
SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

33

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 33 (2024/II)

Trenta. Trideset. Тридцать.
Literature of Difference / Culture Translation Theater

EUT



SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

33

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 33 (2024/II)

Trenta. Trideset. Тридцать.
Literature of Difference / Culture Translation Theater

ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Ornella Discacciati (*University of Bergamo*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Claudia Olivieri (*University of Catania*)
Karin Plattner (*University of Trieste*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)
Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

ISSUE EDITED BY **Margherita De Michiel and Karin Plattner**

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Đurđa Strsoglavac (*University of Ljubljana*)
Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)
Mateo Žagar (*University of Zagreb*)
Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT **Anja Delbello, Aljaž Vesel / AA**

Copyright by Authors

Contents

- 8 **“Verifiche”**
“Verifications”
✦ **MARGHERITA DE MICHIEL, KARIN PLATTNER**
- 36 **Per un approccio più fruibile allo studio dei prefissi verbali russi.**
Il caso di u- [y-] in prospettiva traduttologica
Towards a More Accessible Way of Studying Russian Verbal Prefixes.
The Case of u- [y-] in Russian-Italian Translation
✦ **FILIPPO BAZZOCCHI**
- 106 **Интродукторы переданной речи в итальянском и русском художественных текстах. Сравнительно-сопоставительный аспект**
Introducers of the Reported Speech in Italian and Russian Literary Texts.
The Comparative Aspect
✦ **ELENA BORISOVA**
- 142 **La traduzione delle canzoni di protesta nella Russia di oggi come strumento per la didattica linguistica e culturale**
Translating Contemporary Russian Protest Songs as a Language and Culture Teaching Tool
✦ **EKATERINA DOKTOROVA**
- 176 **Drago Ivanišević: un poeta triestino**
Drago Ivanišević: a Triestine Poet
✦ **MARCO DORIGO, VESNA PIASEVOLI**
- 210 **Семантика частицы «кое-» в русском языке: причины умолчания**
Semantics of the Particle “koe-” in the Russian Language: Reasons for Omission
✦ **MARINA GASANOVA MIJAT**
- 258 **Il volo di Medea: una tragedia e le sue traduzioni**
Medea’s Flight: A Tragedy and Its Translations
✦ **LAURA GAZZANI**

- 300 **ВДРУГ: de repente, Rafael Cansinos Assens; de pronto, Crimen y castigo de Dostoyevski**
 ВДРУГ: *Suddenly, Rafael Cansinos Assens; and All of a Sudden, Dostoyevsky's Crime and Punishment*
 ♡ HELENA LOZANO MIRALLES
- 330 **Il rap russo e i suoi bardi**
Russian Rap and Its Bards
 ♡ MARTINA NAPOLITANO
- 436 **Multimedialità e multimodalità sulle scene russe**
Multimediality and Multimodality on the Russian Stage
 ♡ CLAUDIA OLIVIERI
- 462 **After Čechov: una lettura ecocritica di Sachalinskaja žena di Elena Gremina**
After Chekhov: an Ecocritical Reading of The Wife of Sakhalin by Elena Gremina
 ♡ KARIN PLATTNER
- 508 **Rapporto tra le lingue della comunicazione scientifica e le lingue nazionali. Uno sguardo sulle riviste scientifiche**
The Relation Between the Languages of Scientific Communication and National Languages. A Look at Scientific Journals
 ♡ GORANKA ROCCO, ALEKSANDRA ŠČUKANEC
- 532 **Ja tebja ljublju - Je t'aime: un russo a Parigi, ovvero quando un traduttore si autoinvita al cinema**
Ja tebja ljublju - Je t'aime: a Russian in Paris, or When a Translator Goes to the Movies
 ♡ ANNA TROVATI
- 578 **Quel Poesjkin figlio adottivo di un ingegnere di Haarlem**
That Poesjkin, Adoptive Son of an Engineer from Haarlem
 ♡ AXEL FABRIZIO ZANELLA

APPENDIX

- 634 **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, KARIN PLATTNER, CHIARA RAINIS



“Verifiche”
“Verifications”

✂ **MARGHERITA DE MICHIEL** ▶ mdemichiel@units.it
KARIN PLATTNER¹ ▶ kplattner2@gmail.com

Кому – татары, а кому – ляторы.

(Б. ПИЛЬНЯК)

LUOGHI DI INCONTRO

“*Verifiche*” è dunque il titolo di questa ‘seconda’ introduzione, ed è tra virgolette – come si ammiccava altrove – non per errore (virgolette e corsivo mal si offrono agli occhi di un revisore), ma per il suo statuto di citazione. Termine a suo modo iperonimo, che sussume le ricerche (le proposte, le suggestioni) dei nostri numeri 32 e 33, *Verifiche. Pre-verjanja. Proverki* è anche (e soprattutto) il titolo scelto da Ivan Verč per il suo *четырёхтомник* – i quattro volumi che raccolgono pagine e rozanoviani “fogli caduti” di una vita di studio. Come si legge nel risvolto di copertina (cartaceo o virtuale che sia):

Le Verifiche raccolgono una scelta di saggi, scritti in 40 anni di attività di ricerca in ambito slavistico. Con riferimento ai metodi che hanno contrassegnato gli studi letterari del XX secolo l'autore, analizzando il testo letterario, ne verifica le possibilità interpretative. La letteratura è in primo luogo parola. Essa si manifesta come elemento insostituibile del testo e come fattore culturale. In questa sua duplice valenza la parola incide sulla nostra percezione della realtà. Le Verifiche si occupano di quattro temi principali che sono stati pubblicati nei quattro tomi: 1. Analisi del testo; 2. La letteratura della differenza; 3. Teoria ed etica della letteratura; 4. Cultura, insegnamento e teatro (Verč 2016).

Ma le “verifiche” qui sono intese anche in senso ‘didattico’: come risposta a quell’“Insegnamento” posto programmaticamente a ingresso del numero precedente, di cui si vuole, idealmente ma non pedissequamente,

1
Il contributo (come tutto ciò che è intorno e sotto a questi due volumi, si diceva) è frutto di una progettazione e di una realizzazione comune. Tuttavia, a Margherita De Michiel spetta la quota maggiore di autorialità delle sezioni “Luoghi di incontro”; “33_2”; “A parte”; “Post Scriptum”; a Karin Plattner di “33_1” e di “Appendice”.

2
 Qui, come già in *Insegnamento* (ST 32), nella scrittura del nome manteniamo le variazioni che la rivista stessa ha scelto per sé nel tempo (quindi “Slavica tergestina”, “Tergestina” o “Ter-Gestina” a seconda di come riportato nelle citazioni - o a seconda degli anni di riferimento). Per un inquadramento generale di entrambi i volumi di *Slavica TerGestina* dedicati ai trent’anni della rivista si rimanda ai due interventi introduttivi in esordio al precedente numero (*Due tempi, un luogo. Lo stesso cronotopo; Insegnamento*, in ST 32). “Due volumi in forma di Tetris: 14 articoli + 13 articoli + 3 articoli in uno - e un Post Scriptum: 30 omaggi per 30 anni di ricerche (con lode)”, vi si diceva fra l’altro. Questo il luogo, come si vedrà, per svelare la pertinenza anche di quel riferimento apparentemente straniante.

testare il precipitato (in senso chimico) nelle parole di studiosi più giovani, che quella lezione rilanciano intessuta delle sfide di un tempo nuovo - e a volte, ci sia consentito, ancora delle sue insidie, ivi comprese quelle metodologiche. E se accanto alle loro ci sono voci (accademicamente) più ‘anziane’, è perché si è voluto fare anche di questo secondo volume dedicato ai trent’anni di *Slavica TerGestina* un luogo di incontro (che, alla maniera russa, “non si può cambiare”), per chi adesso anima la Sezione di Russo di cui Ivan Verč è stato il fondatore, e che di *Slavica TerGestina* continua a essere uno dei laboratori teorici e pratici.² Una costellazione, quella riflessa in questo secondo volume-omaggio, che include satelliti, pianeti, stelle fisse e meteore di un viaggio mosso da una sete di conoscenza che non ha paura dell’errore, ma anzi lo accoglie, *con entusiasmo*, come consustanziale. “Cos’è l’entusiasmo dell’errare di cui scriveva Tolstoj? È la sete della ricerca” - annotava Šklovskij nel suo magistrale saggio “sull’intreccio [...], sulla ricerca della verità in letteratura” - ovvero “sulla viva contrapposizione di concezioni della vita diverse” (Šklovskij 1981: 55). “Lev Nikolaevič diceva che la cosa più bella è la precisione degli errori, è l’energia dell’errare, l’energia di comprendere le correnti oceaniche” (Šklovskij 1984: 127) - continuava in quel libro magnifico, in italiano tradotto con *L’energia dell’errore* ma che piuttosto varrebbe “energia dell’errare”, a suggellare il carattere sempre in divenire della conoscenza. “È la traccia della scelta della verità. È la ricerca del senso della vita dell’umanità” (Šklovskij 1981: 8): vagabondare dentro la scienza, pur con il rischio di prendere strade sbagliate, e però provare, cadere, rialzarsi - e provare ancora, ancora curiosi, fino a che si impara - che non si impara mai.

Il cuore del principiante (cioè l’atteggiamento di chi è desideroso di imparare, conscio della propria ignoranza e del fatto che non la supererà

mai: essa rimarrà sempre parte della sua esperienza) sembra senz'altro l'attitudine più corretta verso l'ignoto e la complessità.

Accettare l'idea che siamo strutturalmente (potremmo dire: funzionalmente) ignoranti e che questa nostra ignoranza non verrà mai del tutto emendata [...] ci suggerisce modi diversi di procedere. A un tempo più efficaci e più etici (Carofiglio 2024: 27-28).

Sputniki e popučiki lontani e vicini – voci di collaborazioni di lunga data e del tutto recenti, al di qua e al di là di immateriali cortine; temi che si dispongono tra testo e cultura in un diapason di oggetti di indagine che spazia dal micro (il morfema come ultima unità portatrice di significato autonomo) al macro (la “non-comprensione” – à la Potebnja – depositata in ogni atto di “comprensione”). Variazioni su una parola che non solo “rappresenta” ma “è”:

Русский язык потому и противится назывательному и общительному предназначению, что настоящая жизнь происходит не вне его, в называемом и сообщаемом, а в нем самом – он бытийствует за счет всех других родов бытия. Язык – единственно плотная, осязаемая реальность, которая в России окружена морем менее реальных вещей. Оттого и литература, точнее литературность, словесность (не только художественная) есть основа всей русской истории (Ārštejn 2015: 252).³

Modi, modulazioni e metodologie che rilanciano suggestioni, mostrando l'ampiezza delle seduzioni (una volta di più, esplicite o implicite) nel pensare del Nostro – e dei nostri Maestri: o anche solo domande che si rincorrono all'inseguimento di una loro risposta, importanti per il fatto stesso di essere poste. Una riflessione “ai confini”, già dicevamo – nelle

3
 “È per questo che la lingua russa si oppone a un fine di pura denominazione o comunicazione, perché la vita reale non si svolge al di fuori di essa, in ciò che viene nominato e comunicato, ma in essa stessa – la lingua “è” a dispetto di tutti gli altri tipi dell'essere. La lingua è l'unica realtà corporea e tangibile, circondata in Russia da un mare di cose meno reali. Ecco perché la letteratura, o meglio la letterarietà, le lettere (e non solo in opere di finzione), sono la base di tutta la storia russa”.

4

Il riferimento al numero e alle pagine della rivista è qui dato secondo i criteri adottati nell'introduzione al n. 32, in rispetto della costruzione 'a tetramini' di questi due volumi.

zone di faglia, di smottamento, di lotmaniana “esplosione” o di formalistico *sdvig*: per trasformare il confine in *volume* – “dove il movimento rotatorio si configura come luogo di ininterrotta produzione di significato” (Verč 2016d: 190). A volte, la ricerca di una propria *inonauka*, una scienza (bachtinianamente) “altra” che coraggiosa superi frontiere anguste di generi e discipline. L'esperienza di un luogo “dove non si rendono deboli i saperi ma forti gli allievi” (Dionigi 2020: 42). Fedeli, ci piace pensare, a quell'aurorale obiettivo che ci si poneva già trent'anni fa:

The Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori of the University of Trieste sees itself as a young and modern university environment. It is for this reason that the series of Slav studies Slavica tergestina has a primary, but not exclusive, role of publishing the work of young scholars from the countries to which Trieste is naturally bound by a common history as well as by geography (ST 2: 5).⁴

Su tutto, o a tutto sotteso – dicevamo ancora – il paradigma della traduzione: come filologia e come filosofia; come esercizio ermeneutico “incompiuto” perché “incompibile”; come esperienza – indifferibile – della differenza; come luogo non-indifferente di crisi e tensioni, che accoglie l'intraducibilità come immanenza, con il proprio inevitabile residuo esistenziale.

33_1

*Нам ведь только кажется,
будто мы читаем наших современников на фоне классиков,
на самом деле мы читаем классиков на фоне современников.
(М. Гаспаров)*

Dal micro al macro, dunque: un viaggio ‘tra’. In ordine di apparizione?

Il caso di *u-* (*y-*) diviene nel lavoro di Filippo Bazzocchi porta d’ingresso per l’elaborazione di un nuovo “approccio integrato” nello studio dei prefissi verbali del russo: uno strumento innovativo atto a sistematizzarne la polisemia in modo fruibile per un uso pratico, combinando i presupposti e le convenzioni formali degli approcci esistenti. Il *case study* del prefisso *u-* è scelto “per la sua ‘enigmaticità’ e per le descrizioni fra esse discordanti fornite in letteratura” (infra); alla strutturazione di un prospetto dei suoi significati fa seguito l’analisi traduttologica di occorrenze dei verbi in *u-* rilevati in *Kotlovan (Lo sterro)* di Andrej Platonov, in raffronto alle rese proposte nella versione in italiano a firma di Ivan Verč. Una classificazione tipologica dei traducenti precede considerazioni teoriche per una gestione più consapevole dei prefissi verbali russi in traduzione. Superando “il relativo ‘monopolio’ dei verbi di moto che riscontriamo nella manualistica di lingua italiana per l’insegnamento del russo” (infra), il nuovo approccio suggerisce altresì innovative possibilità metodologiche estendibili anche agli ambiti contigui della glottodidattica e dell’interpretazione.

Questioni specifiche della traduzione letteraria vengono affrontate da Elena Borisova, responsabile della Sezione di italianistica dell’Università Linguistica Statale di Mosca MGLU – il celeberrimo “INJAZ im. Morisa Toreza”, tra i più antichi interlocutori della nostra “Sezione di Studi in Lingue Moderne” – già “Scuola Superiore” – per Interpreti e Traduttori. Una cattedra di cui si è celebrato il cinquantenario – le ‘rime’ di storie piccole e grandi – nell’anno in cui la SSLMIT spegneva le sue 70 candeline accademiche, l’Università di Trieste raggiungeva il traguardo del secolo di vita – e *Slavica TerGestina* segnava ciò di cui è segno in questi volumi. Sull’esempio del romanzo di Giorgio Bassani *Il giardino dei Finzi-Contini* e della sua traduzione in russo, Borisova

imposta la questione delle cosiddette “interferenze narrative”, con una tipologizzazione degli elementi semantico-sintattici che introducono il discorso riportato derivata dall’analisi comparata tra russo e italiano. La classificazione degli “introduttori” ha lo scopo di individuare in quali casi le discrepanze tra originale e traduzione siano associate a incongruenze tipologiche tra le due lingue e in quali dipendano invece dalle caratteristiche specifiche del testo in esame, in una prospettiva traduttologica che pone l’accento su passaggi teorici di particolare rilevanza in un ambito didattico applicato alla traduzione letteraria.

La cultura croata entra in scena nelle pagine di Marco Dorigo e Vesna Piasevoli, dedicate a Drago Ivanišević, poeta dalmata croato nato nel 1907 in una Trieste allora porto principale dell’Impero Asburgico – un intellettuale dalla figura poliedrica, i cui vasti interessi spaziavano dal teatro alla traduzione letteraria. Autore di numerose liriche, sia in croato standard sia in dialetto čakavo, dopo la Seconda guerra mondiale Ivanišević pubblica la raccolta *Jubav*, contenente *Trešt*, un ciclo di quindici poesie dedicato alla Trieste degli anni Dieci del Novecento – di queste, sette sono qui analizzate e tradotte dal čakavo meridionale in triestino. Rilanciando la questione del confine tra lingua e dialetto, le pagine affrontano al contempo il problema più ampio della comprensione e della traduzione della poesia dialettale. Un dialogo tra competenze (anche squisitamente linguistiche) diverse che, in un omaggio “romantico” alla (diversamente) nostra città, vuole dare “un contributo alla conoscenza di un poeta croato, o potremmo dire triestino, che offre uno sguardo acuto sulla Trieste imperiale e sulla fine di un’epoca” (infra).

La Russia di ieri e di oggi risuona nella musica delle canzoni di protesta analizzate da Ekaterina Doktorova come strumento per l’apprendimento linguistico. Testimonianza dell’attuale panorama culturale russo e al contempo luogo di continuità con il passato, le canzoni di critica

sociale di rapper e rocker di oggi si profilano come materiale vivo di valenza particolare in ambito didattico. Analisi testuale, contestualizzazione storica e concettuale, ricerca lessicografica – e infine la prova della traduzione: sfide che, applicate a testi sincretici dall’alto gradiente culturale, perseguono insieme l’obiettivo concreto di “stimolare un approccio creativo all’insegnamento della lingua e favorire il dialogo in aula” (infra). L’ascolto critico di brani musicali contemporanei consente di avvicinare alla lingua parlata attuale, incentivando forme di apprendimento coinvolgenti a elevata componente pratica. Il fine superiore dell’“insegnamento” diventa così testimonianza di un’esperienza didattica realmente attuata, dove l’utilizzo di testi connotati in una doppia dimensione estetica ed etica contribuisce non solo ad affinare le competenze linguistiche, “ma anche a formare un pensiero critico indipendente” (infra).

La lingua russa diviene oggetto di indagine minuziosa nel lavoro di Marina Gasanova, dedicato alla polisemia della particella *ko-* (ко-). Sulla base dei dati contenuti nel Corpus Nazionale della Lingua Russa (NKRJa), l’autrice conduce un’analisi dettagliata delle caratteristiche semantiche che la particella convoglia in relazione ai contesti lessicale e sintattico, in una costante verifica con le interpretazioni più aggiornate dalla letteratura scientifica di pertinenza. Il confronto degli esempi riportati nel corpus parallelo RU<>IT permette quindi di analizzare, a fronte del “diapason piuttosto ampio di significati e connotazioni” (infra) dell’originale, i modi in cui vengono risolti i “paradossi interpretativi” dei pronomi indeterminativi russi nella resa in italiano. L’analisi delle pur non numerosissime occorrenze conferma l’estrema complessità semantica della particella e permette di individuare tendenze generali nelle strategie traduttive (comprese eventuali scelte di omissione), delineandosi come strumento metodologico di estremo valore nella gestione di una delle zone della grammatica russa più ambivalenti e ambigue.

La “parola” russa ritorna nel suo luogo eletto, la letteratura, nell’analisi di Helena Lozano – “interlocutrice meritata” in lingua altra, presenza prestigiosa (e prestidigitatrice) che ritroveremo a fine volume, in uno scambio ideale di ospitalità in senso squisitamente lévinasiano. Lozano riporta a uno degli autori più cari a Verč, riprendendo le riflessioni del Nostro su *L’improvviso in Dostoevskij* (Verč 2016a: 5): un’analisi della funzione dell’avverbio “вдруг” (*vdruk*) in riferimento al procedimento dell’azione improvvisa, dispositivo narrativo che racchiude l’essenza della poetica del grande russo. Il saggio affronta la resa di questo elemento stilistico dal punto di vista di un lettore ispanofono di *Crimen y castigo*. Mettendo a confronto tutte le traduzioni del classico pubblicate in spagnolo, l’articolo si sofferma sulla versione a firma di Rafael Cansinos Assens – figura eccezionale di scrittore, critico letterario e traduttore cui si deve, tra l’altro, la prima edizione in patria delle opere complete di Dostoevskij (1935). Il più consueto *de repente* diviene in lui un più efficace *de pronto*, a testimonianza di un “gesto stilistico” di abilità quasi attoriale che ne conferma l’interprete “come un ponte essenziale tra la letteratura russa e il pubblico di lingua spagnola” (infra).

La “parola” russa si modula nuovamente in musica nel contributo di Martina Napolitano, che ripercorre la nascita e lo sviluppo del rap che definiremmo *rusского izvoda*. Di questo genere, apparentemente ‘altro’ rispetto a una tradizione autoctona, vengono analizzati codici, canali e metodi discorsivi, in un confronto ideale con il fenomeno dei *барды* (*bardy*) del secondo Novecento, “anche in termini di rinnovata clandestinità – o di ostracismo nella Russia di oggi” (infra). Simboli dell’epoca “in cui e di cui” cantavano, “bardi” come V. Vysockij, B. Okudžava, A. Galič, operano – nell’interpretazione dell’autrice – una definitiva ricollocazione del genere, che diviene luogo di asserzione di una verità individuale in opposizione alla narrazione dominante. Eco di quella

stessa esperienza viene riscontrata nell'opera di rapper quali, tra gli altri, Oxxxymiron, Noize MC, Kasta, Makulatura. Nei testi delle loro canzoni – come evidenziato anche dalle traduzioni qui offerte – prende forma un universo tanto forte quanto, forse, insospettato, dove il letteraturocentrismo della cultura russa assume sembianze di rinnovata vitalità e capacità di contagio.

Dalla musica, la “parola” approda quindi sulle scene nella voce di Claudia Olivieri – già interprete per *Slavica TerGestina* di un Leprotto molto poco politicamente corretto (Olivieri 2021) – che propone una rassegna di esperienze teatrali russe basate su pratiche e tecniche multimediali e multimodali. I due termini, spesso confusi, differiscono (scomodiamo un termine jakobsoniano) per “orientamento”, il primo essendo rivolto al mezzo di trasmissione dell'informazione, il secondo alle sue modalità di ricezione. È sui diversi modi di ricezione multisensoriale che si concentra l'esame di opere apparse in Russia sin dagli anni '10 del nuovo millennio: dalle esperienze del *cifrovoj teatr* (teatro digitale), a esperimenti che prevedono l'utilizzo di *new technologies* nella duplice fase di creazione e di realizzazione. Esempi “che travalicano e rinnovano una multimodalità classica” (infra) in favore di un maggiore coinvolgimento dello spettatore *dalla e nella* rappresentazione: nuovi spazi di conquista di una parola sempre in cerca, à la Bachtin, della propria “controparola” – sia pure nello spazio virtuale di internet, come in *Delitto e castigo* di A. Mogučij, o in versione *immersive-show*.

Un aggancio diretto con il volume precedente (32) si realizza nella proposta di Karin Plattner – eco ecocritica da Sachalin a Sachalin – dedicata alla “riscrittura” che la drammaturga russa Elena Gremina opera di *Ostrov Sachalin* di Čechov nella pièce *Sachalinskaja žena* (1996). Il contributo intende analizzare la pièce in quanto “traduzione” (intra-linguistica e intersemiotica) dell'originale čechoviano dalla prospettiva della Teoria

5
 “In appendice offriamo inoltre una sorta di digressione, riflessioni sulle ultime tendenze di sviluppo nel mercato del lavoro nell’ambito della traduzione e della mediazione linguistica e culturale. Maturate durante il lavoro all’Università di Trieste, all’incrocio tra diverse competenze linguistiche, esse costituiscono una sorta di ponte verso il numero successivo della rivista, in cui a Ivan Verč e al lettore saranno presentati i lavori di colleghi slavisti italiani.”

ecocritica. Costruita a partire dai documenti autentici che compongono il reportage di Čechov, *Sachalinskaja žena* si delinea come “una tragicommedia in stile pseudo-documentario che nella sua ‘anomalia’ si traduce in una riscrittura tra le più čechoviane nella forma, nella narrazione, nel respiro della scrittura” (infra). Un esperimento interpretativo che attraverso linguaggi contemporanei di riscrittura e di analisi si propone di riattualizzare un testo classico con uno sguardo ‘ecologico’ rivolto a tematiche oggi più che mai urgenti: il rapporto tra uomo e natura e, al contempo, tra uomo e cultura. Meccanismo di diffusione intraculturale e interculturale, la traduzione si fa motore di un pensiero di “ecologia della cultura” (Lichačev). *Myse an abyme*: dal presente al passato. Due post-scriptum riagganciano in chiusura Čechov alla contemporaneità e la traduzione diviene “fonte di energia rinnovabile”, per il futuro dell’umanità.

Subito dopo – l’eco di un’eco, aggancio diretto con *un* volume precedente – il 23:

В приложении предлагаем и своего рода отступление в виде размышлений о новейших течениях в развитии рынка труда в области перевода и лингвистического и культурного посредничества. Они возникли в Триестском университете на стыке различных языковедческих компетенций и образуют своеобразный мост к следующему выпуску сборника, где Ивану Верчу и читателю будут представлены работы коллег-славистов из Италии (ST 23: 9-10).⁵

A quel “numero successivo” (anzi a due) siamo finalmente giunti: e ponte concreto, a passare simbolicamente il testimone di una staffetta scientifica, è Goranka Rocco, presente allora e presente oggi in collaborazione con Aleksandra Ščukanec con un lavoro che indaga le politiche editoriali

in rapporto alle lingue di minore diffusione internazionale. Il *case study* riguarda le principali riviste scientifiche slovene di area filologica, con attenzione particolare all'analisi del rapporto tra l'inglese in quanto idioma veicolare della comunicazione scientifica, la lingua nazionale, e le "lingue internazionali di secondo rango" (infra) che hanno tradizionalmente rivestito un ruolo importante sul territorio in esame. Ne emerge, stante una generale tendenza all'omologazione e anglicizzazione, l'inclinazione a riservare nella comunicazione scientifica un ruolo importante per la lingua nazionale, senza escludere quella dei Paesi vicini. Una polifonia timida, ci viene da dire – che però lascia sperare in termini ulteriori di specificazione e differenziazione culturale. E ci sia permesso di evidenziare, qui, la specificità di *Slavica TerGestina*, la sua plurivocità culturale e dunque linguistica: non solo ricercata, indagata, teorizzata ma – anche nello spazio articolato che struttura con il paratesto dei lavori raccolti – concretamente agita.

33_2

“Verifiche”, sempre. Tra comprensione e spiegazione, tra formazione e istruzione. “Alla ricerca di uno statuto smarrito” degli studi letterari e dunque linguistici, persi – per parafrasare il Nostro – tra la spiegazione e la comprensione del testo: tra il “che cosa” e il “come” studiare e insegnare, per superare una crisi più “esistenziale che scientifica” (Verč 2016d: 217). A maggior ragione oggi, aggiungeremo: a maggior ragione intorno a cose – a parole – di Russia.

Tanto più radicale, costitutiva, consustanziale, diventa infatti la difficoltà dell'insegnamento alle generazioni che qualcuno ha definito BMP – Без Меня Разделили. Generazioni che non hanno vissuto l'evento della

“divisione” né dunque esperito il trauma della sparizione di un linguaggio dalla superficie di una cultura: ma che ne devono saper riconoscere, affrontare, valutare la presenza – tanto nei loro interlocutori, quanto nei testi, nonché dentro alla lingua che di quel “prima” ha intriso non solo la memoria, ma anche l’attualità (De Michiel 2021a: 67).

E tanto più necessaria appare, oggi, la ricerca di un modo ‘altro’ rispetto a quello imperante, in controtendenza rispetto alla sempre più affannata ricerca di “verità-veloci” (Baricco 2018: 17), di guadagni – anche culturali – immediati. “Forse è arrivato il momento per imparare nuovamente ad ascoltare. La letteratura [...] sembra continuare a essere il luogo più fecondo per apprendere nuovamente ciò che [...] abbiamo dimenticato (o qualcuno ha voluto dimenticassimo)” – insinuava Verč in *Una nota su fiction e dintorni* (2016c: 184). Per ritrovare, dunque, in un mondo orientato a una realtà “sempre meno differenziata”, una nostra *letteratura della differenza* (Verč 2016b: 93). Ecco allora che le pagine restanti del volume raccontano, tacitamente, di una storia “in contrattempo”, che quei lotmaniani “mondi pensanti” ricerca, creandoli. Una storia di cui non sarà racconto qui – altre le pagine che la raccoglieranno nel suo insieme. Ma che non può non lasciare una traccia anche in questo volume – in questi volumi anzi, i numeri 32 e 33 che raccontano i 30 anni della rivista: perché è una storia che ha a che fare anch’essa con il “nostro piano” della SSLMIT, acronimo uguale dalle diverse decodifiche. Il piano è quello della Sezione di Russo, nel nostro idioletto diventato il “5/6” di via Filzi 14: quinto e sesto piano *contemporaneamente*, per noi della Sezione, per motivi di traduzione tra russo e italiano, in primis (il pianoterra, lo sanno anche gli studenti del primo anno, in russo è il primo piano); per motivi di interpretazione quantistica, poi (ma di questo non qui); perché ci piace l’idea di essere

“tra”, soprattutto, in uno spazio liminale e subliminale, in quel confine in cui si attua l’esplosione di senso. Quel 5/6 piano dovre’era lo “Studio del prof. I. Verč”: una stanza sempre affumicata, anche quando era diventato rigorosamente Vietato Fumare (*pardon*), così *накуренная* da far venire in mente anche per questo Bachtin, quando diceva che per alcuni fumare è indispensabile – e si rollava il manoscritto (l’unica copia esistita) di una monografia sul *Bildungsroman* che avrebbe cambiato la storia della critica letteraria, a giudicare dalle pagine sopravvissute al posacenere. Adesso quel 5/6 piano è sede degli incontri del Quadrangolo Culturale “*Наша Russia*”, Laboratorio Permanente di Traduzioni Circolari RU<>IT, dove settimanalmente, su base volontaria, la Sezione di Russo apre le proprie porte (sempre aperte in realtà) per accogliere chiunque abbia voglia di condividere letture, ascolti, visioni di film (incontri di cui troviamo tracce dirette anche in questi volumi). “Per uno sloveno nato a Trieste che ha vissuto tutti i cambiamenti epocali del nostro secolo fuori dalla Slovenia, in un altro ambiente, e che ha visto tutti gli eventi da un altro punto di vista, la Russia è percepita in modo indissolubile rispetto alla memoria storica personale e collettiva”, scriveva Verč in un articolo intitolato “*Moja*” *Rossija* – la Russia “mia” (2016d: 75). Noi la nostra Russia, in questi anni ingrati, abbiamo dovuto costruirla. E così adesso quel 5/6 piano ospita anche il Laboratorio del Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. (Testi e Traduzioni: Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici), realtà che popola la SSLMIT da fine 2023, progetto di IPS-TM del Dipartimento IUSLIT UniTS (finanziato dalla Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia – Bando Avviso Creatività 2023). Un Progetto fortemente voluto da chi scrive, per aumentata responsabilità nei confronti degli studenti: in un periodo storico, per chi si è ritrovato la Russia nel proprio destino, delicato e complesso – ma di questo non qui.

6
Cfr. QC TETRIS 2024 (e cfr. Descrizione progetto 2024 per la presentazione ufficiale). Uno spazio ancora in costruzione, questo virtuale, che resterà sempre “in decostruzione” – a navigare lungo derive di senso, “correnti oceaniche” (à la Šklovskij) di verità: “E navigare in eterno, e in eterno – vivere”, come diceva Aleksandr Sokurov nel suo *Arca Russa* (2002) – e come riprendevamo in una nostra “cartolina dal mare” (cfr. nota 7).

7
Per carte, cartoline e tarocchi della linea ©Carte Culturali *Poechali!* di QC TETRIS cfr. TETRIS Carte 2024.

Il Quadrato Culturale (opposto ad angusti ‘Circoli’) è un laboratorio creativo interdisciplinare animato da studenti di tutti gli anni dei corsi di Lingua e Traduzione Russa guidati da laureandi, neolaureati e dottorandi della Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT) dell’Università di Trieste. Il suo acronimo è deliberato omaggio al videogioco russo più famoso al mondo, esempio di superamento di barriere politiche e ideologiche in nome dell’universalità del sapere. La sua attività mira alla creazione di modi innovativi di condivisione della conoscenza: obiettivo specifico è l’invenzione di veicoli originali di disseminazione di testi in traduzione; obiettivo generale è la formulazione di un Modello Ampliato della Traduzione come paradigma del sapere contemporaneo. QC T.E.T.R.I.S.S. crea nel genere palindromo, di originale invenzione, della Tradart (©ТРАДАРТ) – con un approccio multidisciplinare e multimediativo che dall’Arte della traduzione porta alla Traduzione come arte a sé.

Così si legge nella homepage del sito (e si legge anche in russo, in una traduzione che è anch’essa frutto di paradigmatiche collaborazioni).⁶ Non è questo il luogo per raccontare delle sue iniziative, né delle ©Carte Culturali *Poechali!* che QC TETRIS ha prodotto in collaborazione con Modiano Industrie Carte da Gioco e Affini S.p.A. (tra queste pagine, ritroveremo soltanto una nostra “cartolina” da Sachalin).⁷ Ne diremo solo in quanto esperienza di università nel senso etimologico del termine, che all’università vuole restituire la capacità taumaturgica di contagio culturale, facendola uscire dai suoi troppo spesso autoreferenziali confini. Una rete creativa di traduzioni interlinguistiche, intralinguistiche, intersemiotiche (à la Jakobson): un progetto di “traduzione totale”, per citare l’antologico volume di Peëter Torop – la cui edizione in italiano, lo ricordiamo, fu realizzata su iniziativa dello stesso

Verč (cfr. Torop 2009: 3). “Ecco, è così, come amava dire Benjamin. A partire da questa realtà della vita, traduciamo!” (Ricoeur 2002: 63). Per QC TETRIS la traduzione come luogo di incontro diviene altresì luogo di *invenzione* di luoghi di incontro. Di modalità di ascolto diverse, per una nuova ecologia del linguaggio; un esperimento “in contrattempo”, dicevamo (prendendo la suggestione da Gian Luigi Beccaria) che attui una “resistenza filologica” originale e creativa, disvelando l’essenza della traduzione come “arte esatta” à la Čukovskij: in quanto principio – al contempo scientifico e artistico – di lettura, di nabokoviana “rilettura” – e, in ultima istanza, di “riscrittura” (Lefevere 1998) nella propria lingua.

*И это опять все та же неизбежная тема о Собеседнике! Человек ведь ищет более всего “ты”, своего alter ego, а ему вместо того подвергается все свое же “я”, “я”, “я”, – все не удаётся выско-
чить из заколдованного круга со своим собственным Двойником, к подлинному “ты”, т.е. Собеседнику. Если это не делается само собою, то и здоровый вывод может быть только один: все силы и все напряжение, вся “целевая установка” должна быть направлена на то, чтобы прорвать свои границы и добиться выхода в открытое море – к “ТЫ” (Uchtomskij 2019: 407).⁸*

Un “elogio della lentezza” (Beccaria 2022), per non perdere la parte della realtà “che pulsa sotto la superficie delle cose, là dove solo un cammino paziente, faticoso e raffinato può condurre” (Baricco 2018: 17). L’Università come dovrebbe essere, libera e generosa, potente e contagiosa. Un modo di essere “altro” – senza essere “contro”; di essere “fuori” (sic!) – rimanendo “dentro”: “La ricerca è in se stessa exotopia. [...] Anche ridere è – exotopia” (Vodolazkin 2021: 140, 141). E per ringraziare

⁸ “Ed è sempre lo stesso inevitabile tema dell’interlocutore! Uomo più di ogni altra cosa cerca un ‘tu’, un alter ego, ma non fa che scontrarsi con il proprio ‘io’, ‘io’, ‘io’ – non riesce a liberarsi dal circolo vizioso del Doppio per muoversi verso un autentico ‘tu’, l’Interlocutore. Se ciò non avviene da sé, la conclusione salutare può essere soltanto una: tutte le forze e tutta la tensione, tutta la ‘determinazione verso un fine’ devono essere dirette a sfondare i propri confini per uscire verso il mare aperto – verso il ‘tu’”.

9

Per conoscere il Comitato Organizzatore di QC TETRIS rimandiamo alla pagina dedicata sul sito del progetto (CYP 2024).

l’anima di QC TETRIS, i ragazzi che senza alcun tornaconto hanno scelto di giocare a questo faticosissimo gioco alla cultura, il volume accoglie le loro parole, anche quando nascono da pretesti d’occasione, in un movimento ideale di *vstrečnyj perevod*. La pratica della traduzione come “elisir” (Steiner 2013: 12) si fa idea, appunto, di incontro: tra *testi* culturali, e tra serissime, preziose, geniali – divertentissime e divertitissime – *teste*, quelle degli studenti (o di studiosi ancora all’esordio). Ecco che allora alla voce di Karin Plattner si unisce quella degli altri componenti del Comitato Organizzatore del Progetto⁹ che qui raccontano passaggi di una loro ricerca, o di esperienze semiotiche condivise al 5/6 piano e intorno a esso: e che presentiamo fuori della scansione alfabetica del nostro indice.

Laura Gazzani ci porta dunque a bordo del “carro del traduttore” seguendo il volo di Medea lungo le riscritture – interlinguistiche e intersemiotiche – (non solo) russe. Maga e madre, feroce, spietata, straniera, Medea viene inseguita nelle sue evoluzioni con “quattro fermate principali” (infra): la *Medea* di Euripide (431 a.C.); le traduzioni in russo di Dmitrij Merežkovskij (1895) e di Innokentij Annenskij (1909); la reinterpretazione di Klim nella pièce intitolata *Teatr Medei* (2001) e infine la traduzione italiana di quest’ultima qui proposta. Cardine delle riflessioni, il “Teatro di Medea” è indagato nel suo essere testo e metatesto dove Medea stessa viene spezzata in due metà a confronto: sul palco (sulla pagina) è un solo personaggio – ma le protagoniste sono due. Medea in due età diverse, da un lato: dall’altro, due attrici che quel ruolo portano in scena in una meta-rappresentazione di teatro contemporaneo. Con passaggi della pièce offerti in traduzione dal russo, il viaggio porta dentro un gioco a tratti delirante, un castello di specchi semiotici, accompagnando al contempo nell’originale ricchezza di uno dei maestri della drammaturgia russa di oggi: attraverso lo strumento

euristico più potente – e potenzialmente più distruttivo – della cultura, la penna (il pc) del traduttore.

Le categorie dell’analisi traduttologica sostengono anche il racconto semiotico di Anna Trovati – un viaggio interculturale questa volta tra Francia e Russia, iniziato (il giorno di San Valentino!) dentro un incontro del Quadrangolo Culturale “*Наша Russia*” con la visione del film *Ja tebja ljublju – Je t’aime* (2023) resa possibile grazie alla collaborazione di Margherita De Michiel con Irina Zvereva, traduttrice di letteratura, saggistica e opere liriche, nonché artefice di questa *zateja* – impresa complice di libertà. Riproporre una serie di scene tratte da film sovietici e di canzoni russe famose come fossero sorte nell’universo culturale francese degli anni Sessanta e Settanta è la sfida inscenata nel film. Paradossale “unicum che conta due precedenti” (infra) – *Ciao, 2020!* e il suo seguito *Ciao, 2021!* – il film si costruisce sulla raffinata ambivalenza di una “parola ironica” à la Bachtin: un’opera in cui la leggerezza del prodotto di intrattenimento giocato sugli stereotipi si accompagna a un alto tasso di (auto)consapevolezza, ponendosi a cavallo tra due lingue e due culture – e quindi tra molteplici punti di vista. E chi meglio di un traduttore può portarci in una sala... di due cinema insieme?

Il Giano bifronte di una ricerca che si muove tra macrotemi e minute al microscopio anima le pagine di Axel Fabrizio Zanella, con una suggestione nata durante la lettura integrale itinerante dell’*Evgenij Onegin* in russo – primo (sic) evento inaugurale delle attività di QC TETRIS. Il viaggio culturale ora è tra Russia e Olanda, in un lavoro che imposta una possibile ricerca futura in prospettiva comparata e traduttologica. Ci ritroviamo così dentro la “*Russische Bibliothek*”, collana editoriale di Van Oorschot dedicata interamente alla letteratura russa – tassello fondamentale nella ricostruzione in ambito letterario e traduttivo dei contatti tra le due culture. Impossibile, dal suo interno, non finire tra

gli scaffali con le traduzioni in neerlandese dell’opera principe del “sole della poesia russa”, *Evgenij Onegin* appunto. Sul vetrino del traduttore (in questo caso – di un interprete dal neerlandese) finisce così una strofa all’apparenza poco più che pretestuosa: ma il pre-(micro)testo è un serendipico incrocio tra luoghi eterni e modernità. Ne risulta un confronto analitico tra le traduzioni della strofa XXXIV del capitolo 7 che, nel suggerire spunti metodologici di più ampio interesse, si offre come primo passo per riflettere “sul potenziale di studi interculturali legati alla coppia linguistica russo-neerlandese, ad oggi inesplorati in lingua italiana” (infra).

Pausa.

Perché la traduzione non è mai, se non nel suo ideale asintotico, “speculare” (Zejfert 2019: 216); non è mai “copia” ma è “ritratto” (Maršak 2023: 208) – che si raggiunge con un lavoro sulla parola che “va educato”. Perché “l’unico lavoro su cui puoi influire in modo sostanziale – è su te stesso” (Vodolazkin 2021: 373).

A PARTE

И се дълго смъяшеш глава нъка.
(В. Маяковский, *Ничего не понимают*,
перев. на старосл. язык Р. Якобсона)

Insegnamenti.

Incroci, intersezioni, interferenze. Non senza pietre d’inciampo – anche su pietre miliari. L’“energia dell’errore”, dicevamo – e il paradosso (anch’esso totale) delle scienze umanistiche, che sempre studiano anche il soggetto che studia, egli stesso “buco bianco” nella conoscenza

di sé – “fondamentale mancante”, nota non suonata che viene ricostruita soltanto attraverso le sue proprie armoniche.

Тем более, что сам человек, как ни странно, является собой главный пробел во всем комплексе гуманитарных наук. Именно с человеком, единственным говорящим из всех существ, в бытие приходит нечто несказуемое – сам человек. Гуманитарные науки строятся вокруг этого парадокса: они изучают самого изучающего, они именуют именуемого, и именно поэтому в их центре находится разрыв самого дискурса, слепое пятно, в которое попадает образный на себя взгляд (Ěrštejn 2004: 3).¹⁰

Una sorta di isomorfismo rispetto al proprio oggetto di indagine, parrebbe a volte. Una dialettica “ironica”, è stato anche detto:

Трудно найти культуру, внутренне более противоречивую и склонную к самоотрицанию, чем русская. Это культура парадоксов, выражающих ее двойственную, условно говоря, западно-восточную идентичность.

[...]

«Парадокс» – это ситуация или высказывание, которые, следуя собственной логике, неожиданно вступают в противоречие с собой, опровергают собственные предпосылки, разрушают свои основания. Помимо этого международного термина, в русском языке есть и разговорные слова, выражающие опыт превратности бытия: «выверт», «выкрутас», «надрыв», «надлом»... (Ěrštejn 2015: 5).¹¹

10
“Tanto più che l’uomo, per quanto strano possa sembrare, rappresenta in sé la principale lacuna nell’intero complesso delle scienze umane. È proprio con l’uomo, l’unico essere parlante, che nell’esistenza si giunge a qualcosa di ineffabile – l’uomo stesso. Le scienze umane si costruiscono intorno a questo paradosso: studiano colui che studia, nominano colui che nomina, e proprio per questo al loro centro vi è una frattura del discorso, un punto cieco in cui cade lo sguardo rivolto a se stesso”.

11
“È difficile trovare una cultura internamente più contraddittoria e incline all’autonegazione di quella russa. È una cultura dei paradossi, che ne esprimo la doppia identità, orientale e occidentale, per così dire. [...] ‘Paradosso’ è una situazione o un’annunziazione che, seguendo una sua propria logica, entra inaspettatamente in contraddizione con se stessa, confuta le sue stesse premesse, distrugge i propri fondamenti. Oltre a questo termine internazionale, in russo ci sono anche parole della lingua parlata che esprimono un’esperienza di mutevolezza dell’essere: *vyvert, vykrutas, nadryv, nadlom...*”

12

“La chiara comprensione che qualcosa non esiste porta a un discorso specifico che può essere chiamato cultura dell'impossibile. Sia la cultura dell'impossibile sia i tentativi dei matematici di conoscere l'infinito ampliano notevolmente gli orizzonti del pensiero. Tutto ciò, nell'infrangere la percezione tradizionale della matematica come insieme di numeri aridi, costruisce l'immagine di un ambito vivo del sapere, vivo in due sensi: legato alla vita, e in costante sviluppo, che cioè continua a vivere... Tuttavia, l'istruzione non è data solamente dall'ampliamento delle proprie conoscenze. In misura non minore, essa implica l'espansione delle capacità di pensiero. Un matematico e un umanista hanno stili di pensiero diversi, e il rivolgersi l'uno allo stile dell'altro arricchisce entrambi...”.

Un *tupik* metodologico, altrove – vicolo cieco e dilemma di uno pseudo-Amleto, che riguarda “la più insidiosa delle nozioni logiche: *la verità*, la quale si illude di essere assoluta, pur essendo soltanto (un anagramma di) *relativa*” (Odifreddi 2001: XIV). Caleidoscopi di punti di vista, intersezioni creative e interepistemiche, le “invenzioni” del QC TETRIS sfidano “inerzie” della semiosfera (à la Verč) per superare pregiudizi interdisciplinari – risolvendo le sfide tra “fisici” e “lirici”, secondo l'antologica contrapposizione di B. Sluckij (1959), in un superiore – scientifico – *desiderio*.

Ясное понимание того, что чего-то не существует, создает особый дискурс, который можно назвать культурой невозможного. И культура невозможного, и предпринимаемые математиками попытки познания бесконечного значительно расширяют горизонты мышления. Все это, ломая традиционное восприятие математики как сухой цифири, создает образ живой области знания, живой в двух смыслах: и связанной с жизнью, и развивающейся, т.е. продолжающей жить...

Однако образование состоит не только в расширении круга знаний. В не меньшей степени оно предполагает расширение навыков мышления. Математик и гуманитарий обладают различными стилями мышления, и ознакомление с иным стилем обогащает и того, и другого... (Uspenskij 2010: 24).¹²

“Montagne russe”, le nostre – per riprendere un'immagine che già abbiamo usato in precedenza nelle pagine di questa rivista (De Michiel 2021b): tra teoria e pratica della teoria; intorno a una “parola” (*слово*) sempre oggetto, per sua ontologia, di riflessione e di esperienza; lungo il plurilinguismo costitutivo della cultura; con i paradossi costitutivi

del senso; con la valenza etica, cioè estetica, implicita nell'ascolto (e nella parola) dell'altro.

Ю.М. Лотман сказал: филология нравственна, потому что учит нас не соблазняться легкими путями мысли. Я бы добавил: нравственны в филологии не только ее путь, но и ее цель: она отучает человека от духовного эгоцентризма. Вероятно, все искусства учат человека самоутверждаться, а все науки – не заноситься (Gasparov 2012: 147).¹³

13
 “Ju. M. Lotman disse: la filologia è morale poiché insegna a non lasciarsi sedurre da percorsi di pensiero facili. Io aggiungerei: morale nella filologia è non solo il percorso, ma il suo fine: essa allontana l'uomo dall'egocentrismo spirituale. Probabilmente, tutte le arti insegnano all'uomo ad affermare se stesso, mentre tutte le scienze – a non cedere all'arroganza”.

Giostre semiotiche, che a volte possono sembrare fuori luogo, ma che lo sono, semmai, bachtinianamente: come espressione di quella *вне-начодимост'* – “exotopia”, abbiamo detto altrove, ovvero “esotopia”, “extralocalità” o anche “extratemporalità” (le invenzioni traduttologiche indagano avide questo *cluster* semantico) che è, sempre, l'essere altrove' della conoscenza – e della traduzione. Da questo luogo 'altro' – che è sempre, anche, luogo di assenza di *alibi*, nella valenza etimologica del termine – chiudiamo con un insolito 'trittico'.

APPENDICE

А я привык думать, что филология – это служба общения.
 (М. Гаспаров)

Uno scambio di ospitalità, questa volta il pre-testo, di un invito allestito nella cornice preziosa di Stazione Rogers a Trieste. “s-Tradurre 2024: ciò che la lingua non può e la traduzione deve”, l'evento: a cura di Helena Lozano Miralles che dunque – *вдруз!* – ritroviamo in chiusura di questa presentazione. *S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij*

Onegin a teatro, a fumetti e par furlan era il titolo dell'intervento a tripla voce di Margherita De Michiel, Karin Plattner e Chiara Rainis inscenato per l'occasione. Le pagine qui di chiusura (raccolte appunto nella sezione *Appendix*) ne rimettono in atto il formato, strutturando un racconto al contempo divertito e serissimo che sfrutta il linguaggio della pièce teatrale (con indicazioni di regia, personaggi principali e comparse) per offrire al lettore la possibilità di “vedere” (secondo l'assunto dei formalisti) e non solo “guardare” il testo da più prospettive. Una ‘parola a tre voci’ (per ampliare Bachtin) con cui un Puškin ventriloquo parla nei linguaggi della contemporaneità: ‘riscritto’ nelle opere di drammaturghi russi contemporanei – o nella veste (grafica) di un manga e di un romanzo a fumetti. Nuove traduzioni – intralinguistiche e intersemiotiche – di un testo ritenuto intraducibile, eppure tradotto in tutte le maggiori lingue nazionali. Da oggi, in massima provocazione, anche in una lingua “minore”: il friulano, nella splendida e insospettata proposta di Chiara Rainis, autrice di un pionieristico *Evgenij Onegin par furlan*, di cui vengono inscenati frammenti. Non senza dostoevskiano stenografo che ‘fantasticamente’ riproduce i pensieri reconditi dei personaggi-autori (autrici), entriamo nella geometria non-euclidea di uno spazio segnico che accoglie al suo interno musica (propria) e letture (altrui) in forma di link e QR-code – oltre a voci antologiche di studiosi e di traduttori. Tra linguaggi e metalinguaggi – con introduzione critica ai tre “generi semiotici” di cui è discorso – l'articolo 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 inferiva Nabokov – dello spumante sovietico” (infra). Una sceneggiatura quadrata in quattro atti e una cornice – con firmacopie dell'Originale.

POST SCRIPTUM

E non ce ne voglia “IV”: la parodia è del suo doppio – gli applausi sono per lui. Nostro resta l’omaggio a uno studioso che, ricordando Lotman che ricordava Jakobson, vogliamo definire *romantik v nauke*. Un “romantico nella scienza”, nelle scienze, un sognatore – disilluso anche, come è di ogni sognatore, abitante di una terra di confine, dove non c’è *alibi* (appunto) al proprio essere – non c’è possibilità di essere altrove “se non nella propria vita come continuo, e responsabile, agire”, parafrasiamo a memoria Bachtin. E quando Ivan Verč leggerà le parole che poniamo a chiusa di questo inizio – quelle con cui Lotman concluse il suo discorso inaugurale presso il ginnasio dell’Università di Tartu, ultimo intervento pubblico del grande studioso:

Итак, чему же учатся люди? Люди учатся Знанию, люди учатся Памяти, люди учатся Совести. Это три предмета, которые необходимы в любой Школе и которые вобрало в себя искусство. А искусство – это по сути своей Книга Памяти и Совести. Нам надо только научиться читать эту Книгу (Lotman 2010)¹⁴

– risponderà, ci scommettiamo, così:
“È così”.

**14**

“Dunque, che cosa si studia? Si studia Conoscenza, si studia Memoria, si studia Coscienza. Sono tre materie imprescindibili in ogni Scuola, che l’arte ha assorbito in sé. E l’arte, per sua essenza, è il Libro della Memoria e della Coscienza. Dobbiamo solo imparare a leggere questo Libro”.

Bibliografia

- BARICCO, ALESSANDRO, 2018: *The game*. Torino: Einaudi.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, 2022: *In contrattempo. Elogio della lentezza*. Torino: Einaudi.
- CAROFIGLIO, GIANRICO, 2024: *Elogio dell'ignoranza e dell'errore*. Torino: Einaudi.
- CYP, 2024: CYP. QC T.E.T.R.I.S.S. [<https://qctetriss.com/bio>].
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2021a: Esercizi di qui pro quo, ovvero: Introduzione all'intraducibilità (Lezione carnevalesca). *Lezioni. Per Cinzia De Lotto*. Perugia: I libri di Emil. 65-79.
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2021b: *Russkie gorki: adrenalina e vertigini dell'intraducibilità culturale. Slavica TerGestina* 27. 146-201.
- DESCRIZIONE PROGETTO, 2024: Descrizione ufficiale Bando FVG Avviso Creatività 2023. QC T.E.T.R.I.S.S. [https://qctetriss.com/PDF_Carte_Progetto.pdf].
- DIONIGI, IVANO, 2020: *Le parole che allungano la vita. Pensieri per il nostro tempo*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- ĚPŠTEJN, MICHAIL, 2004: *Znak probela. O budouščem gumanitarnych nauk*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- ĚPŠTEJN, MICHAIL, 2015: *Ironija ideala. Paradoksy russkoj literatury*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- GASPAROV, MICHAIL, 2012: *Filologija kak npravstvennost'*. Moskva: Fortuna.
- LEFEVERE, ANDRÉ, 1998: *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: UTET.
- LOTMAN, JURIJ, 2010: *Čemu učatsja ljudi. Stat'i, zametki*. Moskva: Centr knigi Rudomino.

- MARŠAK, SAMUIL, 2023: *Vospitanie slovom*. Moskva: AST.
- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Lezioni di letteratura russa*.
Milano: Adelphi.
- ODIFREDDI, PIERGIORGIO, 2001: *C'era una volta un paradosso*.
Torino: Einaudi.
- OLIVIERI, CLAUDIA, 2021: Dal cilindro. *Slavica TerGestina* 27. 292-320.
- QC TETRIS, 2024: Homepage. QC T.E.T.R.I.S.S. [<https://qctetriss.com/>].
- RICOEUR, PAUL, 2002: *Il simbolo dà a pensare*. Brescia: Morcelliana.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1981: *Ėnergija zabluzhdenija. Kniga o sjužete*.
Moskva: Sovetskij pisatel'.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1984: *L'energia dell'errore*. Roma: Editori Riuniti.
- STEINER, GEORGE, 2013: *I libri hanno bisogno di noi*. Milano: Garzanti.
- TETRIS CARTE, 2024: TETRIS_Carte. QC T.E.T.R.I.S.S. [<https://qctetriss.com/carte>].
- TOROP, PEETER, 2009: *La traduzione totale*. Milano: Hoepli.
- UCHTOMSKIJ, ALEKSEJ, 2019: *Dominanta*. Sankt Peterburg: Piter.
- USPENSKIJ, VLADIMIR, 2010: *Apologija matematiki*. Moskva: Amfora.
- VERČ, IVAN, 2016a: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. I (Analisi del testo. Analiza besedila. Анализ текста). Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VERČ, IVAN, 2016b: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. II (La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия). Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VERČ, IVAN, 2016c: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. III (Scritti di teoria della letteratura. Scritti sull'etica. O literarni teoriji. O etiki. O teorii literatury. Ob etike). Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VERČ, IVAN, 2016d: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. IV (Cultura. Insegnamento. Teatro. Kultura. Poučevanje. Gledališče. Культура. Преподавание. Театр). Trieste: ZTT, EST; EUT.

VODOLAZKIN, EVGENIJ, 2021: *Dom i ostrov, ili Instrument jazyka.*

Moskva: AST.

ZEJFERT, ELENA, 2019: Nacional'naja identičnost' v chudožestvennom perevode: dialektika "svoego" i "drugogo". STEPANOV, GEORGIJ, ARTEMOVA, SVETLANA, 2019: *Drugoj v literature i kul'ture.* Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie. 214-229.



**Per un approccio più fruibile
allo studio dei prefissi verbali
russi. Il caso di *u-* [*y-*] in
prospettiva traduttologica**

Towards a More Accessible Way
of Studying Russian Verbal
Prefixes. The Case of *u-* [*y-*] in
Russian-Italian Translation

In questo lavoro presentiamo uno strumento atto a sistematizzare la polisemia dei prefissi verbali russi (PVR) in modo fruibile per un uso pratico. Combinando i presupposti e le convenzioni formali degli approcci già esistenti in letteratura per lo studio dei significati dei PVR, proponiamo un nostro “approccio integrato”. Ne presentiamo dunque una doppia possibile applicazione sull’esempio del PVR *u-* (scelto per la sua ‘enigmaticità’ e per le descrizioni fra esse discordanti fornite in letteratura), tracciando: a) un prospetto dei significati di *u-*; b) un’analisi traduttologica di occorrenze dei verbi in *u-* rilevati in *Kotlovan (Lo sterro)* di A.P. Platonov in raffronto alle rese proposte nella versione italiana pubblicata (cui si affiancano soluzioni nostre). Concludiamo con una classificazione tipologica dei traducenti, per una gestione più consapevole di *u-* e, in generale, dei PVR in traduzione.

U-, *V-*, PREFISSI VERBALI RUSSI,
APPROCCIO INTEGRATO, POLISEMIA,
TRADUZIONE RUSSO-ITALIANO,
PLATONOV, KOTLOVAN, VERČ, LO STERRO

In this work we provide a means to categorise the polysemy of Russian verbal prefixes (RVPs) in an accessible way for practical purposes. By combining the results and the formal conventions of the other approaches that have been proposed in academic literature for the study of RVP meanings, we elaborate our “integrated approach”. Thus, we use the RVP *u-* as our case study (which we chose for its ‘enigmatic’ semantics and the conflicting descriptions provided in the literature) for a double exemplifying application of our approach, resulting in: a) a classification of the meanings of *u-*; b) an illustrative comparison of *u-*verbs in A. Platonov’s *Kotlovan (The Founding Pit)* with their equivalents in the Italian translation and some renditions of ours, too. On the basis of that, a typological classification of equivalents is given for a better understanding of *u-* and, more broadly, of RVPs in translation.

U-, *V-*, RUSSIAN VERBAL PREFIXES,
INTEGRATED APPROACH,
POLYSEMY, RUSSIAN-ITALIAN
TRANSLATION, PLATONOV, KOTLOVAN,
VERČ, THE FOUNDING PIT

1
Salvo diversamente
indicato, le tradu-
zioni delle citazioni
tratte da fonti in lingua
russe e inglese
sono nostre (FB).

La prefissazione verbale nel russo moderno è un fenomeno estremamente complesso: infatti, “i verbi prefissati compongono circa il 90% di tutto il lessico verbale russo” (Tichonov 1971: 52),¹ fatto che comporta implicazioni non solo morfologiche e sintattiche, ma anche aspettuali, stilistiche e semantiche. In particolare, il significato di un verbo prefissato russo, spesso altamente specifico, si costruisce attraverso un ‘gioco’ di interazione tra gli apporti semantici del prefisso e della radice verbale. Questo pone non poche sfide nel processo traduttivo dal russo in italiano, nel quale non di rado risulta possibile o necessario proporre un traduttore sintetico (con conseguente perdita parziale dell’apporto semantico del verbo russo) o un traduttore analitico (quando si vogliono o devono mantenere i ‘contributi’ di prefisso e radice). Un’ulteriore difficoltà in questo senso è data dal “problema ben noto” (Tolskaya 2018: 101) della polisemia dei prefissi verbali russi (d’ora in avanti “PVR”), la quale, per sua stessa natura, costituisce un ostacolo tutt’altro che irrilevante non solo in traduzione in senso lato (incluso, dunque, l’interpretazione), ma anche durante l’acquisizione del russo. Tuttavia, nonostante l’entità della questione, la letteratura sui PVR, per quanto copiosa e imprescindibile, si concentra in larga parte su aspetti prettamente teorici, risultando poco fruibile al di fuori del contesto accademico che la produce. In particolare, la polisemia dei PVR ha ricevuto scarsa attenzione nella letteratura e nella manualistica di lingua italiana, generalmente orientate ai soli verbi di moto, al “modo di azione” o ai composti prefissati dei verbi russi più comuni. Inoltre, lo studio dei PVR in prospettiva traduttologica rappresenta, salvo recenti eccezioni, un ambito sostanzialmente insondato.

Muovendo da tali presupposti, nel presente lavoro formalizziamo, sull’esempio del PVR *u-* (finora solitamente trascurato nella letteratura di lingua italiana), una proposta di quello che definiamo “approccio

integrato” per una sistematizzazione strutturata della polisemia dei PVR. Per fare ciò, dopo aver esaminato i concetti teorici principali e le problematiche relative all’attuale stato dell’arte sui PVR, presentiamo una nostra classificazione dei significati di *u-* elaborata secondo questo approccio. In seguito, testiamo una sua possibile applicazione pratica nel campo della traduzione: prendiamo in esame una selezione qualitativa di occorrenze di verbi in *u-* tratte dall’opera *Kotlovan (Lo sterro)*, “modello formale di tutta [l’]arte” di A.P. Platonov (Verč 2016: 267), e le confrontiamo con le rese in italiano proposte nella traduzione realizzata da I. Verč (omaggio cifrato a quest’ultimo). Il presente contributo ha dunque lo scopo di: a) adoperare l’approccio integrato come nuovo strumento di analisi della polisemia dei PVR; b) delineare, come caso esemplificativo, una classificazione strutturata dei significati del PVR *u-*; c) funzionalizzare il nostro approccio al contesto pratico della traduzione (sempre sull’esempio di *u-*); d) presentare un prospetto tipologico dei tradurenti dei verbi prefissati in *u-*, inquadrandoli nella ‘cornice’ dei significati così come da noi individuati e organizzati. Fine complessivo è dunque fornire un sostegno concreto per una gestione più consapevole dei PVR, anche (e soprattutto) al di fuori della mera linguistica.

I PREFISSI VERBALI RUSSI: UNA PANORAMICA

Come avviene anche in altre lingue indoeuropee, buona parte dei PVR mostra corrispondenza formale e (almeno parzialmente) semantica con le preposizioni. Tuttavia, diversamente dall’italiano (in cui la prefissazione riveste un ruolo di minore importanza), in russo i PVR non si limitano a contribuire alla formazione delle parole; infatti, essi manifestano anche proprietà di tipo: a) aspettuale (un derivato prefissato

assume aspetto perfettivo); b) sintattico (il PVR può modificare la reggenza, creando, ad esempio, un derivato transitivo a partire da un verbo intransitivo); c) semantico (il PVR è portatore di significato proprio che interagisce con quello della radice ed è spesso polisemico). In particolare, relativamente a quest'ultima proprietà (elemento focale del nostro lavoro), per effetto del PVR un singolo verbo prefissato può a sua volta manifestare polisemia: non di rado, infatti, ogni significato di tale verbo si origina per composizionalità, cioè dalla somma degli apporti semantici del PVR e della radice. Al fine dunque di identificare, quantificare e sistematizzare i significati dei PVR, nel corso del tempo la letteratura accademica, soprattutto occidentale, ha elaborato diversi approcci, di cui ripercorriamo in breve la storia sulla base delle classificazioni proposte in Ludwig (1994), Shull (2003) e Zinova (2021).

a) Approccio tradizionalista. Spesso utilizzato nei dizionari e nei manuali, risulta massimamente vicino alle necessità pratiche dei discenti poiché consiste nella semplice enumerazione dei significati di un PVR. Viene criticato in letteratura per mancanza di sistematicità e gerarchizzazione degli stessi.

b) Approccio strutturalista. Primo tentativo di elaborazione di un sistema, prevede un elemento semantico comune a tutti i significati di un PVR, detto “invariante”. Ludwig (1994) e Janda *et al.* (2013), tra i tanti, lo definiscono astratto, vago e forzato.

c) Approccio cognitivista. Elaborato da Janda (1986) sulla base degli studi di semantica cognitiva degli anni Settanta e Ottanta (fra cui: Rosch 1973; Lakoff & Johnson 1980; Johnson 1987), questo approccio mira a trovare un equilibrio tra gli elenchi tradizionalisti e l'invariante strutturalista. Ogni significato viene definito per mezzo di una specifica “configurazione”, ossia un'astrazione cui ricondurre vari verbi con medesimo PVR: essa è costituita da un PARTECIPANTE PRIMARIO

(*Trajector*) che si muove in relazione a un PARTECIPANTE SECONDARIO (*Landmark*) lungo un PERCORSO (*Trajectory*),² raffigurati rispettivamente attraverso un cerchio, un poligono e una freccia. I significati sono quindi sistematizzati in uno schema, detto “rete semantica” (vedi fig. 1), incentrato su un “significato prototipico” con valore spaziale (detto anche “prototipo”): da questo, mediante metafora o metonimia, hanno origine alcuni significati, da cui a loro volta possono derivarne altri, dando così vita a diverse ‘catene’ che non di rado possono convergere; muovendo oltre Janda, Shull (2003) sottolinea altresì l’importanza delle inferenze per l’individuazione dei significati “astratti” non spaziali, sostenendo che le configurazioni non siano ad essi applicabili. Tuttavia, Ludwig (1994) segnala il carattere a volte soggettivo e arbitrario di questo approccio.

d) Approccio scalare. Applicato ai PVR in maniera sistematica da Kagan (2016), questo approccio ‘completa’ quello cognitivista proponendo un criterio trasversale in cui inquadrare potenzialmente i significati di tutti i PVR. Ogni significato afferisce a una “scala” in cui l’azione codificata dal verbo o da altri costituenti della proposizione è messa in relazione a uno “standard di paragone”. Kagan individua quattro “dimensioni” di scale: PERCORSO, VOLUME, PROPRIETÀ e TEMPO.

Nella letteratura d’oltrercortina rileviamo altresì approcci ‘ibridi’: Volochina & Popova (1993) propongono reti semantiche per tutti i PVR molto simili a quelle di Janda (1986), benché non associate a configurazioni, individuando come chiave derivativa il passaggio dai significati denotativi a quelli connotativi; Krongauz (1998) elabora una voce di un ipotetico “dizionario dei prefissi”, tendenzialmente tradizionalista, senza tuttavia escludere rapporti di derivazione tra i significati; Zaliznjak si serve di un elenco tradizionalista che attinge agli studi cognitivisti (1995), poi tendendo a una visione più strutturalista (2001);

2
Per la traduzione di *Trajector* e *Landmark* adoperiamo qui PARTECIPANTE PRIMARIO e PARTECIPANTE SECONDARIO sulla base di Langacker, che definisce il *Trajector* come “il partecipante che deve essere reso il focus primario” e il *Landmark* come “un partecipante focale secondario” (2008: 113). In merito a *Trajectory*, per praticità optiamo per PERCORSO.

3
 Al PVR *u-* sono dedicati lavori specifici (Townsend 1978, 1997; Klenin 1983; Zaliznjak 2001; Gorelik 2001; Janda & Lyashevskaya 2011; Dickey 2017) e sezioni in altre opere (Švedova 1980: 370; Nencini Rotunno & Trušina 1985: 192-193; Sottofattori 1991: 73-74; Volochina & Popova 1993: 28-33; Dobrušina *et al.* 2001: 51-56, 102-104; Janda *et al.* 2013: 30-40; Endresen 2014: 261-321; Barykina & Dobrovol'skaja 2015: 118-123; Uluchanov 2015: 226-240; 2017: *passim*; Ruvoletto 2016: 95-98).

infine, Uluchanov (2017), di ispirazione cognitivista, ripartisce i significati dei verbi deverbali prefissati in otto gruppi semantici, la cui 'trasversalità' ricorda in parte le scale di Kagan (2016).

Analizzate dunque le numerose caratteristiche dei PVR (morfologiche, aspettuali, sintattiche e, non ultime, semantiche) ed esaminati gli approcci proposti in letteratura per la categorizzazione della loro polisemia, problematizziamo ora lo studio dei PVR sull'esempio di *u-*.

PROBLEMI DI ANALISI DELLA POLISEMIA DEI

PREFISSI VERBALI RUSSI: IL CASO *U-*

La scelta di prendere in esame *u-* è dovuta a diversi fattori. Innanzitutto, la letteratura sembra concorde sulla sua 'enigmaticità': Zaliznjak afferma infatti che *u-* presenta "un significato ancora più implicito, di gran lunga più nascosto" (2001: 69) rispetto agli altri PVR, mentre Volochina & Popova parlano di semantica "un po' 'sfumata' [e] debolmente riconoscibile" (1993: 31). Inoltre, la polisemia di *u-*, specie in prospettiva traduttologica, è scarsamente approfondita nella letteratura di lingua italiana. In più, nonostante a *u-* sia dedicato un discreto numero di studi,³ rileviamo profonda discrepanza nelle sistematizzazioni proposte per i suoi significati, dovuta, in larga misura, ai diversi approcci adottati. Tra i 'tradizionalisti', Nencini Rotunno & Trušina (1985) annoverano tre "significati fondamentali", mentre Sottofattori (1991) e Barykina & Dobrovol'skaja (2015) elencano rispettivamente cinque e sei "significati". Muovendo verso gli 'strutturalisti', Townsend (1978; 1997) individua una possibile invariante in "rimozione", suddivisa in due "livelli", uno modale e uno non-modale (quest'ultimo ulteriormente ripartito in cinque "sottotipi"), laddove van Schooneveld (1978) segnala due sole "varianti

di base”; inoltre, Zaliznjak (2001) e Dobrušina *et al.* (2001) evidenziano rispettivamente sei “idee chiave” e quattro “proprietà semantiche” prestabilite, a buona parte delle quali ogni significato di *u-* ‘attinge’, in misura maggiore o minore, a seconda del caso. Tra i ‘cognitivist’, Janda (1986) e Endresen (2014) propongono una rete semantica in cui dal significato spaziale prototipico hanno origine altri nove “sotto-significati” raggruppati in due “cluster” (vedi fig. 1), benché in Janda *et al.* (2013) sia utilizzata la dicitura “significati”. Infine, Gorelik (2001), ispirandosi al “dizionario dei prefissi” di Krongauz, elabora una minuziosissima lista, formalmente di tendenza tradizionalista, che presenta diciassette “significati principali”, molti dei quali suddivisi in numerosi “sottosignificati”.

La disamina appena presentata funge da ‘pretesto’ per una problematizzazione generale che, risultando trasversale a tutti i PVR, evidenzia le seguenti questioni: a) “quale sia il numero sufficiente [di significati] atto a definire adeguatamente” la polisemia di un PVR (Ludwig 1994: 8); b) quale denominazione adoperare per i significati; c) come stabilire un confine tra i significati (operazione spesso artificiosa, poiché il passaggio tra uno e l’altro tende ad essere graduale); d) come fare ordine nella disparità di risultati che la letteratura produce anche adottando un medesimo approccio. Secondo Krongauz, infatti, individuare i significati è un compito tutt’altro che semplice, che dipende “non da impostazioni teoriche comuni [...], ma dagli obiettivi concreti di ricerca e dai gusti di chi se ne occupa” (1997: 12).

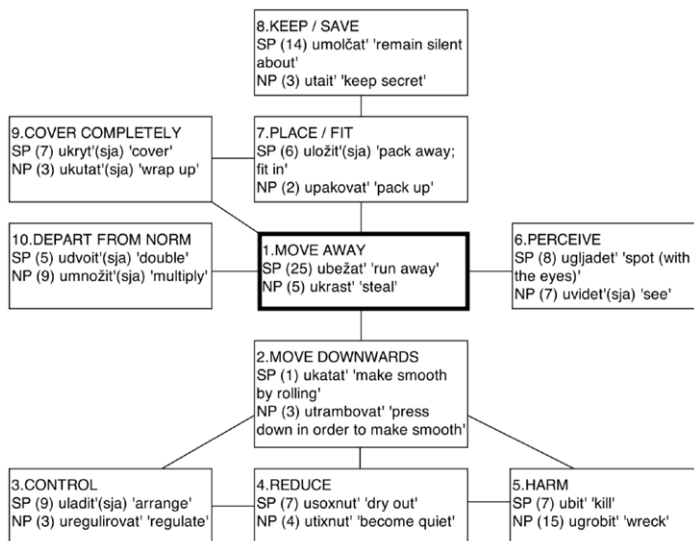
A nostro avviso, la maggiore fruibilità per chi si avvicina ai PVR a fini traduttologici, mnemonici e didattici è riscontrabile nelle liste di significati dell’approccio tradizionalista (semplici e immediate) e nelle reti semantiche proposte dall’approccio cognitivista (visibilmente chiare). Tuttavia, per quanto concerne tali reti, segnaliamo

ulteriori problematiche di natura formale: ad esempio, lo schema proposto per *u-* in Janda *et al.* (2013) ed Endresen (2014; vedi fig. 1) non mostra a pieno titolo i diversi gradi gerarchici dei significati e non evidenzia i due “cluster”; infatti, questi restano vagamente deducibili soltanto grazie alla posizione dei “(sotto)significati” in relazione al prototipo (dal quale, comunque, derivano in maniera diretta non due, ma cinque “(sotto)significati”). Inoltre, il fatto che le caselle siano tenute separate non aiuta a mostrare il passaggio semantico graduale tra gli stessi (che appaiono avulsi l’uno dall’altro), contraddicendo la “assenza [...] di confini” che la stessa Janda (1986: 61) individua come elemento distintivo dall’approccio strutturalista. Infine, allontanandoci momentaneamente da *u-*, Shull (2003) propone per *za-* una rete che, rispetto a Janda, mette maggiormente in risalto la gerarchia e l’interconnessione tra i significati, attraverso cerchi, frecce e definizioni in lettere maiuscole e minuscole (vedi fig. 2): ciononostante, tali definizioni risultano piuttosto astratte, mentre l’immagine appare in sé contorta e dunque poco fruibile.

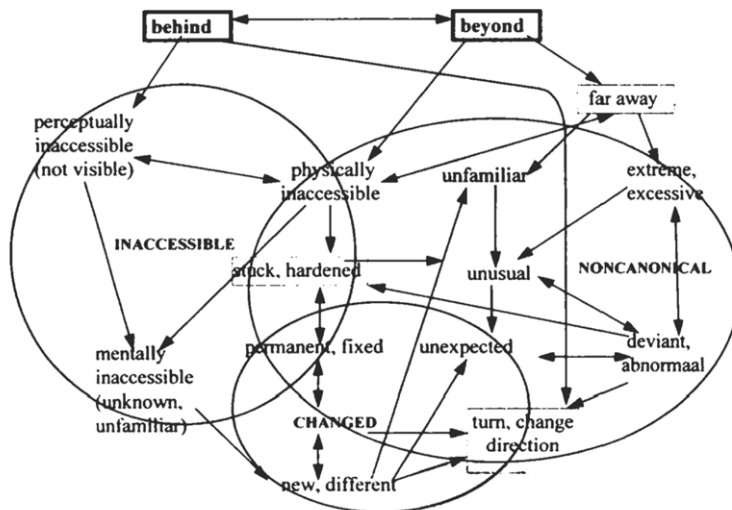
È quindi muovendo da questi presupposti che ci chiediamo: è possibile, partendo sempre dall’esempio del ‘criptico’ *u-*, proporre un approccio che superi i problemi appena elencati per una sistematizzazione più fruibile e meno arbitraria della polisemia dei PVR? A tal fine, elaboriamo ora uno strumento di analisi che risponda a tale urgenza: l’approccio integrato.

VERSO UN “APPROCCIO INTEGRATO”: INDIVIDUARE E ORGANIZZARE I SIGNIFICATI DEI PVR

Alla base dell’approccio integrato vi è l’assunto secondo cui ogni PVR, avendo caratteristiche semantiche individuali, debba essere



← FIG. 1
Rete semantica propo-
sta in Janda *et al.* (2013:
31) e Endresen (2014:
286) per il PVR u-.



← FIG. 2
Rete semantica propo-
sta in Shull (2003: 209)
per il PVR za-.

4 Lo “svuotamento semantico” della radice (Krongauz 1998: 86), tipico del linguaggio colloquiale, ha luogo quando questa viene ‘spogliata’ di significato e il PVR diviene centro semantico del verbo: è dunque il contesto a determinare il nuovo significato del verbo, ‘selezionandolo’ tra quelli di cui il PVR dispone.

5 Non a caso, Janda *et al.* (2013) ed Endresen (2014) non elevano <rubare> a significato a sé stante, ma lo considerano parte integrante del prototipo di *u-*, che chiamano “MOVE AWAY”.

massimamente ‘libero di esprimere’ la propria polisemia: il nostro obiettivo è quindi la ricerca di un equilibrio tra unità, pluralità dei significati e passaggio graduale tra gli stessi, *integrando*, sempre sull’esempio di *u-*, i presupposti degli approcci già elaborati in letteratura.

Innanzitutto, stabiliamo criteri per individuare e definire i significati dei PVR. Per questioni di fruibilità, manteniamo la dicitura “significato”, specificando come lo intendiamo e identifichiamo. A nostro avviso, e per i nostri fini, l’approccio cognitivista si dimostra il più ‘concreto’: riprendendo dunque il concetto di prototipo spaziale e le configurazioni, un significato per noi è tale finché il PVR codifica un evento che può essere ricondotto a una medesima astrazione. Riconosciamo altresì l’importanza fondamentale di metafora, metonimia, estensione e inferenza per la derivazione dei significati dal prototipo, cui accostiamo il contributo essenziale delle dimensioni di scale. Tuttavia, al fine di ridurre l’arbitrarietà di questo processo, ci rivolgiamo a contributi che adottano un approccio ‘ibrido’, specie Zaloznjak (1995; 2001) e Gorelik (2001). In particolare, quest’ultima parla di derivazione “mediante l’aggiunta di nuove componenti di senso, [tanto che] si possono individuare alcuni significati profondi [...] dai quali se ne generano altri per senso traslato o concretizzazione” (37-38). A tale proposito, la linguista cita verbi come *unesti* e *uvesti* [portare via], in cui *u-* manifesta il significato prototipico <andare/portare via> (valore ablativo), del quale perfettivi come *ukrast’* [rubare] o *utaščit’* [qui “sgraffignare” per svuotamento semantico della radice]⁴ costituiscono una “concretizzazione”: l’allontanamento è infatti ‘arricchito’ dalla connotazione di appropriazione illecita (il significato <rubare>).⁵ È dunque sulla base di queste osservazioni di gerarchia semantica che qui introduciamo i concetti di “macrosignificati” e “microsignificati” (con questi ultimi che si sviluppano

all'interno dei primi perché più specifici o, più raramente, più generici), seguendo quanto già tratteggiato negli elenchi di Zaliznjak (1995 e soprattutto 2001). Pertanto, muovendo dalla letteratura (cfr. nota 3) e dalle voci dei verbi in *u-* contenute nel Grande dizionario monolingue della lingua russa (*Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka*), curato da S.A. Kuznecov (1998; d'ora in avanti, per brevità, "BTS"),⁶ stabiliamo criteri aggiuntivi, corredati da esempi, al fine di individuare macro- e microsignificati.

a) Giustapposizione di verbi con medesimo PVR e significato. L'accostamento di verbi come *ujti* [andare via a piedi], *uechat'* [andare via con veicolo], *ubežat'* [andare via di corsa] o *uletet'* [andare via in volo] evidenzia il significato <andare/portare via> del PVR e lo distingue da quelli delle radici (cfr. Krongauz 1998: 88).

b) Convergenza con significati di altri PVR. Nei verbi *uvernut'* [coprire arrotolando] e *zavernut'* [coprire arrotolando] entrambi i PVR codificano <coprire>.

c) Antonimia con significati di altri PVR. Il significato spaziale prototipico di *u-* manifesta antonimia con quello di *pri-*, come in *ujti* [andare via a piedi] e *prijti* [arrivare a piedi] (cfr. Krongauz 1998: 88), avvalorando così <andare/portare via>.

d) Sinonimia parziale con significati di altri PVR (componente di senso distintiva). I verbi *ujti* [andare via a piedi], *otojti* [allontanarsi a piedi], *vyjti* [uscire a piedi] e *sojti* [scendere a piedi] sono accomunati dal valore ablativo, ma si distinguono per ulteriori proprietà (nel caso di *u-*, l'importanza della figura dell'OSSERVATORE; v. seguito).

e) Componente di senso aggiuntiva ("concretizzazione"). Verbi come *urvat'* [prendere per sé], *ukrast'* [rubare] e *ugovorit'* [convincere] sono accomunati dalla presenza di un BENEFICIARIO che dall'allontanamento trae un <vantaggio>, che quindi eleviamo a significato.

6
Tale scelta è dovuta a tre fattori: a) il BTS è uno dei dizionari più recenti e aggiornati; b) esso copre non solo la lingua letteraria, ma anche quella scientifica e colloquiale; c) la nostra prima scelta sarebbe ricaduta sull'ancora più recente Grande dizionario accademico della lingua russa (*Bol'šoj akademičeskij slovar' russkogo jazyka*): sfortunatamente, al momento (aprile 2024) questo risulta in fase di completamento, contando 27 volumi che tuttora non coprono il lessico prefissato in *u-*.

7

Questa formalizzazione è in parte ispirata alla semantica componenziale. Adoperiamo le seguenti convenzioni per *u-*, esemplificando i tag mediante tre lettere dell'alfabeto latino:

a) Ogni tag è individuato all'interno del testo da un cancelletto (#), mentre nell'analisi dei significati di *u-* nel paragrafo successivo è inserito fra parentesi quadre.

b) Ogni macrosignificato è indicato in lettere maiuscole. [#AAA]

c) Ogni microsignificato è definito dal tag principale e da un tag aggiuntivo, quest'ultimo preceduto dal simbolo "+" e scritto in lettere minuscole. [#AAA + #bbb]

d) Se si conserva l'idea di fondo di un significato o gruppo da cui deriva un altro significato o gruppo, il tag relativo al primo viene mantenuto. Nel caso di un microsignificato, il tag è inserito fra parentesi tonde. I gruppi sono separati da una freccia. [#AAA → #CCC]
[#AAA
(#bbb) → #DDD]

e) Se, per inferenza, un significato perde l'idea di fondo del significato o gruppo da cui deriva, il tag o l'insieme di tag di quest'ultimo →

f) Costruzione sintattica specifica. L'interazione tra *u-* e la costruzione "*ot* + genitivo" codifica l'atto di <tenere al sicuro>, spesso raggiunto in seguito (ma non sempre) a un allontanamento, come in *ukryt' ot moroza* [proteggere dal gelo].

g) Svuotamento semantico della radice. Il significato del verbo è interamente condensato nel PVR (rammentiamo *utaščit'* [sgraffignare], cfr. *supra*).

Similmente a quanto già avviene in Zaliznjak (1995) e in parte in Janda *et al.* (2013), definiamo ogni significato mediante una serie di tag convenzionali in lingua inglese atti a tenere traccia del suo 'percorso derivativo' e composti da un solo lessema: quanto più un significato è derivato, tanti più tag sono presenti.⁷ Con "gruppo" intendiamo l'insieme costituito da un macrosignificato e dai relativi microsignificati, avvicinandoci così al concetto di "cluster" di cui in Janda *et al.* (2013). Inoltre, ispirandoci al "dizionario dei prefissi" di Krongauz, spieghiamo ogni significato mediante: a) dicitura in italiano; b) lista di tag in inglese; c) lista esemplificativa di verbi di aspetto perfettivo (salvo diversamente indicato), mantenuti in alfabeto cirillico; d) commento sulla derivazione e sulle caratteristiche rilevanti del significato, non ultime eventuali reggenze sintattiche distintive; f) esempio di occorrenza di un verbo senza traduzione in italiano. In particolare, in questo lavoro gli esempi vengono tratti da opere della letteratura russa che hanno ricevuto particolare attenzione da parte di I. Verč: *Evgenij Onegin* di A.S. Puškin (2002; da ora "EO"); *Il giardino dei ciliegi* (*Višněvyj sad*) di A.P. Čechov (2003); *L'anno nudo* (*Golyj god*) di B.A. Pil'njak (2006).⁸

Per un'immediata fruibilità della polisemia di *u-*, elaboriamo altresì una nostra rete semantica 'emendata' (vedi fig. 4). Inseriamo i significati all'interno di quadrilateri organizzati secondo le seguenti

convenzioni: a) i quadrilateri dei macrosignificati contengono al proprio interno quelli dei microsignificati; b) il quadrilatero del prototipo ha perimetro più spesso; c) i casi di passaggio graduale da un significato all'altro sono raffigurati mediante intersezione parziale dei quadrilateri; d) i rapporti di gerarchia derivativa e 'dialogo semantico' vengono mostrati attraverso linee continue che iniziano e terminano con un piccolo cerchio; e) una linea punteggiata include i macro- e microsignificati che, per quanto derivati, mantengono l'idea semantica di fondo del prototipo. Infine, all'interno del quadrilatero di ogni gruppo presentiamo una "doppia configurazione" (una per la fase iniziale e di svolgimento dell'evento descritto dal PVR e una per quella finale), atta a mostrare come macrosignificato e relativi (eventuali) microsignificati siano riconducibili a un'unica astrazione 'di fondo'.

Presentiamo dunque una classificazione dei significati di *u-* come esempio di applicazione dell'approccio integrato.

PROSPETTO SEMANTICO DEL PREFISSO VERBALE RUSSO *U-* SECONDO L'APPROCCIO INTEGRATO

Innanzitutto, a livello semantico generale, il PVR *u-* intrattiene un rapporto complesso con la preposizione *u*:⁹ la letteratura, infatti, individua i rispettivi

→ compaiono tra parentesi uncinate.

[<#AAA> → #EEE]
[<#AAA
(#bbb)> → #FFF]

f) Per i microsignificati che si sviluppano all'interno del gruppo di cui al punto e), non viene più mostrato quanto precedentemente inserito tra parentesi uncinate.
[#FFF + #ggg]

g) Se un gruppo o significato ha origine per convergenza semantica (ad esempio inferenza) da due o più gruppi/significati, i tag di questi ultimi appaiono giustapposti e separati da una barra obliqua.
[#AAA / #ggg → #HHH]

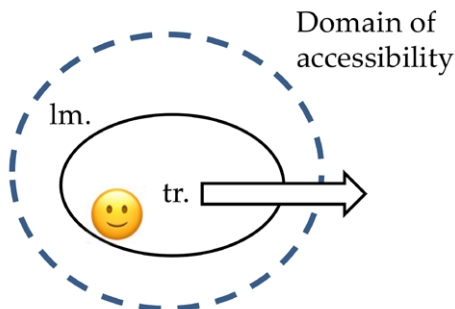
h) Eventuali gruppi o significati il cui contributo alla derivazione di un altro gruppo o significato è ritenuto minimo, dubbio o secondario sono preceduti da un punto di domanda prima del cancelletto.
[#AAA / ?#ggg → #III]

8
Da questa selezione è emerso un dato potenzialmente interessante: infatti, benché il nostro lavoro non abbia fini statistici, l'assenza totale di alcuni significati di *u-* in tutte e tre le opere allude, in generale, a una diversa distribuzione e frequenza degli stessi.

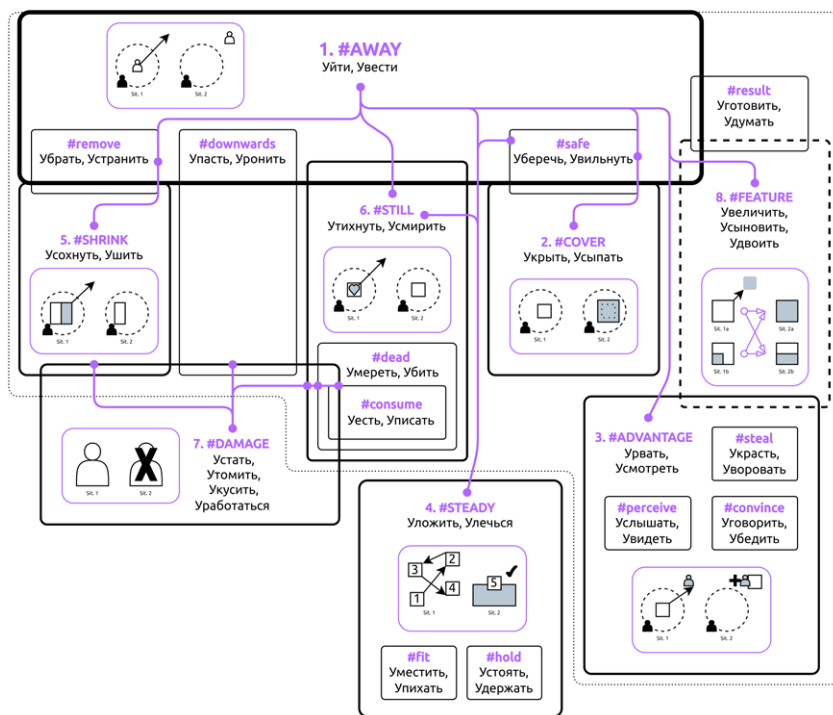
9
Come da prassi, distinguiamo PVR e preposizioni formalmente corrispondenti utilizzando un trattino per i primi (ad esempio *u-* e *u*).

prototipi in <andare/portare via> (valore ablativo) e <nei pressi di> (valore locativo). Zaliznjak (2001), adducendo motivazioni etimologiche avvalorate in Derksen (2008), sostiene che gli originali **u-* e **u* dello slavo comune avrebbero avuto valore ablativo, da cui successivamente si sarebbe sviluppato quello locativo: pertanto, nella costruzione russa di possesso “*u* + genitivo” si assisterebbe a un’interpretazione metonimica del concetto di appartenenza come luogo *dal quale* un elemento ‘proviene’. Viceversa, Klenin (1983), Ruvoletto (2016), Dickey (2017) e Luraghi *et al.* (2020) propugnano un’interpretazione locativa di PVR e preposizione, mentre il valore ablativo viene codificato dai verbi di moto cui si unisce il PVR. Benché l’eventuale ricerca di un compromesso tra le varie ipotesi non rientri nei nostri scopi, in questo lavoro mostreremo casi in cui il PVR *u-* regge circostanziali introdotti da *u* con valore, secondo noi, innegabilmente ablativo.

Passando alla semantica del solo PVR, la letteratura, come già detto, ne individua il prototipo nel valore ablativo, che si distingue per la codifica dell’abbandono, da parte del PARTECIPANTE PRIMARIO, del campo visivo di un OSSERVATORE (spesso non esplicitato a livello formale). Tale campo visivo, interpretabile anche in maniera meno concreta, viene chiamato “dominio di accessibilità” (Nesset 2020: 149) o “sfera di influenza” (Shull 2003: 75) ed è rappresentato mediante linee tratteggiate nella configurazione cognitivista ‘emendata’ elaborata in Nesset (2020) (vedi fig. 3). Per estensione, questa caratteristica del prototipo di *u-* porta a “uno sguardo sul processo dal punto di vista dell’esito” e dunque a una “subordinazione del processo rispetto al suo esito” (Dobrušina *et al.* 2001: 53; 51): pertanto, per la semantica del PVR in questione ruolo primario è svolto anche dal valore risultativo.



← FIG. 3
La configurazione cognitivista proposta in Nessel (2020: 149) per il prototipo di u-.



← FIG. 4
Rete semantica dei significati di u- da noi elaborata secondo le convenzioni del nostro "approccio integrato".

10

Legenda delle nostre convenzioni formali:
 a) il gruppo #FEATURE è racchiuso in una linea tratteggiata poiché molti verbi sono ascrivibili anche ad altri significati;
 b) le configurazioni si basano in larga misura su Nessel (2020), specie per il cerchio tratteggiato che simboleggia il dominio di accessibilità dell'osservatore (quest'ultimo rappresentato dalla persona stilizzata colorata di nero), mentre il PARTECIPANTE PRIMARIO è dato da una persona non colorata o da un quadrato; c) le configurazioni dei gruppi che mantengono #AWAY presentano elementi aggiuntivi evidenziati in grigio (in #SHRINK il rettangolo indica la parte rimossa; in #STILL il cuore rappresenta le forze vitali o emotive; in #COVER il quadrato simboleggia lo STRUMENTO con cui si effettua la copertura; in #ADVANTAGE la persona stilizzata raffigura il BENEFICIARIO che trae il vantaggio [dato dal simbolo "+"]; in #FEATURE la caratteristica acquisita [anche parzialmente] è data dal quadrato senza perimetro evidenziato); d) benché #DAMAGE e #STEADY non mantengano #AWAY, proponiamo comunque configurazioni come sostegno per visualizzare l'azione (in #DAMAGE →

Muovendo da tali presupposti, presentiamo ora una classificazione dei significati di *u-* e una rete semantica con doppie configurazioni (vedi fig. 4), da noi elaborate secondo l'approccio integrato.¹⁰

Gruppo 1: ANDARE/PORTARE VIA

[#AWAY]

→ *уйти, уехать, убежать, увести, увезти, унести, услать, умчаться*
 Individuiamo il prototipo di *u-* nel suo specifico valore ablativo, che qui chiamiamo “#AWAY”. I verbi ad esso afferenti manifestano un buon grado di composizionalità tra il PVR e la radice verbale, dal momento che il primo codifica il PERCORSO e il secondo il MOVIMENTO e/o la MANIERA (cfr. Talmy 2000: 21-37). Sono previsti circostanziali che indicano il moto a luogo e/o il moto da luogo, benché non obbligatori.

[1a] И, [...] / Разумный муж **уехал** вскоре / В свою деревню, [...]
 (EO II: XXXI, 5-7).

[1b] Его страдальческая тень, / Быть может, **унесла** с собою /
 Святую тайну, [...] (EO VI: XXXVII, 8-10).

a) TENERE (-ERSI) AL SICURO

[#AWAY + #safe]

→ *укрыть, уберечь, устеречь, упасти, упрятать, утаить*

Il PARTECIPANTE PRIMARIO raggiunge una situazione di sicurezza (o ritenuta tale ai propri fini) per ripararsi o nascondersi da un PARTECIPANTE SECONDARIO potenzialmente pericoloso, di norma espresso da “ot + genitivo”. Segnaliamo minore dinamismo rispetto a #AWAY.

[2] [...] Зарецкий мой, / [...] / От бурь укryвшись наконец, /
 Живет, как истинный мудрец (EO VI: VII, 8-11).

b) RIMUOVERE

[#AWAY + #remove]

→ убавить, убрать, удалить, утереть, устранить, упразднить

Viene messa in risalto l'assenza, al termine dell'evento descritto, del PARTECIPANTE PRIMARIO dal dominio di accessibilità. Talvolta rileviamo una modifica al referente che funge da complemento oggetto, con un passaggio dall'elemento rimosso alla superficie da cui avviene tale rimozione (*uteret' slëzy* [asciugarsi le lacrime] → *uteret' lico* [asciugarsi il viso]).

[3] Любовь Андреевна. [...] (**Утирает** слезы.) Господи, господи, будь милостив, прости мне грехи мои! (Čechov 2003: II).

c) SPOSTARE (-ARSI) VERSO IL BASSO

[#AWAY + #downwards]

→ упасть, уронить, утонуть, утопить, увязнуть, угрязнуть

Il PARTECIPANTE PRIMARIO "si muove in una dimensione non più orizzontale, bensì verticale" (Neset 2010: 676). Ad esempio, l'imperfettivo *vjaznut'* [impantanarsi] per effetto Vey-Schooneveld forma il perfettivo sia in *u-* sia in *za-*:¹¹ la scelta specifica di *uvjaznut'* avviene quando si dà risalto "al movimento verso il basso, come nei verbi *utonut'* [affondare] e *upast'* [cadere]" (Janda & Ljashevskaya 2011: 159).¹²

[4] [...] в хрупком снеге с ножки милой / **Увязнет** мокрый башмачок (EO V: XIV, 6-7).

Gruppo 2: COPRIRE COMPLETAMENTE

[#AWAY → #COVER]

→ укрыть, усеять, усыпать, уставить, устлать, укутать

Per estensione di #AWAY, la scomparsa dal dominio di accessibilità

→ la "X" simboleggia il danno; in #STEADY il PARTECIPANTE PRIMARIO trova una collocazione finale, la cui stabilità è simboleggiata da "√").

11
L'effetto Vey-Schooneveld (dai cognomi degli autori che per primi lo definirono negli anni Cinquanta) ha luogo quando, per formare un perfettivo a partire da un imperfettivo non prefissato, viene aggiunto un PVR per affinità semantica (totale o parziale, a seconda dei casi) con la radice verbale: si crea così una 'sovrapposizione' dei rispettivi apporti semantici, da cui "l'illusione che [il PVR] sia vuoto, quando in realtà non lo è" (Janda & Ljashevskaya 2011: 148).

12
L'approccio integrato ci consente di ridimensionare l'importanza data a #downwards da altre autrici per *u-*, in particolare: Janda et al. (2013), che lo pongono alla base di uno dei due "cluster" da loro proposti; Zaliznjak (2001: 75), la quale, pur considerandolo una delle sei "idee chiave" di *u-*, ammette che "in forma pura è praticamente assente".

13
Includiamo anche gli imperfettivi che Gorelik (2001) ascrive al “sottosignificato” <fare la corte>: *uchaživat’, uvivat’sja, uchlestyvat’*.

avviene tramite copertura totale, senza necessariamente un allontanamento fisico. Di norma, la SUPERFICIE coperta è espressa al caso accusativo, mentre lo STRUMENTO con cui si effettua la copertura si manifesta al caso strumentale.

| [5] [...] он [...] / [...] / *Отрядом княз устави полку* (EO I: XLIV, 3-6).

Gruppo 3: A PROPRIO VANTAGGIO

[#AWAY → #ADVANTAGE]

→ *употребить, ухватить, урвать, усмотреть, уследить, уяснить*¹³
Questo significato, ben individuato in van Schooneveld (1978) e Zaliznjak (2001) ma stranamente assente in Janda *et al.* (2013) e Gorelik (2001), porta #AWAY in contesti più specifici e spesso metaforici. Caratteristica distintiva è la presenza di un BENEFICIARIO che trae vantaggio dall’allontanamento del PARTECIPANTE PRIMARIO dalla sua collocazione originaria.

a) RUBARE

[#AWAY → #ADVANTAGE + #steal]

→ *украсть, уворовать, унести, угнать, утащить, умыкнуть*
Assistiamo a uno spostamento (#AWAY) di un bene altrui (PARTECIPANTE PRIMARIO) verso un BENEFICIARIO che trae vantaggio (#ADVANTAGE) mediante appropriazione illecita (#steal). A livello sintattico il PARTECIPANTE SECONDARIO che subisce il furto viene di norma espresso da “u + genitivo”, rara istanza della preposizione *u* con valore ablativo. Rammentiamo casi di effetto Vey-Schooneveld in *ukrast’* e *uvorovat’*, corrispondenti perfettivi di *krast’* e *vorovat’* [rubare].

| [6] – *Брат! Я украд у Натальи пальто и пропил его. Я украд!*
(Pil’njak 2006).

b) PERCEPIRE PASSIVAMENTE

[#AWAY → #ADVANTAGE + #perceive]

→ *услышать, увидеть, узнать, уловить, учуять, унюхать*

Assistiamo ora a “uno spostamento metaforico dall’oggetto al soggetto” (Neset 2010: 670), in cui quest’ultimo carpisce informazioni per mezzo dei propri sensi. A differenza di #steal, dove il soggetto è AGENTE, l’atto è qui involontario: ciononostante, entrambi i significati sono occasionalmente associati alla costruzione “*u* + genitivo”, benché Luraghi *et al.* (2020) le assegnino qui valore locativo. Rileviamo ancora casi di effetto Vey-Schooneveld, in particolare nelle coppie aspettuali *slyšat’/uslyšat’* [sentire] e *videt’/uvidet’* [vedere].

[7] *Адриатические волны, / О Брента! нет, **увиджу** вас / И,
вдохновенья снова полный, / **Услышу** ваш волшебный глас!*
(EO I: XLIX, 1-4).

c) CONVINCERE

[#AWAY → #ADVANTAGE + #convince]

→ *уговорить, убедить, уверить, умолить, упросить, уломать*

Tratto distintivo è l’incontrollabilità delle azioni codificate dal PVR, proprietà ben individuata in Dobrušina *et al.* secondo cui il risultato “non è determinato da chi parla, bensì dalla condizione di ‘accordo’ della persona con cui si parla” (2001: 51): è infatti il complemento oggetto, e non il soggetto, a garantire l’eventuale successo.

[8] *Стараться важно в том **уверить**, / В чем все **уверены** давно*
(EO IV: VIII, 3-4).

14

Includiamo anche i verbi che Gorelik (2001) annovera per il “sottosignificato” <deliberare, stabilire>, da noi considerato metafora di #STEADY: *ustanovit’*, *učred-it’*, *utverdit’*.

15

Ascriviamo a questo significato anche verbi imperfettivi indicanti il mantenimento di una posizione metaforica, che Gorelik (2001) enumera per il “sottosignificato” <non cedere a pressione esterna>: *upirat’sja*, *uprjamt’sja*, *uporstvovat’*.

Gruppo 4: COLLOCARE (-ARSI) STABILMENTE

[<#AWAY (#safe)> → #STEADY]

→ *уложить, упереть, установить, улечься, усесться, ухватиться*¹⁴

Un PARTECIPANTE PRIMARIO trova un collocamento sicuro, fisso, stabile e/o comodo, mentre l’uscita dal dominio di accessibilità e, in generale, l’allontanamento vengono persi. Pertanto, interpretiamo questo significato come derivato per inferenza da #AWAY (attraverso la ‘mediazione’ di #safe?), di cui si mantengono il circostanziale di moto a luogo (se richiesto) e un discreto livello di composizionalità. I derivati intransitivi aggiungono anche la particella -*sja* (*leč’* [stendersi] → *uleč’sja* [mettersi comodi]).

[9] Гвоздин, Буянов, Петушков / И Флянов [...] / На стульях улечься в столовой (EO VI: II, 4-6).

a) COLLOCARE (-ARSI) NELLO SPAZIO DISPONIBILE

[#STEADY + #fit]

→ *уместить, уложить, упечатать, уписать, упихать*

Individuiamo alcuni verbi già ascritti a #STEADY: ora il PARTECIPANTE PRIMARIO è collocato stabilmente all’interno dello spazio limitato disponibile, di norma espresso mediante un circostanziale di moto a luogo o stato in luogo.

b) MANTENERE LA POSIZIONE

[#STEADY + #hold]

→ *устоять, улечься, усидеть, удержатъ, уцелеть*¹⁵

Il PARTECIPANTE PRIMARIO, nonostante forze avverse, mantiene una posizione già acquisita, espressa attraverso un circostanziale di stato in luogo.

[10] Он охладительное слово / В устах старался **удержать**
(EO II: XV, 6-7).

Gruppo 5: RIDURRE (-URSI) DI DIMENSIONI

[#AWAY (#remove) → #SHRINK]

→ убавить, уменьшить, укоротить, усохнуть, урезать, ушить

Tramite metonimia da #AWAY e, più nello specifico, da #remove, ora è solamente la parte di un elemento ad essere eliminata. L'azione non è più descritta dal punto di vista di quest'ultima (situazione afferente a #AWAY), bensì da quello del PAZIENTE, il quale, come conseguenza, subisce una riduzione di dimensioni. Alcuni verbi perdono gradualmente l'idea di rimozione e codificano il solo ridimensionamento.

Gruppo 6: PLACARE (-ARSI)

[#AWAY / ?#STEADY → #STILL]

→ утихнуть, умолкнуть, уладить, успокоить, укачать, убаюкать

Emozioni, forze vitali o fenomeni naturali cessano di manifestarsi, scomparendo. Tuttavia, rispetto a #AWAY, assistiamo a un cambio di prospettiva, quindi a un'inferenza: viene ora descritto lo stato emotivo o vitale in cui un PAZIENTE si trova per effetto della scomparsa di tali emozioni o fenomeni.

[11] Стократ блажен, [...] / Кто, хладный ум **угомонив**, /
Покоится в сердечной неге (EO IV: LI, 3-5).

a) MORIRE / UCCIDERE / DISTRUGGERE

[#AWAY / ?#STEADY → #STILL + #dead]

→ умереть, увянуть, утонуть, убить, укрошить, уничтожить

Per ulteriore inferenza, la scomparsa di forze vitali o funzioni porta

16

A #DAMAGE afferiscono altresì verbi che indicano: a) dolore causato da morsi o punture di animali (*ukusit'* [mordere], *užalit'* [pungere], perfettivi formati mediante effetto Vey-Schooneveld); b) umiliazione (*ustydit'* [svergognare], *unizit'* [umiliare]); c) verbi, afferenti ad altri gruppi, che manifestano #DAMAGE se associati a complementi oggetto indicanti azioni con effetto negativo (*ustroit'* <ad> [scatenare un inferno]).

alla conseguenza estrema della morte (accidentale o indotta) o alla distruzione: il PARTECIPANTE PRIMARIO cessa dunque di esistere. Molti verbi afferenti a #dead sono riscontrati anche per #STILL.

[12] Я всех **уйму** с моим народом, – / Наш царь в конгрессе говорил
(EO X: X, 1-2).

b) CONSUMARE TOTALMENTE

[#AWAY / ?#remove / ?#STILL / #dead → #consume]

→ *уестъ, уписатъ, улести, угрохатъ, ухлопатъ, умятъ*

Segnalato chiaramente in Švedova (1980: 370) e Uluchanov (2017: 208) e tipico della varietà substandard del russo, #consume rappresenta un uso specifico di #dead che indica il consumo vorace di cibo o smodato di denaro. Spesso assistiamo a casi di svuotamento semantico della radice.

Gruppo 7: DANNEGGIARE (-ARSI)

[<#STILL / #SHRINK / #downwards / #dead> → #DAMAGE]

→ *устатъ, утомитъ, уработатъся, ушибитъ, укуситъ, угнести*

Tramite inferenza a partire da #STILL, la cessazione della 'vitalità' porta alla stanchezza e allo sfinimento del PAZIENTE (forte è quindi il legame pure con #dead). Questa connotazione di #DAMAGE è produttiva nel linguaggio colloquiale: a partire da verbi non prefissati, il PVR forma derivati sia transitivi (*tancevat'* [ballare] → *utancevat'* [sfinire ballando]), sia, insieme alla particella *-sja*, intransitivi (*begat'* [correre] → *ubëgat'sja* [stancarsi correndo]; cfr. Uluchanov 2017: 210; Volochina & Popova 1993: 32). Inoltre, tale inferenza ha luogo altresì a partire da #SHRINK e #downwards, con verbi che a volte implicano anche un danno, come *uščemit'* [schiacciare] e il già citato *uvjaznut'* [impantanarsi].¹⁶

[13] *И тут, совсем утомлена, / В слезах
раскашлялась она (EO VII: XLII, 13-14).*

Gruppo 8: CONFERIRE/ACQUISIRE

UNA CARATTERISTICA

[#AWAY / ?#ADVANTAGE → #FEATURE]

→ *увеличить, уменьшить, удвоить, утроить,
усыновить, удочерить*

Nonostante #FEATURE sia definito in vario modo dalla letteratura,¹⁷ riscontriamo consenso sulla sua origine metaforica da #AWAY, che qui ‘lascia spazio’ a un tipo specifico di valore risultativo: il PARTECIPANTE PRIMARIO, infatti, ‘si allontana’ verso una nuova caratteristica, acquisendola. Elemento distintivo di *u-* in questo significato, condiviso soprattutto con il PVR *o(b)-*, consiste nella formazione di verbi non deverbali, bensì deaggettivali, denominali e de-numerali,¹⁸ tanto che molti di essi sono annoverati anche tra altri significati da noi individuati.¹⁹ Tuttavia, a differenza di *o(b)-*, *u-* “suggerisce un cambio [di natura] scalare [ed è] semanticamente più specifico” (Endresen 2014: 276), implicando non solo l’acquisizione di una caratteristica, ma anche un incremento di una già presente.

[14] *Не говорит она: отложим - / Любви мы цену
тем умножим (EO III: XXV, 5-6).*

17

Tra i ‘cognitivist’, Jan-da et al. parlano di “lasciare la norma” (2013: 37-38), Nessel di “verbi dinamici che denotano cambi di stato, [che è] un movimento metaforico” (2010: 675-676), mentre Endresen propone “verbi di cambio di stato” (2014: 277). Tra i ‘tradizionalisti’, Sottofattori (1991) inspiegabilmente non ne fa menzione, mentre Nencini Rotunno & Trušina parlano di “acquisizione della qualità [...] o il suo rafforzamento” (1985: 192) e Barykina & Dobrovol’skaja di “conferimento di una qualsiasi caratteristica” (2015: 119). Inoltre, Zaliznjak suggerisce “passaggio a una qualsiasi condizione” come derivato di “movimento verso il basso” (2001: 75-76), mentre Gorelik propone “diventare più piccolo” e “diventare più grande”, per poi riconoscere l’accettabilità di un unico “cambiamento di dimensioni” (2001: 61-62).

18

Più propriamente, data la natura non deverbale di tali verbi, Uluchanov (2015) individua come codificatore di #FEATURE non solo il PVR, bensì la combinazione di *u-* e del suffisso *-i-* per la formazione dell’infinito.

19

A titolo esemplificativo: *ujasnit’* [chiarire], da *jasnyj* →

→ [chiaro] (#ADVANTAGE); *ukorotit’* [accorciare], da *korotkij* [corto] (#SHRINK); *ukroitit’* [domare], da *krotkij* [mansueto] (#STILL); *umertvit’* [uccidere], da *mërtvyj* [morto] (#dead).

a) RAGGIUNGERE UN RISULTATO

[?#AWAY → #FEATURE + #result]

→ *уширить, убудить, уделать, удумать, укупить, уечь*

Dal momento che #FEATURE rappresenta il significato più astratto di *u-*, l'acquisizione di una caratteristica viene ora gradualmente meno, estendendosi al solo raggiungimento di un risultato. Per questo motivo, nel registro colloquiale *u-* può sostituirsi agli altri PVR che formano verbi deaggettivali, dando vita a 'versioni' connotate come stilisticamente più basse (ad esempio, *uširit'* per *raširit'* [allargare]); tale uso di *u-* trova così terreno fertile anche per verbi deverbali, a volte implicando altresì valore intensivo (*ubudit'* per *razbudit'* [svegliare], *udelat'* per *sdelat'* [fare], *upeč'* per *vypeč'* [cuocere al forno]; cfr. Townsend 1978: 336; Švedova 1980: 370; Uluchanov 2017: 215).

[15] *Тридцать пять – триидцать пять!.. Да што на их укупишь?*
(Pil'ňjak 2006).

La classificazione appena presentata, elaborata secondo il nostro "approccio integrato", ha prodotto risultati interessanti che consentono di descrivere *u-* da punti di vista diversi. Innanzitutto, annoveriamo un totale di 19 significati, di cui 8 macro- e 11 micro-: #AWAY (+ #safe, #remove, #downwards); #COVER; #ADVANTAGE (+ #steal, #perceive, #convince); #STEADY (+ #fit, #hold); #SHRINK; #STILL (+ #dead + #consume); #DAMAGE; #FEATURE (+ #result). Nessuno fra questi afferisce a scale di *ТЕМПО*, riconfermando quanto già segnalato in Uluchanov (2017). Inoltre, l'uso dei diversi tag per definire i significati ci ha permesso di ricercare l'eventuale unità semantica di fondo di *u-*: il valore ablativo, da noi definito "#AWAY", permea la stragrande maggioranza dei significati, benché il ruolo dell'OSSERVATORE cominci a venire meno nei

significati più periferici (#FEATURE) e l'idea di allontanamento si perda in #STEADY e in buona parte di #DAMAGE. Pertanto, almeno nel caso di *u-*, riteniamo opportuno parlare di prototipo cognitivista *sensu* Shull (2003), la cui pervasività si dimostra particolarmente spiccata, *quasi* alla pari di un'invariante strutturalista.

Vogliamo ora realizzare un 'passaggio del testimone' verso una possibile messa in pratica dell'approccio integrato, muovendo dall'assunto secondo cui "[1]a teoria che non si confronta con le sue applicazioni rischia di diventare autoreferenziale e fine a se stessa" (Salmon 2017: 31). Scegliamo quindi di adottare la sistematizzazione dei significati proposta in questo paragrafo, punto di arrivo delle nostre analisi teoriche, come punto di partenza per una gestione consapevole di *u-* nel processo traduttivo dal russo in italiano: infatti, se è vero che spesso chi traduce non necessita di addentrarsi nei 'meandri' della teoria relativa ai PVR, è sulla base di questo 'retroscena' imprescindibile che abbiamo proposto una classificazione strutturata, accessibile per un uso pratico e ben distinta da una voce di dizionario o da semplici liste. Passiamo dunque allo studio di *u-* in prospettiva traduttologica.

U- IN PROSPETTIVA TRADUTTOLOGICA: IL CASO DI LO STERRO DI A.P. PLATONOV

Analizziamo ora le occorrenze di verbi in *u-* presenti in *Kotlovan* (*Lo sterro*) di A.P. Platonov (2022a), in raffronto alle relative rese proposte nella traduzione italiana realizzata da I. Verč (Platonov 2022b). La scelta di non adoperare il Corpus Nazionale della Lingua Russa (*Nacional'nyj korpus russkogo jazyka* o NKRJa) è dovuta al desiderio di testare il nostro "approccio integrato" sul linguaggio della traduzione letteraria e proseguire al contempo l'omaggio a I. Verč: infatti, ricorrendo a un'opera di prosa già

pubblicata, possiamo concentrarci su questioni legate alla resa di significato, registro e aspetto, per quanto consci della specificità dello stile di Platonov, che a volte viola “le norme sintattiche e di accostamento lessicale della lingua letteraria russa” (Verč 2022: 38). Ci allontaniamo, dunque, dal “romanzo in versi” puškiniano da cui era tratta larga parte degli esempi del paragrafo precedente, lasciando così da parte questioni di natura estetica associate alla poesia, che presuppongono “un distacco notevole dalla semantica delle singole parole e dell’opera in generale” (Garbovskij 2007: 235): infatti, “[i]l principio della prosa è *rem tene, verba sequuntur*, il principio della poesia è *verba tene, res sequuntur*” (Eco 2003: 56).

Il confronto tra l’opera di Platonov (testo di partenza, “TP”) e la traduzione di I. Verč (testo di arrivo, “TA”) funge da passaggio intermedio per uno studio dal respiro più ampio: la nostra non è né una critica, né tantomeno un’analisi qualitativa, quanto più un ‘pretesto’ per catalogare i traduenti e, eventualmente, suggerire ulteriori soluzioni slegate dal contesto specifico di *Kotlovan/Lo sterro*. In tal modo osserviamo quali “trasformazioni lessicali” (Lisicyna & Arutjunov 2014: 167) e “tecniche di traduzione” (Salmon 2017: 212) sono operate da Verč e quali altre sono potenzialmente applicabili. In particolare, per valutare i diversi gradi di equivalenza semantica tra i verbi russi e i relativi traduenti, ci appoggiamo alle “correlazioni denotative” di Latyšev (2005); a tal fine, ricorriamo a volte anche alla retrotraduzione, consapevoli di come questo procedimento, basato sulle conoscenze e le intuizioni di chi traduce, sia “esclusivamente uno strumento di analisi dell’originale e delle varianti di traduzione [e] un prodotto della cultura altra” (Čaryčanskaja 2004: 73).

In tutto ciò, le convenzioni formali dell’approccio integrato si rivelano un utile strumento pratico: a) la classificazione proposta nel

paragrafo precedente funge da ‘cornice’ entro cui raggruppare gli esempi e individuare eventuali tendenze o procedimenti specifici per ogni gruppo o significato; b) i tag in lingua inglese, essendo composti da un singolo lessema, consentono un riferimento immediato e intuitivo a ogni gruppo o significato e possono essere adoperati anche come ‘etichette’ per categorizzare i traduenti in gruppi semantici ai fini di una verifica del grado di equivalenza; c) le doppie configurazioni sono un valido supporto per “figurarsi visivamente il testo prima ancora di iniziare il lavoro stesso della traduzione” (Torop 1995: 16); d) la rete semantica da noi proposta (vedi fig. 4) aiuta a tenere visivamente sotto controllo tutta la polisemia di *u-*, specie per orientarsi in casi particolari, come lo svuotamento semantico della radice, che richiedono la conoscenza completa dei significati.

Va da sé che la nostra analisi non ha pretese di esaustività, dal momento che mostriamo una selezione funzionale ridotta di 68 verbi distribuiti in 63 esempi: per quanto la scelta di affidarci a un’opera letteraria, diversamente dal NKRJa, non ci consenta di coprire tutti i significati che abbiamo individuato per *u-*, il materiale analizzato risulta più che sufficiente per tracciare un primo prospetto di un intero PVR in chiave traduttologica. Nostro obiettivo è quindi presentare, alla fine della disamina, un prospetto tipologico dei traduenti per struttura e livello di equivalenza semantica.

Il macrosignificato #AWAY

Un’analisi traduttologica di #AWAY è condotta in Zangoli (2023) sull’esempio dei perfettivi *ujti*, *uechat’*, *ubežat’* e *uletet’*, per i quali vengono individuati, come traduenti, “verbi sintagmatici” composti da un verbo che codifica il MOVIMENTO e/o la MANIERA e dall’avverbio *via* o dalle particelle *-sene* per il PERCORSO.²⁰

20

La numerazione degli esempi riparte da [1]. Riportiamo sempre prima l’occorrenza del TP, mantenendo l’alfabeto cirillico, e poi la relativa traduzione nel TA, indicando fra parentesi tonde il numero di pagina nel riferimento bibliografico. I verbi in *u-* e i rispettivi traduenti sono presentati in grassetto, mentre altri elementi contestuali importanti ai nostri fini sono sottolineati.

[1a] – Я **бы ушел**, но мне некуда (8).

[1b] «Io **te ne andrei**, ma non so dove» (50).

[2a] – [...] душа **ушла** изо всей плоти, **улететь** боюсь, [...] (118).

[2b] «[...] l'anima **se n'è andata** dalla carne, ho paura di **volar via**; [...]» (156).

Nel TP rileviamo altresì occorrenze dell'avverbio *proč'* [via], che semanticamente ripropone quanto già codificato da *u-*: in [3], questa ridondanza viene mantenuta mediante *fuori dai piedi*, eventualmente sostituibile con il già citato *via*; si possono comunque condensare gli apporti semantici di *proč'* e *u-* in un unico traducevole, come in [4].

[3a] – **Уходи прочь!** – ответил Чиклин (148).

[3b] «**Vattene fuori dai piedi!**», rispose Čiklin (185).

[4a] Чиклин [...] опрокидывал торговые будки или вовсе **уносил** их куда-нибудь **прочь**, [...] (25-26).

[4b] Čiklin [...] rovesciava le bancarelle oppure se le **portava via** chissà dove [...] (67).

Non di rado è possibile trasporre solamente l'apporto semantico ora della radice ora del PVR, benché i traducevoli siano a volte più generici. Ad esempio, in [5b] e [6b] viene resa la *MANIERA*, quindi la radice. L'italiano *andare*, "la cui semantica può essere considerata più estesa rispetto a quella spaziale di *u-*" (Zangoli 2023: 177), è più vago di *ujti* in [5a]: di nuovo, un verbo sintagmatico come *andarsene* o *andare via* può ridurre il divario con il TP. Medesime considerazioni sono applicabili anche a *unosit'sja* e *portare* in [6]:

[5a] А Козлов [...] захотел **уйти** внутрь города, чтобы писать там опорочивающие заявления [...] (38).

[5b] Questi [...] ebbe voglia di **andare** in città per inoltrare una denuncia infamante [...] (79).

[6a] [...] музыка **уносилась** ветром в природу через приовражную пустошь [...] (4).

[6b] [...] il vento, passando per il terreno incolto lungo il dirupo, **portava** tra la natura quella musica [...] (46).

Viceversa, in [7] viene reso il PERCORSO espresso dal PVR, dove per *ujti* è dato l'italiano *lasciare* senza indicazione di MANIERA. Tuttavia, il valore ablativo di *u-* è riproposto anche per la forma al futuro del verbo di moto non-direzionale *chodit'*,²¹ cui, tramite le tecniche combinate di aggiunta e trasposizione, è conferito un PERCORSO che per sua natura non codifica.

[7a] Лучше я от вас **уйду** – буду *ходить* по колхозам побираться: (53).

[7b] È meglio che vi **lasci, me ne andrò** nei kolchoz a mendicare: (94).

In [8]–[11] troviamo altresì occorrenze dell'imperfettivo *uplyvat'* e del perfettivo *upolzti*:

[8a] Он долго наблюдал, как систематически **уплывал** плот по снежной текущей реке [...] (151-152).

[8b] Rimase lungamente a guardare la zattera **navigare** puntualmente lungo la corrente innevata del fiume [...] (188).

[9a] – Про-щай-ай! – отозвались **уплывающие** в море кулаки (152).

[9b] «Ad-di-oo!», risposero i kulaki **in navigazione** verso il mare (188).

21

Utilizziamo la terminologia proposta da Nessel (2008: 138) per i verbi di moto, suddivisi in “unidirezionali”, che codificano un PERCORSO (come *idti* o *echat'*), e “non-direzionali”, i quali, per opposizione privativa, non lo codificano (come *chodit'* o *ezdit'*).

22

Va da sé che tale osservazione non risulta applicabile a soggetti con referenti umani o animali.

[10a] Жачев **уполз** с Настей в Ордом [...] (156).

[10b] Žačev **strisciò** con Nastja nella Casa Formativa [...] (192).

[11a] И Жачев **уполз** в город, более уже никогда не возвратившись на котлован (190).

[11b] E Žačev **strisciò** verso la città per non tornare mai più nello sterro (225).

La specificità delle radici verbali porta alla perdita dell'apporto semantico del PVR, rendendo le azioni codificate dai traduttori *navigare* e *strisciare* più generiche: infatti, un'eventuale ritraduzione in russo ammette, tra gli altri, sia i direzionali *plyt'* e *polzti*, sia i non-direzionali *plavat'* e *polzat'*. Parte di questo 'ventaglio' può essere esclusa grazie ai complementi di moto a luogo, che esplicitano la destinazione dell'allontanamento, pur non escludendo i PERCORSI codificati da altri PVR come *po-*, *pri-* (*do-*?). In ogni caso, la resa della sola radice verbale è meno vaga rispetto a quella del solo PVR, che resta comunque accettabile: ipotetiche soluzioni quali *i kulaki che se ne andavano verso il mare* per [9] o *Žačev se ne andò/si allontanò* per [10]–[11] contemplano, in retrotraduzione, anche *ujti*, *uechat'* o eventualmente *udalit'sja*, tra gli altri. Inoltre, in [8] il traduttore di *u-* può farsi 'implicitamente carico' della MANIERA: ad esempio, proponendo *rimase lungamente a guardare la zattera andarsene/allontanarsi*, l'apporto della radice non è esplicitato, ma resta deducibile, dal momento che una proprietà inerente de *la zattera* (e più in generale delle imbarcazioni) è la possibilità di muoversi sull'acqua.²² Al netto di tutto ciò, è comunque possibile mantenere, almeno in parte, gli apporti semantici di radice verbale e PVR utilizzando un verbo al gerundio (MANIERA) e un verbo con valore ablativo (PERCORSO): ad esempio, (*mentre*) *si allontanavano*

navigando verso il mare per [9] e se ne andò/si allontanò strisciando per [10]–[11]. Infine, al di là dei traducanti verbali, in [9] uplyvat' è reso con il costrutto in navigazione (preposizione + sostantivo).

Estendendo la nostra analisi ai cosiddetti “verbi di spostamento” (Voločina & Popova 1993: 31), continuiamo a riscontrare un buon grado di composizionalità e dunque soluzioni analoghe. In [12]–[13],²³ per i perfettivi *uvleč'* e *uslat'* ancora una volta i traducanti traspongono la semantica della radice verbale e i complementi di moto a luogo ‘assorbono’ parzialmente l’apporto di *u-*:

[12a] Позже он нашел след гробов, **увлеченных** двумя мужиками за горизонт в свой край [...] (93).

[12b] Più tardi ritrovò le tracce delle bare che i due contadini **avevano trascinato** oltre l’orizzonte, verso i luoghi natii [...] (132).

[13a] [...] Жачева **успал** искать у кого-нибудь молоко (184).

[13b] [...] Žačev **fu spedito** da qualche parte a cercar latte (219).

In generale, molti traducanti inevitabilmente presentano, per loro stessa semantica, non solo valore ablativo, ma anche ingressivo (il punto iniziale dell’azione), un caso di terzo tipo di “correlazione denotativa” in cui un’unità traduttiva del TP e il traducante mostrano corrispondenza parziale (Latyšev 2005: 131), come in [14]–[17]:

[14a] И Вощев **ушел** в одну открытую дорогу (94).

[14b] E Voščev **prese** una strada aperta (133).

[15a] Чиклин [...] медленно **ушел** на дальний край котлована (189).

23

Da notare in [13a] l’uso di “*u + genitivo*” richiesto dal verbo *iskat'* [cercare].

[15b] Čiklin [...] lentamente **s'avviò** verso un lontano margine dello sterro (224).

[16a] [...] он решил **уехать** стряпать пищу на ее детей [...] (161).

[16b] [...] aveva deciso di **partire** per far da mangiare ai bambini [...] (197).

[17a] Чиклин [...] ходил по полу в чулках довольный и мирный, что [...] **уплывшие** на плоту не вернутся [...] (161).

[17b] Čiklin [...] camminava sul pavimento con le calze, soddisfatto e tranquillo per il fatto che [...] **coloro ch'erano salpati** con la zattera non sarebbero ritornati [...] (197).

Il sintagma verbale *prendere una strada* e il verbo *avviarsi* in [14] e [15] manifestano decisamente valore ingressivo, mentre *partire* e *salpare* in [16] e [17], così come anche il già citato *andarsene* in [1]-[3], codificano sia l'inizio del movimento sia l'allontanamento. Tuttavia, in russo il valore ingressivo di un evento di moto è prerogativa di *po-*: un'eventuale ritraduzione in russo delle soluzioni proposte nel TA ammetterebbe anche *pojti*, *poechat'* e *poplyt'* per [14]-[17].

A conclusione di #AWAY, in [18] rileviamo una situazione inversa in cui l'italiano *andare*, proposto per *pojti* (ingressivo), ammette anche *ujti*, *uechat'* (ablativo) e pure i non-direzionali *chodit'* e *ezdit'* in retrotraduzione.

[18a] - И куда они **пошли**? (115).

[18b] «Dov'è che **sono andati**?» (153).

I microsignificati #remove e #downwards

Partendo da #remove, troviamo in [19]–[20] l'imperfettivo *ustranjat'sja* e il perfettivo *udalit'sja*:

[19a] [...] а он, Воцев, **устраняется** спешащей, действующей молодостью в тишину безвестности [...] (12).

[19b] [...] lui invece da una giovinezza frenetica **si stava allontanando** nel silenzio dell'anonimato [...] (54).

[20a] [...] поспешно **удалился** в залу представления, чтобы снова там волноваться (186).

[20b] [...] **s'allontanò** di fretta verso la sala della rappresentazione per provare nuovamente emozioni (221).

Rileviamo ancora chiara compositività e dunque prevalenza di #AWAY, tanto che i tradurenti *allontanarsi* potrebbero essere sostituiti con *andarsene* o *andare via*. Tuttavia, non è possibile affermare lo stesso per gli imperfettivi *ustranjat'sja* e *uprazdnjat'* in [21]–[22]:

[21a] В увольнительном документе ему написали, что он **устраняется** с производства вследствие роста слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда (3).

[21b] Nella lettera di licenziamento avevano scritto: riscontrata crescita di debolezza e meditazione nel pieno dei ritmi generali di lavoro e di conseguenza **tolto** dalla produzione (45).

[22a] **Упраздняя** старинное природное устройство, Чиклин не мог его понять (25).

[22b] **Stava estinguendo** un assetto naturale di antica data che sfuggiva alla sua comprensione (67).

Le rese *togliere* e *estinguere* sono più specifiche di *allontanarsi*, per quanto traducenti più vicini a #AWAY, come *scacciare* o *mandare via*, siano comunque accettabili, specie per [21].

Il microsignificato #downwards si dimostra più ‘autonomo’. Dal momento che alcuni verbi, come *upast’* in [23], si formano mediante effetto Vey-Schooneveld, il traducente rende l’apporto della radice verbale, il cui significato corrisponde in parte a quello del PVR.

[23a] *Левая рука Козлова свесилась вниз, и весь погибший корпус его накренился со стола, готовый бессознательно **упасть*** (109).

[23b] *Il braccio sinistro di Kozlov stava penzoloni e tutto il corpo morto s’era inclinato sul tavolo, pronto a **cadere** senza averne coscienza* (147).

Interessante è inoltre l’esempio [24]:

[24a] [...] *но земля все же **углублялась** под лопатами, считаясь лишь с силой и терпением землекопов* (38).

[24b] [...] *eppure la terra, costretta a cimentarsi con la sola forza e la pazienza degli scavatori, **diventava sempre più profonda** sotto i colpi delle vanghe* (80).

L’imperfettivo *uglubljat’sja* afferisce non solo a #downwards, ma, in quanto deaggettivale formato da *glubokij* [profondo], anche a #FE-ATURE: infatti, la resa in [24b] presenta il verbo *diventare* seguito dall’avverbio *sempre* e la forma comparativa dell’aggettivo (altra soluzione possibile è *faceva sempre più profonda*). Tuttavia, volendo

dare maggiore risalto a #downwards, proponiamo anche *sprofondava sempre (di) più* o *si abbassava sempre (di) più*, se non perfino *continuava a/non smetteva di abbassarsi*. Al contrario di #remove, traducenti afferenti a #AWAY non sono più accettabili, poiché verbi come *andarsene* o *allontanarsi* alterano la scena descritta nel TP.

Verso il macrosignificato #COVER passando per #safe

Partendo da #safe, segnaliamo [25], interessante per questioni semantiche e aspettuative:

[25a] – **He yctepex** двух зрбов, – высказался Елисеѳ (89).

[25b] «**Ti sei fatto fregare** due bare», si lamentò Elisej (129).

Assistiamo a una “traduzione antonimica”, in cui un concetto del TP viene “sostituito da un concetto opposto [...] con conseguente modifica alla struttura di tutto l’enunciato” (Lisicyna & Arutjunov 2014: 169). Il perfettivo *ustereč’* si presenta al passato preceduto da negazione, un caso di “modalità di impossibilità soggettiva” (Šeljakin 1983: 97-98) secondo cui il soggetto, per cause di natura oggettiva, non riesce a svolgere l’azione che dovrebbe essere o ci si aspetta sarà realizzata. Tuttavia, il traducevole *farsi fregare*, composto dalla forma riflessiva del causativo *fare* e dall’infinito *fregare*, ricodifica l’azione in #steal, significato pressoché antonimo a #safe del TP (mancato mantenimento del complemento oggetto in condizioni di sicurezza). Ruolo importante è svolto altresì dal registro: considerato che l’esplicitazione del soggetto è regola del russo moderno standard, la sua omissione è connotata come colloquiale. Tale componente viene ‘recuperata’ nel verbo *fregare*, più familiare rispetto al neutrale *ustereč’*, in un caso di “trasposizione”, tecnica adoperata per far sì che “l’esito complessivo [sia] [...]

24

Si noti anche la resa di *ušedšich* attraverso il traduce *chi s'era in messo in cammino* (in alternativa, *chi si era incamminato*), che mette maggiormente in risalto il valore ingressivo rispetto a quello ablativo.

qualitativamente e quantitativamente equifunzionale nei due testi, ma in segmenti diversi” (Salmon 2017: 218). Soluzioni che mantengano #safe anche nel TA sono comunque attuabili attraverso l'aggiunta di costrutti modali: suggeriamo *non sei manco buono a tenerti strette/tenere al sicuro due bare* (forma ironica per la connotazione di registro) o *non sei stato capace/non sei riuscito a custodire due bare* (stilisticamente più neutrale).

Prendiamo ora in esame alcune istanze di *ukryvat'(sja)/ukryt'(sja)*, coppia aspettuale che funge da 'ponte' verso #COVER tramite #safe: a seconda del contesto, il PVR può 'fluttuare' fra i significati. Ad esempio, in [26]–[27] le rese mostrano preferenza per #COVER:

[26a] Из большого облака, остановившегося над глухими дальними пашинями, стеной пошел дождь и **укрыл** *ušedšich* в среде влаги (115).

[26b] Da una grande nuvola che s'era fermata sopra lontani e sperduti campi arati venne giù il diluvio e **coprì** *chi s'era messo in cammino* in un alveo d'umidità (153).²⁴

[27a] – Я четыре месяца взносов в профсоюз не платил, – тихо сказал Прушевский, сразу озябнув внизу и **укрываеться** (58).

[27b] «Da quattro mesi non pago la quota sindacale», disse piano Pručevskij, **coprendosi**, perché in basso aveva immediatamente sentito freddo (98).

In [26], l'uso di *coprire* non impedisce di proporre soluzioni più vicine a #AWAY, come *chi s'era messo in cammino scomparve/sparì in un alveo d'umidità* (il referente del soggetto della relativa non è più visibile per il diluvio). Al contrario, in [27] la scelta di #COVER è obbligatoria: nella

scena descritta, il referente percepisce freddo in una specifica parte del corpo, che copre per ottenere maggior agio fisico; traducenti come *nascondendosi* (#safe) o *scomparendo* (#AWAY) mostrano dunque una scena diversa.

In [28] *ukryt'* è interpretato come afferente a #safe:

[28a] Поэтому Чиклин и Прушевский спешно пошли на котлован по земляным, немощеным улицам, осыпанным листьями, под которыми **были укрыты** и согревались семена будущего лета (82).
 [28b] Čiklin e Pruševskij s'affrettarono perciò allo sterro lungo strade terrose non lastricate cosparse di foglie che **nascondevano**, riscaldandoli, i semi della nuova estate (121).

La scelta del traduttore *nascondere* è probabilmente influenzata dal circostanziale *list'jami, pod kotorymi* [di foglie, sotto le quali], che introduce la subordinata relativa di cui *ukryt'* è predicato verbale. Al di là della trasformazione sintattica operata, per mezzo della quale le *foglie* 'divengono' soggetto della proposizione, possiamo 'fluttuare' anche verso #COVER mediante *strade [...] cosparse di foglie che ricoprivano/?rivestivano [...] i semi*. Assistiamo a una rara corrispondenza strutturale tra il verbo russo e il traduttore italiano, dal momento che per quest'ultimo è attestata anche una controparte non prefissata: *ricoprire* e *rivestire* presentano infatti *ri-* con valore di "intensificazione" (Iacobini 2004: 155).

Annoveriamo un'ulteriore istanza di *ukryvat'* per #safe in [29]:

[29a] В Чиклине тогда многие нуждались как в укрытии и покое среди его верного тепла, но он хотел **укрывать** слишком многих, [...] (25).
 [29b] A quel tempo erano molti ad avere bisogno di lui, cercando in quel

*corpo fedele riparo e tranquillità, ma lui voleva **offrire riparo** a troppe persone [...] (67).*

Il traducevole *offrire riparo* (sintagma verbale composto da verbo e complemento oggetto) è condizionato dal sostantivo *ukrytie* [ri-*riparo*], formato da *ukryt'*, in un chiaro richiamo intratestuale. Qui non è possibile 'fluttuare' verso altri significati: *offrire una copertura* (#COVER) rappresenterebbe sì un *riparo*, ma anche una *dissimulazione* di attività illegale.

Il gruppo #ADVANTAGE

Per il gruppo #ADVANTAGE presentiamo innanzitutto la coppia *ugožd-at'/ugodit'* in [30]-[31], per la quale troviamo *accontentare* (verbo) e *fare il favore* (sintagma verbale).

[30a] *Безвестный мужик с желтыми глазами скулил в углу барака про одно и то же свое горе, только не говорил, отчего оно, а старался побольше всем **угождать** (84).*

[30b] *In un angolo della baracca lo sconosciuto contadino dagli occhi gialli gracchiava la sua solita sventura, pur non svelandone l'origine e cercando piuttosto di **accontentare** tutti (123).*

[31a] – *Отчего же ты никто? Какой-нибудь принцип женского рода **угодил** тебе, что ты родилась при советской власти? (83).*

[31b] «*Come, nessuno? Un qualche principio di sesso femminile t'ha pur **fatto il favore** di metterti al mondo sotto il potere sovietico» (122).*

Riscontriamo un caso suscettibile di diverse interpretazioni in [32]:

[32a] Я уж там и ямку под корнем себе **уготовил** [...]! (90).

[32b] **Ho preparato** una buca sotto le radici [...]! (129).

Il perfettivo *ugotovit'*, come riferisce il dizionario BTS, è connotato stilisticamente, fatto che ci spinge a interpretare il verbo come sostituto dei neutrali *podgotovit'* o *prigotovit'* [preparare] (#result). Tuttavia, sempre attenendoci al BTS, non escludiamo un'afferenza di *ugotovit'* anche a #STEADY, visto il carattere 'stabile' dell'azione descritta, cui si aggiunge una componente di #ADVANTAGE per la presenza del pronome *sebe* [a sé]. La resa del TA propende per le prime due opzioni, benché *preparare*, stilisticamente neutrale, non sia seguito da trasposizioni su altri segmenti dell'elemento colloquiale. Un traduttore più vicino a #ADVANTAGE può essere *mi sono preparato una (bella) buca*, in cui il dativo etico dato dalla particella *mi* mantiene anche la connotazione informale (per di più recuperando *sebe*), mentre l'eventuale aggiunta di *bella* convoglia il contributo di *u-* (#STEADY).

Passando ai microsignificati del gruppo #ADVANTAGE, rileviamo un passaggio graduale verso #perceive, per il quale sono frequenti *uvidet'* e *uslyšat'* (perfettivi formati per effetto Vey-Schooneveld). In particolare, desta interesse l'esempio [33]:

[33a] – Ступай на Оргдвор и вдарь в колокол, чтоб Мишка обеденное время **услыхал**, [...] (143).

[33b] «Vai al Casale Formativo e dai un colpo di campana. Miška **crederà** sia ora di pranzo, [...]» (179).

Il perfettivo *uslychat'*, che il BTS dà come sinonimo colloquiale di *uslyšat'*, è reso con *credere* (eventualmente sostituibile con *illudersi/pensare/capire*), che traspone l'apporto del PVR. Assistiamo a un caso

in cui un verbo di percezione sensoriale passiva viene reso con l'effetto conseguente che questa sortisce: infatti, il TP descrive un inganno che *sentire*, traduce letterale della radice, non trasmetterebbe.

Più 'fluttuante' tra #ADVANTAGE e #perceive è la coppia *uznavat'/uznat'*:

[34a] [...] Чиклин [...] наклонился к ее устам, чтобы **узнать** – та ли это бывшая девушка [...]. Поцеловав, он **узнал** [...], что она та самая (74).

[34b] [...] Čiklin [...] si chinò sulle sue labbra per **sapere** se fosse lei quella ragazza [...]. La baciò e [...] **seppe** che era proprio lei (113).

[35a] «[...] лежи здесь, я **узнаю**, за что ты жил и погиб [...]» (9).

[35b] «stattene qui, **riuscirò a sapere** perché sei vissuta e morta [...]» (51).

[36a] [...] он [...] с тех пор всматривался во все женские лица и ни в одном из них не **узнавал** той, которая, исчезнув, все же была его единственной подругой [...] (45).

[36b] [...] da allora scrutava ogni volto femminile senza mai **riconoscervi** colei che, scomparsa, era rimasta pur sempre la sua unica amica [...] (86).

[37a] – В лицо ты ее не **узнаешь**, [...]! (150).

[37b] «Nemmeno se lo vedessi in faccia lo **riconosceresti**, [...]!» (187).

[38a] – [...] я никому не скажу, и никто не **узнает**, была ты или нет (73).

[38b] «[...] non lo dirò a nessuno e nessuno **saprà** mai, se ci sei stata oppure no. [...]» (113).

In [34]–[35] *u-* afferisce pienamente a #ADVANTAGE, come testimoniato dal ruolo attivo dei referenti dei soggetti: non stupisce l’aggiunta aspettuale di *riuscire* (valore risultativo) in [35], dove *sapere* è sostituibile anche con i verbi *scoprire* o *capire*, a loro volta applicabili in [34]. Il microsignificato #perceive diviene dominante in [36]–[37], dove *uznavat’* codifica una percezione visiva prettamente passiva. Segnaliamo un altro caso di rara equivalenza strutturale prefisso/radice: entrambe le occorrenze del TP sono infatti rese con *riconoscere*, in cui *ri-*, “il prefisso più usato [in italiano] con valore iterativo” (Iacobini 2004: 155), presuppone un’acquisizione di informazioni calibrata su un evento analogo precedente. Ciò lascia comunque spazio a una partecipazione attiva del soggetto nel tentativo di discernimento, che potrebbe essere messa in risalto attraverso il sintagma *riuscire a riconoscere* (forse cacofonico per la ripetizione di *ri-*?). Infine, in [38] *u-* manifesta #perceive (percezione passiva): in alternativa a *sapere* proponiamo *scoprire* (in cui si intravede #ADVANTAGE) o il sintagma *venire a sapere*.

Per il microsignificato #convinces, l’aspetto svolge un ruolo fondamentale:

[39a] Жачев **убеждал** Воцева, что его желание безумное [...] (67).

[39b] Žačev **cercava di convincerlo** che la sua era un’aspirazione folle [...] (107).

[40a] Ты вот тех, кого нам биржа прислала, **уговори** [...]! (52).

[40b] **Cerca** piuttosto **di convincere** quelli mandati dall’ufficio di collocamento [...]! (93).

[41a] [...] по слабости груди ему приходилось во время работы гладить себя изредка поверх костей и **уговаривать**

uvenomo mtepnemь (28).

[41b] [...] il debole petto lo costringeva ad accarezzarsi le ossa del torace e a **bisbigliare parole di conforto per** continuare ad avere pazienza (70).

In [39] il verbo *ubeždat'* assume il “significato conativo” dell’aspetto imperfettivo (Zaliznjak *et al.* 2015: 27), che esprime il tentativo di ottenere un risultato: tale tentativo viene reso nel TA mediante l’aggiunta del verbo fraseologico *cercare (di)* (cui in alternativa suggeriamo *tentare di/provare a*). Ciò avviene anche per il perfettivo *ugovorit'* in [40], dove l’elemento conativo è dato dal modo imperativo. Va da sé che, sulla falsariga di (*ne*) *ustereč'* in [25] e *uznat'* in [35], i casi di “impossibilità soggettiva” e di ottenimento del risultato espressi dal perfettivo potranno richiedere l’aggiunta di costrutti come (*non*) *riuscire a*. Curioso, in particolare, è il traducevole scelto in [41] per *ugovarivat'*, in cui avviene una “trasformazione integrale” della struttura sintattica del TP (Lisicyna & Arutjunov 2014: 169): l’apporto semantico dell’avverbio di modo russo *šëpotom* [con un sussurro] viene trasposto nel verbo italiano *bisbigliare*. In quest’ultimo confluisce altresì il contributo della radice di *ugovarivat'*, esteso anche nel sintagma nominale *parole di conforto*, vicino a #STILL; inoltre, il microsignificato #convince di *u-* è leggermente ripreso dalla preposizione *per* con valore finale, che esprime il risultato cui si ambisce. Non escludiamo tuttavia anche una traduzione più letterale simile a [39]–[40], come *lo costringeva [...] a (cercare/tentare di) convincersi a resistere/non cedere*, benché forse cacofonica per l’accostamento di un elevato numero di verbi.

Il macrosignificato #STEADY

Gli apporti semantici di radice e PVR nei verbi afferenti a #STEADY sono di norma facilmente distinguibili per composizionalità, similmente a PERCORSO e MOVIMENTO/MANIERA per #AWAY. In traduzione possiamo infatti assistere al secondo tipo di “correlazione denotativa”, in cui un’unità del TP viene resa “dall’insieme dei significati di diverse unità [del TA]” (Latyšev 2005: 128): in linea generale, troviamo un traducevole letterale per la radice e un avverbio o un complemento che indichino “solidità, fondatezza dell’azione” (Sottofattori 1991: 74) per il PVR, benché il contributo di quest’ultimo sia spesso sacrificato.

[42a] [...], так что Чиклин встал и **уперся** руками в стену барака, лишь бы давить и двигаться во что-нибудь (55).

[42b] [...] perciò si alzò e pur di muoversi e premere contro qualcosa **s’approggiò** con le mani alla parete della baracca (95).

[43a] – Ты что ж, Сафронов, совсем улегся иль думаешь встать все-таки? (103).

[43b] «Allora, Safronov, **ti sei coricato per sempre** o pensi comunque di alzarti?» (142).

[44a] [...] уж потом приноровил как следует, **уложив** его тесно близ боков Сафронова и Козлова (108).

[44b] [...] solo in seguito lo sistemò a dovere, **riponendolo** a stretto contatto di gomito con Safronov e Kozlov (145-146).

[45a] – Мужик-то который день **уткнулся** и лежит... (118).

[45b] «Non so da quanti giorni il mio uomo **s’è piantato** e sta lì sdraiato... [...]» (156).

[46a] Елисей **установился** в мутную сырость порожнего места (106).

[46b] Elisej **fissò** la fosca umidità di quel posto vuoto (144).

[47a] [...] – какой-то набредший ветер начал производить вьюгу, что бывает, когда **устанавливается** зима (144).

[47b] [...] un vento inatteso aveva iniziato a formare una tempesta: l'inverno **era ormai alle porte** (181).

In [42], *appoggiarsi* rende solamente la radice di *uperet'sja*, tanto che un'ipotetica ritraduzione in russo ammette, fra gli altri, anche il più generico *prisonit'sja* [appoggiarsi]: una soluzione che recuperi l'apporto di *u-* può essere *si appoggiò saldamente [...] alla parete*. Diverso è il caso di *uleč'sja* in [43], dove *u-(...-sja)* e l'avverbio *sovsem* [del tutto] confluiscono nell'espressione *per sempre* (un traducevole come *ti sei coricato* trasmette solamente l'apporto di *leč'* [stendersi]). In [44] troviamo *uložit'*, altro raro caso di corrispondenza strutturale tra russo e italiano, dove *riporre* manifesta *ri-* con valore di intensificazione: infatti, soluzioni come *porre* o *collocare*, senza eventuali aggiunte, convogliano solamente il contributo della radice. Interessante è inoltre il perfettivo *utknut'sja* in [45], seguito dall'imperfettivo *ležat'* [giacere] che indica lo stato acquisito in seguito al posizionamento. Il traducevole *sta lì sdraiato*, attraverso l'aggiunta dell'avverbio *lì* (privo di corrispettivo nel TP), condensa gli apporti di *ležat'* e *u-(...-sja)*, consentendo di evitare ulteriori aggiunte per la resa del PVR. In [46], il verbo *ustavit'sja* viene usato in riferimento all'atto del guardare e dunque reso con *fissare*: eventualmente, evidenziamo la stabilità ottenuta mediante una trasformazione quale *Elisej si piantò con lo sguardo sulla fosca umidità*. Molto libera è infine la traduzione di *ustanavlivat'sja* in [47]: senza considerare l'elemento estetico, la resa *era ormai alle porte* sacrifica in parte #STEADY, idealmente recuperabile mediante *si insediava (pian piano/gradualmente)*.

Il macrosignificato #SHRINK

Le occorrenze di #SHRINK sono quantitativamente scarse ma qualitativamente interessanti.

[48a] Если **бы** профуполномоченный **убавил** волнение своей работы [...] или погладил бы ночью свое **уменьшившееся**, постаревшее тело, он бы почувствовал стыд существования за счет двух процентов тоскующего труда (21).

[48b] Se solo il sindacalista **avesse attenuato** la frenesia dell'operare [...] o avesse di notte accarezzato il suo corpo **sempre più esile** e invecchiato, avrebbe avvertito la vergogna di un'esistenza dovuta al misero due per cento che quell'angoscioso lavoro gli rendeva (63).

Per il perfettivo *ubavit'* in [48a], reso con *attenuare*, proponiamo altresì (*se*) *avesse ridotto/limitato*. Tuttavia, similmente a *ukryt'*, anche *ubavit'* costituisce un 'ponte' fra vari significati, in questo caso #AWAY/#remove da un lato e #SHRINK dall'altro. Infatti, il contesto permette anche un'interpretazione del verbo più affine a #remove ([*se*] *avesse soppresso/fatto sparire*), sebbene le due soluzioni differiscano leggermente: nella resa del TA la *frenesia* è parzialmente mantenuta (#SHRINK), mentre nella nostra proposta scompare del tutto (#remove). Sarà il contesto a determinare di volta in volta la soluzione più opportuna. Sempre in [48a] rileviamo il perfettivo *umen'sit'sja*, deaggettivale e dunque ascrivibile indifferentemente a #SHRINK e #FEATURE. Esso viene reso attraverso un aggettivo in forma comparativa (*più esile*) insieme all'avverbio di tempo *sempre*: ciò avviene poiché *umen'sivšeesja* è un participio passato attivo che qui svolge funzione di attributo e dunque sostituisce la proposizione relativa implicita *che diventava sempre più esile*.

Degno di nota è anche l'esempio [49]:

25

Il significato spaziale prototipico di *pri-* (#ARRIVE) è antonimo di quello di *u-* (#AWAY): il PARTECIPANTE PRIMARIO giunge e dunque compare all'interno del dominio di accessibilità. Per estensione si ottiene il significato #ADD, in cui il PARTECIPANTE PRIMARIO si unisce, e dunque si aggiunge, al PARTECIPANTE SECONDARIO.

[49a] – Не **убывают** ли люди в чувстве своей жизни, когда прибывают постройки? (15).

[49b] «Ma gli uomini non **perdono** forse il sentimento della propria vita, man mano che le costruzioni crescono?» (57).

In [49a] assistiamo a una contrapposizione tra *ubyyvat'* e *pribyvat'*, imperfettivi con la medesima radice ma PVR antonimi. Nel TA viene trasformata la struttura della frase, con conseguente spostamento del significato di *u-* di *ubyyvat'* verso #AWAY, nonostante la costruzione “*v* + prepositivo” (*v čuvstve* [nel sentimento]) esprima complemento di limitazione, prerogativa di #SHRINK. Inoltre, il verbo *pribyvat'*, che il BTS ascrive a #ARRIVE e #ADD,²⁵ viene reso con *crescono* per vincolo della semantica inerente di *postrojki* [costruzioni], soggetto della subordinata temporale: se infatti si escludono casi di linguaggio metaforico, le *costruzioni* possono *aggiungersi* (#ADD), ma non *giungere* o *arrivare* (#ARRIVE). Ad ogni modo, in [49c]–[49f] valutiamo altre soluzioni come pretesto per la resa, in generale, di verbi con PVR antonimi.

[49c] «Ma negli uomini non **decrese** forse il sentimento della propria vita, man mano che le costruzioni accrescono?»

[49d] «Ma negli uomini non **diminuisce** forse il sentimento della propria vita, man mano che aumentano le costruzioni?»

[49e] «Ma negli uomini non **diventa** forse **più piccolo** il sentimento della propria vita, man mano che il numero delle costruzioni diventa sempre più grande?»

[49f] «Ma negli uomini non **si riduce** forse il sentimento della propria vita, man mano che le costruzioni si moltiplicano?»

In tutte e quattro le proposte operiamo innanzitutto una trasformazione sintattica della proposizione. La resa del sostantivo *ljudi* [persone], che nel TP ha funzione di soggetto, assume il ruolo di complemento di stato in luogo figurato (*negli uomini*), mentre quella di *v čuvstve* diviene soggetto (*il sentimento*). In [49c] e [49d] proponiamo soluzioni composte da un verbo sintetico italiano per ogni verbo russo. In particolare, in [49c] suggeriamo *decrescere* e *accrescere*, tentativo di riproporre l'opposizione strutturale anche in italiano mediante i prefissi di origine latina *de-*, con “valore reversativo”, e *ac-*, allomorfo di *ad-*, con “valore rafforzativo” (Iacobini 2004: 146; 157); tuttavia, diversamente dal russo, i verbi italiani appartengono a un registro medio-alto. In [49d], senza ricercare corrispondenza strutturale, optiamo invece per traduenti verbali antonimi come *diminuire* e *aumentare*, privi di connotazione di registro. In alternativa, in [49e] utilizziamo predicati nominali composti dal verbo copulativo *diventare* e dalle forme comparative degli aggettivi antonimi *piccolo* e *grande*, mantenendo la ripetizione delle radici russe mediante la doppia occorrenza dell'avverbio *più* (aggiungiamo il sintagma *il numero [delle costruzioni]* per evitare ambiguità tra quantità e dimensioni delle costruzioni); similmente, in [49f] proponiamo la ripetizione della particella *si* nei verbi riflessivi *ridursi* e *moltiplicarsi*.

Il passaggio graduale tra i macrosignificati

#STILL e #DAMAGE

Il macrosignificato #STILL costituisce un ‘passaggio’ da #AWAY a #DAMAGE.

[50a] [...] это желание **утихло** в нем без последствий, [...] (131).

[50b] [...] il desiderio **si spense** senza conseguenza [...] (168).

[51a] Снежный ветер **утих**; [...] (153).

[51b] Il nevischio **era cessato**; [...] (189).

[52a] Во время революции по всей России день и ночь брехали собаки, но теперь они **умолкли** (45).

[52b] Durante la rivoluzione in tutta la Russia, giorno e notte, abbaiano i cani, ora però **erano ammutoliti** (86).

[53a] Козлов продолжал лежать **умолкшим** образом, будучи убитым; [...] (103).

[53b] Kozlov continuava a giacere in **silenzio**, da morto ammazzato; [...] (141).

Il perfettivo *utichnut'* funge da 'ponte' tra #AWAY e #STILL, in quanto associato a fenomeni sonori che, svanendo, non sono più percepibili al termine dell'evento. Ad esempio, in [50] il verbo è correlato a un'emozione e reso con *si spense* (#STILL); in alternativa, riteniamo possibili soluzioni più vicine a #AWAY, come *svani/scomparve*: la semantica inerente del soggetto, tramite metafora, si può 'fare carico' dell'apporto della radice senza alterare il senso della frase. Meno 'fluttuante' tra i due significati è l'occorrenza in [51], in cui il referente del soggetto è un fenomeno meteorologico che sembra preferire traduenti vicini a #STILL, come *cessare* (proposto nel TP) o *placarsi/quietarsi*, piuttosto che ad #AWAY (*svanire/scomparire?*). Infine, in [52]-[53] il perfettivo *umolknut'*, associato a soggetti animati, non ammette traduenti afferenti ad #AWAY, che alterano la scena descritta, a meno di una trasformazione integrale mista a trasposizione, se 'concesso' dal contesto; ad esempio, per [52] sarebbe accettabile *giorno e notte si udiva l'abbaiare dei cani, che tuttavia ora era svanito*

(metonimia in cui il referente del soggetto della relativa è un suono, che ammette #AWAY).

Per il passaggio graduale da #DAMAGE a #dead, in [54]–[56] rileviamo il primo tipo di “correlazione denotativa”, che “non crea difficoltà a chi traduce” (Latyšev 2005: 128) vista la piena equivalenza semantica dei traducanti.

[54a] – Пора пошабашить! А то вы **уморитесь, умрете**, и кто тогда будет людьми? (32).

[54b] «È ora di piantarla! Altrimenti **vi stancherete e morirete**. Chi rimarrà allora come uomo?» (73).

[55a] – Это ты **убил** их? – спросил Чиклин (106).

[55b] «Sei stato tu ad **ammazzarli?**», chiese Čiklin (144).

[56a] [...] они не могли расстаться со скотиной и **уничтожали** ее до костей [...] (135).

[56b] [...] non riuscivano a staccarsi dalle bestie, **distruggendole** fino all'ultimo osso [...] (172).

Evidenziamo un caso interessante di #dead in [57]:

[57a] – Все **усохнем!** – произнес молча проживший всю революцию середняк (167).

[57b] «**Creperemo** tutti!», disse un serednjak che aveva passato tutta la rivoluzione senza dire una parola (203).

Il perfettivo *usochnut'*, come riferisce il BTS, presenta significati afferenti a #SHRINK accomunati da una <riduzione di volume> (codificata

da *u-*) che avviene per <essiccamento> (codificato dalla radice); una vaga implicazione di #DAMAGE è presente solamente quando il verbo è utilizzato in relazione a (parti di) piante, benché la morte per perdita di umidità (#dead) sia prerogativa di *zasochnut'*. Per questo, l'istanza di *usochnut'* in [57] rappresenta un caso di svuotamento semantico della radice: è dunque il contesto, nel quale rientrano anche i periodi precedenti e successivi (non mostrati per questioni di spazio), a farci comprendere che *u-* manifesta #dead, non attestato dal BTS. Occorre inoltre mantenere il registro informale, tipico di questo fenomeno, che ben si rispecchia in *creperemo* (al posto di un neutrale *moriremo* o un formale *periremo*), cui in alternativa proponiamo i colloquiali *schiatteremo* (verbo) o *tireremo le cuoia* (sintagma verbale con valore idiomatico).

In [58] osserviamo un caso di ambiguità semantica tra #DAMAGE e #dead:

[58a] – *Кушать дайте! Эй, Юлия, угроблю!* (78).

[58b] «Voglio mangiare! Ehi, Julija, io ti **faccio a pezzi!**» (118).

Per il perfettivo *ugrobit'*, formato per effetto Vey-Schooneveld, il traduttore *fare a pezzi* (sintagma verbale) mantiene la vaghezza di significato e l'elemento colloquiale del linguaggio substandard che il BTS segnala per il verbo russo.

Troviamo simili casi di ambiguità in [59] e [60]:

[59a] *Елисей пошел вместе с Чиклиным, чтобы указать ему самого угнетенного батрака [...]* (140).

[59b] *Elisej andò assieme a Čiklin per mostrargli il più **sfruttato** dei braccianti [...]* (177).

[60a] Иногда Жачев не мог стерпеть своего **угнетенного** отчаяния души [...] (75).

[60b] Succedeva addirittura che Žačev non riuscisse più a sopportare la disperazione nell'anima **repressa** [...] (115).

26
Ricordiamo *uglu-*
bljať'sja (#downwards)
in [24] e *umen'sit'sja*
(#SHRINK) in [48].

Il significato #DAMAGE si manifesta in *ugnesti* tramite *sfruttare* in [59]; intravediamo altresì una vaga componente metaforica di #SHRINK nel traducete *reprimere* in [60], eventualmente rimpiazzabile con un più forte *schacciare*.

Il macrosignificato #FEATURE

Come già affermato, la natura deaggettivale e denominale dei verbi afferenti a #FEATURE fa sì che questi siano spesso parte anche di altri significati:²⁶ infatti, tra i verbi mostrati in [61]–[64], i primi tre sono rispettivamente ascrivibili anche ad #AWAY, #STILL e #STEADY.

[61a] Вошчев гулял мимо людей, [...] все более **уединяясь** в тесноте своей печали (14).

[61b] Voščev passava tra la gente, [...] **isolandosi** sempre più nell'angustia della tristezza (56).

[62a] Все последние бодрствующие легли и **успокоились** [...] (54).

[62b] Quelli che erano ancora svegli **si** coricarono e **calmarono** [...] (95).

[63a] [...] он решил **укрепить** этот сектор социалистического строительства [...] (94).

[63b] [...] decise di **rafforzare** questo settore dell'edificazione socialista [...] (133).

[64a] - [...] от душевного смысла **улучшилась**

бы производительность (6).

[64b] «[...] dare un senso all'anima **potrebbe migliorare** la produttività» (48).

Anche i traduttori italiani sono spesso di natura deaggettivale o deverbale (*isolarsi* da *isola*, *calmare* da *calmo*) e includono i “verbi parasintetici”, formati “dall’affissione simultanea di uno o più prefissi e di uno o più suffissi” alla radice verbale (Serianni 1989: 662): in particolare, fra i primi figurano *ad-*, *in-*, *ra-*, *rin-* e *s-*, come in *rafforzare* (sostituibile con *rinforzare*) in [63] (cfr. Iacobini 2004: 157-159). Inoltre, a volte è possibile ricorrere anche a *rendere* (per i verbi transitivi) o *diventare/divenire/farsi* (per quelli intransitivi) seguiti da un sintagma nominale o da un aggettivo (quest’ultimo in forma comparativa, associata anche al verbo *essere*, se è presente gradualità). Ad esempio, rammentiamo il già citato *uglubljat’ sja* in [24], tradotto nel TA con *diventava sempre più profonda*: sulla sua falsariga proponiamo ora rese alternative per [63]–[64], rispettivamente *rendere più solido* e *potrebbe rendere migliore*. Ricordiamo infine la possibilità, se il verbo è al participio, di optare per un aggettivo in italiano, come già mostrato in [48] (*sempre più esile* per *umen’šivšeesja*).

Tendenze e linee guida per la gestione di *u-* in traduzione

In questo paragrafo abbiamo mostrato almeno un verbo per ogni significato di *u-* riscontrato in *Kotlovan*, constatando così l’assenza totale di #steal, #fit, #hold e #consume e un numero esiguo di occorrenze per #COVER, #SHRINK e #ADVANTAGE. Nonostante ciò, i risultati ottenuti ci consentono di tipologizzare i traduttori, individuare tendenze traduttive per i significati ed evidenziare fenomeni generali di interesse traduttologico.

Prospetto tipologico dei traducanti sintetici.

- Verbi con corrispondenza lessicale secca (notevole l'assenza di #AWAY e in buona parte di #STEADY): *uprazdnjat'* → *estinguere* (#remove), *upast'* → *cadere* (#downwards), *ukryt'* → *coprire/nascondere* (#COVER / #safe), *ugoždat'* → *accontentare* (#ADVANTAGE), *uznat'* → *sapere/scoprire* (#perceive), *ubyvat'* → *perdere* (di norma #SHRINK, in [49] #AWAY per motivi estetici), *umorit'sja* → *stancarsi* (#DAMAGE), *ubit'* → *ammazzare* (#dead), *usochnut'* → *crepare/schiattare* (di norma #SHRINK, in [57] #dead per svuotamento semantico della radice), *uspokoit'sja* → *calmarsi* (#STILL/#FEATURE), *ulučšit'* → *migliorare* (#FEATURE).
- Verbi italiani parasintetici per deaggettivali/deverbali russi: *ustranjat'sja* → *allontanarsi* (#AWAY), *uglubljat'sja* → *abbassarsi/sprofondare* (#downwards/#FEATURE), *ukrepit'* → *rafforzare/rinforzare* (#FEATURE).
- Rara corrispondenza sul piano strutturale (il verbo italiano è attestato con e senza prefisso): *ri-* con valore intensificativo (*ukryt'* → *ricoprire/rivestire* [#COVER], *uložit'* → *riporre* [#STEADY]) e iterativo (*uznat'* → *riconoscere* [#ADVANTAGE/#perceive]), ma anche *de-* (*ubyvat'* → *decreocere* [#SHRINK]).
- Perdita di parte dell'apporto semantico del verbo prefissato russo, ora del PVR (molto frequente con le radici specifiche di #AWAY e #STEADY), ora della radice (tipica di #AWAY: il valore ablativo di *u-* è parzialmente recuperato per semantica inerente di un complemento di moto a luogo, se presente). Nel primo caso: *uplyvat'* → *navigare*, *upolzti* → *strisciare*, *uvleč'* → *trascinare*, *uslat'* → *spedire* (#AWAY), *uperet'sja* → *appoggiarsi* (#STEADY); nel secondo: *ujti* → *andare*, *uechat'* → *partire* (#AWAY).

27

Tra parentesi quadre indichiamo gli apporti semantici di PVR, radici e/o altri costituenti rilevanti della proposizione russa cui corrispondono gli elementi che compongono il traduce. Alcune tipologie sono specifiche per singoli significati.

Prospetto tipologico dei traduce analitici.²⁷

- Verbo [radice] + Particelle pronominali e/o avverbio o locuzione avverbale [PVR]: *ujti* → *andarsene/andare via/andarsene via, uletet'* → *volare via* (verbi sintagmatici per #AWAY), *uperet'sja* → *appoggiarsi saldamente* (#STEADY).
- Verbo [PVR] + Sostantivo o aggettivo di grado positivo o comparativo [radice] (nel caso di participi attivi di verbi intransitivi, spesso è sufficiente il solo aggettivo): *uglubljat'sja* → *diventare più profondo* (#downwards/#FEATURE), *umen'sit'sja* → *(farsi) più esile* (#SHRINK/#FEATURE), *ukrepit'* → *rendere (più) forte* (#FEATURE).
- Verbo + complemento o verbo al gerundio (sintagma verbale) [PVR + radice] (nel caso di participi attivi di verbi intransitivi spesso è sufficiente il solo complemento): *ujti* → *mettersi in cammino*, *uletet'* → *andarsene volando/in volo*, *uplyvat'* → *(essere) in navigazione* (#AWAY), *ukryvat'* → *offrire riparo/un rifugio/un luogo sicuro* (#safe), *ugodit'* → *fare il favore* (#ADVANTAGE), *ustanavlivat'sja* → *(essere) alle porte* (#STEADY), *umolknut'* → *(rimanere) in silenzio* (#STILL), *usochnut'* → *tirare le cuoia* (#SHRINK, in [57] #dead per svuotamento semantico della radice), *ugrobit'* → *fare a pezzi* (#DAMAGE/#dead).
- Verbo causativo, servile o fraseologico + verbo nucleare [PVR + radice]: *(ne) ustereč'* → *farsi fregare/(non) riuscire a custodire/(non) essere buono a tenersi stretto* (#safe), *uznat'* → *riuscire a sapere/venire a sapere* (#ADVANTAGE/#perceive), *ubeždat'* → *cercare/tentare di convincere*, *(ne) ugovorit'* → *(non) riuscire a convincere* (#convince).

⚠ Verbi prefissati in *u-* giustapposti ad altri verbi/avverbi/sostantivi (trasposizione in questi ultimi, e dunque condensazione, di parte dell'apporto semantico del verbo in *u-*):

- Verbo [radice] + avverbio o sintagma verbale [PVR + avverbio/verbo2]: *uchodit' proč' → andare via, unosit' proč' → portare via (#AWAY), sovsem uleč'sja → coricarsi per sempre, utknut'sja i ležat' → piantarsi e stare lì sdraiato (#STEADY), ugotovit' sebe jamku → prepararsi una bella buca (#ADVANTAGE/#STEADY/#result).*
- Verbo [PVR] + verbo con particelle pronominali [PVR + verbo2] (perdita dell'apporto semantico della radice): *ujti i chodit' → lasciare e andarsene (#AWAY).*

Osservazioni sui significati di *u-*.

- #AWAY, #STEADY e #FEATURE mostrano un buon grado di compositività: *upolzti → andarsene strisciando (#AWAY; il PVR codifica il PERCORSO, la radice MOVIMENTO/MANIERA), uperet'sja → appoggiarsi saldamente (#STEADY), ukrepit' → rendere (più) forte (#FEATURE).*
- I traduttori italiani dei verbi afferenti ad #AWAY, spesso meno specifici, includono anche la fase iniziale del movimento (valore ingressivo, prerogativa del PVR *po-*); il focus può essere spostato su tale fase: *ujti → avviarsi/incamminarsi/mettersi in cammino, uechat' → partire, uplyt' → salpare.*
- L'aspetto svolge un ruolo importante in #ADVANTAGE e soprattutto #convince (imperfettivo con valore conativo, perfettivo con valore risultativo), richiedendo aggiunte: *ubeždat' → cercare di convincere, uznat' → riuscire a sapere.*
- Alcuni gruppi o significati non presentano un confine 'netto' (#AWAY → #safe ↔ #COVER, #AWAY → #STILL → #DAMAGE), obbligando a valutare il contesto per la scelta del traduttore più adatto (a volte la scelta di un solo significato è ineludibile): *ustranjat'sja → essere mandato via (#AWAY) o essere tolto (#remove),*

ukryvat'(sja)/ukryt'(sja) → *coprire* (#COVER) o *nascondere/offrire riparo* (#safe), *ubavit'* → *sopprimere* (#remove) o *attenuare* (#SHRINK), *utichnut'* → *svanire* (#AWAY) o *spegnersi* (#STILL), *ugnesti* → *sfruttare* (#DAMAGE) o *reprimere* (#SHRINK).

Fenomeni generali di interesse traduttologico.

- Se il significato di un sintagma legato al verbo in *u-* (spesso il soggetto) e della radice afferiscono allo stesso campo semantico (con significato del PVR più vago), è possibile optare per un traducevole del solo PVR (l'apporto della radice non viene reso, ma resta deducibile dal contesto): *uplyvat' <plot>* → *andarsene <zattera>* (#AWAY).
- Resa dell'effetto dell'azione e non dell'apporto di PVR e/o radice: *uslychat'* → *credere* al posto di *sentire* (#perceive).
- Metonimia legata alla semantica del soggetto: *umolknut' <sobaki>* → *svanire <l'abbaiare dei cani>* (#AWAY) al posto di *ammutilire <i cani>* (#STILL).
- Trasformazioni (non ultime antonimiche) mediante altri significati dello stesso PVR: (*ne*) *ustereč'* (#safe) → *farsi fregare* (#steal), *ubyvat'* (#SHRINK) → *perdere* (#AWAY).
- Giustapposizione di verbi con medesima radice ma PVR antonimo: *ubyvat'* (#SHRINK) vs *pribyvat'* (#ADD) → *decreocere* vs *accrescere* o *ridursi* vs *moltiplicarsi* (antonimia e richiamo formale/strutturale), *diminuire* vs *aumentare* (semplice antonimia).
- Svotamento semantico della radice (tipico del registro colloquiale; presuppone la conoscenza di tutta la semantica del PVR per comprendere il 'nuovo' significato contestuale del verbo prefissato): *usochnut'* (attestato in #SHRINK) → *crepare* (#dead in [57]).

CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Abbiamo terminato questo lungo ‘viaggio’ attraverso il PVR *u-*, dopo essere partiti dalla teoria linguistica per giungere alla pratica della traduzione: prima di tagliare il traguardo, vogliamo ripercorrere celermente le numerose tappe superate.

Nel primo paragrafo abbiamo esaminato i concetti teorici fondamentali in materia di PVR e gli approcci proposti nella letteratura accademica occidentale per la sistematizzazione dei significati dei PVR (tradizionalista, strutturalista, cognitivista, scalare).

Nel secondo paragrafo, sull’esempio di *u-*, abbiamo evidenziato i problemi di fruibilità della letteratura sui PVR (mancanza di uniformità metodologica nell’analisi dei significati; risultati discordanti nella quantificazione dei significati a seconda dell’approccio adottato e/o degli autori; reti semantiche semplicistiche o troppo contorte), specie per applicazioni pratiche.

Nel terzo paragrafo abbiamo dunque gettato le basi formali e metodologiche di quello che abbiamo chiamato “approccio integrato” (un quadro teorico atto a definire una tassonomia dei significati di un PVR combinando gli approcci già proposti in letteratura), fornendo: a) una nostra definizione di “significato di un PVR”, distinguendo macrosignificati e microsignificati attraverso precisi criteri; b) l’uso di tag in lingua inglese composti da un solo lessema per un riferimento più immediato ai singoli significati; c) l’adozione di reti semantiche ‘emendate’, di nostra creazione, che mettono in evidenza i diversi gradi gerarchici dei significati.

Nel quarto paragrafo abbiamo applicato l’approccio integrato a *u-*, individuando 19 significati (8 macro- e 11 micro-) e la pervasività quasi totale del valore ablativo.

Infine, nel quinto paragrafo abbiamo testato l'approccio integrato sulla pratica della traduzione: abbiamo analizzato 68 occorrenze di verbi in *u-* tratte da *Kotlovan (Lo sterro)* di A.P. Platonov, raffrontandole alle rese proposte nella traduzione di I. Verč e a nostre soluzioni aggiuntive. Abbiamo quindi delineato un prospetto tipologico dei traduenti, individuando altresì tendenze traduttive specifiche per alcuni significati di *u-* e fenomeni traduttologici generali.

Scopo ultimo dell'approccio integrato è dunque tentare di superare la "malcelata diffidenza generale per la linguistica" che Salmon (2017: 42) rileva in parte della traduttologia del XX secolo: infatti, pur muovendo da profonde basi teoriche, il nostro approccio si pone l'obiettivo, tra gli altri, di sostenere la pratica del processo traduttivo.

In prospettiva, i risultati ottenuti lasciano aperte diverse questioni analizzabili in ricerche future. Innanzitutto, mirando a far sì che ogni PVR 'esprima' al massimo l'unicità della propria polisemia, riteniamo interessante verificare se e come anche gli altri PVR manifestino lo stesso grado di unità semantica di fondo di *u-* o se invece sviluppino significati più 'autonomi'. Proseguendo oltre la teoria dei PVR e la traduzione, le reti semantiche 'emendate' e le doppie configurazioni, grazie al forte impatto visivo, possono fungere da solido sostegno a ipotetici corsi, testi e/o materiali ludodidattici mirati all'acquisizione consapevole dei PVR: questo consentirebbe di superare il relativo 'monopolio' dei verbi di moto che riscontriamo nella manualistica di lingua italiana per l'insegnamento del russo. Inoltre, per quanto concerne il campo sostanzialmente insondato dei PVR in interpretazione, i tag e/o le configurazioni potrebbero essere adoperati dai consecutivisti come 'simboli-ombrello' per i verbi afferenti a un determinato significato. In più, considerato il carattere (quasi) immediato dell'interpretazione dialettica e simultanea, una conoscenza strutturata e approfondita della

polisemia dei PVR è fondamentale per garantire rese più precise con minore sforzo cognitivo.

Tirando dunque le somme, auspichiamo che questo lavoro abbia fornito uno strumento che, reinterprestando Genis (2013: 269), renda ogni traduzione “una scelta [più] consapevole e [meno] tormentosa”: confidiamo quindi che l’approccio integrato, forte di una solida base teorica ma rivolto alle necessità dell’uso pratico della lingua, aiuti a individuare i significati dei PVR e i relativi traduenti con maggiori consapevolezza e facilità. Riecheggiando nuovamente Salmon (2017: 233): “per saper trovare, non basta saper cercare, si deve saper *riconoscere*”.

Ri-conoscere, appunto.

У-знать. ♡

Bibliografia

- BARYKINA, ALEFTINA, DOBROVOL'SKAJA, VALERIJA, 2015:
Izučаем glagol'nye prstavki (élektronnoe izdanie). Sankt-Peterburg: Zlatoust.
- ČARYČANSKAJA, IRINA, 2004: Obratnyj perevod kak instrument sravnenija i analiza tekstov originala i perevoda. *VESTNIK VGU, Serija "Lingvistika i mežkul'turnaja komunikacija"* 2. 70-76.
- ČECHOV, ANTON, 2003 [1903]: *Višnëvyj sad. Komedija v 4-ch dejstvijach*. Internet-biblioteka Alekseja Komarova. [<https://ilibrary.ru/text/472/index.html>].
- DERKSEN, RICK, 2008: *Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*. Leiden, Boston: Brill.
- DICKEY, STEPHEN, 2017: Prefixation in the Rise of Slavic Aspect. *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*. Firenze: Firenze University Press.
- DOBRUŠINA, EKATERINA, MELLINA, E., PAJAR [PAILLARD], DENIS, 2001: *Russkie prstavki. Mnogoznačnosť i semantičeskoe edinstvo*. Moskva: Russkie slovari.
- ECO, UMBERTO, 2003: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani.
- ENDRESEN, ANNA, 2014: *Non-Standard Allomorphy in Russian prefixes. Corpus, Experimental, and Statistical Exploration*. PhD dissertation. Tromsø: The Arctic University of Norway.
- GARBOVSKIJ, NIKOLAJ, 2007: *Teorija perevoda*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta.
- GENIS, ALEKSANDR, 2013: *Kamasutra knižnika. Uroki čtenija*. Moskva: Izdatel'stvo AST.

- GORELIK, ELENA, 2001: Opisanie glagol'noj pristavki u-. *Moskovskij lingvističeskij žurnal* 5 (1). 37-68.
- IACOBINI, CLAUDIO, 2004: Prefissazione. *La formazione delle parole in italiano*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 97-163.
- JANDA, LAURA, 1986: *A Semantic Analysis of the Russian Verbal Prefixes za-, pere-, do-, and ot-*. München: Slavistische Beiträge.
- JANDA, LAURA, ENDRESEN, ANNA, KUZNETSOVA, JULIA, LYASHEVSKAYA, OLGA, MAKAROVA, ANASTASIA, NESSET, TORE, SOKOLOVA, SVETLANA, 2013: *Why Russian aspectual prefixes aren't empty. Prefixes as verb classifiers*. Bloomington (IN): Slavica Publishers.
- JANDA, LAURA, LYASHEVSKAYA, OLGA, 2011: Prefix variation as a challenge to Russian aspectual pairs: are *zavjaznut'* and *uvjaznut'* 'get stuck' the same or different? *Russian Linguistics* 35 (2). 147-167.
- JOHNSON, MARK, 1987: *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KAGAN, OLGA, 2016: *Scalarity in the Verbal Domain. The Case of Verbal Prefixation in Russian*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KLENIN, EMILY, 1983: Verbs of motion prefixed in U- in Old and Modern Russian. *From Los Angeles to Kiev. Papers on occasion of the Ninth International Congress of Slavists, Kiev, September, 1983*. Columbus (OH): Slavica Publishers. 155-168.
- KRONGAUZ, MAKSIM, 1997: Issledovanija v oblasti glagol'noj prefiksacii: sovremennoe položenie del i perspektivy. *Glagol'naja prefiksacija v ruskom jazyke. Sbornik statej*. Moskva: Russkie slovari. 4-28.

- KRONGAUZ, MAKSIM, 1998: *Pristavki i glagoly v rusском jazyke. Semantičeskaja grammatika*. Moskva: Jazyki Russkoj Kul'tury.
- KUZNECOV, SERGEJ, 1998: *Bol'šoj tolkovyj slovar' russkogo jazyka: A-Ja*. Sankt-Peterburg: Norint.
- LAKOFF, GEORGE, JOHNSON, MARK, 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- LANGACKER, RONALD, 2008: *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- LATYŠEV, LEV, 2005: *Technologija perevoda*. Moskva: Akademija.
- LISICYNA, VALERIJA, ARUTJUNOV, ÈRIK, 2014: Vidy leksičeskich transformacij pri pis'mennom perevode. *Meždunarodnyj žurnal èksperimental'nogo obrazovanija* 10. 167-170.
- LUDWIG, JONATHAN, 1994: *Multiply Prefixed Verbs in Russian, Polish, and Ukrainian*. Doctoral dissertation, Indiana University.
- LURAGHI, SILVIA, NACCARATO, CHIARA, PINELLI, ERICA, 2020: The u+gen construction in Modern Standard Russian. *Cognitive Linguistics* 31 (1). 149-183.
- NENCINI ROTUNNO, LICIA, TRUŠINA, LJUDMILA, 1985: *Il russo scientifico. Corso di lettura*. Moskva: Russkij jazyk.
- NESSET, TORE, 2008: Path and Manner: An Image-Schematic Approach to Russian Verbs of Motion. *Scando-Slavica* 54 (1). 135-158.
- NESSET, TORE, 2010: Is the Choice of Prefix Arbitrary? Aspectual Prefixation and Russian Verbs of Perception. *The Slavic and East European Journal* 54 (4). 666-689.
- NESSET, TORE, 2020: What's in a Russian Aspectual Prefix? A Cognitive Linguistics Approach to Prefix Meanings. *Journal of Slavic Linguistics* 28 (2). 141-162.

- PIL'NJAK, BORIS, 2006 [1921]: *Golyj god*. Biblioteka Aleksandra Belousenko. [http://www.belousenko.com/books/Pilnyak/pilnyak_golyj_god.htm].
- PLATONOV, ANDREJ, 2022a [1929-1930]: *Kotlovan*. Moskva: Izdatel'stvo AST.
- PLATONOV, ANDREJ, 2022b: *Lo sterro*. Roma: minimum fax.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2002 [1823-1830]: *Evgenij Onegin*. Internet-biblioteka Alekseja Komarova. [<https://ilibrary.ru/text/436/index.html>].
- ROSCH, ELEANOR, 1973: Natural Categories. *Cognitive Psychology* 4 (3). 328-350.
- RUVOLETTO, LUISA, 2016: *I prefissi verbali nella Povešt' vremennyx let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*. Firenze: Firenze University Press.
- SALMON, LAURA, 2017: *Teoria della traduzione*. Milano: FrancoAngeli.
- VAN SCHOONEVELD, CORNELIS HENDRIK, 1978: *Semantic Transmutations. Prolegomena to a Calculus of Meaning*. Bloomington (IN): Phylssardt.
- SERIANNI, LUCA, 1989: *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET.
- SHULL, SARAH, 2003: *The Experience of Space. The Privileged Role of Spatial Prefixation in Czech and Russian*. München: Verlag Otto Sagner.
- SOTTOFATTORI, ENZO, 1991: *I prefissi dei verbi russi. Natura, significato e uso*. Vicenza: Egida Libreria Editrice.
- ŠELJAKIN, MICHAEL, 1983: *Kategorija vida i sposoby dejstvija russkogo glagola. Teoretičeskie osnovy*. Tallin: Valgus.
- ŠVEDOVA, NATALIJA (pod red.), 1980: *Russkaja grammatika*, t. I. Moskva: Nauka.

- TALMY, LEONARD, 2000: *Toward a Cognitive Semantics*, vol. II. *Typology and Process in Concept Structuring*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- TICHONOV, ALEKSANDR, 1971: *Prefiksy i prefiksals'nye glagoly v semnadcatitomnom akademičeskom slovare russkogo jazyka*. Samarkand: Russkoe slovoobrazovanie.
- TOLSKAYA, INNA, 2018: Polysemy of Verbal Prefixes in Russian. *Journal of Slavic Linguistics* 26 (1). 101-142.
- TOROP, PEËTER, 1995: *Total'nyj perevod*. Tartu: Izdatel'stvo Tartuskogo Universiteta.
- TOWNSEND, CHARLES, 1978: A Semantic Profile of the Russian Preverb *u-*. *Folia Slavica* 2 (1-3). 329-339.
- TOWNSEND, CHARLES, 1997: Semantics of the Preverb *u-* in Czech and Russian. *Die Welt der Slaven* XLII. 328-346.
- ULUCHANOV, IGOR', 2015: *Glagol'noe slovoobrazovanie sovremennogo russkogo jazyka*, t. I: *Glagoly, motivirovannye imenami i meždometijami*. Moskva: Azbukovnik.
- ULUCHANOV, IGOR', 2017: *Glagol'noe slovoobrazovanie sovremennogo russkogo jazyka*, t. II: *Glagoly, motivirovannye glagolami*. Moskva: Azbukovnik.
- VERČ, IVAN, 2016: Puškin i Platonov: k voprosu o formal'nyh otnošenijach. *Verifiche. Preverjanja. Proverki*, vol. I (Analisi del testo. Analiza besedila. Analiz teksta). Trieste: ZTT, EST; EUT. 263-282.
- VERČ, IVAN, 2022: Il riscatto della memoria. *Lo sterro*. Roma: minimum fax. 5-41.
- VOLOCHINA, GALINA, POPOVA, ZINAIDA, 1993: *Russkie glagol'nye pristavki. Semantičeskoe ustrojstvo, sistemnye otnošenija*. Voronež: Izd-vo VGU.

- ZALIZNJAK, ANNA, 1995: Opyt modelirovanija semantiki pristavočnych glagolov v russkom jazyke. *Russian Linguistics* (19). 143-185.
- ZALIZNJAK, ANNA, 2001: Semantičeskaja derivacija v značenii russkoj pristavki U-. *Moskovskij lingvističeskij žurnal* 5 (1). 69-84.
- ZALIZNJAK, ANNA, MIKAËLJAN, IRINA, ŠMELĚV, ALEKSEJ, 2015: *Russkaja aspektologija. V zaščitu vidovoj pary*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- ZANGOLI, GIULIA, 2023: *Sposoby leksikalizacii sobytija dviženija v russkom jazyke v sopostavlenii s ital'janskim*. Tesi di dottorato. Bologna: Università di Bologna.
- ZINOVA, YULIA, 2021: *Russian verbal prefixation. A frame semantic analysis*. Berlin: Language Science Press.

Резюме

В данной работе предлагается новый «комплексный подход» для систематизации полисемии русских глагольных приставок в практических целях на примере приставки у-. В частности, в качестве возможного применения данного подхода проводится анализ глаголов с приставкой у- в Котловане А.П. Платонова и их эквивалентов в итальянском переводе И. Верча.

В первом разделе представляется обзор основных теоретических понятий, касающихся русских глагольных приставок. Приводится перечень четырех основных подходов («традиционного», «структуралистского», «когнитивного», «скалярного»), предложенных в западной научной литературе для систематизации полисемии приставок.

На основе научных работ, посвященных приставке у-, во втором разделе выделяются важнейшие проблемы, делающие академическую литературу о приставках труднодоступной для лингвистов: а) отсутствие единого определения понятия «значение приставки»; б) чрезвычайно разное количество значений, определяемых при применении каждого из четырех семантических подходов; в) структура когнитивных «семантических сетей», «показывающих» многозначность приставок либо слишком упрощенно либо в слишком сложном виде.

В связи с этим, в третьем разделе представляется наш «комплексный подход», включающий в себя: а) четкое определение «значения приставки» и выявление «макро-» и «микроразнозначностей» на основе нескольких критериев; б) использование англоязычных тегов, состоящих из одной лексемы, для четкой и немедленной

ссылки на каждое значение; в) 'доработанные' семантические сети для лучшего понимания иерархии значений; г) двойные «конфигурации» для лучшей 'визуализации' каждого значения.

В четвертом разделе применяется «комплексный подход» для организации полисемии приставки у-, в связи с чем выявляются: а) 19 значений (8 макро- и 11 микрочастиц); б) отсутствие «временных шкал»; в) аблятивное значение как «квази-инвариант».

В пятом разделе используется «комплексный подход», как практический инструмент для анализа приставок в русско-итальянском переводе. В частности, рассматриваются 68 примеров у-глаголов из Котлована А.П. Платонова в сопоставлении с их эквивалентами в итальянском переводе И. Верча (местами также с дополнительными эквивалентами, предложенными нами). Данный анализ служит поводом для более широкого переводческого обзора у-глаголов, не ограничивающегося литературным контекстом произведения А.П. Платонова. Наконец, представляется типологическая классификация итальянских эквивалентов.

Общая цель данной работы – сделать русские глагольные приставки и, в частности, их полисемию более доступными для не-носителей русского языка, нуждающихся в четком понимании данного сложного явления в таких практических целях, как перевод.

Filippo Bazzocchi

Filippo Bazzocchi ha conseguito la Laurea Triennale in Mediazione Linguistica Interculturale (2014) e successivamente la Laurea Magistrale in Interpretazione (2017) presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione DIT dell'Università di Bologna, sede di Forlì. Al momento è dottorando presso l'Università di Udine (sede convenzionata dell'Università di Trieste, Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori SSLMIT) con un progetto incentrato sui prefissi verbali russi in prospettiva traduttologica. Dal 2017 lavora come interprete professionista, specie nel settore odontoiatrico (lingue: italiano, russo, inglese), e dal 2020 è docente di lingua russa presso CIELS Bologna. È inoltre cultore della materia per la lingua russa e titolare dell'attività di didattica integrativa "Elementi di interpretazione di conferenza (russo↔italiano)" presso SSLMIT (Università di Trieste). Si interessa di linguistica russa, interpretazione, traduzione e questioni di culturologia nei contesti di Russia, Ucraina e altri Paesi dello spazio post-sovietico (arte, fumetto, musica).

Filippo Bazzocchi earned his Bachelor's Degree in Intercultural Linguistic Mediation (2014) and his Master's Degree in Interpreting (2017) at the Department of Interpretation and Translation of the University of Bologna (Forlì campus). He is now a PhD student at the University of Udine (in partnership with the University of Trieste, Section of Studies in Modern Languages for Interpreters and Translators) with a project on Russian verbal prefixes in Russian-Italian translation. Also, he has worked as a professional interpreter since 2017 (Italian, Russian, English), especially in the dental sector, and as a Russian language lecturer at CIELS Bologna since 2020.

He is subject expert for the Russian language and lecturer for the course “Fundamentals of Conference Interpreting (Russian↔Italian)” at the University of Trieste. His interests include Russian linguistics, interpreting, translation, and cultural studies in the contexts of Russia, Ukraine, and other post-Soviet countries (art, comics, music).



**Интродукторы переданной
речи в итальянском и
русском художественных
текстах. Сравнительно-
сопоставительный аспект**
Introducers of the Reported Speech
in Italian and Russian Literary
Texts. The Comparative Aspect

В основной массе художественных текстов встречается пересечение различных голосов, так называемая текстовая интерференция. Читатель для выделения этих голосов из пространства нарратива опирается на формальные языковые признаки, в частности на предикативные элементы, интродукторы, вводящие высказывание субъекта повествования. На примере романа Джорджо Бассани *Il giardino dei Finzi-Contini* и его перевода на русский язык мы обратим внимание на сходства и различия в семантическом и синтаксическом планах вводящих «чужую» речь элементов, предложим классификацию речевых интродукторов и попытаемся определить в каких случаях несовпадения оригинала и перевода связаны с типологическими несоответствиями итальянского и русского языков, а в каких случаях они зависят от индивидуальных особенностей переводного текста.

«ЧУЖАЯ» РЕЧЬ, ИНТРОДУКТОРЫ,
РЕЧЕВЫЕ ГЛАГОЛЫ, ИТАЛЬЯНСКИЙ
И РУССКИЙ ТЕКСТ, ПЕРЕВОД

In most of literary texts, there is an intersection of different voices, the so-called text interference. To distinguish these voices from the narrative, the reader relies on formal linguistic features, in particular, predicative elements, introducing the utterance of the subject of speech. On the example of the novel by G. Bassani *Il giardino dei Finzi-Contini* and its translation into Russian, we will pay attention to the similarities and differences in the semantic and syntactic plans of the elements introducing reported speech, propose a classification of speech introducers and try to determine in which cases the discrepancies between the original and the translation are associated with typological inconsistencies of the Italian and Russian languages, and in which cases they depend on the individual characteristics of the translated text.

REPORTED SPEECH, INTRODUCERS,
SPEECH VERBS, ITALIAN AND
RUSSIAN TEXT, TRANSLATION

1
По поводу типологии
передачи ЧР см.
Борисова 2016.

ВВЕДЕНИЕ

Любой художественный нарратив насыщен разными голосами, которые могут включаться в текст следующими синтаксическими конструкциями:¹ прямой речью (ПР), свободной прямой речью (СПР), несобственно-прямой речью (НПР) и косвенной речью (КР). Для данной работы из романа Джорджо Бассани *Il giardino dei Finzi-Contini* (Bassani 1999) и его перевода на русский язык, выполненного И. А. Соболевой (Бассани 2008), было выбрано около трехсот контекстов со всеми указанными видами переданной речи, кроме СПР, поскольку данная конструкция не характерна для его прозы.

По поводу наличия или отсутствия интродукторов в переданной речи существуют различные мнения: на их отсутствие в НПР указывал еще М. М. Бахтин в *Эстетике словесного творчества* (1986: 477). В нашей работе мы бы хотели обратить внимание на то, что именно интродукторы являются индикаторами вступления нового голоса в нарратив. Их отсутствие привело бы к смешению голосов и к потере нити повествования.

Кроме этого, хотелось бы обратить внимание на то, что конструкция НПР, в которой смешиваются голоса нарратора и персонажа за счет формальных грамматических показателей (соответствующих КР временного плана, лица и соответствующих ПР дейктиков и разговорной лексики и синтаксиса), иногда встречается изъяснительный союз «che» (что), несмотря на то, что многие исследователи указывают на его отсутствие. В этом случае они ссылаются на Шарля Балли, который рассматривал НПР как позднюю разновидность косвенной речи, образовавшуюся во французском языке из-за опущения подчинительного союза «que» и, следовательно, появления бессоюзия на месте гипотаксиса.

Действительно, бессоюзный ввод НПП наиболее распространен, так как отсутствие коннектора уже само по себе создает некоторую паузу перед следующим отрезком текста. Эта пауза естественна на месте отсутствующего связующего элемента и подготавливает читателя к появлению «чужого» голоса в повествовании. Однако в следующем примере диалогического единства, после союза «che» следует НПП Миколь и ее собеседника, главного героя. Их слова предваряются речевыми герундиальными интродукторами, зависящими в свою очередь от акционального глагола «litigare» (ссориться):

2
Здесь и далее
угловыми скобками
выделены слова
персонажа
в составе НПП или КР.

Un po' litigavamo, al solito, Micòl sostenendo <che la cosa tra noi era cominciata dal primo giorno, e cioè da quando io e lei, ancora tutti pieni della sorpresa del ritrovarci e del riconoscerci, eravamo scappati via a vedere il parco>, ed io opponendo invece <che niente, secondo me la cosa era cominciata parecchio avanti, al telefono, dal momento che lei mi aveva annunciato di essere diventata «brutta», una «zitella col naso rosso»>² (Bassani 1999: 74).

Мы немножко ссорились, как всегда: Миколь утверждала, <что у нас все началось в тот первый день, когда я и она, переполненные новым ощущением – тем, что мы вместе, – сбежали ото всех осматривать парк>, а я возражал, говоря, <что ничего подобного, что все началось еще раньше, с телефонного разговора, в тот момент, когда она сказала, что стала «уродиной, старой девой с красным носом»> (Бассани 2008: 104).

Хотя в глагол «litigare» и входит компонент ‘говорение’, для распределения ролей локуторов в тексте появляются пропозициональные

речевые глаголы «sostenere» (утверждать), «oppone» (возражать). Интересно, что в русском тексте появляется дополнительный речевой глагол в деепричастной форме, на наш взгляд, излишний, поскольку в семантике глагола «возражать» уже содержится указание на речевую деятельность.

ПОЗИЦИЯ ИНТРОДУКТОРОВ

В предыдущих наших работах, опираясь на наблюдения Эмилии Каларезу *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato* (Calaresu 2004), мы уже обращали внимание на роль расположения интродукторов в восприятии текста читателем в нашей диссертационной работе (Борисова 2014): в случае их препозиции, как в предыдущем примере, мы сразу узнаем о вступлении голоса персонажа. Однако препозиция интродукторов в художественном тексте встречается редко, она свойственна прежде всего драматическим произведениям, где авторские ремарки сразу же дают четкие указания актерам на распределение и характер их реплик.

В большинстве случаев, как в русском, так и в итальянском текстах интродукторы стоят в постпозиции или интерпозиции:

«Esageri, però» disse. «Che cosa vuoi che conti avere una materia a ottobre?» (Bassani 1999: 28).

– Ты преувеличиваешь, – сказала она. – Подумаешь, одна переэкзаменовка! (Бассани 2008: 38).

Причем из приведенных примеров очевидна условность разграничения постпозиции и интерпозиции, которые перетекают друг

в друга и комментируют как предыдущее, так и последующее высказывание персонажа.

Препозиция, заранее настраивающая читателя на введение «чужих» слов в нарратив, в большинстве своем встречается в косвенных способах передачи высказывания персонажа:

<KP> Anche se accusavo Micòl senza crederci, avrei voluto lo stesso gridarle <che la piantasse di fare la commedia, insolentirla, prenderla magari a schiaffi> (Bassani 1999: 128).

Постпозиция интродукторов особенно после объемных отрезков текста напоминает читателю о субъекте повествования и, как мы видим из следующего примера, переключает его на вступление другого голоса: диегетический повествователь³ комментирует речь своего отца:

La tomba monumentale al cimitero: ecco l'unico errore [...] di cui si potesse accusare Moisè Finzi-Contini. Ma poi stop. Così diceva mio padre (Bassani 1999: 27).

Монументальный склеп на кладбище единственная его ошибка, единственный грех, в котором можно упрекнуть Моисея Финци-Контини. Один-единственный. И все. <абзац>Так говорил мой отец (Бассани 2008: 17).

В случае постпозиции интродукторов читателю приходится проводить дополнительную ментальную работу, чтобы вычленив принадлежность высказываний тому или иному персонажу.

Что касается полного отсутствия интродукторов, то, на наш взгляд, о нем речи быть не может, поскольку в тексте должны

3 О разделении повествования на диегетическое / миметическое и мере удаления повествующего субъекта от нарратива см. в работах П. Пульятти (1985) и В. Шмида (2008).

существовать указатели на субъект высказывания, если только в авторскую задумку не входит намеренное желание сбить читателя, переплести голоса нарратива так, чтобы запутать читателя, чтобы включить его в игру по распутыванию переплетенных нитей повествования. Выбранный нами материал не относится к такому типу нарратива. Однако и в нем встречаются пограничные случаи:

[...] fu Micòl stessa a rimettermi prontamente in carreggiata. «Stamattina sono andata al Guarini insieme con Alberto. Volevamo vedere i quadri. Ci sei rimasto male, eh?» (Bassani 1999: 28).

Но Миколь вернула мои мысли в разумное русло. – Я была сегодня в Гварини с Альберто, хотела посмотреть результаты. Тебе не повезло, верно? (Бассани 2008: 37).

Слова Миколь следуют за предложением, указывающим на ее психоэмоциональное воздействие на главного героя, а также на принадлежность высказывания в ПР.

Множество примеров подобного типа из романа Джорджо Бассани, вступают в противоречие с выводами российского лингвиста Р. А. Говорухо о максимально высокой степени экспликации модусных элементов итальянского текста, о его большей иерархичности по сравнению с русским текстом (2020). Более того, в следующем примере речевой глагол-интродуктор, ясный из контекста, элиминируется в континуативной фазе в итальянском тексте, но появляется в переводе:

<ПР> disse, con una graziosa smorfia delle labbra. E poi Ø: <ПР> (Bassani 1999: 51).

<ПР> сказала она с изящной гримаской. И добавила: <ПР> (Бассани 2008: 37).

Появление ПР после временного наречия «потом» в русском тексте невозможно, поэтому высказывание персонажа вводится речевым глаголом «добавила».

СЕМАНТИКА И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РЕЧЕВЫХ ИНТРОДУКТОРОВ

И в итальянском, и в русском языке эта группа в количественном отношении более разнообразная, чем группа ментальных интродукторов, поскольку, глаголы речи непосредственно связаны с ситуацией высказывания, и в толковании множества слов присутствует элемент «говорить» (см. Зализняк 2006).

Собственно речевые глаголы-интродукторы

Подсчет интродуктивных глаголов речи в романе Джорджо Бассани и его переводе приведен в Таблице:

dire	кол-во форм 137	%	говорить	кол-во форм 193	%
diceva	38	37	говорил (-а, -и)	123	64
dicevo	12				
dicevano	1				
disse	57	63	сказал (-а, -и)	70	36
dissi	14				
aveva detto	15				

Подсчет глагольных форм позволяет сделать следующие выводы:

1) в русском тексте глаголов речи значительно больше,

- 2) соотношение перфективных и имперфективных форм в итальянском и русском текстах прямо противоположно,
- 3) несмотря на перволичный нарратив, в итальянском тексте 111 форм 3-го лица и только 26 форм 1-го лица, что указывает на интроспективность повествования, насыщенность его внутренними монологами и диалогами, выраженными НПР.

Помимо глагола «dire», который мы видели уже в предыдущих примерах, собственно речевым интродуктором следует считать глагол «fare»:

«*Su, ragazzi*», *faceva allora mio padre* [...] (Bassani 1999: 43).

– Ну, дети, – говорил тогда отец [...] (Бассани 2008: 31).

Часто этот глагол используется в итальянском тексте, чтобы избежать лексических повторов, например, в контексте диалогического единства. В переводе на русский язык эта проблема может сниматься за счет использования акционального глагола, указывающего на психоэмоциональную реакцию собеседника в ситуации диалога, выраженную в следующем примере акциональным глаголом «заторопился»:

«*No capito, ho capito*», *fece lui* (Bassani 1999: 38).

– Нет, нет, – заторопился он (Бассани 2008: 51).

Если же в итальянском тексте глагол «fare» не выполняет анафорической функции и требуется пояснение, то появляются

номинативные элементы указывающее на источник речи, в следующих примерах это «голос»:

«Ehi, ma sei proprio anche cieco», fece una voce allegra di ragazza
(Bassani 1999: 50).

– Эй! Ты что, совсем ослеп? – спросил веселый девичий голос (Бассани 2008: 36).

«Comodi, comodi» fece il professore con la sua gentile voce musicale
(Bassani 1999: 53).

– Сидите, сидите, – сказал профессор вежливым мелодичным
голосом (Бассани 2008: 71).

Причем следует обратить внимание на то, что приведенные примеры практически буквального перевода, на наш взгляд, следовало бы заменить на соответствующие конструкции без излишнего указания на источник звука, который уже содержится в речевых глаголах «весело крикнула девочка» вместо «спросил [...] голос»; «вежливо и мелодично сказал профессор» вместо «сказал [...] голосом».

Собственно речевые интродукторы имеют большое количество дополнительных оттенков, например, «declamare» (декламировать, читать вслух с выражением), включающем в себя сему качества, манеры и характера произношения:

Declamava: Pensa ed opra, varda e scolta [...] (Bassani 1999: 140).

Он декламировал: *Думай и делай, смотри и слушай [...]* (Бассани 2008: 203).

«mentire» (сказать неправду, солгать):

«No, no» *mentii, e mi chinai per sollevare la bicicletta e mettermela in ispalla* (Bassani 1999: 33).

– Нет, нет, – солгал я и наклонился, чтобы поднять велосипед на плечо (Бассани 2008: 44).

«smentire» (отрицать, не соглашаться):

Smentii in tono reciso: <non era vero, non avevo ricevuto nessuna lettera del genere; almeno io> (Bassani 1999: 37).

Я решительно все опроверг: *<нет, это не правда, я не получал никакого такого письма – по крайней мере, я не получал>* (Бассани 2008: 48).

Речевой интродуктор с глаголом «declamare» также может специфицироваться указанием на источник звукоизвлечения и его характеристики, в переводе такая спецификация остается:

declamò una voce ironica (Bassani 1999: 54);

продекламировал иронический голос (Бассани 2008: 74);

[...] ci dava dentro a declamare con la sua grossa, un po' rauca voce
(Bassani 1999: 139).

Он помнил наизусть сотни стихов и декламировал их своим низким, немного хриплым голосом (Бассани 2008: 202).

В переводе последнего примера утрачивается эмотивный предикат «*ci dava dentro*», интродуктивное высказывание превращается в описание ситуации, поскольку строчки из стихотворения Карлы Порты на миланском диалекте в переводе опущены.

К речевым глаголам могут присоединяться спецификаторы, указывающие на способ, манеру речи, внутреннее/внешнее состояние или поведение говорящего субъекта, обстоятельства, связанные с моментом высказывания:

me l'aveva dichiarato esplicitamente (Bassani 1999: 39);

заявил он мне определенно (Бассани 2008: 51);

ripeté ancora una volta, riaprendo adagio le palpebre
(Bassani 1999: 72);

повторил он еще раз, открывая глаза (Бассани 2008: 52);

confidò una volta (Bassani 1999: 89);

признался он однажды (Бассани 2008: 66);

dissi io meccanicamente nel tono un po' lamentoso (Bassani 1999: 58);

сказал я машинально немного жалобным голосом (Бассани 2008: 43);

Declamava a mezza voce, nel tono amaro e doloroso (Bassani 1999: 143);

Он декламировал вполголоса, с горькими и болезненными нотами (Бассани 2008: 208).

Речевые интродукторы, представленные лексическими каузативами

В группу каузативных речевых предикатов входит глагол «*raccomandare*» в значении «настойчиво советовать, пытаюсь уговорить кого-либо»:

Mi raccomandò che <gli portassi i suoi saluti. E il suo «plauso», anche per i molti alberi che erano stati piantati nel nostro cimitero da quando lui aveva preso a occuparsene. Anzi, servivano dei pini?» (Bassani 1999: 55).

Он попросил передать привет и свое восхищение: <с тех пор как отец занялся по поручению общины благоустройством нашего кладбища, там посадили множество деревьев. Да, кстати, может быть, нужны сосны?> (Bassani 1999: 75).

В этом примере речь персонажа в итальянском тексте отделена от вводящего высказывания пунктуационно, но связь с глаголом речи прослеживается благодаря тому, что валентность глагола

«raccomandare» заполняется парцеллированным придаточным цели. В переводе этого отрывка следует обратить внимание на то, что из-за отсутствия целевого придаточного и согласования времен высказывание персонажа, оформленное НПП превратилось в ПР. Однако в таком случае следовало бы его оформить пунктуационно, иначе читатель с трудом распутывает переплетенные высказывания персонажа и нарратора: не понятно, кому принадлежат слова – профессору Эрманно или главному герою.

В следующем примере в переводе также стирается семантика интродуктивного глагола: говорящий уже не подбадривает, не стимулирует собеседника на определенные действия, он просто продолжает свое уже начатое высказывание:

«Vada, vada...» lo incoraggiò l'altro (Bassani 1999: 133).

- Идите, посмотрите, – продолжал судья (Бассани 2008: 192).

Кроме этого, в русском тексте напрасно эксплицируется форма этикетного наименования людей по их профессии, поскольку это не свойственно русскому культурологическому пространству.

Характеристика ЧР, связанная с отстаиванием своей точки зрения или давлением на собеседника, передается при помощи глаголов «insistere», «incalzare», «sostenere». В переводе встретились как нейтрализация этого значения за счет использования речевого глагола «insistei» – «сказал я», так и опущение:

«Allora vuoi, o non vuoi?» incalzò Micòl (Bassani 1999: 54).

- Так ты хочешь или нет? Ø (Бассани 2008: 39).

Интродукторы, указывающие на акустические особенности высказывания персонажа

В эту самую многочисленную группу мы включаем речевые глаголы, указывающие на силу звука и на особенности артикуляции субъекта речи:

| «Come!» esclamai (Bassani 1999: 75).

| – Как! – воскликнул я. (Бассани 2008: 107).

| «Non... non saprei...» rispondevo balbettando (Bassani 1999: 74).

| – Ну... не знаю... – неуверенно отвечал я (Бассани 2008: 105).

| «Sì, gli appigli ci sarebbero, per esserci» mormorai incerto, «ma...»
(Bassani 1999: 54).

| – Да, опоры есть, – сказал я неуверенно, – но... (Бассани 2008: 39).

Причем, как мы видим из последнего примера, спецификация способа произнесения касается не только акустической характеристики высказывания, поскольку причиной увеличения или уменьшения силы звука является эмоциональное состояние персонажа, на которое указывают сирконстанты речевых глаголов. В спецификаторах способа произнесения, в свою очередь, может содержаться как непосредственное указание на психоэмоциональное состояние субъекта речи:

«Ma va'!» esclamò, sgranando gli occhi per lo stupore (Bassani 1999: 133).

– Вот это да! – воскликнул он, широко раскрыв глаза от удивления (Бассани 2008: 193).

4
В переводе этого примера НПР трансформируется в слова нарратора, утрачивая эмоциональность оригинала.

<Ecco un bell'esempio di devozione scientifica!> – esclamò, con enfasi ironica – (Bassani 1999: 53).

Потом она перешла к Малнате, пошутила по поводу его «редчайшей» профессии химика (Бассани 2008: 72)⁴.

так и опосредованные, переданные акциональными предикатами, указывающими на сопутствующие эмоциональной реакции осознанные действия:

«Che stupida» brontolò, portando la mano alla bocca e soffiandoci sopra (Bassani 1999:58).

Глупо, – проворчала она, поднося руку ко рту и легонько на нее дуть (Бассани 2008: 42).

или же изменения физического состояния субъекта речи:

«Condoglianze? Come, perché?», borbottai, sentendo che il viso mi si copriva di rossore (Bassani 1999: 50).

– Соболезнования? Но почему? – пробормотал я, чувствуя, что лицо мое заливаётся краской (Бассани 2008: 37).

Значение сирконстант речевых глаголов оригинала может включаться в семантику звукоподражательных глаголов перевода:

«Ecco qui» *dissi piano* (Bassani 1999: 154).

«Вот тут», – *прошептал я* (Бассани 2008: 226).

Интродукторы, указывающие на мимику и жестикуляцию субъекта высказывания

Поскольку речь произнесенная в большинстве своем эмоционально окрашена, а эмоции передаются не только по акустическому, но и по визуальному каналу, мы выделяем отдельную группу интродукторов, указывающих на внешние проявления внутреннего состояния субъекта высказывания или его поведения.

«Ah sì?» *sogghignò lei*. «E allora spiega, prego, come mai oggi non sei andato a casa a mangiare» (Bassani 1999: 28).

– Да? – *хмыкнула она*. – Тогда расскажи мне, пожалуйста, почему ты не пошел домой обедать? (Бассани 2008: 38).

Использование подобных глаголов в качестве интродукторов ЧР связано с взаимозависимостью речи и мимики, причем в итальянском тексте, ровно как и в русском:

<Cos'era? – *ammiccava divertita*. Dopo che lei si fosse lasciata portare ben bene in giro nei soliti posti «all'aperto» [...] era per caso a Bologna, magari in qualche «albergone» [...] che tramavo fin d'ora di condurla?> (Bassani 1999: 74).

<И вообще, весело подмигивала она, после того как мне все показано, самые сокровенные, самые тайные места [...] я, оказывается, собираюсь везти ее в Болонью? Наверное, в какую-нибудь ужасную большую гостиницу [...]> (Бассани 2008: 105).

«Non farai mica una tragedia per un cinque in matematica. Guarda me», e rise: «latino e greco» (Bassani 1999: 26).

– Не станешь же ты разыгрывать трагедию из-за пятерки по математике. Посмотри на меня! – он усмехнулся. – Латынь и греческий! (Бассани 2008: 34).

В переводе последнего примера мы видим меньшую интенсивность проявления чувств (вместо «засмеялся» используется «усмехнулся»).

Кроме этого, были замечены примеры, где эмотив переводится интерактивным глаголом. В следующем примере это акциональный глагол «подхватить» в речевой функции:

«Dovrebbero produrvi gomma sintetica» ridacchiò Micòl, «ma non sembra che finora ci siano riusciti» (Bassani 1999: 53).

– Они должны производить синтетический каучук, – подхватила Миколь, – но, кажется, до сих пор у них ничего не получилось (Бассани 2008: 72).

Превращение эмотива, указывающего на внешнее проявление состояния персонажа, в речевой глагол может быть оправдано

в том случае, если описание эмоции сохраняется в сопутствующих его спецификаторах, как в следующем примере:

«*Ma no, no» piagnicolò (Bassani 1999: 69).*

– *Нет, нет! – с тоской сказала она (Бассани 2008: 97).*

В том случае, если культурный код языка перевода не соответствует языку оригинала – например, указывать пальцем на человека в русских правилах поведения не вежливо – в переводе акциональные глаголы утрачиваются (как, собственно, и все описание ситуации) и передаются речевыми:

Il professor Ermanno tossì. Puntò un dito verso Malnate. «Lei è un compagno d'università di Alberto» indicò gentilmente (Bassani 1999: 53).

Испугавшись, что насмешки дочери могут обидеть незнакомого химика, профессор поспешил вмешаться. – Вы учились с Альберто в университете, не так ли? – спросил он, обращаясь к Малнате (Бассани 2008: 72).

Причем вежливый предупреждающий дочь кашель профессора Эрманно в переводе передается описательно-объяснительным образом. Однако и здесь обращает на себя внимание то, что не характерно для итальянского текста: в нем нет речевых интродукторов, в то время как в русском тексте они эксплицируются, появляются на месте итальянских глаголов акциональной семантики.

Приведенные примеры указывают на то, что способов невербального выражения чувств через мимику или жесты позволяет опускать речевые глаголы перед высказыванием персонажа и в русском, и в итальянском текстах.

Интродукторы эмоциональной речевой реакции

Как мы уже видели в предыдущих примерах, речевое действие довольно часто связано с эмоциями говорящего, сопровождающимися мимикой, жестами, акустическими характеристиками высказывания. В следующих примерах в функции речевых интродукторов используются глаголы эмотивы, указывающие на внутреннее состояние говорящего:

<Oh, quale magnifico soggetto sarebbe stato, questo – aveva sospirato una volta in classe, il professor Meldolesi –, per un articolo da mandare a quella stessa «Nuova Antologia»> (Bassani 1999: 34).

Ах, какая это могла бы быть замечательная тема для статьи в «Новую антологию»! – сетовал однажды в классе учитель Мельдольези (Бассани 2008: 23).

Или же на реакцию персонажа на предыдущее высказывание его собеседника:

«Ahimè!» sospirai (Bassani 1999: 71).

– Да уж, – вздохнул я (Бассани 2008: 100).

«Oh, anche tu!» si lagnò (Bassani 1999: 68).

– И ты туда же! – захныкала она (Бассани 2008: 96).

В интродуктивном высказывании также может присутствовать указание на попытку говорящего не показывать свою реакцию на действия собеседника:

[...] mi risolsi un giorno a chiederle, buttando là la domanda nel tono più indifferente che potevo (Bassani 1999: 72).

[...] решился я спросить однажды, придав голосу самый безразличный тон, какой только мог (Бассани 2008: 102).

Как и в некоторых предыдущих случаях мы видим неоправданное опущение интродукторов в переводе, которое приводит к утрате самого факта произношения высказывания:

<Tuttavia lei non poteva neanche immaginarlo – soggiungevo, con un nodo alla gola – come quelle sue parole mi avessero fatto soffrire.> Nei giorni successivi, prima che la rivedessi, ci avevo pensato continuamente, non riuscivo a darmene pace (Bassani 1999: 74).

Ø Но она даже представить не может, какое страдание причинили мне эти слова. Все последующие дни, пока мы не увиделись, я все время вспоминал их и не находил покоя (Бассани 2008: 104).

В этом переводе произнесенные слова, оформленные НПП в итальянском тексте, в переводе превращаются в рефлексию

диегетического повествователя. То, что главный герой «с комом в горле» сказал Миколь о своих чувствах, превратилось в описание его переживаний.

Интерактивные интродукторы

Под интерактивными интродукторами мы понимаем предикативные элементы, которые указывают на переключение реплик персонажей в диалогических единствах. Последние, в свою очередь, могут быть оформлены разными конструкциями ЧР, в первую очередь ПР, и указывать «на одну из трех логически возможных временных фаз ситуации – начало (инхоатив), продолжение (континуатив) и конец (терминатив)» (Плунгян 2011: 216).

В начале диалога в итальянском тексте часто используются фазовые глаголы в связке с глагольными спецификаторами речевой пропозиции, а в русском тексте естественной заменой фазового глагола выступают временные наречия:

Cominciò col chiedermi <come trovavo il campo di tennis, se mi pareva davvero una cosa tanto indecente> (Bassani 1999: 100).

Сначала он спросил меня, <как мне нравится корт, действительно ли он мне кажется неудобным> (Бассани 2008: 75).

В следующем примере в русском тексте утрачивается речевой глагол, а инхоатив представлен формой сослагательного наклонения, передающего сомнения говорящего:

«Ма... non so...» cominciavi a dire, accennando al muro (Bassani 1999: 54).

– Ну... не знаю... – начал было я Ø, поглядывая на стену (Бассани 2008: 39).

В фазе продолжения диалога встречается множество вариаций. Интродукторы могут быть выражены самостоятельными глаголами-континуативами, которые указывают на продолжение только что сказанного «aggiungere», «attaccare», «continuare», «proseguire», «seguitare» или в паре с речевым:

<Ad ogni modo, prendessimo ben nota, aveva aggiunto con comica enfasi, alzando un dito: i chicchi d'uva, «importantissimi!», era stata lei, di propria iniziativa, a introdurli nella classica ricetta tirolese> (Bassani 1999: 50-51).

<Но, добавляла Миколь с комической важностью, поднимая палец, извольте заметить, виноградники в классический тирольский рецепт придумала добавлять она сама> (Бассани 2008: 69).

[...] aggiunse quindi, ridendo (Bassani 1999: 68).

[...] воскликнула она, смеясь (Бассани 2008: 95).

В последнем примере обращает на себя внимание перевод интерактивного интродуктора речевым с дополнительной акустической окраской. Следует заметить, что в русском языке речевые интерактивные глаголы менее распространены, чем в итальянском языке, на что и указывает приведенный пример.

«Jevarehehà Adonài veishmerèha...» attaccava solennemente il rabbino, curvo, quasi prostrato, sulla tevà, dopo essersi ricoperto la torreggiante berretta bianca col talèd (Bassani 1999: 24).

– Яхве регега Адонаи вейшмерега... – торжественно читал раввин, склонившись низко над тевой, покрыв голову в высоком белом головном уборе талитом (Бассани 2008: 31).

В переводе, однако, указание на продолжение только что сказанного, исчезает: раввин торжественно читает, а не продолжает свое речевое действие во время богослужения, произнося благословение на иврите.

E poi non capisco per quale ragione» continuai, «dovrei mettermi a fare dell'alpinismo proprio qui (Bassani 1999: 31).

– И вообще, я не понимаю почему, – продолжал я, – следует заниматься альпинизмом (Бассани 2008: 41).

«Ho capito, ho capito...» continuava a ripetere sommessamente mio padre, mentre parlavo (Bassani 1999: 39).

– Я понял, я понял, – все время повторял вполголоса отец, пока я говорил (Бассани 2008: 52).

В следующем примере, значение интродуктора конкретизируется причастием и инфинитивным придаточным в итальянском тексте, которые соответствуют определительному обороту, осложненному изъяснительным придаточным в русском тексте:

<Non conosceva, lui – seguitai, contento di coglierlo a mia volta in difetto d'informazione – non conosceva il fondamentale saggi di Roberto Longhi [...]?> (Bassani 1999: 56).

<Разве он не знаком, продолжал я, довольный, что могу и его поймать на недостаточной информированности, разве он не знаком с фундаментальным исследованием Роберто Лонги [...]?> (Бассани 2008: 78).

Ответ на реплику собеседника вводится либо отдельным речевым глаголом «rispondere» (отвечать), либо предикатом, указывающим на поведение персонажа:

«Beh, in un certo senso» rispose l'altro, assentendo con un cenno del capo (Bassani 1999: 53).

– В общем-то да, – подтвердил тот Ø (Бассани 2008: 72).

Причем в переводе спецификация речевого глагола в оригинале включается в глагольную форму «подтвердил», при этом утрачивается указание на внешнее проявление согласия-одобрения в поведении персонажа кивком.

ЧР, в которой выражается согласие с собеседником, в итальянском тексте вводится при помощи глаголов «approvare», «confermare», «ammettere». Последний из перечисленных глаголов в значении «riconoscere», «consentire» в переводе представлен либо собственно речевым интродуктором НПР, в котором нейтрализуется значения согласия и одобрения:

Verissimo – ammise, sorridendo con malinconia (Bassani 1999: 72).

Конечно, сказал он, грустно улыбаясь (Бассани 2008: 52).

либо интерактивным глаголом, утратившим логическую связь с предыдущими высказываниями собеседника:

<Sì, certo – ammetteva –: gli ex proprietari del luogo [...] avevano nelle vene sangue «bluissimo»> (Bassani 1999: 24).

<Да, конечно, – добавлял он, – бывшие владельцы этого места [...] были голубых кровей> (Бассани 2008: 15).

Передача повтора слов одного и того же персонажа в континуативной фазе осуществляется либо при помощи глагола «ripetere» в имперфекте, либо при помощи глагольного спецификатора «solere»:

Che idea da nuovi ricchi, che idea bislacca! –, soleva ripetere mio padre (Bassani 1999: 24).

– Что за идея, достойная нуворишей, что за дикая идея! – обычно повторял мой отец (Бассани 2008: 15).

Интермедиаальные интродукторы также могут указывать на продолжение субъектом высказывания своей же прерванной речи, например, при помощи фазового глагола «riprendere» (возобновлять, продолжать начатое), который в оригинале романа Джорджо Бассани в пяти случаях из семи комментирует ПР,

только в одном – НПР, а в двух (в сочетании с речевым глаголом) предваряет ПР и НПР в сочетании с глаголами речи:

Micòl riprese a parlare. <абзац> <ПР> (Bassani 1999: 64).

Миколь снова заговорила: <абзац> <ПР> (Бассани 2008: 92).

С этим же глаголом-интродуктором встретилось и двойное указание на вступление ЧР:

[...] riprese a parlarmi: ma seria, adesso, grave. <абзац> Disse che <НПР> (Bassani 1999: 119).

[...] заговорила снова, серьезно, с особым значением. <абзац> Она сказала, что <НПР> (Бассани 2008: 172).

Первый интродуктор сигнализирует о возобновлении речевого действия, второй непосредственно вводит пропозицию в НПР.

Указание на включение в монолог субъекта повествования слов другого персонажа происходит за счет речевого глагола «interloquire», не имеющего прямого аналога в русском языке, в связи с чем в переводе появляется акциональный предикат с актантами, обозначающими речевое действие:

[...] anche Bruno ogni tanto interloquiva, aggiungendo particolari (Bassani 1999: 84-85).

[...] Бруно тоже вставлял в разговор некоторые замечания (Бассани 2008: 62-63).

Перебивание или прерывание речи собеседника и вступление ЧР комментируется акциональными интродукторами, в речевом значении: «ribattere» (ср. «r. un tasto, negli strumenti a tastiera»), «interrompere» (ср. «i. una festa, il cammino»), «prorompere» (ср. «i soldati proruppero dalle trincee»; «p. in pianto»).⁵

5
Примеры коллокаций приводятся из электронного словаря Vocabolario Treccani: см. Ribattere; см. Interrompere; см. Prorompere.

«Non c'ero affatto» ribattei seccamente (Bassani 1999: 45).

– Но меня там не было, – сухо ответил я (Бассани 2008: 61).

«Ma come!» proruppe l'Adriana con l'abituale sventatezza (Bassani 1999: 45).

– Да ты что, не знаешь, – вмешалась Адриана с обычной напористостью (Бассани 2008: 61).

Следует отметить, что в русском тексте эквиваленты этих глаголов относятся к речевым именно в первом своем значении:

«Appigli?!» mi interruppe, scoppiando a ridere (Bassani 1999: 30).

– Опоры? – она со смехом перебила меня (Бассани 2008: 39).

В случае прерывания или завершения диалога или монолога в итальянском тексте используются либо глаголы логического вывода «concludere» (завершать, заканчивать, заключать, делать вывод) либо акциональные глаголы в переносном значении «tagliare» (пресекать, прерывать, прекращать):

«*Giacché non esiste situazione, per triste e noiosa che sia*» *concluse, «la quale non offra in fondo qualche compenso, e spesso sostanzioso»* (Bassani 1999: 69).

Ведь вообще не существует ничего такого, что, принося скуку, ∅ не предлагало бы хоть что-нибудь в дополнение к ней (Бассани 2008: 97).

Как мы видим, в этом примере в переводе речевой глагол логического вывода опущен. А в следующем примере образное значение терминатива в переводе утрачивается:

«*Lascia stare la lingua e badiamo ai concetti*» *tagliai corto, con una punta di acredine professionale di cui subito mi pentii* (Bassani 1999: 39).

– Давай не будем о языке, поговорим о сути, – *остановил его я с учительской ноткой в голосе, о которой тут же пожалел* (Бассани 2008: 52).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенный анализ речевых интродукторов на примере романа Дж. Бассани *Il giardino dei Finzi-Contini* и его перевода на русский язык показал следующее:

- Как в русском, так и в итальянском тексте НПР может появляться после изъяснительного союза.
- Локализация интродукторов не претерпевает изменений в переводе.

- Количественный анализ собственно речевых интродукторов позволяет усомниться в большей иерархичности итальянского текста по сравнению с русским за счет *verba dicendi* и стимулирует к дальнейшим верификационным исследованиям в области семантики синтаксиса.
- Некоторые буквальные совпадения перевода с оригиналом обращают на себя внимание именно из-за дословного следования итальянскому тексту: это в первую очередь семантические повторы («fese una voce» (спросил голос), «fese con la sua voce» (сказал профессор голосом)), которые в итальянском тексте отсутствуют.
- Довольно часто в переводе интродуктивные высказывания превращаются во вставные конструкции, с одной стороны это оправдано их комментирующим характером, с другой – в некоторых случаях это влечет за собой изменение субъекта повествования, что явно нарушает авторские планы.
- Опускание интродукторов в переводе, которое чаще всего встречается в интермедальной позиции, может быть оправдано в том случае, когда вводится прямая речь и когда субъект речевого акта ясен из контекста, в ином случае их утрата стирает голос говорящего, превращая его речевое высказывание в простое повествование.
- Обращает на себя также внимание количественно меньшее использование русских интерактивных глаголов в диалогических единствах, что, действительно, позволяет говорить о типологических несоответствиях в паре русский-итальянский язык.

В заключении хотелось бы обратить внимание на то, что сравнительно-сопоставительный анализ конструкций переданной речи

проливает свет на важные семантико-синтаксические аспекты, на которые следует обращать особое внимание при обучении художественному переводу. ♡

Библиография

- БАССАНИ, ДЖОРДЖО, 2008: *Сад Финци-Контини*. Пер. Соболевой И. А. Москва: Текст.
- БАХТИН, МИХАИЛ, 1986: *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- БОРИСОВА, ЕЛЕНА, 2014: *Несобственно-прямая речь в итальянском нарративе XIX–XXI вв.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва: РУДН.
- БОРИСОВА, ЕЛЕНА, 2016: Формальные способы устранения голоса нарратора в итальянской художественной прозе. *Вестник Московского городского педагогического университета. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»* 1. 54–60.
- ГОВОРУХО, РОМАН, 2020: Глаголы речи и мысли как средства связи в итальянском тексте. *Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация* 3. 114–121.
- ЗАЛИЗНЯК, АННА, 2006: *Многозначность в языке и способы ее представления*. Москва: Языки славянских культур.
- ПЛУНГЯН, ВЛАДИМИР, 2011: *Введение в грамматическую семантику*. Москва: РГГУ.
- ШМИД, ВОЛЬФ, 2008: *Нарратология*. Москва: Языки славянских культур.
- BASSANI, GIORGIO, 2004: *Il giardino dei Finzi-Contini*. Torino: Einaudi.
- CALARESU, EMILIA, 2004: *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*. Milano: FrancoAngeli.
- INTERROMPERE. Interrompere. *Vocabolario Treccani online*. [https://www.treccani.it/vocabolario/interrompere/?search=interrómpere%2F].

PROROMPERE. Prorompere. *Vocabolario Treccani online*. [<https://www.treccani.it/vocabolario/prorompere/?search=prorompere%2F>].

PUGLIATTI, PAOLA, 1985: *Lo sguardo nel racconto: teorie e prassi del punto di vista*. Bologna: Zanichelli.

RIBATTERE: Ribattere. *Vocabolario Treccani online*. [<https://www.treccani.it/vocabolario/ribattere/?search=ribattere%2F>].

Riassunto

Nella maggior parte dei testi letterari, si ha un intreccio di diverse voci, la cosiddetta interferenza del testo. Per distinguere queste voci dalla voce del narratore, il lettore si basa su caratteristiche linguistiche formali, in particolare sugli elementi predicativi che introducono l'enunciato del parlante. Sull'esempio del romanzo di Giorgio Bassani *Il giardino dei Finzi-Contini* e della sua traduzione in russo, presteremo attenzione alle somiglianze e differenze semantico-sintattiche degli elementi che introducono il discorso riportato, proporremo una classificazione degli introduttori del discorso e cercheremo di determinare in quali casi le discrepanze tra l'originale e la traduzione sono associate a incongruenze tipologiche delle lingue italiana e russa, e in quali casi dipendono dalle caratteristiche individuali del testo tradotto. Evidenziamo che nel testo russo e in quello italiano la frase del discorso indiretto libero può apparire dopo la congiunzione "che"; analizziamo la posizione degli introduttori in ambedue le lingue, proponiamo l'analisi quantitativa degli introduttori dei diversi tipi di discorso riportato, che mette in dubbio la questione della maggiore gerarchia del testo italiano rispetto a quello russo grazie ai *verba dicendi*. Alcune corrispondenze letterali nella traduzione russa attirano la nostra attenzione proprio per la loro stretta aderenza al testo italiano: si tratta principalmente di ripetizioni semantiche, assenti nel testo originale. Notiamo che spesso gli enunciati introduttivi diventano costrutti parentetici nella traduzione presa in considerazione; cerchiamo di spiegare l'omissione degli introduttori nel testo russo che è più frequente in posizione intermedia e che potrebbe essere giustificata quando viene introdotta una citazione diretta o quando il soggetto dell'atto verbale è chiaro dal contesto; in altri casi, tuttavia, la perdita degli introduttori cancella

la voce del parlante, trasformando la sua espressione verbale in una semplice narrazione. È degno di nota anche il minor utilizzo di verbi interattivi russi negli scambi dialogici, che effettivamente consente di parlare di divergenze tipologiche tra la lingua russa e quella italiana.

In conclusione sottolineiamo che l'analisi comparativo-contrastiva delle strutture del discorso riportato mette in luce importanti aspetti semantico-sintattici, ai quali occorre prestare particolare attenzione nell'insegnamento della traduzione di narrativa.

Elena Sergeevna Borisova

Head of the Department of Italian Language on the Faculty of Translation and Interpreting, MSLU. In 2014 defended PhD thesis Free indirect speech in Italian narrative of the XIXth – XXIst cent. Has published 39 articles, the latest are dedicated to linguo-cultural aspects of Russian and Italian languages. She was the editor-in-chief of the proceedings of scientific and practical conferences “La lingua italiana in Russia: esperienza di interazione con il web” (Italian language in Russia: experience of web interaction, 2018), “Italiano sul palcoscenico: codici semiotici nella vita e nella professione” (Italian on stage: semiotic codes in life and profession, 2019), “Italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti” (Italian between a word and an image: graffiti, illustrations and graphic novels, 2020), “Dante nel panorama contemporaneo: aspetti linguistici e culturali” (Dante in the contemporary landscape: linguistic and cultural aspects, 2021), “Le traiettorie dello sviluppo dell’italiano contemporaneo” (The trajectories of the development of contemporary Italian, 2022) and “L’italiano nella scienza, nella formazione e nella cultura” (Italian in science, education and culture, 2023 and 2024), held in cooperation with the Italian Embassy in Moscow, and the peer-reviewed journal “Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities” 2019, 10 (826) & 2023, 12 (880).



**La traduzione delle canzoni
di protesta nella Russia di
oggi come strumento per la
didattica linguistica e culturale**
Translating Contemporary Russian
Protest Songs as a Language
and Culture Teaching Tool

I recenti sviluppi geopolitici pongono nuove sfide alla didattica della lingua e della traduzione da e verso il russo. In tale contesto, le canzoni di protesta nella Russia di oggi rappresentano una risorsa efficace per lo sviluppo delle competenze traduttive. La loro analisi permette agli studenti di lavorare su materiale attuale e di acquisire strumenti per comprendere la complessità linguistico-culturale, sviluppando al contempo autonomia di pensiero. Le attività proposte nell'ambito dell'esperimento didattico descritto in questo lavoro abbracciano l'analisi testuale e concettuale con l'obiettivo di stimolare un approccio creativo all'insegnamento della lingua, affinare abilità e tecniche professionali e aiutare gli studenti a sviluppare un pensiero critico indipendente per promuovere il dialogo interculturale.

CANZONE DI PROTESTA, PENSIERO
CRITICO, CULTURA RUSSA,
DIALOGO TRA CULTURE, MUSICA
ROCK E RAP RUSSA, DISSENSO

Recent geopolitical developments have posed new challenges to the Russian language and translation education. In this context, protest songs in today's Russia represent an effective teaching resource for the development of translation skills. Their analysis allows students to work on current material and acquire tools for understanding linguistic and cultural complexity, while developing independent thinking. The activities proposed as part of the teaching experiment described in this paper comprise textual and conceptual analysis with the aim of stimulating a creative approach to language teaching, honing professional abilities and techniques as well as forming students' independent critical thinking to promote cross-cultural dialogue.

POLITICAL PROTEST SONG,
CRITICAL THINKING, RUSSIAN
CULTURE, DIALOGUE BETWEEN
CULTURES, RUSSIAN ROCK
AND RAP MUSIC, DISSENT

Cent'anni fa, dopo la Rivoluzione d'Ottobre e prima di lasciare una Russia in piena guerra civile e trascorrere molti anni in esilio, il noto cantautore russo Aleksandr Vertinskij (Kiev, 20 marzo 1889 – Leningrado, 21 maggio 1957) scrisse quella che si può definire la prima romanza russa di contenuto politico, *To, čto ja dolžen skazat'* (Quello che devo dire), dedicata ai giovani cadetti trucidati nel vano tentativo di difendere il Cremlino dalle forze bolsceviche. E questa stessa canzone è stata riproposta da un famoso rocker russo, Boris Grebenščikov: una prima volta nel 1988, in occasione della guerra in Afghanistan, e poi ancora nel 2023, un anno dopo l'inizio dell'attuale conflitto in Ucraina.

Questo recente avvenimento geopolitico ha, in molti casi, ostacolato il discorso culturale e umano attorno e attraverso la lingua russa, rendendo ancor più inderogabile e urgente un'analisi approfondita, plurivoca e responsabile della realtà culturale attuale della Russia. La complessità della situazione e la necessità di ricostruire un dialogo aperto e solido si riflettono, a vari livelli, anche sulla didattica: in primo luogo a livello strategico, bisogna offrire agli studenti materiali che abbraccino tematiche di rilievo; in un secondo momento a livello metodologico, occorre costruire un percorso formativo ad hoc per affrontare l'attualità; infine, a livello etico-professionale, ossia in termini di approccio del docente all'insegnamento della lingua. Proprio nell'impostare l'attività didattica, la scena musicale russa contemporanea rappresenta una preziosa fonte cui attingere, giacché offre numerosi spunti di riflessione per uno studio sincronico e al contempo diacronico della linguocultura russa. L'analisi di questo materiale in classe, inoltre, fornisce il necessario accompagnamento all'interno di una realtà particolarmente complessa, perché permette di creare uno spazio di confronto sicuro e protetto dove discutere apertamente di questioni tanto attuali quanto controverse. Questo percorso guidato acquisisce

un'importanza ancora maggiore quando tale attività è funzionale alla formazione di futuri specialisti nel campo della traduzione: il ruolo del traduttore professionista implica infatti una conoscenza approfondita della cultura e della lingua di origine e di arrivo.

In chiave storica, risulta importante distinguere il modo in cui ogni sistema politico crea la propria narrazione ufficiale e le conseguenze che questo comporta. All'interno del sistema sovietico, chiuso, quasi impenetrabile, e definito "una cultura della guerra civile permanente"¹ da uno dei massimi esperti di estetica della politica, Evgenij Dobrenko, gli eventi mondiali "dovevano essere immediatamente trasmessi in chiave ideologica all'interno del Paese e la situazione internazionale stessa veniva costruita per uso interno" (Dobrenko 2020: 36). Nell'ambito del sistema autoritario dell'era post-informatica, invece, la propaganda e le fake news hanno creato una situazione nella quale diventa sempre più difficile orientarsi nonostante l'apparente abbondanza di notizie. Proprio per distinguere i dittatori del XX secolo da quelli attuali, Sergej Guriev e Daniel Treisman (2022), due studiosi dell'evoluzione dei sistemi politici di controllo sulle masse, hanno recentemente proposto la dicotomia tra i cosiddetti "dittatori della paura", quelli del XX secolo, e i moderni "dittatori dell'inganno" che, nell'era delle tecnologie dell'informazione, veicolano i propri messaggi attraverso l'utilizzo di uno scaltro intreccio di fatti e dettagli difficili da verificare, diffamazione e false attribuzioni di responsabilità. Se infatti da una parte il web ha reso impossibile la propaganda diretta dei dittatori del primo tipo, avendo annullato la comunicazione monodirezionale, verticale, *one-to-many*, e avendo al contempo reso accessibili al pubblico un'infinità di fonti di informazione, dall'altra ha offerto, proprio in virtù della sua struttura, molteplici possibilità di azione ai dittatori dell'inganno. Citando ancora Dobrenko, oggi "il potere reale viene esercitato

1
Qui e oltre le traduzioni dal russo e dall'inglese sono mie (ED).

per mezzo del potere sull'immaginazione, attraverso il controllo sulla produzione e attraverso il consumo dei simboli e delle immagini della realtà, cioè, attraverso la cultura" (2020: 42).

A tale proposito, lo sviluppo del pensiero critico – inteso come capacità di scegliere tra varie opzioni possibili ed effettuare attività di approfondimento e documentazione – diviene cruciale nella formazione di un professionista nell'ambito della traduzione. In questa prospettiva, la scena musicale russa offre la possibilità di ampliare le competenze culturali e linguistiche degli studenti che hanno bisogno di conoscere in modo approfondito le tradizioni del Paese per poter avviare ciò di cui il mondo attuale e futuro ha assoluta necessità: un dialogo basato su una conoscenza reciproca reale e responsabile, non stereotipata né approssimativa.

Se, come scrive il celebre poeta Evgenij Evtušenko, "un poeta in Russia è più di un poeta" (*Poët v Rossii bol'she, čem poët*, 1965) – sottolineando così la missione civica dello scrittore russo – un musicista in Russia sa essere allo stesso modo più che un musicista.

LA TRADIZIONE DI ROCK E RAP: TRE GENERAZIONI DI MUSICA DI PROTESTA IN RUSSIA

I primi brani dei rocker russi, scritti negli anni '60 e ispirati dal rock'n'roll anglosassone, erano poco politicizzati e più espressamente lirici, non venivano visti come segnale dell'influsso occidentale e godevano pertanto di una relativa libertà artistica e politica. Successivamente, a partire dagli anni '70, vi fu un'evoluzione parallela su due fronti: "da una parte si sviluppa immutata la musica sovietica 'ufficiale', promossa e sponsorizzata dagli enti culturali sovietici; dall'altra invece, fiorisce clandestina la contro-cultura musicale, che dapprima rimane

nell'ombra, ma poi, gradualmente, tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 inizia a mostrarsi" (Gringeri, Mihaylova 2023). Infatti, dopo il '68 e la cosiddetta "primavera di Praga", questa "contro-cultura musicale" iniziò a produrre vere e proprie canzoni di protesta volte a commentare la realtà sovietica, a proporre parodie del discorso ufficiale, a esprimersi contro la guerra, prima in Afghanistan, poi in Cecenia e, adesso, anche in Ucraina.

Ostracizzati dal regime negli anni '80, i rocker russi della prima generazione, come Andrej Makarevič, Jurij Ševčuk e Boris Grebenščikov, sono oggi, ormai settantenni, in una situazione paradossale: come all'inizio della loro carriera, vedono i propri concerti annullati e la loro produzione censurata (con divieti di trasmissione radiofonica e restrizioni legate alla presenza sulle piattaforme di streaming). Inoltre, si trovano a essere etichettati come "agenti stranieri" (persone fisiche o giuridiche accusate di essere finanziate o influenzate da enti esteri e di promuovere valori non affini al governo attuale) poiché i loro testi vengono ritenuti diffamatori ai danni dell'esercito e del regime. "La storia ha fatto un loop ed è tornata al punto di partenza", sigla un esperto della scena musicale russa (Šenkman 2017: 21).

Prendendo spunto dalla romanza del XIX secolo, genere fondato da autori quali Aljab'ev e Glinka, la tradizione del rock russo è rimasta fedele alla propria eredità lirica e ha sempre posto il testo al centro dell'attenzione, in linea con quel "letteraturocentrismo" che in Russia "non solo permea ogni ambito della cultura, ma le conferisce anche la caratteristica principale dei libri, ovvero la densità di pensiero [...] e fa sì che ogni produzione culturale divenga testo" (Gluškov 2019). Molti brani del rock russo di ieri e di oggi si ispirano ai versi di grandi poeti del XX secolo, come Mandel'stam, Esenin, Majakovskij, Cvetaeva o Brodskij (si vedano gli omaggi musicali realizzati da gruppi quali

Akvarium, Mongol Šuudan, Splin, Surganova i Orkestr). Oltre a questi riferimenti puramente letterari i rocker riprendono anche le creazioni liriche dei cosiddetti *bardy* di epoca sovietica – Vladimir Vysockij, Julij Kim, Aleksandr Galič – che, contrari al regime politico e ai suoi valori ideologici, trasmettevano nelle loro opere messaggi di dissenso.

In tempi più recenti, questa tradizione musicale che individua nella parola il proprio asse portante è stata recuperata da un genere ‘più giovane’, anch’esso espressione di protesta e di critica personale, sociale e politica: il rap. Nato, come il rock, in seguito all’esplosione musicale anglofona, il rap russo, dopo una breve fase di ricerca della propria identità culturale, è venuto a incarnare l’espressione musicale dei giovani in disaccordo con l’attuale regime. I rapper russi hanno così cominciato a denunciare i fenomeni sociopolitici della Russia contemporanea, la centralizzazione del potere, la repressione del libero pensiero, la polarizzazione dell’opinione pubblica, per arrivare a pronunciarsi esplicitamente sul conflitto in Ucraina. Tra le voci di questo dissenso si distinguono sia giovani ‘poeti’ come Oxxxymiron, Noize MC e Monetočka, sia artisti hip-hop già affermati quali Ligalaiz e Del’fin.

Dopo molteplici tentativi di controllo da parte delle autorità, quali divieti e cancellazioni dei concerti, processi amministrativi o penali infondati e campagne diffamatorie nei media ufficiali, i rocker e i rapper sono diventati definitivamente i nuovi *vragi naroda* (nemici del popolo); molti di loro hanno lasciato il Paese tra minacce, accuse di estremismo e di discredito delle forze armate, vedendo criminalizzata la propria attività artistica. Come un tempo i rocker dovevano far fronte alla censura e spesso lavorare in modo clandestino, oggi gli esponenti del rock e del rap russo che non hanno scelto il conformismo vivono perlopiù in esilio o in emigrazione, continuano a pubblicare

canzoni di protesta e a lanciare messaggi di pace, dolore e nostalgia per il Paese che hanno lasciato a malincuore, ricordando così gli emigrati della scena artistica russa di inizio XX secolo.

RUOLO E COMPETENZE DEL TRADUTTORE

Gideon Toury definisce la traduzione come un processo “inter-sistemico” (1995: 105) in cui il trasferimento interlinguistico avviene tenendo conto delle differenze tra le lingue naturali anche “in funzione della loro appartenenza a diversi sistemi culturali” (109). Umberto Eco ritiene che “la traduzione sia una delle forme dell’interpretazione” che deve “sempre mirare [...] a ritrovare [...] l’intenzione del testo [...] in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato” (1995: 123). Si deduce che un futuro specialista deve sviluppare un orecchio polifonico, capace di cogliere le differenze più sottili e gli elementi specifici dal punto di vista linguistico-culturale. Secondo Vilen Komissarov, nel corso dello sviluppo delle competenze professionali del traduttore si forma “una particolare persona linguistica che possiede caratteristiche specifiche che la distinguono da una persona ‘normale’” (2002: 232); detta persona viene definita da altri anche “interlinguistica” (Emel’janova 2009: 90). Il vero dialogo tra lingue e culture diventa infatti possibile solo quando chi traduce è in grado di vedere la propria cultura attraverso i codici della lingua di arrivo e viceversa, avvicinandosi così all’altra “immagine linguistica del mondo”, definita da Jurij Apresjan come il riflesso di un “determinato modo di vedere e organizzare (concettualizzare) il mondo”, in cui i significati delle parole “formano un unico sistema di percezioni, una sorta di filosofia collettiva” (1995: 38-39). Ogni idea espressa da una lingua è quindi portatrice dell’immaginario, delle tradizioni e della storia

che caratterizzano la corrispondente cultura. Per questo motivo alla base di una traduzione corretta sta la cosiddetta “pre-comprensione”, ovvero “la considerazione della tradizione, dell’esperienza collettiva e personale” (Zinčenko, Zusman, Kirnoze 2003: 39). Occorre quindi insegnare come “tradurre un sistema in un altro” (Alekseeva 2001: 26), in modo da offrire una lente che permetta di vedere e interpretare la complessa fusione tra lingua e cultura di cui si compenetra l’originale. Ciò è ancor più vero nel caso della traduzione di canzoni, essendo questo un tipo di esercizio che implica specificità quali la multimedialità del materiale, la struttura sillabica del testo, la resa ritmica e melodica.

IL PENSIERO CRITICO

Le teorie intorno al concetto di “pensiero critico” sono fiorite e si sono diffuse nel corso del XX secolo; si pensi, a titolo esemplificativo, agli studi di filosofia e logica di John Dewey, Edward Glaser, Michael Scriven e Alec Fisher. Inteso come un “processo di ragionamento riflessivo che si concentra su cosa credere o come agire” (Ennis 1991: 6), il pensiero critico permette, in sintesi, di acquisire la cosiddetta capacità meta-cognitiva, ovvero l’abilità di ragionare sui propri processi mentali e l’attenzione alle sfumature di senso, di uso, di contesto.

Focalizzandosi sul passaggio tra lingue, il modello delle competenze traduttologiche sviluppato dal gruppo internazionale di ricerca PACTE stabilisce che l’abilità traduttiva si basa, tra le altre, anche sulla “subcompetenza strategica” (PACTE 2003: 5). Pianificare una strategia per effettuare scelte consapevoli è dunque una delle abilità fondamentali dello specialista in questo campo, legata, stando alle parole di Jiří Levý, a “un processo decisionale” (1995: 63). Applicare il pensiero

critico implica effettuare scelte e guardare ciascun fenomeno da più punti di vista, “immaginare scenari alternativi e forse trovare altre informazioni pertinenti” (Fisher 2011: 13). Una competenza che risulta indispensabile per un traduttore perché, come afferma Jurij Lotman, “dove c’è libertà di scelta, c’è anche responsabilità” (Lotman 1994: 433).

Nel tradurre è richiesto un complesso lavoro intellettuale, il cui risultato, a prescindere dal tipo di testo, deve rispettare criteri di chiarezza, rilevanza, adeguatezza e coerenza. A cui si devono aggiungere, tanto più in ambito letterario, molteplici problemi legati a nozioni implicite che richiedono la capacità di “riconoscere i presupposti e i valori” (Gersonskaja, Tretjakov 2012: 170) su cui il testo stesso si basa. Fondamentale è altresì il ruolo dell’intelligenza emotiva, intesa come “la capacità di riconoscere e distinguere i sentimenti e le emozioni proprie e altrui e di utilizzare le informazioni apprese per guidare il pensiero e l’azione” (Salovey, Mayer 1990: 189). Tale tipo di intelligenza risulta necessaria per la decodifica del messaggio linguistico, nonché per l’approfondimento del contesto nel quale il testo vive, per “essere in grado di vedere il quadro completo, sia per proporre sia per giustificare le idee” (Facione 2023: 6). Inoltre, secondo Jennifer Moon, esperta in didattica e metodologia dell’insegnamento, il lavoro basato sul pensiero critico deve portarci non alla presunta oggettività assoluta, ma a raggiungere l’oggettività attraverso la comprensione e la capacità di lavorare con la soggettività (cfr. Moon 2008). Sono infatti molti gli studi (si veda, a esempio, Mansoor e Parham 2013) che dimostrano la stretta correlazione tra la qualità della traduzione e l’applicazione dei metodi del pensiero critico che conduce alla formazione di una mente indipendente, in grado di filtrare il discorso imposto e di riconoscere la polifonia di opinioni e di espressioni. Per allenare tale pensiero nell’ambito della didattica della traduzione occorre offrire

testi vari per genere e provenienza, ma soprattutto far sì che la classe diventi un luogo sicuro, interattivo e creativo.

L'UTILIZZO DELLE CANZONI DI PROTESTA IN CLASSE

Il lavoro sulla traduzione di canzoni di protesta presenta molteplici spunti di interesse a livello didattico, tra cui la possibilità di approfondire la conoscenza dei fenomeni artistico-musicali del Paese oggetto di studio e di avvicinarsi alla complessità del dibattito sociale e politico che fa da sfondo al testo di partenza. È da questi presupposti che nasce l'idea di proporre in classe tale tipo di esercizio.

Metodologicamente, si è proceduto all'individuazione di un corpus ragionato, costruito in base a criteri specifici: i generi musicali (con una prevalenza di rock e rap), gli autori (scelti in funzione del periodo storico in cui si sono affermati) e le canzoni (valutate in base ai testi e alla loro rilevanza nel panorama della protesta). In questo articolo viene proposta l'analisi approfondita di alcuni *case study* rappresentativi. In prospettiva, il lavoro si configura come potenziale punto di partenza per un percorso più ampio che abbracci l'analisi e la traduzione di altri brani e accresca il corpus con l'inclusione di nuovi brani e artisti.

L'attività in aula è stata svolta con classi di corsi di laurea triennale e magistrale ed è stata strutturata utilizzando materiali di supporto: una presentazione introduttiva, i video ufficiali delle canzoni scelte, le trascrizioni per l'esercizio di traduzione e un ampio apparato di note esplicative che ha permesso di chiarire i lessemi e i fraseologismi che potevano risultare particolarmente complessi, sia per le connotazioni culturali, sia per le specificità stilistiche e di registro in essi contenute. Inoltre, sono state evidenziate e spiegate le citazioni, esplicite e implicite, presenti nei testi, al fine di facilitare la comprensione da parte

degli studenti e di supportare il processo traduttivo che è stato poi portato avanti dagli studenti stessi, in autonomia o in piccoli gruppi.

Tale attività didattica, riuscendo a toccare le numerose sfaccettature dei testi per entrare nella storia, nell'etimologia e nella cultura riflesse nei lessemi, ha un duplice risvolto: permette al docente di lavorare al contempo sulle competenze linguistiche e sulla consapevolezza critica che gli allievi devono sviluppare in merito ai temi trattati e dà loro la possibilità di entrare in contatto diretto con la lingua oggetto di studio.

Questo tipo di esercizio apre dunque molteplici prospettive all'interno di un percorso accademico inteso come supporto ai corsi di traduzione. La scelta di un oggetto di indagine altamente marcato presenta notevoli vantaggi, in quanto:

- permette di lavorare su materiale di attualità, talora di tendenza o di moda, e sulla lingua parlata contemporanea, avvicinando lo studente all'uso quotidiano del russo;

- dà al futuro traduttore la possibilità di conoscere l'importante tradizione della canzone di protesta e di analizzare questo fenomeno in chiave storico-culturale;

- permette di esercitare la comprensione auditiva e di lettura nonché la traduzione dei testi brevi e ricchi di elementi etnoculturali;

- insegna a ricercare e utilizzare il materiale di supporto, ad analizzare il testo letterario da vari punti di vista, ad approcciare l'intertestualità come problema traduttologico;

- offre uno spunto di riflessione sulla posizione ideologica degli autori, sull'esistenza di correnti politiche e filosofiche diversificate e sulla vivacità del dibattito sociale nel Paese della lingua oggetto di studio;

- apre un ampio orizzonte culturale e sociale che permette di coltivare l'interesse verso la lingua e la civiltà russe, fornendo allo studente

gli strumenti per portare avanti un'analisi critica e indipendente anche al di fuori della classe.

Infine, questo permette all'insegnante di suscitare l'interesse, di stimolare gli studenti e di accrescerne la motivazione che, secondo l'esperto di glottodidattica Stephen Krashen, sta alla base dell'apprendimento linguistico (cfr. Krashen 2009). Seguendo il pensiero di Paolo Balboni, possiamo affermare che uno degli elementi che rendono prezioso il lavoro con i testi delle canzoni è anche "il cardine del piacere" (2022: 28), ovvero "il piacere della novità, della curiosità circa il popolo che parla quella lingua, la sua identità, sistematicamente comparata con la propria, [che] stimola il piacere più profondo di scoprire sé stessi" (32).

LE CANZONI DI PROTESTA NELLA RUSSIA DI OGGI:

ESEMPI E ANALISI

Numerosissimi sono gli artisti russi che hanno scelto di lasciare la loro patria in segno di dissenso. Negli ultimi anni questi musicisti hanno prodotto una ricca raccolta di testi e brani con l'intenzione di non tacere, di trovare un nuovo linguaggio poetico-musicale per denunciare i fenomeni sociali e politici della Russia di oggi e portare l'ascoltatore all'interno di una tragedia che si sviluppa non solo sul campo di battaglia, ma anche nelle menti e nei cuori delle persone.

Le canzoni scelte per lo svolgimento dell'attività didattica si prestano con particolare efficacia a un'analisi testuale sia da un punto di vista linguistico che culturale poiché includono numerosi realia, esempi di variazione di registro, occasionalismi, giochi di parole, trasformazioni d'autore di fraseologismi, citazioni di altri testi musicali, poetici e letterari, nonché rimandi a eventi storici e fatti di cronaca

contemporanea. Si tratta, in sostanza, di un insieme di elementi tipologici particolarmente adatto al lavoro in aula, durante il quale l'enfasi è stata posta non solo sul risultato finale, ma anche, e soprattutto, sul processo preparatorio e di documentazione per la traduzione.

Per quanto riguarda gli autori, sono rappresentativi di varie correnti musicali attuali, principalmente rock e rap. Tra i più giovani, diventati famosi negli anni 2000, sono stati selezionati Monetočka e Noize MC, attivi sia come solisti sia in collaborazione; tra quelli temporalmente intermedi è stato scelto Del'fin, mentre per gli artisti più maturi ci si è concentrati su Boris Grebenščikov con il suo ultimo gruppo BG+. A testimonianza della continuità del genere della canzone di protesta, questi autori, pur appartenendo a tre generazioni diverse, hanno in comune il carattere polifonico dei testi, la complessità dei rimandi alla tradizione musicale e letteraria russa e l'intertestualità dei brani. Tutti cercano un nuovo io lirico in grado di costruire un linguaggio che descriva la sofferenza e la perdita della speranza.

Monetočka e Noize MC hanno entrambi raccontato, in una sorta di cronaca musicale, la restrizione delle libertà civili, la radicalizzazione dell'autoritarismo, la militarizzazione del discorso politico degli ultimi anni. A partire da canzoni quali *Vsě kak u ljudej* (Come fanno tutti, Noize MC, 2019) e *Gori, gori* (Brucia, brucia, Monetočka, 2019), i due giovani hanno sempre reagito a ogni evento politicamente e socialmente significativo con enunciati carichi di messaggi critici. Ai fini del nostro lavoro abbiamo scelto una canzone nata dalla collaborazione tra questi musicisti, *Nikto ne postradal* (Nessun ferito), del 2023, per la quale Noize MC ha scritto il testo cantato da Monetočka.

Nei versi di *Nikto ne postradal* viene denunciato il paradigma imposto dall'attuale propaganda, che crea un caos informativo allo scopo di impedire al cittadino di farsi una chiara opinione su quanto accade:

Так ли надёжен автор?	C'è da fidarsi dell'autore?
Точно ли есть война?	C'è davvero la guerra?
Всей не узнать нам правды,	Non sapremo mai tutta la verità,
Все не проверить нам.	Non potremo mai verificare tutto.

Gli artisti portano questo concetto di condizionamento ideologico all'estremo, mettendo in dubbio l'esistenza stessa del conflitto bellico, l'affidabilità delle notizie e persino la presenza di vita intelligente sul "pianeta del nemico":

Разумной жизни нет на планете врага.	Non c'è vita intelligente sul pianeta nemico.
Уничтожили объект – никто не пострадал.	Obiettivo distrutto – nessun ferito.

Il titolo della canzone, *Nikto ne postradal*, replica, con finalità opposta, la narrazione che i media ufficiali proponevano nei primi mesi della guerra, negando, dopo ogni attacco, la presenza di vittime tra i civili. Il linguaggio secco, proprio dell'ambito militare e burocratico, viene messo a contrasto con la crudele realtà che viene denunciata con un'assoluta e spietata semplicità:

Всех не прослушать судьей, Все не пересмотреть.	Non si possono sentire tutti i giudici, Non si può riesaminare tutto.
Это всего лишь люди, Это всего лишь смерть.	Si tratta solo di uomini, Si tratta solo di morte.

I miti sovietici, quali a esempio la conquista del cosmo e della felicità per tutti attraverso la rivoluzione mondiale, vengono messi a confronto con il regime attuale che cavalca il paradigma del passato pur compiendo una missione ben diversa, una missione che porta distruzione e morte. Se la *raketa* di Gagarin era un simbolo dello sviluppo

scientifico e dell'ampliamento delle frontiere del possibile, i razzi di Noize MC e Monetočka sono puri strumenti bellici.

Наши бессмертны дети,
Наш непорочен край.
На голубой ракете
Мы приближаем рай.

Immortali sono i nostri figli,
Immacolata è la nostra terra.
Su un razzo azzurro
Ci avviciniamo al paradiso.

In questa canzone l'autore gioca con la pratica propagandistica di nominare la guerra usando eufemismi per negare la sua esistenza, per sminuire il suo impatto, per costruire una realtà parallela. Il ritornello ripete:

Там тир, а не война,
Всё кончится вот-вот!

Non è una guerra, è un tirassegno,
Finirà tutto in un batter d'occhio!

A livello lessicale risulta interessante lavorare sull'attuale linguaggio del discorso politico e sulle citazioni tratte dalla narrazione ufficiale, diventate ormai un *meme* all'interno del Paese. Il *refrain* imita la voce di un ipotetico commentatore di un canale di informazione filogovernativo chiamato a descrivere gli attacchi avvenuti nei primi mesi del conflitto: risuona ancora il cliché “nikto ne postradal”, nessuna vittima tra i civili. Le notizie che invece si discostano da questa versione vengono ritenute false dai media ufficiali e chiamate “fejk” e “vbros” (informazione falsa messa in circolazione con l'obiettivo di manipolare l'opinione pubblica). Il primo di questi termini, un prestito dall'inglese, ha registrato un'esplosione d'uso negli ultimi anni e ha addirittura acquisito un significato giuridico: secondo recenti leggi, “fejk” (da *fake news*) è, infatti, un'informazione che scredita l'esercito, la cui circolazione va, pertanto, limitata. Il testo contiene inoltre un altro ‘mantra’

dei primi mesi del conflitto: “tutto va secondo i piani” (“по плану всё идёт”), una formula fissa utilizzata dalla narrazione ufficiale volta a creare l’impressione che esista un piano globale di sviluppo delle ostilità, fatto di cui in realtà dubitavano molti giornalisti, esperti e anche cittadini. Una formula a cui fa eco un’altra frase che sembra tratta da un dialogo sentito per strada: “è roba di pochi giorni” (“там делов на три дня”). Noize MC utilizza appositamente la versione sgrammaticata del genitivo plurale della parola “delo” (affare, attività) per abbassare lo stile, renderlo colloquiale, creando al tempo stesso un rimando al diffuso modo di dire “delov-to!” (roba da bambini!). L’espressione presenta così il compito delle forze armate russe come facile e immediato, proprio come facevano i media ufficiali.

Nella canzone autobiografica *Strana doždej* (Il Paese delle piogge), del 2022, Noize MC racconta invece la storia della propria emigrazione, cioè di quella fuga che, insieme alla famiglia, è stato costretto ad affrontare dopo l’inizio del conflitto, in seguito a pressioni da parte delle autorità e per scelta ideologica. Popolando il testo di *Strana doždej* con espressioni tipiche di chi critica la scelta di emigrare, Noize MC dà vita a una polifonia di registri: l’acuto lirismo del poeta si scontra con le voci dei suoi nemici che si esprimono con massime propagandistiche e turpiloquio. Si gioca nei versi anche con il concetto di “buon russo” – ormai diventato quasi un *meme* nell’opinione pubblica russa: è un rimando alla proposta dell’opposizione di introdurre un passaporto per certificare l’estraneità, in termini economici, di un soggetto dall’attuale regime politico, soggetto che, di conseguenza, non deve essere sottoposto alle sanzioni internazionali.

Хочешь стать хорошим русским –
Полежи в гробу,
Не хватайся за шасси –
Свергать талибов поезжай в Кабул.

Vuoi diventare un “buon russo” –
Stenditi nella bara,
Non aggrapparti al carrello dell’aereo,
Va’ a Kabul a sconfiggere i talebani.

Il testo mette al centro coloro che sono emigrati per motivi ideologici, divenuti bersaglio dei media ufficiali, costretti a difendere il proprio pacifismo e la libertà di scegliere un futuro diverso per i propri figli. L'autore si concentra quindi sulla figura dei *bežency sovesti*, i “profughi della coscienza”, citando la propaganda sovietica e quella contemporanea, i media e i blogger attuali, con allusioni alla situazione geopolitica mondiale e alle reazioni di un pubblico polarizzato.

Il testo è pieno di espressioni correnti e informali che rimandano alle proteste della società civile e alla loro repressione, come “kosmonavty s kalašami” (letteralmente “cosmonauti con i kalašnikov”, detti “kalašy”, colloquialismo spesso utilizzato in modo dispregiativo). In particolare, il termine “kosmonavty”, un eufemismo che indica le forze dell'ordine in tenuta antisommossa, viene impiegato in chiave ironica e rappresenta un interessante esempio di metafora popolare con cui si evidenzia il contrasto tra i manifestanti civili, indifesi, e i *rosgvardejcy* (agenti della Guardia Nazionale della Federazione Russa) che, depersonalizzati dall'uniforme antiproiettile e resi irriconoscibili dal casco integrale, divengono imbattibili e invisibili.

In un altro esempio un detrattore di Noize MC fa riferimento al fatto che se lui fosse un vero uomo, “был бы мужиком”, avrebbe sacrificato la propria vita per un palazzo a Gelendžik, “за дворец под Геленджиком” (una presunta residenza segreta situata nella regione di Krasnodar, attribuita dai media antiregime al Presidente e ottenuta, secondo loro, attraverso schemi di corruzione). È una metafora che rimanda al Capo di Stato e al fatto che dare la vita per lui sarebbe un atto di vero eroismo. Lo stesso detrattore chiede all'io lirico del suo interlocutore perché non sia bruciato assieme al carro armato nel vortice di attacchi feroci (“вместе с танком не сгорел в вихре яростных атак”). Si tratta di un rimando a due testi molto noti: la canzone sovietica di A. Pachmutova *I vnov' prodolžaetsja boj*

(E la battaglia continua ancora), dedicata alla guerra civile, e la canzone *Ljubo* (Bello) del leggendario gruppo rock Graždanskaja oborona, in cui si rinfaccia al protagonista di non esser morto bruciato insieme al suo carro armato, come avrebbe dovuto fare un vero eroe della patria.

Per riprendere le parole della scrittrice premio Nobel Svetlana Aleksievič si può affermare che la guerra, così come la dissidenza, nella Russia attuale ha “volto di donna”. Monetočka, già autrice di molte canzoni dedicate alla repressione del libero pensiero e di una creazione artistica indipendente, in una delle sue ultime hit descrive la condizione delle donne attiviste. La sua canzone *U mamy est' sekret* (Mamma ha un segreto) del 2024, rappresenta una *strašilka*, un racconto di paura che deve spaventare i bambini: è la storia delle rappresaglie contro le giovani donne, narrata attraverso gli occhi di una bambina che vede la mamma coinvolta in una strana attività che la porta fuori casa, la allontana dalla propria famiglia e ne mette in pericolo la vita stessa. Così, con poche – ma potenti – parole, nella canzone viene descritta la situazione di giornaliste e autrici che diventano “persona non grata” nella Repubblica di Cecenia, luogo in cui la gente scompare e gli attivisti che difendono i diritti umani vengono aggrediti – una situazione di tensione che si riproduce persino nel contesto familiare, dove il gap generazionale segna un conflitto irrisolvibile tra “genitori” e “figli”.

Моей маме приезжать нельзя в Чечню
И при бабушке шутить плохие шутки,
Но мою маму посадить
нельзя в тюрьму,
Потому что я совсем ещё малютка.

La mamma in Cecenia non può andare,
Non può far battute davanti alla nonna,
Ma in prigione non la possono mandare,
Perché io sono ancora piccolina.

Con la sua *strašilka* Monetočka descrive altresì una realtà in cui la presenza di un minorenne in famiglia risulta l'unico fattore attenuante

per le donne condannate a causa di attività ritenute sovversive. Nel testo sono presenti molteplici elementi volti a imitare il linguaggio dei teenager e dei ragazzi. Nella canzone l'autrice descrive la mamma militante dicendo che pubblica video 'cattivi', cioè proibiti ("постит нехорошие видосы"), utilizzando termini attualmente diffusi tra i più giovani quali il verbo "postit", derivato dall'inglese "to post" e proprio del gergo dei blog e dei social network, e "vidosy", dispregiativo del termine "video". Questi lessemi sono messi in contrasto con parole che un bambino in una situazione 'normale' non dovrebbe nemmeno conoscere, come ad esempio "percovka" (vodka al peperoncino) che, se "gettata sulle sue palpebre", non farebbe versare alla mamma nemmeno una lacrima: si tratta di un macabro riferimento ai molteplici attacchi ed episodi di aggressione volti a causare ustioni oculari ai politici di opposizione e ai giornalisti dei media indipendenti. Mone-točka utilizza anche espressioni stilisticamente marcate, come la frase fatta "priplesti delo" (aprire un procedimento sulla base di accuse infondate), descrivendo così il clima sociale di sospetto e di denuncia formatosi attorno agli attivisti politici: un vicino di casa ha già pronto un elenco di accuse false che potrebbero essere mosse contro la mamma della piccola protagonista ("сколько дел ей уже можно приплести посчитал давно сосед").

La successiva generazione di artisti è rappresentata da quello che potremmo definire il Baudelaire del rap russo dei decadenti anni '90, Del'fin, che in tempi recenti ha votato il suo talento lirico al racconto della tragedia umana nella Russia prima e durante la guerra, dando vita, nel 2023, a un album intitolato *Proščaj oružie* (Addio alle armi), in omaggio a Hemingway. La canzone selezionata per l'analisi testuale e concettuale, *Mif* (Mito), poetizza e sublima la morte di un soldato, paragonandolo a null'altro che un mito, un'entità surreale, eterea

e spirituale. Scomparendo senza lasciare traccia, l'uomo lancia un messaggio escatologico, un canto della fine e della distruzione totale, quella avvenuta nel cuore di una persona impaurita davanti alla macchina della guerra. Le molteplici allusioni bibliche, religiose e folkloriche danno vita a un quadro da tragedia, definitiva e assoluta. Nemmeno la fiabesca *živaja voda*, la magica “acqua viva” capace di resuscitare i morti (elemento tratto dall'arsenale della tradizione popolare russo e opposto all'acqua morta, *mërtvaja voda*, che può invece uccidere) è in grado di rivitalizzare colui che diventa solo un mito.

Об землю грохнет, больше нет,
Проломленным виском,
Смотри, как вновь встаёт рассвет
На чёрном розовым цветком.

Rovina a terra e muore là,
Un foro sulla tempia,
Guarda, risorge l'alba
Fiore rosa su sfondo nero.

Tra quelli selezionati per i fini del lavoro, l'autore più maturo, sia per età che per consistenza di produzione musicale, è Boris Grebenščikov. Nel settembre del 2023, dopo una lunga pausa dovuta, secondo le sue stesse parole, all'impossibilità di parlare dopo lo scoppio della guerra in Ucraina, l'artista ha pubblicato un mini-album dal titolo, piuttosto criptico, *Bogrukinog* (letteralmente, “Diodimaniegambe”): un viaggio introspettivo e spirituale in una realtà nuova che necessita di essere raccontata e cantata. Dei quattro brani dell'album, che costituiscono un unico ciclo musicale, abbiamo scelto in particolare *Nezabyto* (Nondimenticato), per la complessità dei problemi che emergono a livello dell'analisi testuale e, inevitabilmente, al momento della successiva traduzione.

Il nome della canzone, come anche quello dell'album stesso, viene offerto in questa peculiare forma agglutinata, come se volesse rappresentare anche a livello lessicale e grafico una combinazione di folklore,

realia sovietici e rimandi alla cultura religiosa e popolare, così da costruire un intreccio intertestuale semanticamente carico, volutamente difficile da decifrare, e da lanciare un messaggio polemico e profondamente antibellico. Il titolo *Nezabyto* riprende una delle poesie più famose di Ol'ga Berggol'c, poetessa simbolo dell'assedio di Leningrado, aprendo così un ampio dialogo storico-culturale con l'epoca sovietica e la sconfitta del nazismo. Proprio la vittoria in quella che in Russia è chiamata Grande Guerra Patriottica è stata strumentalizzata dalla narrazione ufficiale dell'ultimo ventennio, che ne ha fatto l'asse portante della nuova ideologia e il pretesto per giustificare il crescente militarismo. Le parole di Berggol'c, rivolte alla memoria eterna garantita ai caduti di guerra e, velatamente, anche alle vittime delle rappresaglie staliniane, affermavano con decisione che nulla e nessuno verrà dimenticato, ma Grebenščikov trasforma questa promessa solenne in “Никто не помнит, что ничто не забыто” (nessuno ricorda che nulla è dimenticato), raddoppiando la negazione perché il senso della famosa frase, a fronte dell'attuale guerra, è stato svuotato e violato dal discorso ufficiale.

Il testo della canzone è inoltre caratterizzato da molteplici rimandi alla storia biblica, in particolare a quella di Adamo ed Eva, che nella fiaba *noir* di Grebenščikov diventano due personaggi orribili: “ochlamon” (parola derivata dal greco che nel russo attuale sta a indicare una persona indolente, stupida e vestita male) e “mymra” (un prestito dalla lingua komi che significa “donna cupa e brutta”), entrambi termini colloquiali e fortemente dispregiativi. I suoi protagonisti sono in verità ladri di mele nel giardino dell'Eden che, sorpresi dal maltempo, decidono di abbandonare la loro vile missione:

Раз такое дело – гори огнём;
Больше мы за яблоками не пойдём!

Se così stanno le cose, che bruci pure;
Non andremo più a prendere le mele!

Come spesso accade nei brani di Grebenščikov, si tratta di una citazione nascosta: nel caso specifico a essere ripresa è la famosa canzone *Pro maljarov, istopnika i teoriju odnositel'nosti* (Sull'imbianchino, il caldaista e la teoria della relatività) di Aleksandr Galič, una figura chiave tra i *bardy* sovietici degli anni '60.

A livello di stile è presente un intreccio tra realia sovietici e registro aulico che, oltre all'inevitabile ironia, mette in luce la banalità delle manifestazioni di eroismo, nonché della tragedia umana: il "dom byta", una specie di centro per servizi domestici e riparazioni presente in ogni quartiere delle grandi città sovietiche, diventa la scenografia in cui una persona si toglie la vita, un macabro rimando ai recenti suicidi di alcuni manifestanti e giornalisti dell'opposizione:

Аутодафе напротив дома быта -	Autodafé davanti al mercato -
Никто не помнит, что ничто не забыто.	Nessuno ricorda che nulla è dimenticato.

Nel testo appare anche un'altra citazione implicita, della canzone *Skovannyje odnoj cep'ju* (Tenuti alla stessa catena) del poeta sovietico e russo Il'ja Kormil'cev, autore dei testi dei Nautilus Pompilius, leggendario gruppo rock russo degli anni '80-'90. Se Kormil'cev diceva "я беру чью-то руку, а чувствую локоть" (cerco una mano, ma sento un gomito), Grebenščikov rende l'immagine ancora più acuta:

Я беру ладонь, а чувствую копыто,	Cerco una mano, ma è uno
Никто не помнит, что ничто не забыто.	zoccolo ungalato,
	Nessuno ricorda che nulla è dimenticato.

Il linguaggio dell'autore presenta moltissimi esempi di trasformazione di parole e fraseologismi, che esprimono ironia e critica con risorse molto concise e di grande effetto. Le persone sono "vocirkovlënnye", educate secondo la tradizione non della fede ma del circo, e "obezbožennye",

private di Dio come dell'acqua per bere (trasformazione d'autore di "obezvoživanie", ovvero "disidratazione"). Il mondo in cui è stata violata la pace può essere raccontato solo attraverso la violazione della lingua, distorta come le proporzioni e le prospettive nelle opere di Picasso cui fa riferimento Grebenščikov. L'alto e il basso si mescolano per creare l'effetto specifico di una realtà divenuta surreale.

Il testo finisce con l'ennesima ripetizione delle parole di Berggol'c, ora presentate nella cornice di un rimando alla fiaba di Puškin *Skazka o rybake i rybke* (Il pescatore e il pesciolino): un povero pescatore ha la fortuna di pescare un magico pesce d'oro in grado di realizzare i desideri, ma a lui e alla sua vecchia moglie, la vera protagonista del racconto, alla fine rimane solo ciò che avevano all'inizio, il loro unico bene, ovvero un mastello rotto. I desideri della donna sono troppo grandi e ingiustificati e, proprio per la sua avidità, essa viene punita con la scomparsa di tutti i regali ottenuti grazie al magico pesciolino.

Выбор старухи – разбитое корыто,
Нет того, кто помнит, что
ничто не забыто.

La scelta della vecchia è il mastello rotto,
Non c'è chi ricorda che
nulla è dimenticato.

Citando l'epilogo della fiaba di Puškin, Grebenščikov conclude con un riferimento a uno dei massimi simboli della cultura russa, richiamo che suona come una sentenza e come un'allusione alla futilità delle attuali politiche governative.

Per la complessità dei suoi testi – nonché semplicemente per la loro quantità – l'opera di Grebenščikov potrebbe diventare oggetto di studio stilistico e traduttologico all'interno di un percorso didattico dedicato e meriterebbe di certo ulteriori approfondimenti e studi. Da sempre attento alla tradizione musicale russa, negli ultimi tre anni Grebenščikov ha reinterpretato e cantato molte canzoni in omaggio ad autori del

passato, come *Ja proščajus' so stranoj* di Evgenij Kljačkin (Dico addio al mio Paese, 1973) e come l'intramontabile romanza di Vertinskij dedicata ai giovani cadetti da cui ha avuto inizio la presente riflessione: una canzone di grande forza lirica e carica di un significato civico che, declinato secondo l'approccio personale dell'interprete contemporaneo, la rende, purtroppo, definitivamente attuale.

А. ВЕРТИНСКИЙ**ТО, ЧТО Я ДОЛЖЕН СКАЗАТЬ**

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
 Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
 Только так беспощадно, так зло и ненужно
 Опустили их в вечный покой.

Осторожные зрители молча кутались в шубы,
 И какая-то женщина с искаженным лицом
 Целовала покойника в посиневшие губы
 И швырнула в священника обручальным кольцом.

Закидали их елками, замесили их грязью
 И пошли по домам, под шумок толковать,
 Что пора положить бы конец безобразию,
 Что и так уже скоро мы начнем голодать.

Но никто не додумался просто стать на колени
 И сказать этим мальчикам, что в бездарной стране
 Даже светлые подвиги — это только ступени
 В бесконечные пропасти к недоступной весне!

Я не знаю, зачем и кому это нужно,
 Кто послал их на смерть недрожавшей рукой,
 Только так беспощадно, так зло и ненужно
 Опустили их в вечный покой.

*

A. VERTINSKIJ

QUELLO CHE DEVO DIRE

*Non capisco perché e a chi questo serva,
Chi li manda a morire senza battere ciglio,
Così freddo e malvagio, senz'alcuna riserva,
Li abbandona da soli nell'eterno giaciglio.*

*In silenzio i presenti si stringevano nelle pellicce,
E baciava il defunto sulle labbra blu vuote,
Una donna dal volto contratto e infelice,
Lanciando la fede sul petto del sacerdote.*

*Li coprirono con i rami di abete, li mischiarono con il fango,
E dicevano, tornando ognuno nella propria dimora,
Che bisognava porre fine a questo orribile danno,
E che la fame sarebbe arrivata or ora.*

*E nessuno, però, ha provato a implorare
E a dire a quei ragazzi che nella loro inutile terra
Anche gli atti eroici sono soltanto l'andare
Verso baratri sconfinati dove non c'è primavera!*

*Non capisco perché e a chi questo serva,
Chi li manda a morire senza battere ciglio,
Così freddo e malvagio, senz'alcuna riserva,
Li abbandona da soli nell'eterno giaciglio.*



Bibliografia

- ALEKSEEVA, IRINA, 2001: *Professional'nyj trening perevodčika*. Sankt Peterburg: Sojuz.
- APRESJAN, JURIJ, 1995: *Obraz človeka po dannim jazyka*. Popytka sistemnogo opisanija. *Voprosy jazykoznanija* 1, 38-39.
- BALBONI, PAOLO, 2022: *La glottodidattica umanistica: emozione, motivazione, attitudine*. *Thesaurus di Linguistica Educativa: guida, testi, video*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari. 27-32.
- DOBRENKO, EVGENIJ, 2020: *Pozdnij stalinizm. Ėstetika politiki*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- ECO, UMBERTO, 1995: *Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione*. *Teorie Contemporanee della Traduzione*. Milano: Bompiani. 121-146.
- EMEL'JANOVA, JANA, 2009: *Rol' zanjatij po praktike inostrannogo jazyka v processe formirovanija "perevodčeskoj" ličnosti*. *Vestnik NGLU* 5. 90-97.
- FACIONE, PETER, 2023: *Critical Thinking: What is it and Why it Counts*. *Insight Assessment*.
- FISHER, ALEC, 2011: *Critical thinking. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GERSONSKAJA, VALENTINA, TRETJAKOV, ROMAN, 2012: *Developing Critical Thinking in Literary Translation Course*. *KAFU Academic Journal* 4. 170-173.
- GLUŠKOV, SERGEJ, 2019: *Knigovedenie. Filosofija knigi*. Moskva: Jurajt. [http://slonvboa.ru/glushkov_literatura] (ultimo accesso: 29/01/2025).

- GRINGERI, LUCA, MIHAYLOVA, DIANA, 2023: Infedeli alla linea. *Il Tascabile*. [<https://www.iltascabile.com/societa/infedeli-alla-linea/>] (ultimo accesso: 29/01/2025).
- GURIEV, SERGEJ, TREISMAN, DANIEL, 2022: *Spin Dictators. The changing face of tyranny in the 21st century*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- KOMISSAROV, VILEN, 2002: *Sovremennoe perevodovedenie. Učebnoe posobie*. Moskva: ETS.
- KRASHEN, STEPHEN, 2009: *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Internet Edition. [https://www.sdkrashen.com/content/books/principles_and_practice.pdf] (ultimo accesso: 18/11/2024).
- LEVÝ, JIŘÍ, 1995: La traduzione come processo decisionale. *Teorie Contemporanee della Traduzione*. Milano: Bompiani. 63-83.
- LOTMAN, JURIJ, 1994: O prirode iskusstva. *Jurij Lotman i tartussko-moskovskaja semiotičeskaja škola*. Moskva: Gnozis. 432-438.
- MANSOOR, FARIM, PARHAM, FATEMEH, 2013: The Relationship between Critical Thinking Skills and Translation Quality. *Iranian Journal of Translation Studies* 11 (41). 3-22.
- MOON, JENNIFER, 2008: *Critical Thinking: An Explanation of Theory and Practice*. London, New York: Routledge.
- PACTE GROUP, 2003: Building a Translation Competence Model. *Triangulating Translation: Perspectives in Process Oriented Research*. Amsterdam: Benjamins.
- ENNIS, ROBERT H., 1991: Critical Thinking. A Streamlined Conception. *Teaching Philosophy* 14 (1). 5-24.
- SALOVEY, PETER, MAYER, JOHN, 1990: Emotional intelligence. *Imagination, cognition and personality* 9 (3). 185-211.

- ŠENKMAN, JAN, 2017: Russkij rok na randevu s vlastiju. *Novaja gazeta* 89. [<https://novayagazeta.ru/articles/2017/08/16/73491-russkiy-rok-na-randevu-s-vlastyu>] (ultimo accesso: 18/11/2024).
- TOURY, GIDEON, 1995: Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico. *Teorie Contemporanee della Traduzione*. Milano: Bompiani. 103-119.
- ZINČENKO, VALERIJ, ZUSMAN, VIKTOR, KIRNOZE, ZOJA, 2003: *Mežkul'turnaja komunikacija. Sistemnij podchod*. Nižnij Novgorod: NGLU.

Резюме

Последние геополитические события затруднили межкультурный диалог на русском языке и поставили новые задачи перед профессиональным переводчиком. Являясь связующим звеном между культурами, переводчик расширявает и повторно кодирует сообщения в процессе коммуникации, способствуя взаимопониманию отдельных людей и народов. Для выполнения этой функции необходимы глубокие знания языков и культур, аналитические способности, умение распознавать и переводить семиотические, исторические и культурные смыслы.

Российская музыкальная культура характеризуется преемственностью традиций как в тематическом отношении, так и в отношении формы. Тексты песен Александра Вертинского, Бориса Гребенщикова, Дельфина, а также молодых исполнителей в стиле рок и рэп, таких как Монеточка и Noize MC, возможно рассматривать в качестве эффективного учебного ресурса для развития навыков перевода. Тексты, выражающие политический и социальный протест, часто подвергающиеся цензуре и критике, свидетельствуют о богатстве современного российского культурного ландшафта и о многообразии его идеологических и литературных проявлений. Анализ песен исполнителей, в произведениях которых звучит несогласие с доминирующим политическим дискурсом, позволяет студентам работать с аутентичными материалами и приобретать инструменты для понимания лингвистических и культурных тонкостей, а также развивать критическое мышление и способность подвергать анализу официальный дискурс.

Предлагаемый в статье дидактический эксперимент включает в себя текстологический, исторический и концептуальный анализ

с элементами лексикографии и стилистики, стимулирующий интерактивный и творческий подход к обучению. Подобный метод работы улучшает понимание социально-политического контекста и способствует формированию разностороннего и аналитического подхода к культуре изучаемого языка. Использование актуальных музыкальных текстов также знакомит студентов с современным разговорным языком, что делает обучение более увлекательным. Работа с явными и скрытыми цитатами, историческими отсылками, сложной системой регистров и стилей позволяет в рамках небольшого по объёму текста выявить целый ряд проблем перевода и научиться анализировать и учитывать при создании перевода многообразие исторических и литературных коннотаций.

Таким образом, можно утверждать, что перевод текстов музыкальных произведений не только оттачивает технические навыки, но и формирует критическое и независимое мышление будущего переводчика, способного внести свой вклад в межкультурный диалог.

Ekaterina Doktorova

Nata a San Pietroburgo e laureata in Giornalismo Internazionale, Linguistica presso l'Università Statale di San Pietroburgo e in Didattica dell'Italiano L2/LS presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Ekaterina Doktorova ha una vasta esperienza nella didattica universitaria di varie lingue europee, quali l'inglese, lo spagnolo, l'italiano. Da vent'anni svolge il ruolo di docente di lingue straniere e da dieci è impegnata anche nel campo del russo come LS. Oltre all'insegnamento in ambito universitario, ha lavorato per numerose aziende come traduttrice e interprete commerciale e tecnica nel settore bancario, edile e dell'energia. I suoi interessi scientifici si concentrano sulla comunicazione plurilingue, la glottodidattica umanistica, l'acquisizione linguistica, la didattica LS, la certificazione linguistica e l'insegnamento di lingua e cultura.

Born in St. Petersburg and graduated in International Journalism, Linguistics from St. Petersburg State University and in Didactics of Italian as L2/FL from the University of Naples "L'Orientale", Ekaterina Doktorova has extensive experience in teaching various European languages, such as English, Spanish and Italian. For two decades, she has been teaching foreign languages and Russian as a foreign language to university students outside of Russia. Parallel to that, she has been working in the corporate sector as a translator and business and technical interpreter in the banking, construction and energy fields. Her scientific interests focus on multilingual communication, humanistic language teaching, language acquisition, foreign language didactics, language certification and language culture studies.



Drago Ivanišević: un poeta triestino

Drago Ivanišević:
a Triestine Poet

✂ **MARCO DORIGO** ▶ *marco.lajnar@gmail.com*

VESNA PIASEVOLI ▶ *pvesna@units.it*

Il contributo intende offrire una panoramica della vita e delle opere di Drago Ivanišević, poeta dalmata croato nato nel 1907 a Trieste, al tempo porto principale dell'Impero Asburgico, e gettare luce sul suo ciclo di quindici poesie dedicate a Trieste. Si tratta perlopiù di testi autobiografici a tema sociale che tratteggiano la vita e l'atmosfera della città prima e durante la Prima guerra mondiale. Le poesie sono scritte in un dialetto dalmata čakavo meridionale e sono rimaste finora sconosciute nell'ambito della letteratura triestina. In questo articolo gli autori hanno tradotto alcuni dei testi più significativi in triestino, in maniera da renderli fruibili al lettore, con un'analisi del contenuto e dello stile. Oltre a ciò, l'articolo delinea l'esistenza di Ivanišević e i suoi diversi interessi, che spaziavano dal teatro alla poesia e alla traduzione letteraria.

POESIA, TRIESTE, POESIA TRIESTINA,
ČAKAVO, DALMAZIA, DALMATIA,
LETTERATURA CROATA, ADRIATICO

The article is an overview of the life and works of Drago Ivanišević, a Dalmatian Croatian poet born in 1907 in Trieste, which was at the time the main port of the Habsburg Empire. The article's aim is to shed light on his cycle of fifteen poems dedicated to Trieste. These are mostly socially critical autobiographical texts that sketch the life and atmosphere of the city before and during World War I. The poems are written in a southern Chakavian dialect from Dalmatia and are still almost unknown within Trieste's literature. In this article, the authors have translated some of the most significant texts into Triestine in a way that makes them usable for Italian readers, with an analysis of content and style. Moreover, the article outlines Ivanišević's life, with his diverse interests, which ranged from theater to poetry and to literary translation.

TRIESTE, TRIESTINE POETRY,
CHAKAVIAN, DALMATIA, DALMATIAN,
CROATIAN LITERATURE, ADRIATIC

INTRODUZIONE

Il presente articolo è dedicato alla figura dell'intellettuale Drago Ivanišević, dalmata croato nato nel 1907 a Trieste. Figura poliedrica, poeta e drammaturgo, ebbe un ruolo di primo piano nel panorama teatrale croato dal 1939 fino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Autore di numerose liriche, sia in croato standard che in dialetto čakavo, dopo la Seconda guerra mondiale pubblicò la raccolta *Jubav*, contenente il ciclo *Trešt*. Quest'ultimo, dedicato alla Trieste degli anni Dieci del Novecento, si compone di quindici poesie, delle quali sette sono state qui analizzate e tradotte dal čakavo al triestino da parte degli autori.

LA VITA E LE OPERE

Drago Ivanišević nacque nel 1907 a Trieste, al tempo città fiorente e porto principale dell'Impero Austro-Ungarico. Sia il padre, Mate Ivanišević, che la madre, Tomica Matija Brničević, provenivano dalla Dalmazia, precisamente dall'area costiera compresa tra Spalato e Almissa (Omiš), e si erano trasferiti a Trieste, dove avevano messo in piedi un commercio di vini di notevole successo.

Grazie ai proventi di tale attività imprenditoriale, il padre era stato uno dei fondatori del Narodni dom di Trieste, casa di cultura e centro polifunzionale non solo per gli sloveni, ma per le diverse componenti slave della città. L'infanzia del poeta trascorse a Trieste e a Spalato. A Trieste iniziò a frequentare la scuola elementare con lingua d'insegnamento italiana, seguendo parallelamente dei corsi di lingua slovena e croata al Narodni dom (Pavletić 1977: 279).

Riparato con la famiglia a Zenica, in Bosnia, Ivanišević qui frequentò la terza e la quarta elementare in lingua tedesca. La fine della

guerra corrispose ad una breve parentesi a Trieste, dove si iscrisse al ginnasio di lingua tedesca, per terminare l'anno scolastico a Sussak, presso Fiume, e iscriversi a quello successivo, il 1919/1920, al ginnasio di lingua croata di Spalato, dove la famiglia aveva deciso di stabilirsi.

Le prime poesie di Ivanišević furono pubblicate nel 1925 sul periodico spalatino *Hrvatska sloga*, mentre l'anno successivo il giovane poeta si trasferì a Belgrado per studiare francese e letterature comparate all'università. Attivo fin dai primi anni anche in ambito teatrale, nel 1928 trascorse un periodo di studi a Parigi, dove iniziò a disegnare, influenzato dal movimento surrealista.

Dopo la laurea a Belgrado seguirono dei soggiorni a Roma e Firenze, nonché il dottorato, dedicato alla figura di Dante all'interno della letteratura croata, conseguito all'Università di Padova nel 1932. Vi fu anche un periodo di un anno trascorso a Venezia, dove poté approfondire lo stile della commedia dell'arte e la figura di Carlo Goldoni. Terminata la parentesi italiana, Ivanišević fu professore di liceo a Zagabria e Karlovac e tra il 1938 ed il 1939 fu nuovamente in Francia, dove abitò e produsse nell'atelier di Amedeo Modigliani, conseguendo il dottorato alla Sorbona con una tesi su Proust e il suo tempo.

Dal 1939 al 1944 fu direttore della scuola di recitazione del Teatro Nazionale Croato di Zagabria. Nel novembre del 1944 assieme alla moglie e alla figlia aderì al movimento partigiano, diventando il direttore della principale compagnia teatrale del Consiglio antifascista territoriale di liberazione popolare della Croazia (ZAVNOH¹). Dopo la liberazione, Ivanišević fu nominato direttore della prosa del Teatro di Liberazione Nazionale della Croazia e della Scuola di Recitazione di Zagabria.

Nel 1950 divenne docente e nel 1956 professore straordinario presso l'Accademia di Arti Teatrali di Zagabria. Dopo il pensionamento (1960)

1
Zemaljsko antifašističko vijeće narodnog oslobođenja Hrvatske.

fu segretario della Società Croata dei Letterati, redattore della rivista *Teatar* e presidente della Federazione dei Teatri Amatoriali Croati.

Nominato nel 1978 Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica Italiana, ebbe numerosi premi e riconoscimenti, come il Premio Nazor, il Premio Zmaj o il Goranov vijenac, e fu attivo in diverse società internazionali di letterati e poeti. Morì a Zagabria nel 1981.

Dopo le prime due raccolte pubblicate rispettivamente nel 1940 e nel 1951, l'attività poetica di Ivanišević si concentrò soprattutto negli anni '50, '60 e '70 del Novecento, con numerose raccolte di poesie. Oltre a traduzioni in francese, tedesco, inglese, spagnolo, russo, polacco, ungherese, olandese, ceco, slovacco, rumeno, sloveno, bulgaro, macedone e albanese, le sue opere sono state tradotte in lingua italiana soprattutto ad opera del prof. Mladen Machiedo.

Lo stesso Ivanišević fu in vita traduttore letterario da varie lingue europee. Dall'italiano nello specifico aveva tradotto Carlo Goldoni e Giuseppe Ungaretti, con il quale aveva sviluppato uno stretto rapporto di amicizia, culminato con la traduzione della ballata *Croazia segreta*. Tra gli autori tradotti da Ivanišević figurano Federico García Lorca, Pablo Neruda, Fernando de Rojas, Natalia Correa, Osvaldo Ramous, Paul Éluard e André Gide.

Drago Ivanišević ha avuto una ricca produzione poetica, che comprende sia liriche in lingua croata standard che in dialetto čakavo. Il ciclo *Trešt* (Trieste), sul quale ci concentreremo, appartiene a questa seconda categoria.

SULLA POESIA DIALETTALE

Le parlate croate appartengono a tre gruppi dialettali: čakavo, kajkavo e štokavo. Tutte le parlate čakave e tutte quelle kajkave sono croate,

mentre le parlate croate štokave si inseriscono, insieme a quelle di altri popoli slavi meridionali, nell'insieme del dialetto štokavo. I rapporti numerici sono oggi tali per cui la maggioranza degli štokavi non è croata, ma la maggioranza dei croati è štokava (Katičić 2023: 462).

La denominazione dei dialetti croati deriva dal pronome interrogativo *ča/kaj/što*, che significa “che cosa”. Poiché si tratta di dialetti abbastanza diversi, alcuni linguisti, ad esempio Josip Silić, già una ventina di anni fa parlavano di tre lingue croate, invece che di tre dialetti. In questi codici linguistici croati è stata scritta letteratura in diversi periodi storici, ma non si è mai affermato uno standard per il čakavo o il kajkavo (Silić 2006).

Sono in čakavo le più antiche testimonianze scritte della cultura croata, ad esempio la Lapide di Basca (*Bašćanska ploča*, ca. 1100) ed il Codice di Vinodol (*Vinodolski zakonik*, 1288). Sempre in čakavo scrisse quello che è ricordato come il padre della letteratura croata, Marco Marulo (Marko Marulić), la cui opera più nota è la Giuditta (*Judita*, 1501). Oggi il čakavo si parla in Istria, nel Quarnero, sulle isole croate, in alcune aree costiere attorno a Zara e Spalato e in alcune zone di Lika e Gorski kotar. In passato l'areale del čakavo era molto più esteso e comprendeva anche zone della Bosnia e dell'Erzegovina (Lisac 2009a).

Il kajkavo, da parte sua, si sviluppò già nel XVI secolo e si parla ancora oggi nella Croazia nord-occidentale, nelle regioni della Podravina, del Međimurje, dello Zagorje, del Prigorje, in una parte dello Žumberak, del Gorski kotar e dell'Istria settentrionale.

Il croato standard si basa sul dialetto neoštokavo occidentale dagli anni '30 dell'Ottocento. Lo štokavo è il dialetto più diffuso in Croazia e si parla nella maggior parte della Dalmazia e della Slavonia, nel Kordun, nella Lika, nella Banija e nello Žumberak. In dialetto štokavo

è scritta molta letteratura ragusea dal XV secolo in poi, ad esempio le opere del famoso commediografo Marino Darsa (Marin Držić, XVI secolo).

Lo štokavo, con alcune differenze linguistiche, si parla in tutta la Bosnia ed Erzegovina, la Serbia ed il Montenegro.

L'idea di un riconoscimento ufficiale della lingua čakava risale al 2019, quando Kirk Miller, professore di linguistica presso l'Università della California, fece richiesta di riconoscimento presso l'istituto SIL International di Dallas, USA, editore della rivista specialistica *Ethnologue*. Tale istituto, delegato dell'Organizzazione Internazionale per la Normazione, ha classificato il čakavo con il seguente codice ISO 639-3: ckm.

Come precisa Marin Tudor:

Nel 2020, senza troppo clamore e del tutto ignorato dai media croati, il čakavo è diventato una lingua ufficialmente riconosciuta dalla principale organizzazione accademica internazionale che si occupa della classificazione delle lingue mondiali, ricevendo un codice linguistico ISO per l'identificazione della lingua čakava in tutti i domini: ckm (Tudor 2023).

Ciò ha portato a diverse controversie linguistiche sulla scena croata, ma non ha cambiato e non può cambiare quello che è lo status reale del čakavo, che nel corso dei decenni ha visto ridursi moltissimo sia la propria diffusione geografica che gli ambiti d'uso ed è in costante declino.

Un simile riconoscimento formale è previsto per la lingua croata kajkava. Tudor ritiene che il termine *narječje*, che viene utilizzato in Croazia come categoria superiore rispetto al termine *dijalekt* (dialetto), non abbia una traduzione adeguata in altre lingue e che i termini

supradialect in inglese e *sopradialetto* in italiano non siano i tradurenti corretti di *narječje* (Tudor 2023).

Drago Ivanišević scrive nel dialetto čakavo trasmessogli dai suoi genitori, originari di Krilo Jesenice, un villaggio della storica Repubblica di Poglizza (Poljička Republika) situato tra Spalato e Almissa (Omiš). La parlata di Ivanišević, per caratteristiche e posizione geografica, nonché per la distribuzione dei dialetti čakavi, appartiene al dialetto čakavo meridionale.

Secondo il linguista Josip Lisac “il dialetto čakavo meridionale si è formato nel XIII secolo, quando il passaggio dalla e chiusa alla i risultò nel riflesso ikavo dell’antica jat, che è la caratteristica principale di quel dialetto” (Lisac 2009b).

Le differenze principali tra il dialetto čakavo utilizzato da Ivanišević nelle sue poesie e il croato standard sono le seguenti:

Il pronome interrogativo-relativo è *ča* (*ča su je gnječile...*); il riflesso dello jat (*ě*) è ikavo (*vavik, kolin, izmišano, bile, cilega svita*); la -o finale viene troncata (*ka*); la -m finale diventa -n (*san, razumin, njin, bidnin anarkišton*); il suono lj diventa j (*jubav, judi, nevoja*); il suono đ diventa j (*gospoje, ugrajene*); la -l finale della desinenza del participio passato maschile scompare (*ispiva, jema*) o si trasforma in -ja (*zanija, upantija, čuja*). Il plurale maschile dei sostantivi monosillabi è breve (*noži*); l’infinito dei verbi perde la -i (*posut, svršit*); viene mantenuto il genitivo plurale femminile arcaico senza la -a finale (*smokav*); si aggiunge la -n finale allo strumentale plurale (*zogatuliman, brdiman*). Si notano inoltre numerosi venezianismi (*oštarija, Špacakaminova, škovace, portun, beštine*), con la presenza di tutti e tre gli accenti tipici del čakavo (˘, ˆ, ˜) e l’indicazione della lunghezza (-). Diversamente dal croato standard si osservano numerosi accenti tronchi (*ženă, kojõn tvojà, mülăc*).

La questione del confine tra lingua e dialetto è presente più o meno in tutte le realtà. A seconda della situazione sociopolitica, le differenze emergono e vengono viste in modo diverso. Nell'ex Jugoslavia, formata da una molteplicità di popoli e lingue, dove tutti comunque parlavano una delle varianti della lingua serba o croata, come veniva chiamata al tempo, i dialetti non erano ben visti. Nelle scuole di città i bambini dialettofoni provenienti dalle campagne o dai piccoli paesi che facevano errori di pronuncia o usavano parole dialettali, comprese *kaj* o *ča*, venivano ridicolizzati da compagni e insegnanti. In generale, fino alla dissoluzione della Jugoslavia, vi fu un rispetto rigoroso delle norme della lingua standard, con ripetuti esercizi scritti e orali ed una prassi linguistica rigida presente in televisione e radio, che portò alla marginalizzazione dei dialetti.

Antun Šoljan, famoso letterato e traduttore croato dell'epoca (1932-1993) e lui stesso di origini čakave, dell'isola di Lesina (Hvar), sulla raccolta di poesie dialettali *Jubav* di Ivanišević scrive nel 1960: "Quando ci distanziamo dalla cosiddetta lingua letteraria e leggiamo un testo scritto in dialetto, ci sono diversi aspetti che meritano attenzione: dobbiamo comprendere le ragioni per cui l'autore ha scelto il dialetto [...] e in che misura il dialetto influisce sulla nostra esperienza del testo, cambiando il nostro giudizio sul suo contenuto" (Šoljan 1960: 298). Šoljan sostiene che l'uso del kajkavo da parte di Miroslav Krleža nelle *Ballate di Petrica Kerempuh* sia giustificato perché collegato al tema dell'opera, vale a dire alla vita dei contadini dell'epoca e alla loro parlata. Similmente definisce l'uso del dialetto da parte dei poeti čakavi Drago Gervais, Mate Balota, Pere Ljubić e altri "naturale", ma non "essenziale per l'argomento", chiedendosi quanto il valore delle loro opere sia da attribuirsi alla freschezza dell'espressione dialettale e quanto invece ad un'autentica ispirazione. Šoljan prosegue:

Alle volte si sente dire che la nostra poesia dialettale è una ricchezza che dobbiamo preservare e coltivare. Io sono sempre favorevole alla conservazione delle tradizioni, ma oggi che la lingua letteraria, in diverse varianti, si parla un po' ovunque in Jugoslavia, scrivere in un dialetto coerente che nessuno parla più seriamente mi sembra un'idea superata oppure spiccatamente modernista, in quanto si inventa un linguaggio completamente nuovo. In quasi tutte le principali letterature mondiali di oggi, la poesia dialettale di rado viene presa seriamente... Per queste ragioni il dialetto mi risulta sempre sospetto in poesia, in particolar modo quando viene utilizzato da un autore che ha già prodotto testi simili in lingua standard. Drago Ivanišević, poeta e intellettuale d'avanguardia che nel periodo interbellico fu uno dei primi in Jugoslavia a lottare per un rinnovamento letterario e che continuò a sperimentare e a ricercare anche nel dopoguerra (Diario, 1957), anche a costo della propria popolarità, scrisse poesie dal linguaggio da alcuni definito avaro, puntuale e sintetico... Il ciclo dedicato a Trieste (con l'inserimento del triestino) è interessante, ma lo studioso viene travolto fin da subito dallo sforzo di sfogliare i dizionari... Sottolineo, ovviamente, che si tratta delle mie impressioni e che non esprimo giudizi: non posso giudicare nel merito qualcosa di cui nutro un'opinione negativa fin dall'inizio (Šoljan 1960: 298-299).

Dieci anni dopo, nel 1970, un altro letterato e critico letterario, Veselko Tenžera, scrive: “Le esplorazioni liriche dei paesaggi infantili, alcuni accenti sociali e un'intimità eccessivamente enfaticizzata sembrano aver completamente esaurito gli sforzi dei poeti dialettali. Drago Ivanišević è l'unico che smentisce parzialmente questa impressione. Mi riferisco alle sue poesie dialettali in prosa. L'ironia, una certa drammaticità delle immagini e un buon ritmo conferiscono a queste poesie una meravigliosa concretezza poetica” (Tenžera 1970: 316).

Anche lo scrittore Ivan Katušić vede con favore la poesia dialettale: “Nella lingua čakava di Ivanišević ritrovo più immagini emotive, come quella della camera da letto che, ultimo rifugio familiare, era nascosta da qualche parte – come direbbe il poeta olandese Lodeizen – nel grembo di Trieste, una rumorosa città portuale plurilingue negli ultimi anni della sua prosperità, ai tempi di Francesco Giuseppe. Una camera in mezzo a una grande città e le parole della madre, in dialetto: Che cos’hai? Dormi! Hai fatto un brutto sogno?” (Katušić 1972: 326).

Lo storico della letteratura Slobodan Prosperov Novak sulla poesia čakava di Ivanišević osserva:

Era un poeta di satira, un oratore ironico che, diversamente dalla maggior parte dei suoi contemporanei, usava il dialetto per esprimere un pensiero poetico astratto. Mentre altri attraverso il dialetto idealizzavano la propria infanzia, infarcendo i testi di stupidaggini intime e idealizzate, spesso con un eccessivo giudizio sociale, per Ivanišević il dialetto costituiva un’occasione di ironia ed era uno specchio della sua inquietudine. Il precoce e profondo Ivanišević dà il meglio di sé quando scrive in dialetto. È un maestro quando gioca ironicamente con le convenzioni dell’intimità. Ivanišević non fu un poeta sempre uguale a se stesso. Seppe registrare le emozioni in tutta la loro frammentarietà e nudità (Prosperov Novak 2004: 58).

IL CICLO DI POESIE IN PROSA TREŠT/TRIESTE

Essendo la raccolta dedicata a Trieste molto poco conosciuta in ambito croato, eccezion fatta per gli ambienti specialistici, visto anche l’ostacolo rappresentato dalla lirica in čakavo, è difficile immaginare che tale raccolta abbia avuto una qualche eco nell’ambito letterario di lingua

italiana. È stato tuttavia possibile trovare due articoli in lingua italiana che ne parlano.

Tonko Maroević, critico letterario croato, scrive:

Trieste, pur non essendo lo scenario di un'intera o ampia opera letteraria in lingua croata, compare nelle opere di alcune decine di autori in veste di destinazione interessante negli scritti di viaggio oppure come sfondo di diversi racconti o romanzi di tematica sociopolitica. Pertanto, appare chiaro che la città, facente parte per un determinato periodo di un unico stato comune, fosse per la gente delle nostre aree meridionali il centro marittimo di maggiore rilevanza, e per di più, nel momento in cui si trasformò nella prima destinazione d'oltre confine verso l'Occidente, è divenuta il luogo di bramosi rievitazioni, drammatiche fughe e di tentativi di amalgamazione con l'ambiente culturale in cui si possono tuttora intravedere alcune tracce slave (Maroević 2007: 333).

La professoressa Marija Mitrović osserva:

A cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta al “tema Trieste” si è dedicato il poeta e scrittore croato, triestino di nascita, Drago Ivanišević. Sia come poeta lirico che come cantore delle tematiche esistenziali, Ivanišević è un “poeta notturno”, con tonalità scure, che confronta le tragedie personali con quelle storiche. Ha viaggiato molto ed ha scritto diverse poesie dedicate a varie città europee. Raffinate e appassionate sono quelle su Trieste, dove lui, un poeta d'avanguardia, rievocando la propria infanzia, passa al dialetto ciakavo... (Mitrović 1999: 442).

In un articolo dedicato alla poesia čakava il prof. Miljenko Buljac così commenta il ciclo *Trešt*: “Con il ciclo *Trešt* della raccolta *Jubav* ha inizio

la fase più solida e matura della poesia čakava di Drago Ivanišević. La presenza di motivi nuovi, con nuove sonorità poetiche, nei quali prevalgono il lato semantico, la stratificazione di riferimenti e richiami e le impressioni della poesia lirica nei diversi registri orali hanno portato l'autore a scegliere la forma della poesia in prosa" (Buljac 2012: 76).

Le poesie di questa raccolta parlano della Trieste subito prima e durante la Prima guerra mondiale. Sono testi autobiografici scritti dal punto di vista di un bambino che cresce nell'osteria dei genitori, dalmati immigrati a Trieste.

Si tratta di componimenti apparentemente realistici, che in genere ricordano un racconto breve, ma non c'è una narrazione. Si susseguono immagini, impressioni, ricordi, imprecazioni e insulti, con la presenza di passaggi in triestino, spesso canzoni dei marinai ubriachi.

L'ambientazione sono le vie di Trieste, spesso all'interno del ghetto, con immagini vivide, a tratti fotografiche. Tale aspetto è forse collegato al fatto che Ivanišević era anche pittore. Colpisce il contrasto tra la bellezza e la ricchezza della città e la brutalità della vita quotidiana delle classi operaie. I motivi più frequenti sono il porto, il ghetto, i quartieri operai e la vita al loro interno, con le tensioni politiche, la prostituzione e l'alcolismo che li caratterizzavano. Le poesie, di forte critica sociale, lasciano spesso al lettore una sensazione di amarezza. Il poeta descrive la vita nella Trieste sull'orlo della guerra e prossima alla fine di un sistema, con la tragicità insita in tutte le guerre e in ciò che ne consegue. Trieste diventa un esempio e un luogo da cui trarre ispirazione per descrivere la bellezza e la miseria umana.

La maggior parte delle poesie del ciclo Trešt è di carattere aneddotico o ritrattistico. Si tratta di novelle in cui sfilava la gente comune di Trieste

come Tonina, Lena, Fani, Stipe, Martin Kalafat... socialisti e anarchici, negri e becchini, avventurieri e commercianti, slavi e poliziotti, tra le cui fila si trovava di persona anche Umberto Saba, poeta e titolare di una bottega antiquaria.... Sembra che le immagini esaltanti ed emozionanti di Drago Ivanišević fossero rafforzate dallo sfondo scuro, dalla minaccia della dissoluzione e dalla paura del futuro (Maroević 2007: 352).

Il ciclo dedicato a Trieste contiene quindici componimenti, a nostro avviso in parte versi liberi e in parte poesie in prosa. Qui ne sono state tradotte sette. Tutti i testi della raccolta hanno l'indicazione grafica degli accenti "tipici dello standard čakavo meridionale", scrive l'autore Ivanišević (1975: 87).

Il codice linguistico delle poesie čakave di Ivanišević può essere considerato la versione croata di una lingua franca dell'Adriatico orientale. Si tratta di un čakavo dalmata meridionale a pronuncia ikava ricco di venezianismi, parlato tra l'inizio del XX secolo e la Seconda guerra mondiale. Tale linguaggio, seppure in una forma più vicina al croato standard, con molti meno venezianismi e privo delle caratteristiche arcaiche, si mantiene fino ai giorni nostri. È la lingua di Miljenko Smoje e del suo *Malo Misto*, un paese immaginario su un'isola dalmata, di una parte delle opere del cantautore Arsen Dedić, delle canzoni di Oliver Dragojević e di Zlatan Stipišić Gibonni.

È interessante notare come nelle poesie di Ivanišević faccia spesso capolino l'uso del triestino, al tempo lingua franca dei commerci e della gente di mare nell'Adriatico, con l'effetto di una convivenza tra i due codici.

Nella città di Trieste, dove fino ai primi decenni del XVIII secolo avevano prevalso parlate ladine e slovene, a partire dal 1719, anno

della proclamazione del porto franco da parte dell'Imperatore Carlo VI, si riversarono masse di popolazione dalle origini più varie, che fecero diventare numericamente irrilevante la popolazione originaria (si passò dai circa 3.000 abitanti del 1719 ai 229.000 registrati nel 1910) (cfr. Bufon 2023).

Mentre la periferia, prevalentemente rurale e meno coinvolta dallo sviluppo economico del porto, continuò a parlare sloveno, nel centro città si affermò il veneziano, per lunghi secoli lingua franca dei commerci nell'Adriatico. Tale veneziano, con caratteristiche distintive e influenze slovene, croate e tedesche, si è evoluto nel triestino contemporaneo (cfr. Bufon 2023, Doria, Zeper 2012, Fuchs 1997).

Come già detto, abbiamo selezionato sette poesie del ciclo *Trešt* (Trieste), che in totale ne contiene quindici. I testi sono stati tradotti in triestino, codice linguistico che risulta abbastanza comprensibile anche ad un lettore italiano non venetofono.

Della prima poesia, *Trieste*, viene riportato il testo originale in čakavo, seguito dalla traduzione in triestino. Per le altre liriche abbiamo optato per la sola versione tradotta.

Trešt

Bùra, čistā ženā, vāvik đindêrna meu paláciman, kâ i
meu mrtvāškīn monumētīman Vělēga grobišća.

Vile ūz mōre s jednē i s drügē bāndē Vělē pjācē, dvā
otvōrena krilā vēntule, čā in mōre plāčē nōge do kōlīn.

Iluminācjūnī, butīge, trkāškī konjī, tonobīlī, motočīklēte,
bičīklēte, đīlāti, krokānti, mandulāti i bobīci, i novi strijāči
u vazmēnē dāne. Sve izmīšano kâ u snū.

Vōnj Vīa Sān Nicolò sa fīnin zogātulīman, brđīman
frānj, i mīrlīs indijānskī' perušīn i vočā iz Āžijē i Āfrikē.

I bilē gòspojē sa Kòrša i bìle gòspoje sa Kòrša...

Jò, mātēr iza bânka u oštarji svã mokrã od vînä i pòta!

Jò, sučijavã mälã Marija Špacakamîndva...

*... no la xé più la mia Maria, la xé andada in ciel cantar
coi angeli...*

Beštîma fakîni' o' pòrta, beštîma vručã kã molitva...

*...una maona de santi, ferdamani hudič, gaddem, sa-
nave bič, putana madona...*

*Pròve vapòri' s imenîman cîlēga svîta, s bandîran cîlēga
svîta i smîšnã prsãtã pròva dîdovē bracêrē.*

*Čãca u kafetarji iza vèleg fòja razgovãrã s Cřncên, a
čãca i Cřnac jëmãdũ klobũkē nakřivjene na tîmenu.*

*Mãli spròvod anarkîštē, onēga ča sũ mu bocũnõn razbìli
glãvu i koji je cilì dãn ležã na salîžu nãsrìd kalètē.*

Mãli spròvod anarkîštē. Crňa bandîra.

*Plãč šjòrē Melîtē ča sũ je gnjēčile svè mùškē přsi ovēga
svîta. Svè mùškē přsi ovēga svîta. Plãč šjòrē Melîtē za nřin,
za bîdnîn anarkîštõn...*

Ščãvo, ščãvo, ščãvo! rîč, ča sãn je vãvik u skũli čũja...

A u crñen portũnũ svitlũcãdũ se nõžĩ.

Trieste

*La bora, dona curada, sempre ingioielada tra i palazi, come
tra i monumenti funebri del gran Zimiterio.*

*Le vile sul mar de l'una e l'altra parte de Piazza grande, le do ale
verte de un ventaglio, cole gambe bagnade del mar fin ai zenoci.*

Luminarie, boteghe, cavai al troto, automobili, motociclete,

*biciclete, gelati, crocanti, mandolati e bobici, e novi capei de paia
pei giorni de Pasqua. Tuto missiado, come in un sogno.
El odor de Via San Nicolò, coi zogatoli fini, i mucì
de s'cinche, el profumo de incensi indiani e de fruti de Asia e Africa.
E le bianche siore del Corso, e le bianche siore del Corso...
E xe mama drio el bancon de osteria, tuta bagnada de vin e sudor!
E la pìcia Maria del spazacamin, tuberculitica...
...No la xe più la mia Maria, la xe andata in ciel cantar
coi angeli...
La bestema dei fachini del porto, una bestema calda come preghiera...
...Una maona de santi, ferdamani hudič, goddamn, son of
a bitch, putana madona...
Le prore dei vapori coi nomi de tuto el mondo, co le bandiere de tuto
el mondo e la ridicola prora larga de la brazera de mio nono.
Mio pare in un café el parla co un negro drio un giornal,
tuti do col clobuc che ghe pica su la testa.
Un corteo funebre de un anarchico. Quel che i ghe ga spacà la testa co una
damigiana e che el xe restà tuto el giorno sul salizo, distirà in androna.
Un corteo funebre de un anarchico. Una bandiera nera.
El pianzer de siora Melita che i la ga strenta i brazi de tuti i omini de
sto mondo. I brazi de tuti i omini de sto mondo. El pianzer de siora
Melita per lu,
pel povero anarchico...
S'ciavo, s'ciavo, s'ciavo! La parola che sintivo sempre a scola...
E nel nero porton el brilar dei cortei.*

Si inizia con la descrizione della città e la metafora della bora quale “dona curada”, ingioiellata sia tra i palazzi che tra i monumenti funebri del cimitero. Nei primi versi si percepisce un parallelismo tra le dimore eleganti dei vivi e la città dei morti. Già qui si nota una delle caratteristiche salienti dello stile di Ivanišević, l’enjambement.

Segue una descrizione del benessere altrui con le merci e i profumi di Via San Nicolò e con la ripetizione dell’immagine delle “bianche sioire del Corso”. Fanno da contraltare le immagini del lavoro della madre in osteria, bagnata di sudore e di vino, e della piccola Maria tubercolotica, figlia dello spazzacamino, a creare un contrasto tra le eleganti signore del Corso e le semplici donne operaie.

Seguono passaggi coloriti in triestino, con le ricorrenti espressioni del plurilinguismo di un grande porto, in triestino, sloveno e inglese.

Le immagini delle grandi navi a vapore con diverse bandiere e della piccola barca del nonno, a fare da contrasto. Suo padre e un africano che parlano dietro un giornale.

La morte di un anarchico e il suo funerale. La bandiera nera, cui si possono attribuire diversi significati: come segno di lutto, ma anche come simbolo dell’avvento del fascismo. La prostituta Melita che piange per la morte del giovane anarchico.

E un finale inaspettato: il risuonare di “s’ciavo”, parola che l’autore sentiva spesso a scuola, indirizzata a lui e ai suoi compagni sloveni e croati. I pugnali che luccicano da un ingresso buio, un’immagine di grande contrasto, presagio di tempi duri.

I motivi si allineano senza commenti, come immagini negli occhi di un bambino. Non c’è moralizzazione, condanna o giustificazione, solo una sequenza di immagini.

S Levanta su došli judi / Xe rivai quei del Levante

(Un mulo del gheto el canta in strada)

Sufia un ventisel,
El ventisel del Levante...

*Xe rivai quei del Levante,
i ne porta fighi zali,
i ne porta profumadi
nose, pevere e canela.*

*Xe rivai quei del Levante,
i ne porta tante robe,
spezie, sede e brocati.*

*Xe rivai quei del Levante,
i ne porta, pianzi nona,
peste nera e colera.*

*Xe rivai quei del Levante,
i ne porta, pianzi nona,
la tristeza ai fioi per via,
Mama dormi in osteria.*

*Mama dormi in osteria,
e a casa pianzi nona,
de portarghe la me disi
a mio pare un per de soldi.
No capisso nona mata,
no capisso co la pianzi,*

*desso almanco go le braghe.
Xe rivai sti qua de fora,
xe rivai quei del Levante.*

All’inizio, in alto a destra, come dedica, c’è scritto: “Sufia un ventisel / El ventisel del Levante...” che in lingua originale sono i primi versi di una delle versioni di *Marina kruna*, una poesia čakava tramandata oralmente in Istria e nel Quarnero.

Delle quindici poesie del ciclo su Trieste, è l’unica scritta in versi. Tutte le altre sono poesie in prosa.

Šoljan scrive: “Trovo particolarmente divertente questa variazione della poesia popolare *Marina kruna*” (Šoljan 1960: 299). Con piccole differenze nelle diverse versioni, questa poesia popolare narra di come il vento abbia sottratto alla ragazza Mare la sua corona. Per ritrovarla, lei promette di sposare chiunque gliela riporti. Alcuni abitanti di Fiume e Buccari vanno a cercarla, ma alla fine viene trovata da un moro. La poesia si chiude con Mare che preferirebbe che la corona restasse perduta piuttosto che dover sposare il moro d’oltremare.

Nelle prime due strofe della poesia di Ivanišević il bambino del ghetto elenca tutte le belle cose portate dagli uomini del Levante, come spezie e broccati. Nella terza strofa c’è una svolta: la nonna piange dicendo che portano malattie e dolore ai bambini. Le madri si prostituiscono, guadagnandosi così da vivere. Il bambino non capisce perché la nonna pianga quando finalmente potrà comprargli dei vestiti. Sono versi dalla forte carica ironica e a tratti sarcastica.

Nonostante si avvicini alla poesia popolare *Marina kruna*, con il ritmo dovuto all’uso dell’ottonario e forse anche con il tema dello

straniero proveniente da oltremare, la poesia di Ivanišević è molto più amara rispetto al motivo del moro nella poesia popolare čakava. Dopo le prime due strofe allegre, il lettore viene colpito dalla terza e quarta, con un climax negativo finale: nell'ultima strofa la prostituzione viene accettata dal bambino con serenità inconsapevole, visto che al padre porta i soldi e a lui dei vestiti nuovi: "Desso almanco go le braghe. / Xe rivai sti qua de fora, / xe rivai quei del Levante".

Tonina iz treštinskega geta / Tonina del gheto

No te ghe son più. I muri de la casa dove che nei longhi dopopranzi te ciacolavi col papagal, dove che iera quei muri, desso xe un palazzo.

Desso xe un palazzo dove che prima iera casa tua, cola lanterna rossa.

La tua vestaia rossa la xe amufida chissa dove, in qualche scovazon drio Bolunz, in Carso.

No te ghe son più. Ti te ieri el faro grandò verso cui se moveva pensieri e desideri dei mari e dei porti de tuto el mondo. Vedo e sento i maritimi imbraghi che i dà piade ala tua porta, che i la sfonda:

Tonina la bela,

Tonina la bela puta...

No te ghe son più. Le formigole le ga magnà e le se ga dismentigà dei tui oci, formigole distrate. Mai più se pozerà la tua morbida man biancuza fora de la finestra. Ma mi me ricordo la tua vose come che la cantava:

Bati, ribati e ancora no la vien,

e questo xe segno che no la me vol più ben...

No te ghe son più. Sul canton de la via, quel che iera un muleto in maieta de mariner el ricorda ancora la tua vose.

“No te ghe son più” è il verso di apertura che si ripete ad ogni nuova immagine. La morte e la scomparsa sono il motivo fondamentale di questa poesia, in cui un bambino (l'autore) parla in prima persona. Viene descritta una casa, demolita per lasciare spazio a un palazzo, la casa di Tonina del ghetto, che pratica il mestiere più antico del mondo. Il lampione davanti a casa era rosso, segno che Tonina era disponibile, come rossa era anche la sua vestaglia, dimenticata chissà dove, in una discarica del Carso.

Segue un'immagine ironica e metaforica: “Ti te ieri el faro grande verso cui se moveva pensieri e desideri dei mari e dei porti de tuto el mondo”.

Il bambino ricorda i marinai ubriachi alla porta di casa di Tonina che cantano in triestino. Il ricordo positivo è interrotto dall'immagine naturalistica delle formiche che strisciano sul cadavere di Tonina, di cui l'autore ricorda il canto scherzoso. E vede se stesso bambino all'angolo della strada vestito da marinaretto. Si tratta di immagini della sua infanzia che hanno segnato la sua esistenza successiva; un ragazzo, dalmata croato, cresciuto nel ghetto di Trieste in un periodo storico denso di cambiamenti.

Nella breve poesia si alternano sentimenti e motivi diversi, con un effetto evocativo. L'onnipresente incertezza, i cambiamenti nell'aspetto della città, l'inevitabilità della vita, con i conflitti e le lotte che ne derivano, dalla nascita alla morte.

U se vrime godišća / I giorni de Nadal

Per tuto el dopopranzo mia mama no la ga dito gnanca una parola, ma xe tuto el dopopranzo che ghe se movi i labri. Tra sè e sè la prega Dio e in un canton de l'osteria la decora un picio albereto. Che no ghe impedissi de tignir de ocio per tuto el tempo el mulo drio el bancon. (“Che no'l se sbai coi conti, quel straus...” la penserà de sicuro mia mama,

“Co sti strambi de imbriagoni, Dio mio...”).

Papà drio quel altro bancon el conta le monede.

– Fussi bel zontarghe un do spighe de gran, un poco de fien... – disi papà, senza alzar i oci dei soldi.

Mama in silenzio. Tut’int’un la lo varda e la disi:

– Ghe penso mi a quei siori, che el cudic’ ghe brusi l’anima... Jesus Maria... che Dio el me perdoni... ma ghe tornerà tuto indrio, tuto el mal che i ne fa, col aiuto del mio bon Santo Antonio de Padova...

Drento, co gavemo serà l’osteria, mama e papà i xe de bona voia. ‘Ndemo casa per le vie svode, contenti. Le case indormenzade le me fa i moti, le me striza de ocio.

*– Ne ga portà ben el Santo Nadal – fa tut’int’un mia mama – Ben, grazian-
do Idio, gavemo incassà. I ga bevù.*

*E la tasi. Anca papà el tasi. Taso anca mi, za che taso sempre, più che mai
co son stanco e go sono.*

Mi, mia mare e mio pare restemo in pie in finestra.

Col colo storto vardemo un poco le stele traverso el andito de casa.

E ‘ndemo dormir.

“U se vrime godišća” sono le prime parole di un famoso canto croato che ancora oggi viene cantato nelle chiese durante il periodo natalizio, sia in versione čakava, come in questo caso, sia in croato standard.

I genitori di Ivanišević portarono con sé le usanze natalizie della propria regione, adattandole a quelle di Trieste.

La poesia è divisa in tre parti, in tre momenti di vita familiare nei giorni di Natale: la prima immagine è la locanda, la seconda è il ritorno

a casa con l'incasso del giorno, la terza è la fine della giornata a casa, dove la famiglia guarda le stelle alla finestra per poi andare a dormire. Sono i tre periodi della giornata e della vita.

La madre non dice nulla, ma muove le labbra pregando mentre decora l'albero di Natale. Nel frattempo osserva il giovane cameriere al banco, preoccupandosi che non sbagli i conti con i clienti, che chiama "sti strambi de imbragioni", ma che, alla fine, danno da vivere a lei e alla famiglia.

Il padre conta le monete e osserva anche lui l'osteria. Suggerisce alla moglie di mettere un po' di paglia e grano sotto l'albero. Questa impreca contro i ricchi augurandosi che tutto il male che hanno fatto si ritorca contro di loro.

Mentre la famiglia torna a casa contenta, al bambino sembra che i palazzi gli facciano l'occhiolino. La mamma dice che hanno guadagnato bene perché i clienti hanno bevuto molto. Poi camminano in silenzio.

Una volta a casa, la famiglia se ne sta a lungo alla finestra guardando le stelle. È una catarsi o forse un anelito verso qualcosa di più grande e mistico? Forse sperano di scorgere la stella cometa portatrice di speranza.

Gospojica Lena / La signorina Lena

El bravo sior Pierin, quel che i lo ciamava belomo, una matina el ghe ga dito in orecia a mia mama qualcosa sula bela signorina Lena. El ghe ga mostrà anca una poesia che el ghe gaveva dedicà. Tuto ciapà del momento, el ga tacà recitar. Ricordo tute le parole:

*La povera Lena la me pianzi e la me pianzi,
A voler troppo no resta altro che i avanzi.
La povera Lena come un pulisin bagnà
Par che anca sto mulo novo el se gabi rabià.*

*La povera Lena nè bori nè fortuna la ga,
Fina che no se vendi tuta la merce de papà.
Prima roba, cara mia, xe de far tanti schei,
Solo con quei nela vita la fortuna riverà.*

*Ma la sera, co sior Pierin, el bravo sior Pierin, el vedi Lena per
le scale, el se sera come una britola, el tambasca un do parole e el ghe
fa un timido soriso.*

*‘Ncora desso me sento dosso la colpa de no gaverlo savesto consolar...
E in quel momento, per la prima volta, go dubità dele persone
e de mi stesso.*

L'autore descrive il protagonista Pierin, detto, forse scherzosamente, "Belomo", che era innamorato della signorina Lena. Le ha dedicato una poesia in čakavo, che recita alla madre del poeta prima a bassa voce, poi sempre più forte. L'autore ricorda i versi composti da Pierin: Lena scarta uno dopo l'altro i pretendenti, ma, come si dice, chi troppo vuole nulla stringe. Secondo Pierin, solo quando Lena avrà venduto tutta la merce del negozio del padre, diventando ricca, potrà essere felice.

Pierin stesso però non ha il coraggio di parlare alla ragazza e quando la incontra per le scale si blocca e sorride stupidamente. Il poeta ricorda con vergogna di non essere stato in grado di aiutare o di consolare lo sfortunato Pierin, rendendosi conto dell'impotenza propria e del genere umano.

Nonostante il fatto che questa poesia non appaia negativa tanto quanto le altre, anche qui l'atmosfera è cupa e per entrambi i protagonisti si intuisce un futuro di solitudine.

La poesia čakava in versi recitata da Pierin, inserita all'interno del testo principale, è scritta in endecasillabi con la rima baciata (aa bb cc dd).

Cinematografo - Varietà

Pien de zente. Un linziol bianco distirà.

Charlie Chaplin el magna colombi e ghe essi fumo de la panza.

Tut'int'un i lo brinca i polizioti e el se ciapa una piada in quel posto.

Cala el sipario.

Riva una cantante in un abito zalo e blu e la se meti cantar de un mato senza naso – come che la disi – col muso lisso come la luna piena.

...el xe andà, el xe andà e no el xe più tornà... la mia luna... la mia luna, luna, luna...

No la fnissi più. La zente taca tossir. Xe sempre più zente che taca tossir.

Un vecio professor el sona el pianoforte co una man sola, quel'altra a coverzer i busi nela fodera de veludo.

Un negro el ga ciapà Rina, i se strenzi int'un canton. La zente taca rider.

Mi tuta la note in paion penso ala cioccolada cole mandole, penso al negro e a Rina, e in un momento de paura ciamo mama...

La poesia, scritta dal punto di vista del poeta bambino, descrive gli inizi del cinematografo. Charlie Chaplin proiettato su un lenzuolo bianco. Terminata la pellicola, arriva una cantante che si esibisce dilungandosi in una canzone d'amore malinconica. La gente si mette a tossire in segno di impazienza.

Il motivo successivo è un vecchio professore al pianoforte che suona con una mano sola, mentre con l'altra copre la fodera strappata del

suo vestito. Una metafora con la quale l'autore pone l'accento sulla povertà malcelata.

Poi un africano bacia la giovane Rina nell'angolo e la gente scoppiava a ridere.

Più tardi il bambino (l'autore), disteso a letto, ripensa alla cioccolata alle mandorle, all'africano che bacia Rina e chiama sua madre spaventato.

Stari pjesnik / El vecio poeta

Ricordo del poeta
Umberto Saba

Sule scansie, de la zima de la botega fin per tera, pien de libri.

De tuti sti libri me gira la testa.

La man del vecio tut'int'un la se ga trasformà in un pesseto, e sto pesseto xe come se el nudassi tra le scansie.

I mii oci, i oci spalancai de un fio che el ga solo che sintì la maestra parlar de un mato sceso al inferno, che el ga vedù e scritto inte i libri dele pene dei gran peccatori, i mii oci i segui quel pesseto in sto porto de maravee.

Stago in pie e vardo, incantà, e vedo che el pesseto el xe entrà tra la neve candida.

Me sveia una vose morbida.

E me inacorzo che la man del vecio la xe afondada inte la barba bianca. (La me ricorda i santi che go visto nele cese, pei altari).

Ma in quella vose morbida del vecio sento un rider, un rider nè brutto nè bel, nè triste nè alegro.

Un'amareza me sali al cuor.

Me giro su de mi, come se volessi 'ndar via.

E scampo dela libreria.

El giorno drio son tornà. El vecio el me spetava contento, come se za el savessi che fussi tornà. El me ga regalà una naranza e me ricordo che el me ga dito in un bel triestin:

- Desso va' pulito sul mar e magna la naranza. Varda ben i vapori, el mar e i nuvoli. Tanto de quel che te vederà te lo ritroverà più avanti, co te sarà cressù, in sti libri. Ma in un modo 'ssai più palido, 'ssai meno colorà che no in sta tua zoventù. Zoga, mio bel putel, zoga!

Pena desso capisso quele parole.

La poesia è dedicata alla memoria del poeta triestino Umberto Saba.

Scaffali sovraffollati da far girare la testa. Il bambino-poeta vede la mano del vecchio libraio che si trasforma in un pesciolino e nuota tra gli scaffali. Gli occhi del bambino sono spalancati dalla meraviglia, mentre ripensa a ciò che gli ha detto la maestra sull'inferno e sulle anime peccatrici (si tratta di un'allusione a Dante). E segue quel pesce come fosse in un porticciolo. Lo vede entrare nella neve e viene risvegliato dal suo sogno ad occhi aperti dalla calda voce del vecchio libraio, la cui mano riposa nella barba grigia. Gli ricorda i santi sugli altari delle chiese.

L'uomo ride, il bambino si volta e scappa dalla libreria.

Il giorno dopo ritorna e il vecchio lo accoglie calorosamente. Gli regala un'arancia e gli dice di guardare le navi, il mare e le nuvole. Gli dice anche che di tutto questo scrivono i libri, che però non possono eguagliare la freschezza delle esperienze giovanili. E quindi: "Zoga, mio bel putel, zoga!". L'autore, non più bambino ma ormai adulto maturo, alla fine della poesia comprende ciò che aveva voluto dirgli il libraio.

Sorge spontaneo il dubbio che questo libraio dalla lunga barba bianca non rappresenti il vero Umberto Saba (1883-1957), quanto piuttosto l'Umberto Saba immaginato da Ivanišević negli anni '50.

CONCLUSIONE

Un codice linguistico privo di standardizzazione, venga esso considerato una lingua o solamente un dialetto, per i parlanti rappresenta generalmente la lingua appresa nella socializzazione primaria nonché il primo contatto con la realtà. Certi sentimenti ed emozioni riescono ad essere espressi al meglio solo attraverso questo codice.

Non c'è dubbio che per la comprensione e la traduzione della poesia dialettale sia necessaria prima di tutto una conoscenza dei codici linguistici in questione. Risulta chiaro come, in generale, il numero di persone in grado di capire ed apprezzare appieno la poesia dialettale sia ridotto. Nello specifico delle poesie di Drago Ivanišević, che abbiamo tradotto, è stato necessario sia comprendere il dialetto čakavo nella sua variante meridionale che avere una conoscenza della realtà triestina di oltre un secolo fa.

Con l'idea di tradurre queste poesie insolite dedicate alla città nella quale viviamo, abbiamo unito le forze con le competenze di madrelingua per il croato e il čakavo (Vesna) e per l'italiano e il triestino (Marco). Sappiamo bene che la poesia dialettale non si rivela facilmente al lettore e che le poesie, forse, si leggono poco in quest'epoca materialista (ce n'è mai stata una davvero romantica?), ma speriamo di aver dato un contributo alla conoscenza di un poeta croato, o potremmo dire triestino, che offre uno sguardo acuto sulla Trieste imperiale e sulla fine di un'epoca. ♡

Bibliografia

- BUFON, MILAN, 2023: *Tržaški Slovenci: zgodba nekoč največje slovenske urbane skupnosti*. Ljubljana: Slovenska matica; Koper: Znanstveno-raziskovalno središče, Annales ZRS; Trst: Založništvo tržaškega tiska.
- BULJAC, MILJENKO, 2012: Čakavsko pjesništvo Drage Ivaniševića. *Čakavska rič* XL. 71-86.
- DORIA, MARIO; ZEPER, NEREO, 2012: *Il nuovo Doria Grande dizionario del dialetto triestino*. Moncalieri: I.L.T.E. S.p.a..
- FUCHS, RENÉ, 1997: *Mismàs. Parole straniere nel dialetto triestino*. Trieste: Edizioni LINT.
- IVANIŠEVIĆ, DRAGO, 1975: *Jubav*. Zagreb: Liber.
- KATIČIĆ, RADOSLAV, 2023: *Lo sviluppo storico della lingua letteraria croata*. JELČIĆ, DUBRAVKO, 2023: *Storia della letteratura croata*. Milano: Ruggero Cattaneo. 461-478.
- KATUŠIĆ, IVAN, 1972: Štokavski i čakavski aspekt lirike Drage Ivaniševića. *Čakavska rič* 2. PAVLETIĆ, VLATKO (a cura di), 1977: Drago Ivanišević: *Ljubav*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- LISAC, JOSIP, 2009a: *Hrvatska dijalektologija 2. Čakavsko narječje*. Zagreb: Tehnička knjiga.
- LISAC, JOSIP, 2009b: Južnočakavski dijalekt i njegov leksik. *Croatica et Slavica Iadertina* 5/5, Zadar.
- MACHIEDO, MLADEN (a cura di), 1979: Drago Ivanišević: *Mnogi ja / Molteplice io*. Rijeka: Dometi.
- MAROEVIĆ, TONKO, 2007: *I cerchi di luce*. MURKOVIĆ, DAMIR (a cura di), 2007: *I croati a Trieste*. Trieste: Comunità croata di Trieste. 333-375.

- MITROVIĆ, MARIJA, 1999: Trieste, protagonista nella letteratura croata e serba. *Le due sponde del Mediterraneo: l'immagine riflessa*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste. 435-473.
- PAVLETIĆ, VLATKO (a cura di), 1977: Drago Ivanišević: *Ljubav*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- PROSPEROV NOVAK, SLOBODAN, 2004: *Povijest hrvatske književnosti, svezak III*. Split: Marjan tisak.
- SILIĆ, JOSIP, 2006: *Funkcionalni stilovi hrvatskoga jezika*. Zagreb: Biblioteka Palimpsest.
- ŠOLJAN, ANTUN, 1960: *Šarm dijalekta ili poezija*. PAVLETIĆ, VLATKO (a cura di), 1977: Drago Ivanišević: *Ljubav*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske.
- TENŽERA, VESELKO, 1970: Fragmenti i skice. *Kolo*, 7/1970.
- PAVLETIĆ, VLATKO (a cura di), 1977: Drago Ivanišević: *Ljubav*. Zagreb: Nakladni zavod Matice Hrvatske. 831-832.
- TUDOR, MARIN, 2023: Čakavski službeno priznat kao jezik!. *Dalmacija danas*. 31/01/2023. [<https://www.dalmacijadanas.hr/cakavski-sluzbeno-priznat-kao-jezik/>].

Sažetak

Drago Ivanišević rođen je u Trstu 1907. g. Tu je proveo djetinjstvo, pohađao satove hrvatskog i slovenskog jezika u Narodnom domu (gdje je smješten i Fakultet za prevoditelje i tumače Sveučilišta u Trstu), u gradu kojemu se vraćao na putovanjima i u poeziji. Umro je 1981. g. u Zagrebu.

Izvori kažu da je bio jedan od najobrazovanijih hrvatskih književnika svojega vremena koji je putovao po Europi i živio u Italiji i u Parizu. Bio je svestrani umjetnik, urbani pjesnik nadrealističke poetike vođen estetikom. Pisao je poeziju i dramu na hrvatskom standardnom jeziku i na čakavskom dijalektu. Bio je kazališni dramaturg i slikar koji je proživio oba svjetska rata što se odrazilo u njegovu stvaralaštvu. Djetinjstvo i prvu životnu školu polazi u Trstu i o tome piše u svojoj zbirci pjesama u prozi, grafički posebna oblika i naracije bliske crtici, nazvanom jednostavno *Trešt*. Pisana je južnočakavskim dijalektom, materinskim Ivaniševićevim jezikom s inkorporiranim stihovima na tršćanskom.

Od petnaest pjesama te malo poznate i po mnogočemu neobične zbirke, preveli smo na tršćanski dijalekt njih sedam.

Govore o Trstu na početku 20. st, autobiografskog su karaktera i pisane perom dječaka koji odrasta u gostionici uz oca i majku rodom iz Dalmacije, drevnih Poljica blizu Splita. Nalazi se u tršćanskom Getu i niže dojmljive slike, gotovo fotografski, što nas podsjeća na činjenicu da je Ivanišević bio i slikar. Motivi su mediteranski, luka, brodovi, uske ulice radničkih četvrti i život u njima, tuberkulozne djevojke, anarhisti, pijani mornari i kurtizane. Težina i tuga ispune čovjeka dok ih čita, to je život na izdisaju, opći pad svjetova i univerzalni žal, tragična svezremenska ljudska sudbina smještena u Trstu

u vrijeme raspada Austro-Ugarske Monarhije. Govore i o odrastanju, o utjecajima velikoga grada, blještavim izlozima i bogatim štandovima igračaka, kolača i začina, miješanju rasa i kultura, o knjigama (sjećanje na Umberta Sabu), ali najviše o grubom životu po krčmama i oko njih. To je socijalna poezija s licem i naličjem bogate austrijske luke u doba njezine dekadencije.

Takav se Ivanišević ne uči u školi, te se njegove pjesme ne recitiraju na prigodnim svečanostima i školskim priredbama. Takvog ne poznaju starije generacije, a kamoli mlađe. On je crn i turoban, on je misaon i bolno stvaran. Svjedoči predratnom i ratnom Trstu, gradu bliskom i dalekom jednom Dalmatincu koji i sam nosi u sebi više kultura i svjetova.

Spomenuli smo lingvističke prijepore oko pitanja jezika i dijalekata u današnjoj Hrvatskoj i za vrijeme Jugoslavije kroz citate književnih kritičara, dali osnovne karakteristike južnočakavskog dijalekta kojim su napisane pjesme i osobine tršćanskog na koji su prevedene.

Ukupnost svega toga daje nam slobodu i opravdava naslov da je Drago Ivanišević i tršćanski pjesnik.

Vesna Piasevoli

Vesna Piasevoli is Croatian language lecturer at the University of Trieste (SSLMIT). She holds a degree in Croatian or Serbian language and Yugoslav literature from the Faculty of Philosophy in Zadar, and a PhD on the topic of verbal aspect in Croatian and Italian languages from the Faculty of Philosophy of Zagreb. Her articles on the speech of Croats living in Italy, and those in Trieste in particular, were published in Diaspora language contact (2021).

Marco Dorigo

Marco Dorigo is research fellow in Italian Linguistics at the University of Trieste (SSLMIT). He received a PhD from the University of Udine with a thesis on sociolinguistics and interpreters in Italian fascist concentration camps for Yugoslav civilians (CIUTI Award 2023, Second Laureate). His main research topics are multilingualism, interpreters in conflict situations and sociolinguistics of concentration camps.



**Семантика частицы
«кое-» в русском языке:
причины умолчания**
Semantics of the Particle
“koe-” in the Russian Language:
Reasons for Omission

В русском языке неопределённые местоимения с частицей «кое-» нередко вызывают трудности при толковании, так как употребляются в различных коммуникативных целях: чтобы утаить от собеседника релевантные сведения, выразить намёк, опустить несущественную информацию, придать высказыванию иронический оттенок. Отталкиваясь от предложенного Падучевой описания слов слабой определённости, в статье проводится анализ семантических свойств частицы «кое-», который уточняет и дополняет схему её значений. Полисемия данных местоимений подчёркивается разнообразием методов их перевода на итальянский язык – посредством неопределённых местоимений и прилагательных («qualcuno», «qualcosa», «qualche», «un altro/a», «alcuni/e», «certi/e», etc.), неопределённого или партитивного артикля, перифраза и устойчивых выражений. Сопоставление вхождений, отобранных из русско-итальянского параллельного корпуса, позволяет проследить наиболее общие тенденции в стратегиях перевода.

НЕОПРЕДЕЛЁННЫЕ МЕСТОИМЕНИЯ,
ЧАСТИЦА, НЕОПРЕДЕЛЁННОСТЬ,
СЛАБАЯ ОПРЕДЕЛЁННОСТЬ

In the Russian language, the particle “koe-” with indefinite pronouns often causes challenges in interpreting them, as it is used for various communicative purposes: to withhold some relevant information from the interlocutor, to express a hint, to omit unimportant data, to give an ironic connotation to a statement. Based on Paducheva’s proposed description of weakly defined words, this paper analyzes the semantic properties of the particle “koe-”, clarifying and complementing the scheme of its meanings.

The polysemy of these pronouns is confirmed by the variety of linguistic means used for their translation into Italian: indefinite pronouns and adjectives (“qualcuno”, “qualcosa”, “qualche”, “un altro/a”, “alcuni/e”, “certi/e”, etc.), indefinite or partitive articles, periphrasis and fixed expressions. A comparison of Russian-Italian parallel corpus texts shows how these pronouns are more frequently translated.

INDEFINITE PRONOUNS, PARTICLE,
INDEFINITENESS, WEAK DEFINITENESS

ВВЕДЕНИЕ

В современной русистике установлено, что значения неопределённых местоимений не исчерпываются семантикой неопределённости. В действительности, они обладают довольно богатым диапазоном контекстуальных значений и коннотаций. Их многозначность была исследована в научных трудах с различных точек зрения. Если Галкина-Федорук (1963) рассматривает эти языковые единицы как средства выражения категории неопределённости, то Кузьмина (1989) и Падучева (1985) анализируют спектр их семантических свойств, в то время как Шведова (1998) сосредотачивает внимание на когнитивных аспектах.

В русском языке неопределённые местоимения можно разделить на пять категорий, в зависимости от маркера неопределённости (Haspelmath 1997), то есть от частицы, которая присоединяется к местоименной основе: местоимения с постфиксами «-то», «-нибудь», «-либо» и с приставками «кое-», «не-».

Местоимения на «кое-», которые — с точки зрения семантики — отличаются от остальных категорий слабой определённостью, на наш взгляд, остаются до сих пор недостаточно изученными. Их исследование ограничивается относительно немногими публикациями, наиболее полными и подробными среди которых являются работы Е. В. Падучевой.

Данные лексемы зачастую подчёркивают ситуацию «эпистемического неравенства» между участниками разговора (см. Падучева 2016). В этом заключается их отличие, с одной стороны, от неопределённых местоимений неизвестности с частицами «-то» и «не-» («некто», «нечто»), а с другой — от нереферентных экзистенциальных местоимений с частицами «-нибудь»

и «-либо». Местоимения на «кое-» «имеют (или выражают) референтный денотативный статус слабой определённости, то есть соотносятся с индивидуализированным объектом, который известен говорящему, но предполагается неизвестным слушающему» (Падучева 1985: 212). Оговаривается также тот факт, что эти местоимения могут выполнять интродуктивную функцию, предваряя последующую конкретизацию объекта. Кроме того, указывается на так называемое «заговорщическое» употребление, когда говорящий не называет объекта, но рассчитывает на то, что он известен его собеседнику (212-213).

Позднее Падучева вновь возвращается к этой теме и анализирует различные местоимения с частицей «кое-», описывая семантические и прагматические характеристики каждого из них (Падучева 2016). Таким образом, в значении данной частицы выявляются особенности, которые варьируются в зависимости от местоименной части. С целью наглядности обобщим эти аспекты в нижеприведённой таблице, но для начала уточним смысл используемых в ней терминов.

Под слабой определёностью, как указывалось выше, понимается тот факт, что конкретный объект известен говорящему, но предполагается неизвестным слушающему. Иными словами, происходит умышленное умолчание информации, что создаёт ситуацию эпистемического неравенства.

Намёк включает «заговорщическое» употребление, хотя охватывает более широкий спектр семантических компонентов (например, иронический оттенок), и означает, что объект известен как говорящему, так и слушающему, однако не называется вслух.

Интродуктивное употребление указывает на то, что объект известен говорящему, но неизвестен слушающему, при этом

происходит последующее, как правило, безотлагательное уточнение информации.

Неопределённость означает, что объект может быть известен говорящему с различной степенью точности, оставаясь при этом неизвестным слушающему; однако информация не конкретизируется в силу её несущественности и воспринимается обоими участниками разговора излишней, не имеющей коммуникативной важности. Местоимение на «кое-» фактически выступает в данном случае как синоним «некоторые»; часто предполагается наличие множественного референта, в том числе имплицитно.

И, наконец, количественная оценка, при которой местоимение с частицей «кое-» может быть перефразировано как «мало, совсем немного», указывает на то, что объект известен говорящему, но неизвестен слушающему, при этом информация не уточняется по причине её количественной незначительности. Такое употребление также обычно предполагает существование множественного референта.

Итак, результаты анализа местоимений на «кое-», описанных в работе Падучевой (2016), могут быть сведены в следующую таблицу:

Местоимения	Значения				
кое-кто	/	намёк	интродуктивное употребление	неопределённость	/
кое-что	/	намёк	интродуктивное употребление	неопределённость	количественная оценка
кое-какой	слабая определённость	/	интродуктивное употребление	/	количественная оценка
кое-где	слабая определённость	намёк	/	неопределённость	/

кое-куда	/	/	/	неопределённость	/
кое-откуда	/	/	/	неопределённость	/
кое-когда	/	/	/	неопределённость – «иногда» – «когда-нибудь»	/
кое-как	/	намёк – «плохо, небрежно»	/	неопределённость – «тем или иным способом», «так или иначе» – «с большим трудом, еле-еле»	/
кое-чей	перифразируется в генитив от кое-кто				

Данная схема и приведённые Падучевой примеры позволяют сделать некоторые дополнительные наблюдения:

- 1) слабая определённость предполагает ситуацию эпистемического неравенства между говорящим и адресатом, которую первый желает сохранить;
- 2) намёк, или «заговорщическое» употребление, нередко характеризуется иронической коннотацией;
- 3) местоимение «кое-когда», у которого выявлено только значение неопределённости, выступает как синоним «иногда» или «когда-нибудь»;
- 4) местоимение «кое-как» может выражать намёк или неопределённость, а распределение его значений в данной схеме мотивировано следующими рассуждениями:
 - первое значение — «плохо, небрежно» — выражает неодобрение и характеризуется отрицательной коннотацией; в данном случае это местоимение практически выступает в качестве эвфемизма и может быть истолковано как намёк, недвусмысленно указывающий на качество образа действия;

- второе значение — «тем или иным способом» — отнесено к неопределённости, наравне со значением «так или иначе» (хотя в работе Падучевой последнее выделяется отдельно), поскольку эти два толкования представляются синонимичными: информация в данном случае не уточняется в силу её несущественности, при этом референт характеризуется не столько множественностью, сколько потенциальной альтернативностью;
- третье значение — «с трудом, еле-еле» — также отнесено к неопределённости, с той разницей, что точная информация — относительно способа достижения результата и затраченных при этом усилий — может быть неизвестна и самому говорящему, что устраняет эпистемическое неравенство.

В настоящей статье рассматриваются семантические и прагматические свойства частицы «кое-», значение которой, как видим, весьма неоднозначно и обладает вполне различными аспектами. С этой целью анализируются контекстуальные употребления, вошедшие в Национальный корпус русского языка (НКРЯ). Были отобраны, в основном, примеры из литературных и публицистических произведений, газетных и журнальных статей. Предпочтение отдаётся, как правило, более поздним вхождениям — начиная со второй половины XX века и до наших дней; лишь немногие датируются более ранними источниками (вплоть до 1832 г.), при условии их актуальности в современном русском языке. Анализ каждого отдельного местоимения на «кое-» направлен на выявление значений и дополнительных семантических компонентов, не указанных в вышеприведённой таблице. Далее результаты анализа обобщаются в виде новой схемы, включающей как описанные Падучевой, так и вновь выявленные значения.

Последняя часть статьи посвящена сопоставлению вхождений в русско-итальянском параллельном корпусе и иллюстрирует основные способы перевода местоимений с частицей «кое-» на итальянский язык.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ВХОЖДЕНИЙ В НКРЯ (ОСНОВНОЙ КОРПУС)

С целью дополнить и уточнить вышеприведённую схему, контекстуальные значения рассматриваются в порядке фигурирующих в ней местоимений; при этом основное внимание уделяется не описанным ранее значениям, подчёркнутым для удобства восприятия.

- 1) Местоимение «**кое-кто**» способно также выражать слабую определённость. Это подтверждается следующими примерами:

*«Порочное направление в науке» — вот что мне ставилось в вину. Вот идиоты! В общем, осторожности я не соблюла, **кое-кого** из важных задела. Придётся нести последствия (И. Грекова. Без улыбок, 1975).*

*— Товарищ полковник, — сказал он, — мне звонил начальник штаба авиационной армии, они собираются перебазировать поддерживающие нас самолёты на левый фланг фронта. — Это как же, обалдели они, что ли? — крикнул Новиков. — Да очень просто, — сказал Неудобнов, — **кое-кто** не заинтересован, чтобы мы первыми вступили на Украину (В. Гроссман. Жизнь и судьба, 1960).*

В некоторых случаях в качестве дополнительного значения может выступать количественная оценка – в смысле «малое, незначительное число»:

— [...] рыцарь бедный, Ян Гус, Дон Кихот, Франциск Ассизский...
— он съел какое-то имя, — ну ещё **кое-кто**. Что они принесли в мир, зло или добро? (Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, 1978).

В конкретном речевом акте различные значения могут совмещаться. Семантические границы оказываются нечёткими и зависят от более широкого контекста, включая экстралингвистические факторы. Так, в нижеприведённом примере местоимение «коекого» может быть истолковано и как средство умышленного умолчания, и как синоним «некоторых», то есть границы между слабой определённой и неопределённой размыты:

— Здесь признаюсь, что покривил перед Визенталем душой: слухи про **кое-кого** из гэдээровских коллег до меня доходили (М. Карпов. Список Визенталя. Совершенно секретно, 2003).

2) Местоимение «**кое-что**» также способно выражать не оговоренную ранее слабую определённую:

— Ну ладно, — говорит Виташа, — я ему припомню. Я о нём **кое-что** знаю... (Б. Окуджава. Новенький как с иголки, 1962)

В некоторых контекстах значение слабой определённости сочетается с намёком, например:

Точного диагноза никто не ставил: обнаружили следы зарубцевавшейся язвы, предположили даже инфаркт, прошедший незамеченным, камни в почках, **кое-что** ещё, о чём думать не хотелось...

(И. Муравьева. Мещанин во дворянстве, 1994).

Интенция говорящего может меняться в ходе разговора, например, от потенциально интродуктивного употребления к умышленному умолчанию (слабая определённость):

— Нет-нет, — она покачала головой, — я не об этом. Я видела его пару раз... раньше, давно... Твой отец с ним как-то встречался.

И слышала **кое-что**... — Что? — немедленно прицепился я. —

Что ты слышала? — Да нет, ничего определённого (В. Белоусова.

Второй выстрел, 2000).

Данное местоимение способно одновременно выражать умышленное умолчание и несущественность, избыточность более точной информации, что размывает границы между слабой определённостью и неопределённостью. При этом неопределённость выступает не «в чистом виде», а обогащённая не вошедшей в схему качественной оценкой незначительности как добавочным семантическим компонентом:

Все они называли себя гениями. А вот назвать себя писателем оказалось труднее. Я сказал: — Пишу **кое-что** для забавы...

(С. Довлатов. Чегодан, 1986).

Отметим, что качественная оценка в одних случаях может отражать субъективное отношение говорящего к предмету

высказывания как малозначимому, а в других – объективную несущественность точной информации, отсылающую к категории неопределённости.

- 3) Местоимение **«кое-какой»** нередко заключает в себе не вошедшее в вышеприведённую схему значение намёка, что явствует из следующих примеров:

*Постарайтесь, чтобы **кое-какие** ритуалы, принятые в вашей семье, когда она ещё состояла из двух человек, сохранились (М. Давыдова. Кто в доме хозяин? 100% здоровья, 2003).*

*Это дружеское соитие имело не большее значение, чем их совместный завтрак, после которого он провожал её на автобус и убежал в лабораторию... Прожив в таком режиме месяца два, Таня спохватилась, произвела **кое-какие** женские расчёты, до которых никогда прежде не снисходила, и пришла к интересному заключению (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого, 2000).*

Оно способно выражать также неопределённость:

*Ведь в Монако по-прежнему сохранились **кое-какие** налоговые льготы для богатых, хотя под недвусмысленным нажимом европейцев местные банки вынуждены сегодня стать более прозрачными (А. Карабаш. Три дня в Монако. Домовой, 2002).*

Граница между неопределённостью и слабой определённостью не всегда является чёткой и у данного местоимения. В таких случаях его смысл можно истолковать и как нежелание говорящего

уточнять информацию, и как её реальную несущественность в данном контексте:

Володя как-то повёз меня в Марбейю, сказав, что туда же прилетит принц Бадахос, с которым он должен встретиться и обсудить **кое-какие** планы (С. Спивакова. Не всё, 2002).

Помимо перечисленных значений, у этого местоимения, как и в случае с «кое-что», обнаруживается новая семантическая категория – качественная оценка незначительности, указывающая на маловажность не информации, а референта:

Есть у меня, правда, **кое-какие** мелкие замечания, но это – совершенная мелочь (А. Мильчин. В лаборатории редактора Лидии Чуковской. Октябрь, 2001).

Можно, конечно, на время подогреть **кое-какой** интерес, если сменить причёску или придумать таинственного поклонника (Н. В. Радулова. Ледниковый период. Огонёк, 2016).

Качественная оценка может накладываться на количественную, как видно из следующих примеров:

Да, **кое-какие** экономические связи между странами бывшего СССР сохранились (Е. Григорьева, Е. Загородняя, И. Моисеев. Кремлёвская мечта. Четыре президента сочинили новый экономический союз. Известия, 2003).

На тех 8 листах, которые сейчас прочитала я, в общем всё благополучно, никаких страшных опечаток я не обнаружила – так, **кое-какие** неприятные мелочи... (А. Мильчин. В лаборатории редактора Лидии Чуковской. Октябрь, 2001).

- 4) Данные корпуса подтверждают, что местоимению **«кое-где»** несвойственно интродуктивное употребление. Указанное в таблице значение намёка встречается относительно редко. А вот количественная оценка обнаруживается довольно часто, как правило, в сочетании с неопределённостью, дополняя значение «в некоторых местах» семантическим компонентом «в многих местах»:

Говорил он по-русски безупречно, с приятной старомодностью, какую у нас можно ещё встретить **кое-где** в провинции (Д. Гранин. Зубр, 1987).

В деревнях и малых поселениях сохранились ещё **кое-где** остатки традиции, по которой все со всеми знакомы, все со всеми здороваются... (И. Грекова. Знакомые люди, 1982).

- 5) Что касается местоимения **«кое-куда»**, помимо отмеченной Падучевой неопределённости, выявляются и другие значения, например, слабая определённость, то есть намеренное нежелание говорящего уточнять информацию:

Извинение не помогло, ибо на собрании сидел фининспектор Ерёмин, и Дынькин попал под суд. Тут-то я и познакомился с Шайей Дынькиным. Он обратился ко мне с письмом, я ещё **кое-куда**

— и Дынькина оставили в покое (В. Аграновский. Вторая древнейшая. Беседы о журналистике, 1976-1999).

Встречаются также примеры со значением намёка:

Иное дело дамы из богемы. Вот этих-то я действительно ненавижу. Материальные возможности позволяют им внешне замедлить процессы старения. Прогнивая внутри, они, подтянув кожу, закачав **кое-куда** силикон, мнят себя королевами и самодержицами (О. Селедцов. Преступление и наказание. Век XXI, 2012).

И вот, значит, майор вынимает блокнот и карандаш и начинает записывать номер машины. Видимо, владелец «Волги» не только не согласился с намеченной суммой, но и послал его **кое-куда** (Ф. Искандер. Морской скорпион, 1977).

В некоторых контекстах наблюдается интродуктивное употребление, которое предваряет определённое развитие событий. Так, например, в начале следующего диалога намечается вполне очевидный переход от слабой определённости к уточнению информации:

«А могу я вас сразу попросить об одолжении?» — сказал, смущённо улыбаясь, новый знакомый. Человек в затруднительном положении, почему бы не помочь, подумал Сараев и согласился. Тогда Демид предложил ему **кое-куда** подъехать, недалеко. Это Сараеву понравилось уже меньше, но застенчивая благожелательность и мольба в глазах просителя обезоруживали. На попытки Сараева узнать, куда и зачем, Демид уклончиво отвечал: «Не бойтесь, всё

в порядке! Для вас это тоже будет приятным сюрпризом, увидите...» (С. Шикера. Выбор натуры, 2014).

Интродуктивная функция может сочетаться с намёком, предшествующим конкретизации, как показывают следующие примеры:

— Я серьёзный человек, с образованием. Но эти котята!.. Облепили мне всю руку, и я их чикаю, чикаю!.. — Сняли трубочку, позвонили **кое-куда**. Приковылял психиатр: трясущаяся древняя бабушка, многомудрая. — Ну что, милый — котятки? — Котятки!.. (А. К. Смирнов. Кузница милосердия, 2012).

Но на сей раз, однако, речь идёт о более приятной перспективе: Путин предложил России **кое-куда** вступить. Причём не в какой-нибудь «совет Европы», где мы, кроме срама, ничего не огребали и не огребём, а в солидную международную организацию, авторитет которой несомненен, а влияние весьма велико. Заковыка в том, что организация называется «Исламская Конференция» (Исламский клуб. Спецназ России, 2003).

- 6) Местоимение «**кое-откуда**», как правило, выражает неопределённость, что подтверждает наблюдения Падучевой. Действительно, в ряде контекстов оно может быть заменено местоимением с частицей «-то»:

Прямо на снегу лежали барачные крыши, целый городок барачных крыш; тоскливо, придавленно теплились из-под них заледенелые окошечки. **Кое-откуда** [= откуда-то] невесело, по-бандитски прорывалась гармошка (А. Г. Малышкин. Люди из захолустья, 1938).

Однако среди 7 найденных в корпусе вхождений¹ обнаруживается и значение слабой определённости, то есть вполне намеренная недосказанность:

1
Данные на ок-
тябрь 2024 г.

*Стихи Шатрова — всегда со мной: и в памяти, и в машинописи. В кои-то веки недавно отправился я в московские редакции. Сами **кое-откуда** звонили, жаловались на нехватку хороших материалов (В. Д. Алейников. Тадзимас, 2002).*

Корпус предоставляет также пример количественной оценки:

*В хлебе отказывать не отказывали и давать не торопились. [...] Правда, **кое-откуда** [= из немногих мест] и подвозили хлебешко, то затхлый, то в ямах сгноенный, то с песком подмешанный, да и подвозили-то десятками пудов, когда большие тысячи спрашивались (А. Весёлый. Россия, кровью умытая, 1924-1932).*

7) Местоимение «**кое-когда**», выражающее неопределённость, в большинстве вхождений употребляется как синоним «иногда», например:

*Ведь **кое-когда** [= иногда] всякому хочется переменить, скажем, обстановку, образ жизни, местожительство или прочее (В. Володин. Повесть временных лет, 2009).*

*Горбачёв искусно балансирует, проявляя ум, находчивость и **кое-когда** [= иногда] сдерживая правых (Д. Самойлов. Памятные записки, 1971-1990).*

В то же время в отдельных контекстах это значение сочетается с интродуктивным употреблением, которое сопровождается суммарным уточнением информации:

*А вот постоять за себя не может. Я накричала, а он промолчал.
Напрасно! Нашу сестру **кое-когда** и в узде не мешает держать.
На язык не в меру бойки бываем (Г. М. Марков. Строговы, 1936-1948).*

Встречаются также примеры, в которых «кое-когда» синонимично неопределённому местоимению «когда-нибудь»:

*Он предоставлял суд и расправу над подчинёнными старостам и экономкам вроде Марии Григорьевны, умевшим успокаивать и усыплять барскую совесть, если бы она вздумала **кое-когда** [= когда-нибудь] заговорить (П. Алешковский. Седьмой чемоданчик, 1997-1998).*

Количественная оценка, хотя и не выявляется у данного местоимения как основное, самостоятельное значение, однако может выражаться косвенно – в виде дополнительной семы «в редких, немногих случаях» – эксплицитно или имплицитно, ср.:

***Кое-когда**, в редких случаях, слышится нам небесная мелодия...
(К. П. Победоносцев. Московский сборник, 1896).*

*Чаще история являлась в виде Хроноса. Иногда — в виде хвоста. Хвост 18 века волочился то быстрее, то медленней. **Кое-когда** [= иногда, в редких случаях] его можно было заметить даже из окон (Б. Евсеев. Евстигней, 2010).*

Кроме того, в ряде контекстов местоимение «кое-когда» выступает как синоним «кое-где». При этом семантика неопределённости дополняется компонентом количественной оценки – «изредка, в немногих местах»:

Кое-когда [= кое-где] *попадаются чёрные палатки кочующих бедуинов...* (А. Крамаровский. На Святой Земле, 1954).

Кое-когда [= кое-где] *между снопов попадали и камни...* (И. А. Новиков. Жертва, 1921).

8) Данные корпуса подтверждают, что местоимение **«кое-как»** часто означает «плохо, небрежно». В вышеприведённой схеме это значение было отнесено к семантике намёка, поскольку в таких контекстах «кое-как» фактически выполняет эвфемистическую функцию. В действительности, более релевантным семантическим компонентом является отрицательная качественная оценка, которая вполне очевидно обнаруживается в следующих примерах:

Просто на второпях восстановленной, кое-как [= плохо, небрежно] сшитой, на старых, гнилых шпалах креплённой линии произошла очередная авария, которую и крушением-то не назовёшь (В. Астафьев. Пролётный гусь, 2000).

Среди горелых, кое-где и кое-как [= плохо, небрежно] залатанных досками построек красовался барак, собранный из деревянного барахла, со старыми и новыми рамами (В. Астафьев. Обертон, 1995-1996).

Однако следует обратить внимание на то, что в ряде случаев местоимение «кое-как» выражает только одно из указанных значений – или «плохо», то есть с плохим результатом, или «небрежно», то есть без старания, без прилежания. Таким образом, представляется целесообразным их разграничение. При этом нередко они выступают в сочетании с семантическими компонентами «с трудом» и «наспех» соответственно, о которых пойдёт речь ниже, ср.:

*Даже человек, абсолютно не умеющий ни на чём играть, **кое-как** [= плохо, с трудом, небрежно] корявыми пальцами потыкает в клавиши [...] (В. А. Александр. Почём музыка для народа. Столица, 1997).*

*[...] Павлик вернулся из школы, наспех поел, **кое-как** [= небрежно, второпях, нлөжө] что-то накалякал в тетрадках и затих в своей комнате [...] (Е. Павлова. Вместе мы эту пропасть одолеем! Даша, 2004).*

Значение «наспех, второпях», которое довольно часто встречается в употреблении «кое-как», способно выступать в качестве не только дополнительной (к значению «небрежно»), но и основной семы. При этом, как обнаруживается в следующих примерах, оно не обязательно предполагает явную отрицательную коннотацию:

*Я предстала перед ним в стирано-латаном байковом больничном халате неопределённого цвета. Бледная, **кое-как** [= небрежно, наспех] причёсанная, в дырявых казённых тапочках [...] (С. Спивакова. Не всё, 2002).*

Автор, то есть я, записывал **кое-как**, наспех, что записывал, а что и не записывал [...] (Д. Гранин. Зубр, 1987).

Довольно многочисленны и вхождения, в которых «кое-как» приобретает значение «с большим трудом, еле-еле». Однако, на наш взгляд, оно находится на периферии неопределённости и включает также семантику намёка, поскольку предполагает взаимопонимание между собеседниками и делает излишним уточнение информации, что снимает эпистемическое неравенство, ср.:

Жили они бедно, **кое-как** [= с трудом, еле-еле] сводили концы с концами. (С. Седов. Доброе сердце Робина, 2002).

До этой минуты он ещё **кое-как** [= с трудом, еле-еле] держал себя в руках и убеждал, что всё ерунда, случайность, что может быть общего между бородатым студентом и робкой девочкой [...] (А. Варламов. Купавна, 2000).

Как видим, все эти значения – «плохо», «небрежно», «наспех», «с трудом» – часто переплетаются в контекстах, выступая то как основная, то как дополнительная сема, причём и с отрицательной коннотацией, и без неё. Вместе с тем, все они относятся к общему семантическому разряду, а именно характеризуют действие, чем отличаются от качественной оценки незначительности (ср. с «кое-что» и «кое-какой»). Таким образом, представляется оправданным выделить отдельную семантическую категорию качественной оценки при описании местоимения «кое-как» – указание образа действия.

Следует также добавить, что при употреблении «кое-как» в значениях «плохо» и «с трудом» качественная оценка нередко сочетается с количественной – «совсем немного», хотя эта последняя, как правило, носит формально неисчисляемый характер:

Но во всём гетто всего два-три десятка людей, умеющих **кое-как** [= плохо, совсем немного] владеть оружием [...] (А. Рыбаков. Тяжёлый песок, 1975-1977).

[...] купавнинский дачник поступил в университет и благодаря куда более развитым и не терявшим времени на интернациональную ересь товарищам начал **кое-как** [= немного, с некоторым трудом] разбираться в таинствах и догматах, особенностях богослужения и отличиях отеческого вероисповедания от католического и протестантского [...] (А. Варламов. Купавна, 2000).

Немецкий я уже изучал два года, уже **кое-как** [= немного, с некоторым трудом] болтал с военнопленными, которые хвалили моё произношение [...] (Ф. Искандер. Письмо, 1969).

Поступил в Технологический институт, знаменитую “Техноложку”. Вот это **кое-как** [= немного, слабо, еле-еле] помнится. Там кипела жизнь (И. Грекова. Фазан, 1984).

Моя мать умела всего лишь **кое-как** [= немного, с трудом] читать, писать, считать — не больше (А. Рыбаков. Тяжёлый песок, 1975-1977).

Значения «так или иначе» и «тем или иным способом» синонимичны и явно относятся к семантике неопределённости. При этом указание на образ действия может сопровождаться качественной оценкой, ср.:

Полное село учителей, инженеров, библиотекарей – а работы нет даже для десятка. **Кое-как** [= тем или иным способом, с трудом] мы всё-таки перебивались. Нина на картах гадала за хлеб. А я пробовал рисовать (И. Грекова. Хозяева жизни, 1960).

Ведь многие живут **кое-как** [= так или иначе, плохо], изо дня в день, из года в год, не зная ни радости, ни счастья, а лишь одну механическую привычку (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого, 2000).

Что касается интродуктивного употребления, в чистом виде оно действительно не характерно для данного местоимения, однако обнаруживается в динамике некоторых контекстов – при прояснении выраженного ранее намёка и с отрицательной качественной оценкой:

[...] хотя, кроме протеста и возмущения, что ещё может вызвать эта девица, которая ведёт себя **кое-как**, ни о чём не думает, разрушила отношения между братьями... распущенная, распущенная... (Л. Улицкая. Казус Кукоцкого, 2000).

9) Местоимение «**кое-чей**» не рассматривалось отдельно, поскольку, как отмечает Падучева (2016), оно перефразируется в генитив от «кое-кто» и теоретически несёт в себе такой же семантический потенциал. Однако, учитывая выявленные

2
Данные на ок-
тябрь 2024 г.

в пункте 1 значения местоимения «кое-кто», целесообразно остановиться на нём подробнее. Следует отметить весьма незначительное число вхождений, содержащих местоимение «кое-чей», в Основной корпус (всего 8).²

Как и «кое-кто», оно способно косвенно выразить слабую определённость, обычно в сочетании с неопределённостью:

*Уезжают на почётную службу равными, возвращаются тоже вроде все с выгодой, с одинаковыми значками и отличиями, но **кое-чей** гвардейский сундук прячет особое драгоценное внимание августейшей романовской фамилии (В. Лихоносов. Ненаписанные воспоминания. Наш маленький Париж, 1983).*

*— Лучшее общество! А чёрт его побери, это лучшее общество! Оно для меня ничего не делает, а мои жанры меня кормят и шевелят **кое-чью** совесть. (Н. С. Лесков. Чёртовы куклы, 1890).*

Неопределённость как основное значение более чётко обнаруживается в следующем примере:

*Наверно, это не правильно, ведь можно бы и позвонить время от времени, **кое-чью** телефоны ещё сохранились, и не у всех они изменились [...] (Е. Шкловский. Связитель, 1990-1996).*

В одном из вхождений выявляется семантика намёка:

*А послезавтра — чего мешкать... покатаются по площади головушки Юрья, и Шемяки, и Косого, и ещё **кое-чью**... (Н. А. Полевой. Клятва при гробе Господнем, 1832)*

Данные корпуса подтверждают отсутствие количественной оценки и, в отличие от «кое-кто», не выявляют интродуктивного употребления, которое однако, принимая во внимание ограниченное число вхождений, не следует в принципе исключать.

ОБОБЩЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ АНАЛИЗА

Итак, описанные ранее Падучевой и выявленные в данной работе значения позволяют указать, у каких именно местоимений на кое- они обнаруживаются:

- слабая определённость – «кое-кто», «кое-что», «кое-какой», «кое-где», «кое-куда», «кое-откуда», «кое-чей»
- намёк – «кое-кто», «кое-что», «кое-какой», «кое-где», «кое-куда», «кое-как», «кое-чей»
- интродуктивное употребление – «кое-кто», «кое-что», «кое-какой», «кое-куда», «кое-когда», «кое-как»
- неопределённость – «кое-кто», «кое-что», «кое-какой», «кое-где», «кое-куда», «кое-откуда», «кое-когда», «кое-как», «кое-чей»
- количественная оценка – «кое-кто», «кое-что», «кое-какой», «кое-где», «кое-откуда», «кое-когда», «кое-как»
- качественная оценка
 - незначительность – «кое-что», «кое-какой»
 - отрицательная коннотация (неодобрение) – «кое-как»
 - образ действия – «кое-как»

Распределение значений представлено ниже в виде таблицы, в которой знаком «X» отмечены основные значения, а знаком «х» – проявляющиеся как дополнительные либо окказиональные семы:

	кое-кто	кое-что	кое-какой	кое-где	кое-куда	кое-откуда	кое-когда	кое-как	кое-чей
Слабая определённость	X	X	X	X	X	X			X
Намёк	X	X	X	X	X			X	x
Интродуктивное употребление	X	X	X		x		x	x	
Неопределённость	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Количественная оценка	x	X	X	x		X	x	X	
Качественная оценка	незначительность		X	X					
	отрицательная коннотация (неодобрение)							X	
	образ действия							X	

Эта новая схема позволяет сделать следующие наблюдения:

- 1) все местоимения на «кое-» способны выражать неопределённость;
- 2) местоимения «кое-что» и «кое-какой», указывающие на объект или его свойство, могут проявлять качественную оценку незначительности;
- 3) местоимения, указывающие на обстоятельство места, времени, способа действия («кое-где», «кое-куда», «кое-откуда», «кое-когда», «кое-как»), обладают лишь некоторыми значениями;
- 4) качественная оценка делится на подкатегории, при этом различные значения образа действия могут характеризоваться как нейтральной коннотацией, так и отрицательной – с релевантной семой неодобрения;

5) у местоимений места «кое-где», «кое-куда», «кое-откуда», несмотря на их принадлежность к общему семантическому разряду, выявляется различный набор значений.

Таким образом, мы вправе утверждать, что семантика местоимений на «кое-» варьируются в зависимости от местоименного слова, от контекста и от интенции говорящего. Этот последний выбирает одну из коммуникативных задач:

- сознательно утаить от собеседника часть информации;
- выразить намёк на известные другим участникам разговора обстоятельства;
- предварить дальнейшее уточнение информации;
- опустить информацию вследствие её качественной или количественной незначительности;
- охарактеризовать образ действия;
- выразить своё отношение к предмету разговора посредством отрицательной оценки.

ФОРМЫ НА «КОЙ-»

В речи, чаще в разговорной, встречается вариант данной частицы с редуцированным гласным – «кой-». Обладая всеми вышеперечисленными значениями, эти формы, как правило, более-менее стилистически маркированы. Приведём несколько примеров.

Слабая определённость:

Правда, у меня сейчас с деньгами напряжёнка – я тут вложилась **кой-куда** (П. Акимов. Плата за страх, 2000).

Пришлось приплатить фее за прилавком, да завмагу, да ещё **кой-кому** (И. Грекова. Перелом, 1987).

Намёк (с оттенком сарказма):

Таким радаром знаешь чего? Ковыряться **кой-где** таким радаром, вот чего! Ну уморил!.. (А. Волос. Недвижимость, 2000).

Интродуктивное употребление:

В этот момент позвонил Хвёдор. Он был на удивление серьёзен, и Тягин предположил, что звонит он после разговора с Дашей. – Мне надо, чтобы ты со мной **кой-куда** сходил. К одному человеку, – скорбно сообщил Хвёдор (С. Шикера. Египетское метро, 2016).

Неопределённость:

Дивное звучное имя загадочного поэта помнил и вставил в стих Рубцов для экзотики и чтоб знали в столицах, что мы, провинциалы, тоже **кой-чего** читали и читаем (В. Астафьев. Затеси, 1999).

Раньше я отцово ремесло на себе держал, теперь вот Глеб **кой-когда** балуется (В. Савельев. Пришла. Работница, 1980).

Количественная оценка:

Тогда Подколотная кралась на кухню, там, во тьме кромешной, собирала **кой-какую** еду и тащила обратно в комнату [...] (Г. С. Зеленина. Куриная Слепота и её обитательницы, 2014).

Народ, тем не менее, **кой-какой** собрался, рассчитывая послушать записи чего-нибудь интересного (А. Слаповский. Гибель гитариста, 1994-1995).

Качественная оценка – незначительность, неодобрение («небрежно»), образ действия («с трудом»):

Любопытно, что в палате практически никто не читал, хотя **кой-какие** возможности были (И. Грекова. Перелом, 1987).

Они в нескольких журналах набивают листы всем, что попадётся в Европе, и эту **кой-как** подготовленную пищу кормят умственные желудки... (А. Мурашев. Фёдор Чижов. Знание – сила, 1997).

Я приподнялась на локте, разбудив заснувшую было боль, **кой-как** умылась, утёрлась (И. Грекова. Перелом, 1987).

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА МЕСТОИМЕНЕЙ С ЧАСТИЦЕЙ «КОЕ-» НА ИТАЛЬЯНСКИЙ ЯЗЫК: ДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО КОРПУСА

Полисемия данных местоимений отражается в выборе контекстуальных соответствий при их переводе на итальянский язык. Вхождения, выявленные в параллельном корпусе (НКРЯ РУС-ИТ), несмотря на его относительную ограниченность, позволяют обозначить некоторые общие тенденции в переводческих стратегиях. Приведём наиболее показательные примеры для каждого из описанных выше значений.

- 1) Слабая определённость, как правило, передаётся посредством слов и словосочетаний со значением неопределённости:

«qualcuno», «qualcosa», «qualche», «alcuni»/«alcune», «certi»/«certe» (persone, cose etc.). Такой перевод представляется вполне адекватным, особенно в тех случаях, когда граница между умышленным умолчанием и нерелевантностью точной информации не является достаточно чёткой:

РУС → ИТ

Кое-кто предлагал начистить зубы Москве, как главному виновнику конфуза (Г. Демидов. *Оборванный дуэт*, 1973).

Спрашивать было неудобно... так я уже сам тут **кое-что** взял, вместо денег... (А. Курков. *Закон улитки*, 2005).

Природа тоньше человека в своих ощущениях. **Кое-что** мы об этом знаем (В. Шаламов. *Кольмские рассказы*, 1954-1962).

– Возникла необходимость задать ещё **кое-какие** вопросы (Б. Акунин. *Азazelь*, 1998).

Кроме котов, некоторые незначительные неприятности постигли **кое-кого** из людей (М. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, 1929-1940).

Qualcuno propose di dare un pugno a Mosca, in quanto responsabile principale dell'equivoco (Пер. F. Fici).

Non avevo il coraggio di chiedere... mi sono preso **qualcosa** al posto dei soldi... (Пер. B. Osimo).

La natura è più acuta dell'uomo nelle sue sensazioni. Ne sappiamo **qualche cosa** (Пер. M. Binni).

«È insorta la necessità di fare ancora **alcune** domande» (Пер. P. Pera).

Oltre ai gatti, ebbero qualche piccola noia anche **certe persone** (Пер. V. Dridso).

Нередко используется неопределённый артикль, например:

РУС → ИТ

– Знаешь, давай я помогу тебе найти твоего Мишу, а ты, раз уж всё равно курьерничаешь, отвезёшь туда **кое-что** и для меня (А. Курков. *Закон улитки*, 2005).

Tu invece, già che devi andare da quelle parti, porterai anche **una cosa** per conto mio. (Пер. B. Osimo).

Однако в некоторых контекстах такой приём, не отражающий умышленного умолчания, может восприниматься как переводческая потеря, во избежание которой применяется перифраз, ср.:

РУС → ИТ

Постой, я это **кое-где** перескажу сегодня, ха-ха-ха! (Ф. М. Достоевский. *Преступление и наказание*, 1866).

Vedrai che oggi lo racconterò **dove so io**, ah, ah, ah! (Пер. G. Kraiski).

Они встретились взглядами и чутьём поняли друг друга: барин-де завалился спать, можно и заглянуть **кое-куда** (Н. Гоголь. *Мёртвые души*, 1835-1852).

I loro sguardi si incontrarono e i due si capirono d'intuito: il padrone era crollato addormentato, dunque si poteva fare una capatina **dove so io** (Пер. P. Nori).

В иных случаях для того, чтобы подчеркнуть нежелание говорящего уточнять информацию, используются свойственные разговорной речи уменьшительные формы, придающие выражению «заговорщический» характер:

РУС → ИТ

Оставалось побеседовать со знаменитостями. Ну, и **кое-что** послушать – так, для общего развития (С. Довлатов. *Фиалил*, 1987)

Mi restavano da fare due chiacchiere con le celebrità e magari anche da ascoltare **qualcosina**, così, per aggiornamento personale (Пер. L. Salmon).

- 2) Значение намёка чаще всего передаётся посредством неопределённых слов и конструкций либо неопределённого артикля. Этот приём представляется обоснованным, если данное значение недвусмысленно выводится из более общего контекста или конкретизируется существительным либо местоимением:

РУС → ИТ

— Я думаю, — странно усмехнувшись, ответил прокуратор, — что есть ещё **кое-кто** на свете, кого тебе следовало бы пожалеть более, чем Иуду из Кириафа [...] (М. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, 1929-1940).

— И свита эта требует места, — продолжал Воланд, — так что **кое-кто из нас** здесь лишний в квартире (М. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, 1929-1940).

— Io credo, — rispose il procuratore con uno strano sogghigno, — che ci sia al mondo **un'altra persona** che ti dovrebbe fare più compassione di Giuda di Kariat [...] (Пер. V. Dridso).

— Anche il seguito ha bisogno di spazio, — continuava Woland, — perciò **uno di noi** in questo appartamento è di troppo (Пер. V. Dridso).

В ряде примеров встречаются перифразы с использованием существительных, обладающих обобщённым значением:

РУС → ИТ

Но знает он также, что **кое с чем** он совладать не может (М. А. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, 1929-1940).

Ma sa anche che **ci sono cose** di cui egli non può avere ragione (Пер. V. Dridso).

3) Интродуктивное употребление предоставляет переводчику бóльшую свободу выбора: в принципе, оно может выражаться любыми подходящими языковыми средствами, поскольку «недостаток» определённости восполняется последующим уточнением информации. Как правило, в итальянской версии текста используются существительные с неопределёнными прилагательными или партитивными артиклями:

РУС → ИТ

Зошценко с каким-то листом, при-
сланным из Москвы и уже подпи-
санным **кое-кем** (Лебедев-Кумач,
Асеев), ходит в Ленсовет просить
для неё квартиру (Л. Чуковская.
Записки об Анне Ахматовой, 1976).

Сима продолжала: – Сейчас я вам
ещё **кое-что** скажу на ту же тему (Б.
Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Оказались **кое-какие** излишества:
он завёл довольно хорошего повара,
тонкие голландские рубашки (Н.
Гоголь. *Мёртвые души*, 1835-1852).

Тут за ночь произошли **кое-ка-
кие** изменения... многие ушли...
(В. Сорокин. *Очердь*, 1985).

Были **кое-какие** новости, довольно
неприятные. Так, в двух-трёх домах
забрали за недоимку кур и отправи-
ли в волостное правление, и там они
поколели, так как их никто не кормил
(А. П. Чехов. *Рассказы*, 1885-1903).

Con non so quale documento spedito
da Mosca e già firmato da **alcune persone**
(Lebedev-Kumač, Aseev) Zoščenko
va al Lensovet a chiedere un appar-
tamento per lei (Пер. G. Moracci).

Sima continuò: «Ora vi dirò **un'al-
tra cosa**, sempre su questo argo-
mento» (Пер. P. Zveteremich).

Si concesse **qualche** lusso:
un discreto cuoco, camicie fini
di tela d'Olanda (Пер. P. Nori).

Qui, durante la notte, si sono avuti
dei cambiamenti... molti se ne sono
andati... (Пер. P. Zveteremich).

C'erano **delle** notizie molto sgradevoli.
Avevano preso, in due o tre case, per
gli arretrati, delle galline, e le avevano
portate all'amministrazione del comune;
là erano morte, perché nessuno aveva
dato loro da mangiare (Пер. F. Malcovati).

В некоторых случаях наблюдается номинализация глаголь-
ной конструкции:

РУС → ИТ

Я сам часто думаю в этом духе в по-
следнее время, и потому без краски
стыда могу обещать вам **кое-что** (Б.
Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Anch'io negli ultimi tempi ho pensa-
to spesso a queste cose e perciò pos-
so farvi **una promessa** senza ar-
rossire (Пер. P. Zveteremich).

В иных контекстах местоимение на «кое-», употреблённое в оригинале в интродуктивной функции, опущено при переводе, однако именно благодаря незамедлительному пояснению не возникает ощущения переводческой потери:

РУС → ИТ

Но вы всё это и без меня хорошо знаете, Лариса Фёдоровна. Я просто хочу **кое-что** напомнить вам [...]. Страсть по-славянски, как вы прекрасно знаете, значит прежде всего страдание, страсти Господни (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Sono cose che sapete benissimo da voi, Larisa Fëdorovna. Volevo solo ricordarvele [...]. Come sapete, in slavo passione significa prima di tutto sofferenza, le sofferenze del Signore (Пер. P. Zveteremich).

- 4) Значение неопределённости, которое объединяет местоимения на «кое-» с остальными, принадлежащими к данной категории (с частицами «-то», «-нибудь», «-либо»), как правило, выражается соответствующими итальянскими эквивалентами – «qualcuno», «qualche altro/a», «alcuni/e»:

РУС → ИТ

С минуту его слушатели сидели неподвижно и молча. **Кое-кто** украдкой смахивал слёзы (Г. Демидов. *Оборванный дуэт*, 1973).

I suoi ascoltatori rimasero seduti in silenzio per più di un minuto. **Qualcuno** di soppiatto si asciugava le lacrime (Пер. F. Fici).

Под направлением потребуется печать дома и ещё **кое-какие** формальности. (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Occorre, infatti, il timbro del casseggiato e **qualche altra** formalità (Пер. P. Zveteremich).

[...] все они в своё время служили начальниками почтовых вагонов или работали проводниками тех же вагонов, а **кое-кто** даже на международных [...] (С. Соколов. *Школа для дураков*, 1973).

[...] in passato hanno prestato servizio a capo delle carrozze postali o addirittura le hanno guidate, **alcuni** di loro, su percorsi internazionali [...] (Пер. М. Crepax).

Сам только что переселившись, он в первый раз теперь, в ещё непривычном чине здешнего обитателя, выбежал налегке, **кое-чего** купить (В. Набоков. *Дар*, 1937).

Lui stesso si era appena trasferito in quella casa, e per la prima volta, nell'ancora inconsueto status di residente locale, era sceso per comperare **alcune cose** (Пер. S. Vitale).

Нередко местоимение на «кое-» заменено в итальянской версии партитивным артиклем, как с конкретизирующим, так и с обобщающим существительным:

РУС → ИТ

Кое-что убрали и **кое-что** предлагали добавить (Ю. Дружников. *Ангелы на кончике иглы*, 1988).

A volte gli toglievano **delle frasi** oppure gli chiedevano di fare **del-le aggiunte** (Пер. F. Aceto).

Конечно, нашлись, как и везде бывает, **кое-кто** неробкого десятка, которые не теряли присутствия духа, но их было весьма немного (Н. Гоголь. *Мёртвые души*, 1835-1852).

Naturalmente si trovarono, come accade ovunque, anche **dei tipi** indomiti che non persero la loro presenza di spirito, ma erano pochissimi (Пер. P. Nori).

Если данное значение включает дополнительный компонент «немного, незначительное число», оно может быть выражено посредством элементов с количественной семантикой:

РУС → ИТ

Хочу **кое-что** постирать (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Сначала надо было Акакию Акакиевичу пройти **кое-какие** пустынные улицы с тощим освещением, но по мере приближения к квартире чиновника улицы становились живее, населённой и сильнее освещены (Н. Гоголь. *Шинель*, 1842).

E poi voglio fare **un po' di** bucato (Пер. P. Zveteremich).

Dapprima a costui toccò attraversare **un certo numero di** vie solitarie e scarsamente illuminate, ma avvicinandosi alla casa del funzionario, le vie divennero più animate, più frequentate ed illuminate meglio (Пер. C. Reborà).

Пространственное значение местоимения «кое-где», которое содержит дополнительную сему количественной незначительности, чаще всего передаётся посредством перифразы, дословно означающего «то здесь, то там»:

РУС → ИТ

На домах **кое-где** ещё оставались прежние вывески (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Qua e là, sugli edifici erano rimaste ancora le vecchie insegne, ormai prive di significato (Пер. P. Zveteremich).

Перифраз используется также при переводе местоимения «кое-как», в значении которого превалирует сема «неизвестным образом»:

РУС → ИТ

Ну, да если предположим самое счастливое: дети не будут больше умирать, и я **кое-как** воспитаю их (Л. Н. Толстой. *Анна Каренина*, 1873-1877).

Ma via, pensiamo a qualcosa di più felice: di bambini non ne moriranno più e io **in qualche modo** li educerò (Пер. M. B. Luporini).

5) Количественная оценка как основное значение, синонимичное наречиям «мало», «немного», «чуть-чуть», «изредка», часто передаётся посредством неопределённого местоимения (или прилагательного) либо партитивного артикля:

РУС → ИТ

Она бедная вдова, живёт только тем, что с дома получит; да разве на цыплятах и яйцах выручит **кое-что** на одежку ребятишкам (И. Гончаров. *Обломов*, 1849-1858).

Со времён её шоу-карьеры у неё остались **кое-какие** артистические связи, и она привела с собой клиентуру (Л. Улицкая. *Весёлые похороны*, 1997).

È una povera vedova, che vive di quello che ricava dalla casa; e con la vendita dei pollastri e delle uova raggranella **qualcosa** per vestire i ragazzi (Пер. А. Michettoni).

Dal tempo della sua carriera nel mondo dello spettacolo le erano rimasti **dei contatti**, così si portò dietro una sua clientela (Пер. Е. Guercetti).

В то же время встречаются примеры перевода с помощью слов, обладающих количественной семантикой, хотя в оригинале данная сема может восприниматься как менее релевантная по сравнению, например, с неопределённостью:

РУС → ИТ

Андреев мог бы ему рассказать **кое-что** из того, что он видел на прииске, но Огнев ничуть не раскаивался и не жаловался (В. Шаламов. *Колымские рассказы*, 1954-1962).

Andreev avrebbe potuto raccontargli **due o tre** cose che aveva visto al giacimento, ma Ognev non era affatto pentito e non si lamentava di nulla (Пер. М. Binni).

Количественная оценка у местоимений «кое-где» («в немногих, редких местах») и «кое-когда» («нечасто, изредка») обычно эксплицируется соответствующими итальянскими эквивалентами:

РУС → ИТ

[...] хотя главные ходы и пружины поэмы не на них утверждены и разве **кое-где** касаются и легко зацепляют их, – но автор любит чрезвычайно быть обстоятельным [...] (Н. Гоголь. *Мёртвые души*, 1835-1852).

[...] **кое-где** виднелись небольшие леса, и, усеянные редким и низким кустарником, вилась овраги [...] (И. С. Тургенев. *Отцы и дети*, 1860-1861).

[...] benché le trame e le molle principali del poema non si basino su di loro e **solo raramente** li sfiorino e li coinvolgano di sfuggita, tuttavia l'autore ama moltissimo essere circostanzialto in tutto [...] (Пер. P. Nori).

[...] **di tanto in tanto** qualche schietto o una piccola valle arbustata [...] (Пер. F. Verdinois).

- б) Качественная оценка, как было описано выше, может сопровождать несколько значений: а) указывать на незначительность свойства предмета или явления, б) выражать неодобрение, в) характеризовать образ действия. Первое из этих толкований передаётся с помощью слов и конструкций с семантикой неопределённости либо перифраза:

РУС → ИТ

С другой стороны, допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получаются **кое-какие** практические результаты, но что они, эти твои результаты, что они могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? (А. П. Чехов. *Рассказы*, 1885-1903).

Мастерство ему давало **кое-какую** помощь, и он не был так истощён, как остальные (В. Шаламов. *Колымские рассказы*, 1954-1962).

Da un altro lato, ammettiamo che tu lavori a lungo, molto a lungo, tutta la tua vita; che in fine, tu riesca a **qualche** risultato pratico; ma che possono questi risultati, contro forze elementari come l'ignoranza inveterata, la fame, il freddo, la degenerazione? (Пер. F. Malcovati).

Il suo mestiere l'aveva **in qualche** modo aiutato e non era sfinito come gli altri (Пер. M. Binni).

– Какое о недоимке, братец ты мой! – отвечал первый мужик, и в голосе его уже не было следа патриархальной певучести, а, напротив, слышалась какая-то небрежная суровость, – так, болтал **кое-что**; язык почесать захотелось (И. С. Тургенев. *Отцы и дети*, 1860-1861).

– O che arretrati, figùrati! – esclamava l'altro con una voce non più dolcemente patriarcale, ma aspra e sprezzante; – ha chiacchierato **di quel che gli veniva in bocca**, perchè la lingua gli pizzicava (Пеп. F. Verdinois).

Если качественная оценка незначительности касается размеров предмета, при переводе это свойство подчёркивается с помощью элементов с количественной семантикой:

РУС → ИТ

Но, с другой стороны, **кое-какая** узость таза, второе затылочное положение, в котором лежит плод, отсутствие у неё болей и незначительность сокращений вызывают некоторые опасения (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Ma, d'altra parte, il bacino **un po'** stretto, la presentazione occipitale posteriore del feto, l'assenza di doglie e l'irrelevanza delle contrazioni destano qualche apprensione (Пеп. P. Zveremich).

Неодобрение, выражаемое местоимением «кое-как» в значении «небрежно», может эксплицироваться путём перифраза либо фразеологических оборотов, ср.:

РУС → ИТ

И всё это было выражено бледно, **кое-как**, со множеством неправильностей в ударениях [...] (В. Набоков. *Дар*, 1937).

E tutto ciò era espresso **in modo scialbo e approssimativo**, con molte scorrettezze nell'accentuazione [...] (Пеп. S. Vitale).

Подвал с **кое-как** подмалёванными стенами, пустыми сигаретными пачками над стойкой и мерцающим в углу экраном (В. Пелевин. *Жизнь насекомых*, 1993).

Il video-bar si rivelò uno squallido scantinato, con pareti tinte **alla bell'e meglio**, pacchetti di sigarette sopra il bancone e uno schermo che lampeggiava in un angolo (Пеп. V. Piccolo).

Но опытный глаз человека с чистым вкусом одним беглым взглядом на всё, что тут было, прочёл бы только желание **кое-как** соблюсти decorum неизбежных приличий, лишь бы отделаться от них (И. Гончаров. *Обломов*, 1849-1858).

Ma l'occhio esercitato di una persona di buon gusto avrebbe scorto in quell'insieme nulla più che il desiderio di mantenere **alla meno peggio** il decorum imposto dalle convenienze, pur di levarsi il pensiero (Пер. А. Michettoni).

Значение «наспех», как мы видели выше, не всегда сопровождается отрицательной коннотацией. В таких случаях «кое-как» квалифицирует образ действия и может передаваться путём перифраза либо эксплицироваться с помощью наречия, служащего контекстуальным синонимом:

РУС → ИТ

Разве немного умыться?
Кое-как, наскоро. А потом основательней (Б. Пастернак. *Доктор Живаго*, 1945-1955).

Vuoi che mi lavi un po'? **In qualche modo**, alla svelta. Poi lo farò come si deve (Пер. P. Zveteremich).

Кое-как простившись и не взглянув ни на чьё лицо, Володя вышел из столовой (А. П. Чехов. *Рассказы*, 1885-1903).

Preso congedo, **frettolosamente** e senza guardare in faccia nessuno, Volòdja lasciò la stanza da pranzo... (Пер. F. Malcovati).

Путём перифраза передаётся свойственное местоимению «кое-как» значение «с трудом, еле-еле», при этом наблюдается различная степень конкретизации. Так, в некоторых контекстах переводческий выбор оставляет место воображению читателя:

РУС → ИТ

Это Алик сделал ей ко дню рождения в прошлом году, когда его руки ещё **кое-как** двигались... (Л. Улицкая. *Весёлые похороны*, 1997).

Gliel'aveva fatta Alik per il compleanno, quando le sue mani **più o meno** si muovevano ancora, un anno prima... (Пер. E. Guercetti).

Он встаёт! Сэм, машите крыльями, потом поздно будет! – кричал Артур, поддерживая погрузневшее туловище Сэма и еле успевая уворачиваться от его крыльев, бессмысленно ходящих взад-вперёд. Наконец, **кое-как** удалось сесть на тумбочку (В. Пелевин. *Жизнь насекомых*, 1993).

Одет он был в старый, совершенно оборванный чёрный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только ещё держалась **кое-как**, и на неё-то он и застегивался, видимо желая не удалиться приличий (Ф. М. Достоевский. *Преступление и наказание*, 1866).

“Si sta alzando! Sam, muova le ali, prima che sia troppo tardi!”, gridò Artur sorreggendo il corpo sempre più pesante di Sam. Riusciva a malapena a divincolarsi dalle ali dello straniero, che si muovevano avanti e indietro in modo insensato. Alla fine riuscirono **in qualche maniera** ad atterrare sul comodino (Пеп. V. Piccolo).

Indossava un vecchio frak nero, tutto sbrindellato e ormai senza bottoni. Uno soltanto restava ancora attaccato, **chissà come**, ed egli lo teneva allacciato, nell'intento, evidentemente, di non rinunciare alle convenienze (Пеп. G. Kraiski).

В других вхожденииях перифраз представляет собой более развёрнутое толкование:

РУС → ИТ

Девочка говорила не умолкая; **кое-как** можно было угадать из всех этих рассказов, что это нелюбимый ребёнок, которого мать, какая-нибудь вечно пьяная кухарка, вероятно из здешней же гостиницы, заколотила и запугала [...] (Ф. М. Достоевский. *Преступление и наказание*, 1866).

– Тебе чего? – крикнул он, вероятно удивляясь, что такой оборванец и не думает ступать от его молниеносного взгляда. – Потребовали... по повестке... – отвечал **кое-как** Раскольников (Ф. М. Достоевский. *Преступление и наказание*, 1866).

Non la finiva più di parlare; da tutti i suoi discorsi si poteva capire, sia pure **un po' confusamente**, che non l'amavano, che sua madre — forse una cuoca eternamente ubriaca, alle dipendenze, probabilmente, di quello stesso albergo — l'aveva picchiata e spaventata [...] (Пеп. G. Kraiski).

«Tu cosa vuoi?» gridò, probabilmente stupito che uno straccione simile non pensasse a sparire, colpito dal suo sguardo folgorante. «Mi hanno chiamato... con un invito...» rispose **come meglio poté** Raskòlnikov (Пеп. G. Kraiski).

Встречается также использование устойчивых итальянских выражений:

РУС → ИТ

Горе и ужас мадам Беломут не поддаются описанию. [...] Два дня прошли **кое-как**. На третий же день страдавшая все это время бессонницей Анна Францевна опять-таки спешно уехала на дачу... (М. Булгаков. *Мастер и Маргарита*, 1929-1940).

Il dolore e il terrore della signora Belomut erano indescrivibili. [...] Due giorni passarono **alla bell'e meglio**. Al terzo, Anna Francevna, che in tutto quel periodo soffriva d'insonnia, ripartì di nuovo in gran fretta per la dacia... (Пер. V. Dridso).

В отдельных случаях местоимение «кое-как» опущено в итальянской версии текста. Это представляется вполне обоснованным, если его значение эксплицируется в оригинале и, следовательно, отражено в переводе:

РУС → ИТ

Наконец **кое-как с трудом** успокоились (И. Гончаров. *Обломов*, 1849-1858).

Alla fine, **con una certa fatica**, si calmano (Пер. A. Michettoni).

Однако обнаруживаются и примеры, когда такое решение воспринимается как переводческая потеря, ср.:

РУС → ИТ

Пока я перелистывала тетрадь, Анна Андреевна стояла у меня за стулом. Мне это было неприятно, я смотрела **кое-как**. Успела увидеть мне неизвестное стихотворение [...] (Л. Чуковская. *Записки об Анне Ахматовой*, 1976).

Mentre sfogliavo il quaderno, Anna Andreevna stava in piedi dietro la mia sedia. La cosa mi imbarazzava, ho fatto in tempo a vedere una poesia che non conoscevo [...] (Пер. G. Moracci).

Вышеизложенные наблюдения позволяют обозначить наиболее распространённые стратегии перевода местоимений с частицей «кое-» на итальянский язык.

Чаще всего их эквивалентами служат слова и словосочетания с семантикой неопределённости – составные неопределённые местоимения «qualcuno», «qualcosa», «qualche», сочетание «qualche altro/altra», прилагательные «alcuni»/«alcune», «certi»/«certe»; в качестве функционального эквивалента местоимений «кое-кто» и «кое-что» нередко употребляется существительное с обобщающим значением в сочетании с прилагательным: «un'altra persona»/«altre persone», «alcune persone», «certe persone», «un'altra cosa»/«altre cose», «alcune cose», «certe cose».

С другой стороны, встречаются существительные, выполняющие конкретизирующую роль и, таким образом, позволяющие избежать чрезмерной «расплывчатости» смысла высказывания; при этом иногда используется номинализация глагольной синтагмы.

Местоимения на «кое-» могут передаваться посредством неопределённого артикля, а также сочетания «uno/una di». Партитивный артикль чаще применяется для передачи значения неопределённости.

Что касается местоимения «кое-как», которое обладает особо богатым семантическим спектром, как правило, выбор переводчика падает на перифраз, включая устойчивые выражения, что даёт возможность эксплицитировать его контекстуальное значение и избежать неоднозначного толкования.

Метод перифраза используется и при передаче других местоимений данной категории, например: «кое-что», «кое-какой», «кое-где», «кое-куда», – в целях конкретизации того или иного значения.

Таким образом, многозначность частицы «кое-» и отсутствие единого эквивалента в итальянском языке вынуждают переводчиков искать разнообразные, иногда нестандартные решения – от слов и конструкций с семантикой неопределённости до перифраза с различной степенью экспликации, а также фразеологических оборотов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги анализа, можно сделать некоторые выводы. Во-первых, частица «кое-» обладает весьма сложной, неоднозначной семантикой. Во-вторых, её значения варьируются в зависимости от местоименной основы; кроме того, эта последняя может подвергаться семантической модификации (вспомним синонимию «кое-где» = «кое-когда»). В-третьих, полисемия местоимений на «кое-» проявляется не только в разнообразии основных значений, но и в богатстве смысловых коннотаций – таких, как ирония, качественная или количественная оценка, – которые могут проявляться и как релевантные, и как дополнительные контекстуальные семы. ♡

Библиография

- ГАЛКИНА-ФЕДОРУК, ЕВДОКИЯ, 1963: *Выражение неопределённости в русском языке неопределёнными местоимениями и наречиями*. Москва: Издательство Московского университета.
- КУЗЬМИНА, СВЕТЛАНА, 1989: Семантика и стилистика неопределённых местоимений. ШМЕЛЕВА Д. Н. (под ред.). *Грамматические исследования: функционально-стилистический аспект*. Москва: Наука. 158-231.
- НКРЯ: *Национальный корпус русского языка (НКРЯ)*. [<https://ruscorpora.ru>].
- НКРЯ РУС-ИТ: *Русско-итальянский параллельный корпус. Национальный корпус русского языка (НКРЯ)*. [<https://ruscorpora.ru/new/search-para.html?lang=ita>].
- ПАДУЧЕВА, ЕЛЕНА, 1985: *Высказывание и его соотносённость с действительностью: референциальные аспекты семантики местоимений*. Москва: Наука.
- ПАДУЧЕВА, ЕЛЕНА, 2016: *Местоимения слабой определённости (серия на кое-; серия на не-; один). Русская корпусная грамматика*. [http://rusgram.ru/new/chapter/pos/pronoun/#label_mestoimeniya_slaboy_opredelennosti__seriya_na_koe-__seriya_na_ne-__odin_].
- ШВЕДОВА, НАТАЛИЯ, 1998: *Местоимение и смысл. Класс русских местоимений и открываемые ими смысловые пространства*. Москва: Азбуковник.
- НАСПЕЛМАТН, MARTIN, 1997: *Indefinite pronouns*. Oxford: Clarendon press. [http://rusgram.ru/new/chapter/pos/pronoun/#label_toc453347769].

Riassunto

Nella lingua russa la particella “кое-”, che rende indefinito un pronome o un avverbio interrogativo, a volte genera difficoltà nell’interpretazione in quanto il suo impiego può perseguire diversi obiettivi: da quello di tralasciare un’informazione irrilevante a quello di omettere intenzionalmente alcuni dati importanti, a quello ancora di esprimere un’allusione o di conferire all’enunciato una connotazione ironica. L’indagine parte dalla descrizione proposta da Padučeva (1985, 2016) delle parole di “determinatezza debole”, o “scarsa”, e prosegue analizzando gli aspetti semantici della particella in questione, che variano sia in base al contesto sia in base al pronome al quale essa viene abbinata. Vengono utilizzati i dati del Russian National Corpus per individuare i significati contestuali che non sono stati rilevati ed esaminati negli studi precedenti.

La polisemia dei pronomi con particella “кое-” è dimostrata dalla diversità di mezzi lessicali con i quali essi vengono resi in italiano (ad esempio, con “qualche”, “alcuni”, “una cosa”, “un tale” ecc.); in certi casi questi pronomi lasciano spazio a più interpretazioni, e a volte si opta per ometterli, con il rischio di incorrere in una perdita traduttiva. Il confronto dei testi presenti nel corpus parallelo russo-italiano permette di rilevare, da una parte, le tendenze più comuni nelle strategie traduttive e, dall’altra, le soluzioni più originali e creative.

Марина Гасанова Мийат

Марина Гасанова Мийат, выпускница Днепрпетровского государственного университета (Украина, СССР) по специальности «Филолог. Преподаватель русского языка и литературы» и Государственного университета Триеста (Италия) по специальности «Современные иностранные языки и литература» (русский, английский); окончила докторантуру при Римском университете La Sapienza по научной специальности «Славистика (русистика)». Преподавала русский язык в Миланском государственном университете и в Высшей школе современных языков для переводчиков при Болонском государственном университете (2005-2016); в настоящее время преподаватель русского языка и письменного перевода в Государственном университете Флоренции и в Государственном университете Триеста. Автор статей по морфологии, синтаксису, лексике и фразеологии русского языка; автор монографии «Спряжение русских глаголов: описание индикаторов и дифференциальных признаков» (Москва, Флинта, 2023).

Marina Gasanova Mijat received her degrees in Russian language and literature from the University of Dnepropetrovsk (Ukraine, USSR) and in Modern foreign languages and literature (Russian, English) from the University of Trieste (Italy). She was awarded a PhD title in Slavic Studies from the Sapienza University of Rome. From 2005 to 2016 she taught Russian at the State University of Milan and the Alma Mater Studiorum University of Bologna (Advanced School of Modern Languages for Interpreters and Translators). Since 2016 she is working as a teacher of Russian at the University of Florence and since 2020 at the University of Trieste. Her research activity

focuses on different aspects of Russian-Italian contrastive linguistics and on the Russian language teaching for foreign students. She has written several papers on Russian morphology, syntax, lexicon, phraseology and the monograph Conjugation of Russian verbs: description of indicators and differential features (Moscow, Flinta, 2023).



Il volo di Medea: una tragedia e le sue traduzioni

Medea's Flight: A Tragedy
and Its Translations

Medea è un personaggio archetipico: maga e madre infanticida e vendicativa. Capire le sue azioni è impossibile. Per tentare di spiegarla si è creata una miriade di versioni alternative della sua storia in ogni forma d'arte esistente. L'evoluzione del personaggio dalla Grecia alla Russia (e oltre) è mappata con quattro tappe: *Medea* di Euripide (431 a.C.), una tragedia terribile e sconvolgente; *Medea* di Innokentij Annenskij (1909), la più celebre traduzione della tragedia euripidea in russo; la riscrittura del drammaturgo ucraino Klim, una pièce intitolata *Teatr Medei* (Il teatro di Medea, 2001) che mostra la personalità di Medea spezzandola in due voci di un dialogo, in due età della protagonista. L'ultima tappa: estratti della (e riflessioni sulla) traduzione di *Teatr Medei* in italiano.

TRADUZIONE, MEDEA, TRAGEDIA,
TEATRO, KLIM, RISCrittURA,
RUSSO, GRECO, MITOLOGIA

Medea is an archetypical character: a vindictive, infanticidal mother and a sorceress. It is impossible to understand her actions. To try and explain her, a myriad of alternative versions of her story have been created in every existing art form. Her evolution from Greece to Russia (and beyond) is mapped with four stops: Euripides' *Medea* (431 BC), a terrible and upsetting tragedy; *Medea* by Innokenty Annensky (1909), the most famous translation of Euripides' tragedy into Russian; Klim's rewriting, a play titled *Teatr Medei* (The theater of Medea, 2001), that shows Medea's personality by splitting it in two voices in a dialogue, in two ages of the protagonist. The last stop: extracts from (and reflections on) the translation of *Teatr Medei* into Italian.

TRANSLATION, MEDEA, TRAGEDY,
THEATER, KLIM, REWRITING,
RUSSIAN, GREEK, MYTHOLOGY

PROLOGO

Da sempre gli esseri umani cercano le risposte alle loro domande sul mondo nelle storie offerte dalla mitologia. I miti “rappresentano il patrimonio religioso e culturale” di un popolo; è “naturale che ad essi periodicamente si ritorni; ma non si ritorna mai per gli stessi motivi né con lo stesso animo” (Barbero 1995: 260). Nell’ingente assortimento di personaggi che la mitologia greca ci presenta, finiscono per ripresentarsi più spesso quelli che, più che offrire certezze, fanno sorgere interrogativi. E fra i personaggi ricorrenti Medea è uno dei più conosciuti. Appare nelle opere di diversi autori della Grecia antica: menzionata solo rapidamente in Omero ed Esiodo, come nella poesia postomerica e nella lirica arcaica, viene raccontata in modo più esteso da Apollonio Rodio nel suo poema *Le Argonautiche* e dai tragediografi più famosi; frammenti di altre opere su di lei sono infatti attribuiti a Eschilo e a Sofocle. Ed è nota soprattutto per la tragedia *Medea* scritta da Euripide nel 431 a.C. e che, incentrata sui fatti di Corinto (cioè sulla vendetta della protagonista per il tradimento del marito), ha fissato Medea nell’immaginario collettivo come una madre snaturata, un’infanticida. A causa di questo delitto (non sempre attribuitole nella tradizione mitologica e letteraria) perfino a distanza di millenni inquieta, fa riflettere, spaventa – ma soprattutto riappare periodicamente. Le rielaborazioni del mito di cui è protagonista “contano più di trecento varianti” (Ivlieva 2017). Medea, sul carro del Sole trainato da draghi alati, ha compiuto un viaggio nello spazio e nel tempo dalle versioni classiche (Apollonio Rodio, III sec. a. C.; Ennio, II sec. a.C.; Seneca, I sec. a.C.; Ovidio, I sec. a.C.) fino ai giorni nostri. A volo d’uccello possiamo menzionare le rivisitazioni di Corneille (1635), Legouvé (1854), Charpentier (1693), Milhaud e Milhaud (1938) – in Francia; quelle di Cherubini e Hoffman (1797), Benda e Gotter (1775), Grillparzer (1821),

Wolf (1996) – per le versioni in lingua tedesca; il film di Lars von Trier (1988) – per il panorama danese; in russo, per indicarne solo un paio, si trovano lavori in prosa di Ulickaja (1996) e Petruševskaja (1998); infine, in italiano, ci sono le creazioni di Pacini e Castiglia (1843), Alvaro (1949) e Pasolini (1969). A Medea è dedicata almeno una rivisitazione in ogni forma d'arte esistente: installazioni, canzoni, sculture, dipinti, film – e naturalmente teatro. Talvolta la tragedia euripidea è solo ridotta e portata sul palco; altre volte il testo viene modificato più in profondità, arrivando a vere e proprie riscritture del mito con nuove ambientazioni, nuovi contesti. Per esempio: Christa Wolf nel suo romanzo *Medea. Voci* (1996) più che intervenire sull'ambientazione, considera il mito in prospettiva femminista, “presentando una Medea innocente e senza colpe, vittima soltanto di un ordine sociale in cui prevalgono la brutalità e la ferocia dei maschi” (Ciani 2024: 16-17). *Medea e i suoi figli* della già citata Ljudmila Ulickaja (1996), invece, è un romanzo più vicino a una saga familiare, ambientato nella Crimea del Novecento: Medea vi è rappresentata come una vedova senza figli che ha perdonato il marito traditore e che costituisce un punto di riferimento per la sua (numerosa) famiglia – l'esatto opposto dell'eroina euripidea. In entrambi i casi si tratta di un'operazione di risignificazione che avvicina il mito alla contemporaneità estraendolo dalla cornice che solitamente abita. Questo avviene perché il cambiamento sociale e culturale portato dal passare del tempo può rendere ostica la comprensione del materiale mitologico. Un pubblico contemporaneo risponde in modi sempre nuovi a fattori diversi, perché diverso è il modo di percepire offese o tradimenti e di reagire a essi. Questo squilibrio, parafrasando le parole di Ivan Verč nella conferenza *Dostoevskij. Di delitti e di castighi*,¹ ha luogo perché ogni testo è figlio di un particolare contesto, che comporta un numero di convenzioni culturali e sociali, nonché di pregiudizi, norme e regole;

1
La conferenza in questione si è tenuta presso la Sezione di Studi di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori dell'Università di Trieste il 9 dicembre 2022.

2 Sandrolini (2018) nella sua analisi sostiene che la trama di *Medea* faccia esplicitamente riferimento alla situazione politica al tempo di Pericle. Dal 451 a.C. solo ai discendenti di cittadini ateniesi era concessa la cittadinanza. Una decisione che rendeva la vita difficile alle famiglie che non presentavano questa caratteristica: “numerosi cittadini di Atene si sentirono autorizzati a ripudiare la moglie, se proveniente da altre città, per avere, con una concittadina, figli cui fosse riconosciuta la cittadinanza”; così fa Giasone quando abbandona Medea (Sandrolini 2018: XLV).

3 Καίτοι τί πάσχῳ βούλομαι γέλῳτ ὄφλεῖν / ἐχθρὸς μεθεῖσα τοὺς ἐμοὺς ἀζημίους; [...] / οὔτοι ποτ' ἔσται τοῦθ' ὅπως ἐχθροῖς ἐγὼ / παῖδας παρήσω τοὺς ἐμοὺς καθυβρίσαι. / Πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν. ἐπεὶ δὲ χρεῖ, / ἡμεῖς κτενοῦμεν οἷπερ ἐξέρψαμεν [...]. (Euripide, V.1.1049-1050, 1060-1064).

I frammenti di *Medea* riportati in greco sono tratti da Euripide 2018, edizione italiana in traduzione di Maria Cristina Brizzi con testo greco a fronte. I versi vengono citati secondo le norme MLA, indicando per ogni brano autore, sezione della tragedia (episodio o prologo, se necessario), scena e numeri dei versi.

fattori che cambiano con spostamenti nello spazio o nel tempo. Questo ragionamento si applica tanto a *Medea*, la cui storia instaura un dialogo con le circostanze in cui è stata scritta,² quanto al pubblico – antico o contemporaneo.

Fra i fattori che sconcertavano gli spettatori greci nel comportamento di Medea, per esempio, troviamo la difesa attiva del proprio onore (oltraggiato dalla rottura del giuramento matrimoniale da parte di Giasone) – una prerogativa solo maschile a quel tempo, una condotta adatta agli eroi dei poemi epici. Questo farebbe della protagonista un personaggio che “è di sesso femminile ma, in realtà, è di genere maschile” (Pucci 2019: 63). Concorda anche Aristotele nella *Poetica*: “è possibile che si sia di carattere coraggioso, ma non è adatto ad una donna essere così coraggiosa o temibile” (1987: 167). Un aspetto che non sconvolgerebbe altrettanto una platea più moderna.

Nella tragedia a spingere la donna all'omicidio sono la rabbia per il tradimento di Giasone, l'orgoglio, la gelosia, la volontà di risparmiare i figli dall'ira dei suoi nemici. Medea, sul punto di rinunciare alla vendetta, dice tra sé: “Ma cosa mi succede? Voglio per caso far ridere i miei nemici e lasciarli impuniti? [...] Non sarà mai che io li lasci ai miei nemici, i miei bambini, da maltrattare. Devono morire per forza: è inevitabile, e quindi li ucciderò io, che li ho messi al mondo” (Euripide 2018: 105-107).³ Però un pubblico contemporaneo percepisce queste motivazioni come insufficienti e talvolta cerca cause alternative. Le riscritture, dunque, spesso hanno lo scopo di far emergere nuove sfaccettature di questo personaggio ancora avvolto nel mistero – per esempio modificando o amplificando alcuni aspetti della tragedia che, con l'ambiguità propria di ogni mito antico, si presta a fornire stimoli e spunti per storie sempre nuove. In questo senso *Medea* è un vero e proprio classico: un testo “che non ha mai finito di dire quel che ha da dire” (Calvino

2017: 7). E che, grazie alle “continue, recenti esperienze e sperimentazioni effettuate sul soggetto, ormai avulso dal contesto socio-culturale originario e privo di qualsiasi intento troppo narrativo o didascalico”, risulta sempre attuale, immortale (Motta 2021: 149).

Tra le sperimentazioni più recenti e di particolare interesse per il punto di vista nuovo che porta sul soggetto, la pièce *Teatr Medei* (2001) di Klim, regista e drammaturgo ucraino attivo in Russia: è ora di seguire il percorso di Medea, non nel suo viaggio per mare dalla Colchide alla Grecia, ma nel suo volo spazio-temporale dall’Atene periclea alla Mosca del 2001 – e oltre.

ΜΗΔΕΙΑ

Il viaggio nell’evoluzione del personaggio di Medea comincia in Grecia nel 431 a.C. – anno in cui Euripide presentò, fra le altre, una tragedia intitolata a lei alle Grandi Dionisie. Non è la prima versione letteraria di questo mito, ma è senz’altro la più famosa, quella che è stata tramandata nel tempo. In quanto tragedia *Medea* è (per usare le parole di Aristotele, che sarà il primo a dare una definizione di questo genere letterario nella *Poetica*, circa un secolo dopo) un’“imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni” (Aristotele 1987: 135). Con la precisazione, immediatamente seguente: “Intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica”.

Medea non ebbe molto successo quando fu presentata alle Grandi Dionisie, probabilmente per gli elementi innovativi che l’autore vi aveva introdotto rispetto alle tragedie di Eschilo e Sofocle; ma sono proprio

questi elementi che hanno reso l'opera sovra-temporale. Quali erano gli aspetti in cui Euripide si distingueva dagli altri tragediografi?

La manipolazione dei miti in “un originale pastiche”, per esempio: Euripide “disinvolatamente si serviva della tradizione letteraria” (Ciani 2022: 21) e avvicinava alla quotidianità del pubblico, umanizzandole, figure e creature mitologiche, e perfino divinità. Non approverà questo approccio Aristotele, che nella *Poetica* sostiene che il drammaturgo “rappresentava [gli uomini] quali essi erano” e non come avrebbero dovuto essere (Aristotele 1987: 213). Secoli dopo anche Friedrich Nietzsche criticherà duramente il fatto che “lo spettatore fu portato da Euripide sulla scena” (Nietzsche 1977: 77). Così facendo il tragediografo aveva rappresentato la mediocrità umana e ucciso l'elemento dionisiaco, di cui la tragedia antica era espressione.

Un altro elemento innovativo, segno dell'attenzione di Euripide alla realtà del suo tempo, è lo sfoggio da parte dei personaggi delle sue tragedie di incredibili capacità retoriche. Nelle sue opere spesso si trovano discussioni degne dei sofisti – per esempio gli scambi fra Medea e Creonte, ma soprattutto fra Medea e Giasone. Tanto che in Aristofane l'eloquio dei personaggi euripidei è definito come un “arte leggera”, che insegnava al pubblico a “ciarlare [...] introducendo regole sottili e squadrature di versi: e pensare, vedere, comprendere, ingannare, amare, macchinare, sospettar male, considerare ogni cosa...” (1975: 44-45). Il commediografo, infatti, disapprovava la vicinanza di Euripide a quei nuovi esperti di retorica che consideravano il linguaggio come un mezzo da usare a proprio piacimento. Anche su questo argomento si pronuncerà, a distanza di secoli, Nietzsche, sostenendo che non solo “lo spettatore vedeva e sentiva ora sulla scena euripidea il suo sosia”, ma che “si rallegrava che quello sapesse parlare tanto bene” – un miglioramento estetico che però non va di pari passo con

un miglioramento etico: “Euripide stesso si vanta nella gara con Eschilo del fatto che per merito suo il popolo aveva ora imparato a osservare, a discutere e a trarre conclusioni secondo tutte le regole e con le più furbe sofisticazioni” (Nietzsche 1977: 77).

Cambiamenti come quelli citati differenziano Euripide dagli altri tragediografi, permettendogli di raggiungere in un modo nuovo gli obiettivi della tragedia, la κάθαρσις [kátharsis], la catarsi, cioè il rilascio emotivo che la tragedia provocava nello spettatore, e la παιδεία [paideía], la formazione di buoni cittadini. La raffinatezza delle sue opere, l’innovazione, “la preziosità dell’espressione, la cura miniatristica dei particolari, la minor rilevanza attribuita ai contenuti e all’unità della struttura annunciano – se pur da lontano – un’età nuova” (Barbero 1995: 326). Il gusto del pubblico stava per cambiare e di conseguenza anche la forma della tragedia doveva evolversi. Euripide lo percepiva e offriva agli spettatori opere con una veste più moderna.

Gli elementi elencati si possono rintracciare anche in *Medea*. Tranne uno: la protagonista della tragedia, moglie dell’eroe greco Giasone, è una donna barbara, originaria della Colchide (sulla sponda orientale del Mar Nero); è una maga, figlia del re Eeta, discendente del dio del Sole. Non sembra affatto simile allo spettatore ateniese medio. In più, è descritta dagli altri personaggi (che sono tutti greci) come una donna di “animo contorto”,⁴ “terribile”,⁵ di “carattere selvaggio”, “natura ostile” e “animo indomabile”,⁶ ma al tempo stesso “intelligente, capace di fare del male”,⁷ di “mente sottile”⁸ (Euripide 2018: 7, 15, 29, 51) – caratteristiche quasi mai attribuite alle donne a quel tempo. Medea ha dovuto lasciare la Colchide perché, per amore di Giasone, ha tradito la sua famiglia d’origine: ha rubato il Vello d’Oro e ucciso il suo stesso fratello, Apsirto, per facilitare la missione e la fuga degli Argonauti.

4
βαρεία γὰρ φρήν,
Euripide. Prologo. 138.

5
Δεινὴ γάρ, Euripide.
Prologo. 144.

6
ἄγριον ἦθος στυγεράν
τε φύσιν/φρενὸς
αὐθαδοῦς, Euripide.
Prologo. III. 103-104.

7
σοφὴ [...] κακῶν
πολλῶν ἴδρις,
Euripide. I.II. 285.

8
νοῦς λεπτός,
Euripide. II. 529.

9

Δεῖ μ', ὡς ἔοικε,
 μὴ κακὸν φῦναι λέγειν,
 / ἀλλ' ὥστε ναὸς
 κεδνὸν οἰακστρόφρον
 / ἄκροισι λαίφους κρα-
 σπέδοις ὑπεκδραμεῖν
 / τὴν σὴν στόμαργον,
 ὡ γύναι, γλωσσαλγίαν,
 Euripide. II. 522-525.

Al suo arrivo in Grecia (prima a Iolco e poi a Corinto) è completamente isolata, le resta solo il suo matrimonio, la sua famiglia.

Tuttavia, nonostante Medea abbia perso tutto per aiutarlo, Giasone medita di abbandonarla dopo aver avuto da lei due figli. L' (anti)eroe greco intende sposare Glauce, figlia di Creonte e principessa di Corinto, una donna greca che può garantirgli una discendenza in grado di dominare la città. Questa decisione scatena la rabbia di Medea, che inizialmente ha il sostegno del coro delle donne corinzie. Né l'agitazione in cui versa né la vicinanza delle altre donne, però, la distolgono dal desiderio di vendetta.

La protagonista agisce in modo lucido e manipolatore: quando Giasone e Creonte cercano di cacciarla da Corinto, riesce con astuzia e ottime capacità retoriche a farsi concedere un giorno in più in città per prepararsi all'esilio. La sua abilità è tale che Giasone dice: “devo proprio esser bravo a parlare, come un bravo timoniere di nave devo correre con le cocche delle vele sulle onde delle tue parole di tempesta”⁹ (Euripide 2018: 49-51). Con il tempo che si è guadagnata, Medea – in linea con il significato etimologico del suo nome (μήδομαι [mēdomai], un verbo che significa “meditare”, “considerare”, ma anche “escogitare”, “tramare”) – prepara un piano. Si accorda con Egeo, re di Atene, per avere rifugio da lui quando andrà in esilio. Convince Giasone a non cacciare i figli insieme a lei, dicendogli di aver cambiato idea sulle nozze con Glauce e di volere che i ragazzi crescano con il padre. Ma nel frattempo comincia a preparare il veleno. Lo usa per cospargere il peplo e la corona, i regali di nozze per Glauce, poi manda i figli a consegnare i doni alla loro futura matrigna con il pretesto di rabbonirla. La principessa indossa subito i regali di Medea e il veleno uccide lei e Creonte, che ha cercato di salvare la figlia togliendole il peplo, venendo così avvelenato a sua volta.

Le loro morti vengono solo narrate, perché la loro rappresentazione sarebbe andata contro le regole della tragedia: sulla scena, infatti, era vietato versare sangue. È un messaggero a portare la notizia a Medea, rimasta nella sua casa; la protagonista sembra non solo felice, ma addirittura esaltata per la riuscita del suo progetto.

A questo punto si verifica l'avvenimento più tragico dell'opera: Medea, dietro le quinte, uccide i suoi figli. Lo fa tra gli interventi del coro, che discute per decidere se entrare in casa e fermarla, e le suppliche dei due bambini, che rispondono al coro e chiedono aiuto. Soffre terribilmente prima, durante e dopo l'omicidio dei figli, come traspare dai suoi monologhi pieni di indecisione, contraddittori e quasi deliranti, e decide di portare con sé i loro corpi. Fugge in volo a bordo del carro fornitole dal suo avo, il dio del Sole.

La tragedia si conclude con un ultimo dialogo furibondo fra Medea e Giasone – e con un bizzarro ribaltamento di ruoli: Medea e il carro sono sospesi in una posizione di “superiorità spaziale” che non solo indica la vittoria di lei sul marito, ma che simboleggia “l'usurpazione disturbante del posto di una divinità tragica”, ovvero del *deus ex machina* (Wyles 2014: 59). La protagonista della tragedia, feroce e magnifica, è quindi pronta a volare verso la sua prossima meta.

МЕДЕЯ

Come può un'opera essere trasportata dalla Grecia classica alla Russia del XX secolo? Se Medea fugge volando sul carro del Sole, a trainare il proverbiale carro, dragomanno alato che supera ogni confine, è senz'altro il traduttore. I traduttori, cioè. Questo viaggio attraverso tempo e spazio è rischioso perché a essere trasportato è un testo antico, in cui già la lingua rappresenta un mistero.

Vana e insensata è la pretesa di conoscere il greco, dal momento che nella nostra ignoranza saremmo gli ultimi della classe, e dal momento che non sappiamo che suono avessero le parole, o in quale momento esatto dovremmo ridere o come recitassero gli attori, e dal momento che tra noi e quel popolo straniero sussiste non solo una differenza di razza e di lingua, ma anche una formidabile frattura in fatto di tradizione (Woolf 2017: 5).

Al di là delle differenze già riportate, l'incomprensione si verifica anche perché il testo di partenza in greco antico utilizzato per qualsiasi traduzione è la ricostruzione di una tragedia la cui interpretazione “invecchia” con le nuove scoperte archeologiche e gli studi filologici. Scegliere un'edizione critica dell'opera euripidea significa accettare una determinata interpretazione del testo. Lo statuto del testo di partenza, la sua unicità, viene meno. Di conseguenza, le traduzioni delle opere classiche presentano una variabile che le opere più recenti solitamente non prevedono.

La prima traduzione di *Medea* verso il russo è quella di Dmitrij Merežkovskij del 1895 (Ėschil, Sofokl, Evripid 2009), ma la più celebre è senza dubbio quella di Innokentij Annenskij del 1909 (Evripid 1969). Annenskij, famoso poeta e prolifico traduttore, ha presentato al pubblico russo tutte le opere di Euripide in testi di spiccata raffinatezza formale: le migliori versioni dell'opera euripidea del XX secolo, secondo lo studioso che si occuperà di *Medea* dopo di lui, Vladislav Nekljaev (il cui *nom de plume* è Vlanes). Pur riconoscendo al lavoro di Annenskij la dovuta importanza, il suo successore ne critica l'approccio: “nelle sue traduzioni si sente costantemente il desiderio di modificare tutto a modo suo, di rendere Euripide un drammaturgo del ventesimo secolo” (Nekljaev 2018). Questo tentativo lascia delle tracce che Nekljaev analizza e commenta.

Il primo elemento sono alcune scelte linguistiche e stilistiche probabilmente volte ad accrescere l'impatto emotivo, che però rischiano di conferire un patetismo esagerato alle scene di Euripide. Un'operazione in linea con la tendenza del tempo: "Non ritrovando il suo respiro energico e potente, la tragedia greca sulla scena russa accoglieva in sé il sentimentalismo tipico del teatro russo e [...] si trasformava in dramma" (Kaz'mina 2009: 112). È un procedimento che interessa soprattutto Medea, descritta come un personaggio più fragile, emotivo, sofferente rispetto all'originale. Un esempio è il verso 159 (Euripide, Parodo). Se il testo greco è: "Μὴ λίαν τάκου δυρομένα σὸν εὐνέταν" (lett.: Non consumarti troppo a rimpiangere il tuo sposo), il russo presenta delle differenze: "Только не надо сердце, жена, / Сердце в слезах не надо топить / По муже неверном..." (Il cuore, donna, non bisogna / Il cuore non bisogna annegarlo nelle lacrime / Per un marito infedele..., Evripid 1969: 114). La traduzione è molto più sentimentale ed enfatica. Il verdetto di Nekljaev è: "Spesso suona bene, ma non è Euripide" (2018). Concorda con questa osservazione anche Michail Gasparov, che rileva le licenze poetiche filologicamente errate del traduttore e il "metodo che gli permette anacronismi", impiegato allo scopo di "fondere il mondo antico con l'anima moderna" (2001: 599).

Annenskij apporta anche delle aggiunte. La più eclatante è quella di un pervasivo apparato di didascalie contenenti tanto indicazioni su scenografia, costumi e oggetti di scena, quanto istruzioni su movimenti ed espressioni facciali. L'originale non le prevedeva perché gli attori recitavano indossando delle maschere che, oltre ad amplificare la voce, coprivano il viso completamente. Ogni cambiamento di espressione sarebbe stato invisibile al pubblico, e ogni indicazione a riguardo superflua. Inserendo didascalie basate sulla propria interpretazione del testo, Annenskij condiziona irrimediabilmente la percezione non

solo di chi legge, ma anche di attori e registi, influenzando quindi sugli allestimenti teatrali.

La scelta del pentametro giambico nella traduzione dell'intera tragedia, poi, secondo Nekljaev, potrebbe essere stata "fatale": per quanto sia un metro "adatto alla declamazione", non è altrettanto adatto alla parlata spontanea che i personaggi di Euripide, i primi ad essere "scesi dai coturni", tendono a usare (2018). Inoltre, questo metro pone Annenskij in una situazione scomoda: spesso è costretto a eliminare parti di versi euripidei oppure a spezzare un verso dell'originale, con la conseguente necessità di "riempire con materiale proprio" le lacune rimaste per raggiungere il giusto numero di sillabe (ibidem). Tale espediente è usato per esempio nel già citato verso 159, che in traduzione viene espanso in tre versi. Il rischio è di modificare il ritmo di alcune scene, rallentando i momenti di maggior concitazione.

La sensibilità musicale di Annenskij, più che nell'andamento dei dialoghi, emerge però nei cori: considerando quelle sezioni "intervalli musicali" (Nekljaev 2018), le traduce cambiando lo schema metrico e inserendo la rima (che nell'originale greco non c'è) – di fatto facendone dei canti. Nei cori, dunque, stando all'analisi di Gasparov, "l'indice di precisione scende al 30%, l'indice di libertà sale al 60%" (2001: 594).

Per meglio inquadrare le precedenti osservazioni bisogna però tenere in considerazione il fatto che Annenskij lavorava con un'edizione del testo originale più datata di quella che usa il suo successore, e con una minore quantità di studi filologici. "Proprio grazie ad Annenskij migliaia se non milioni di lettori che non conoscono il greco antico hanno potuto avvicinarsi a Euripide", scrive Nekljaev (2018), che con le sue critiche intende soprattutto sottolineare la necessità della ritraduzione dei testi classici. Nel suo caso si deve parlare di ritraduzioni, al plurale, perché ne ha pubblicate diverse: negli anni 2009, 2015, 2019,

2021 e 2023.¹⁰ La prima traduzione è “più concreta e precisa” di quella di Annenskij, e “avara di parole ed espressioni figurative”, condotta nel rispetto di tre regole: mantenere lo stesso numero di versi dell’originale, conservare lo stesso metro (tranne nei cori) ed eliminare le aggiunte non presenti nell’originale euripideo, come istruzioni, spiegazioni, interventi editoriali (Yaner 2009).

Se la traduzione di *Medea* contribuisce alla diffusione di questo mito, può avere anche funzione demiurgica, generare qualcosa di nuovo. E il volo del carro continua, anche sotto una forma diversa.

ТЕАТР МЕДЕИ

La tappa seguente del viaggio di *Medea* si colloca ancora in Russia. Il carro vola in avanti nel tempo, il personaggio subisce una trasformazione: si passa a una riscrittura. La scelta di *Medea*, della tragedia greca originaria, come testo su cui basare un rifacimento è particolare, poiché il pubblico russo contemporaneo conosce il personaggio, ma lo ha sempre visto declinato in versioni alternative che “il teatro russo ha sempre preferito all’originale, sebbene in decenni diversi e per motivi diversi” (Kaz’mina 2009: 110). Il soggetto di queste rielaborazioni “vive una grande diffusione nella letteratura russa solo nella seconda metà del XX secolo. Racchiudendo in sé un grande potenziale e la possibilità di varie interpretazioni, questo mito trova eco in alcuni autori” (Savinych 2018: 105-106). Tra le varie reinterpretaioni troviamo quelle di: Ljudmila Ulickaja e Ljudmila Petruševskaja, già menzionate, che sottopongono la tragedia a un processo di “dissoluzione interna del mito”, dando vita rispettivamente a un romanzo (*Medeja i eë deti*, 1996) e a un racconto lungo (*Malen’kaja Groznaja*, 1993); Marina Chlebnikova, che scrive una pièce (*Repeticija*, 2001) caratterizzata da “ironia

10
La traduzione più recente di *Medea* a firma di Nekljaev è reperibile sul suo sito (cfr. Nekljaev 2023).

postmoderna e de-eroizzazione”; Ljudmila Razumovskaja, che produce un’opera teatrale (*Medeja*, 1981) di stampo più tradizionale (ibidem). Fra tutte le possibili direzioni che potrebbe prendere il viaggio di Medea in Russia, seguiamo ora una delle strade meno note: quella di *Teatr Medei* di Klim.

Klim: regista e autore

Klim, all’anagrafe Vladimir Klimenko (classe 1952), è un regista indipendente e drammaturgo – definito anche “sciamano, sacerdote, guru” per i suoi esperimenti in ambito teatrale (Karas’ 2013). Ucraino d’origine ma attivo soprattutto in Russia, arriva a Mosca nei primi anni ’80 e studia al GITIS (l’Università russa di Arti teatrali), dove è allievo di Anatolij Vasil’ev, regista e pedagogo. Con i suoi corsi al GITIS e nella sua Škola Dramatičeskogo Iskusstva (Scuola di arte drammatica, d’ora in avanti ŠDI), Vasil’ev crea uno spazio di formazione per attori. Partendo dall’improvvisazione, sia libera che guidata, svincola i suoi studenti dall’idea di teatro introdotta da Stanislavskij: non bisogna più cercare di entrare nel personaggio, nel suo passato, si deve invece uscire da sé: “il personaggio si trova accanto all’attore e tutto accade oltre la volontà di quest’ultimo” (Fomina 2000). Vasil’ev spinge inoltre i suoi allievi a privilegiare la dimensione testuale rispetto a quella scenica, facendo spiccare le parole e il loro significato con una pronuncia particolare delle battute: “Prima le frasi, poi le parole private di accenti e intonazioni normali. Le parole erano legate una all’altra con un’intonazione lineare (con un abbassamento di tono alla fine di ogni frase)” (Beumers 2000). Una tecnica che rende impossibile distorcere il testo con intonazioni che tradiscono interpretazioni arbitrarie. Questi sono alcuni dei tratti a cui Klim, che dopo gli studi lavora anche alla ŠDI, si ispira. Lasciata l’egida di Vasil’ev, Klim comincia a insegnare euritmia e pratiche di meditazione

al teatro-studio *Domino* diretto dal regista Vladimir Mirzoev. Nel 1989, quando Mirzoev parte per il Canada per avviare un nuovo progetto, Klim assume la direzione del teatro, cambiandone il nome in *Pejzaž* e usandolo come spazio per lo studio di nuove tecniche di recitazione e per l'esplorazione delle varie possibilità offerte dall'improvvisazione. Dopo questo periodo moscovita Klim si sposta a San Pietroburgo e poi a Kiev, continuando sempre la sua attività di regista. Vince il premio teatrale *Zolotaja maska* nella categoria *Novacija* (Innovazione) nel 1998 e il Premio UNESCO nel 2004. Tornato a Mosca, nel 2013 fonda nel *Centr dramaturgii i režissury* (Centro di drammaturgia e regia) un suo laboratorio, con cui dà vita a svariati lavori artistici. I più recenti sono *Teatral'naja Kastalija* (Castalia teatrale) e *Odinokij golos čeloveka* (Solitaria voce umana), tuttora attivi (Klim).

In tutti questi progetti Klim applica e insegna un suo particolare metodo. Prima di tutto, spinge gli interpreti a esplorare “lo sviluppo delle possibilità di improvvisazione in una data struttura testuale” e “la realizzazione del teatro come azione rituale” all'interno di una più ampia “transizione dal dramma e dalla commedia allo spazio del tragico e del mitologico” (Karas' 2013). Traendo ispirazione dalle pratiche di meditazione che insegnava, cerca di condurre gli attori a un ordine superiore di consapevolezza, per costruire la recitazione “non sul senso, ma sul sentimento”, quasi su una sensazione di *dejà-vu*, “un sogno strano che si cerca di ricordare” (ibidem). Il suo laboratorio è uno spazio per la ricerca del “tempo teatrale”, un tempo che il pubblico è portato a “percepire diversamente da come lo percepisce di solito”: Klim “estrae categoricamente gli spettatori dai ritmi meccanici della città”, offrendo un'immersione “nel flusso regolare di un tempo eterno” (Vasil'ev 2008). Secondo il suo metodo, il “rituale zero”, “l'azione comincia dal vuoto. Dallo zero assoluto. Arrivando a teatro, prima di ‘entrare in scena’, l'attore

deve ‘azzerarsi’, mettere da parte tutto ciò che è umano, personale, che può distrarre lui e gli spettatori” (Karas’ 2013); questo processo ha inizio, secondo Klim, da un movimento rotatorio simile a quello del meccanismo di una macchina da cucire. La rotazione reiterata causa un’espansione della coscienza e così, esclusa ogni distrazione, si è testimoni del momento. “Il teatro è un’incredibile sfera dorata dell’istante”, assolutamente trasparente, in grado di riflettere il mondo (ibidem). È una sfera “ideale quando è assolutamente rotonda e quando la sua superficie ha lo spessore di una cellula di tempo”, con cui si può comunicare e in cui si può entrare per diventarne una parte; è grazie all’improvvisazione e all’ascolto che questa richiede che si può vedere la sfera, ovvero “lo stato unico del mondo, di ogni suo momento”. L’improvvisazione diventa quindi “una categoria di conoscenza, di visione e di ascolto dello spazio e del tempo” (ibidem).

Klim è noto a “tutta la gente di teatro” e svolge diversi ruoli: “in misura minore – regista di spettacoli che incantano, in misura maggiore – scrittore, filosofo” (Karas’ 2013). E, naturalmente, drammaturgo. È autore di più di cinquanta pièce in cui ripensa e riscrive soggetti o testi, trasforma opere teatrali o letterarie in “un unico flusso continuo che non ha inizio o fine, ma che rimane in un’esplicita assenza di temi”: un’evoluzione che non conosce immobilità o stabilità, ma solo “aria e trasparenza” (ibidem). Si è occupato di figure bibliche (come Giuditta, nella pièce del 2021 *Judif’*, scritta e recitata in ucraino) e mitologiche (Medea), ma soprattutto letterarie: si è ispirato a drammi di Shakespeare, a numerosi poeti russi (fra cui Puškin, Tjutčev, Brjusov, Blok, Charms) e a romanzi come *Anna Karenina* o *L’idiota*. A *L’idiota* è dedicato un ciclo di undici pièce, una per personaggio con un’introduzione e due postfazioni: un esercizio di polifonia de-costruita che è stato messo interamente in scena per la prima volta

nel 2021 a Pietroburgo in occasione del bicentenario della nascita di Dostoevskij.

Teatr Medei (2001) è un testo che presenta tratti in comune con il resto dell'opera di Klim. Prima di tutto, Klim crea sceneggiature che sono analisi di personaggi. La pièce è un pretesto per riflettere su Medea: estratta dalla sua storia canonica, isolata dagli altri personaggi, la protagonista fa sentire il suono degli ingranaggi del suo cervello. Viene portato così in primo piano ciò che è rimasto nascosto dietro la tragedia: personalità, anima, dubbi, pensieri. Questo lavoro, però, si differenzia dagli altri dello stesso autore: mentre Klim di solito scrive monologhi pungenti e laconici che colpiscono per la loro asciuttezza e precisione, *Teatr Medei* è un dialogo: sul palco c'è un solo personaggio, ma le attrici sono due.

Anche lo stile è quello tipico di Klim: una sceneggiatura priva di segni di punteggiatura, un flusso di coscienza con un ritmo sincopato per le continue interruzioni delle righe (arrivando quasi al verso libero). Le indicazioni su tono e inflessione non sono semplici indicazioni di regia, ma vere e proprie battute: a esempio “non urlare”, “calmati” o “perché ti scaldi” (TM: 5, 13, 29)¹¹. Le didascalie segnalano solo le pause (rare) e le entrate e uscite delle attrici. In questo modo si lascia ampio margine all'interpretazione di chi dirige o interpreta lo spettacolo, in linea con i capisaldi del teatro di Klim. Troviamo anche ripetizioni e *leitmotiv* che conferiscono un sapore omerico al testo e scandiscono un ritmo quasi musicale.

Infine, in *Teatr Medei*, come in altri testi dello stesso autore, è molto evidente l'elemento religioso. Fin dall'infanzia Klim subisce il fascino della religiosità popolare: nella campagna ucraina (“gogoliana”) in cui è cresciuto, la nonna e i vicini, “per cui l'Apocalisse era il principale libro evangelico”, gli raccontavano storie incredibili – un misto di testi

11

Il copione di *Teatr Medei* da cui provengono le citazioni inserite è stato fornito dal *Dramatičeskij Teatr Koleso* della città di Tol'jatti, l'ultimo teatro a mettere in scena la pièce nel 2022. Nel testo compaiono con il riferimento TM (Klim 2022 in bibliografia). La traduzione delle citazioni è di chi scrive (LG).

12

Da qui in avanti, come succede anche nel testo di Klim, chiameremo questi personaggi con le rispettive sigle, quindi FM e FF.

cristiani e superstizioni contadine che riflettono una “concezione del mondo quasi pagana” (Karas’ 2013). Queste narrazioni simultaneamente portano l’autore in avanti (verso uno stile molto svincolato dalla norma) e indietro (verso una tradizione che spazia dal cristianesimo ortodosso al folklore slavo, fino al buddismo). I riferimenti alla religione sono una componente rintracciabile non solo in Klim ma anche in altri esponenti del teatro a lui contemporanei come Vasil’ev, nella cui scuola c’era una chiesa ortodossa. Se questi aspetti del teatro saranno parte del dialogo sul futuro, se verranno integrati o meno nel teatro di domani, resta una questione ancora sospesa.

Trama

Teatr Medei di Klim è un lungo dialogo fra due personaggi nel quale “non si verificano praticamente colpi di scena”: sul palco non succede nulla oltre alla conversazione, che è “al tempo stesso una lotta e una confessione” (Prijeti za 2022). È anche un pretesto per analizzare Medea (la cui storia è ancora *in fieri*), estrapolata dal suo normale ambiente e osservata al microscopio. Ma non solo. È una storia che investe più mondi paralleli e linee temporali facendone un caleidoscopio delirante di punti di vista.

La pièce comincia con una delle poche didascalie del testo: “Due attrici sul palco. Forse sono madre e figlia. Forse sono impercettibilmente simili” (TM: 1). Non hanno nome, sono due entità che si differenziano solo per età: la prima a parlare viene presentata così: “Возможно это мать (BM)”, “Forse è la madre (FM)” (TM: 1) – la seconda: “Возможно это дочь, или они просто похожи (ВД)”, “Forse è la figlia, oppure si somigliano e basta (FF)” (TM: 4).¹² Le protagoniste interpretano sia due attrici, che a loro volta interpretano Medea in una pièce di teatro contemporaneo, sia il personaggio di Medea

in due età diverse. Il passaggio da una dimensione narrativa all'altra rimbalza sulle pareti di un teatro vuoto e avviene senza stacchi, senza preavviso, come se in entrambe le donne vivessero due personalità che si alternano bruscamente prendendo (o meglio, rubandosi a vicenda) la parola.

Questo dialogo a tratti schizofrenico viene avviato dalla più anziana che, rimpiangendo la sua bellezza passata, convoca dalle profondità dello specchio il riflesso di sé stessa da giovane. La prospettiva, però, cambia subito: FM si rivolge a FF con uno scopo ben preciso. Al punto della storia in cui si trova FF quando viene trascinata nello specchio, i delitti commessi da Medea a Corinto non sono ancora avvenuti. FF ha appena scoperto il tradimento di Giasone, sente montare la rabbia e medita di assassinare i figli. FM, invece, porta già da tempo il peso di molteplici omicidi (oltre a Glauce, Creonte e i suoi figli vengono menzionati anche Apsirto, suo fratello, e Pelia, l'usurpatore del trono di Giasone a Iolco) e vuole risparmiare al suo riflesso lo stesso destino: per tutta la pièce cercherà di convincere FF a prendere decisioni diverse dalle sue. Ha un intento simile la FM attrice: dall'alto della sua età ed esperienza tenta di dare alla giovane dei consigli per far sì che questa reciti la sua parte senza farsi fagocitare dal teatro. In entrambi i casi FF si dimostra un'ascoltatrice difficile, con una gamma di reazioni che va dall'indifferenza all'ostilità.

Le due, quindi, sono e contemporaneamente non sono una il riflesso dell'altra. Il loro contrasto si esplicita non solo nella differenza d'età, ma anche nel modo in cui parlano. FF si sottrae alle domande di FM, rifiutandosi di partecipare allo spettacolo e cercando di cambiare discorso. Più che un *alter ego* FF si configura come un *alter eco*: le sue risposte sono tangenti alle domande, restituisce a FM le sue

13

ВД: у мужчин всегда
переломана правая
рука / а у женщин
левая / а знаешь
почему / потому что
женщина ближе
к богу / бог у женщин
слева / а у мужчин
справа / мужчи-
ны все время что
то делают / не так вот
их и бьют по правой
руке / а женщин бьют
по левой (ТМ: 20-1).

frasi distorcendole. Le battute di FF, rapide, taglienti e spesso ripetitive, paiono “martelletti sulle corde”, “punti di un lavoro a maglia”, mentre quelle di FM sono “sonore, rumorose come il tuono della verità” (Surkov 2022). Differiscono anche perché, mentre FM persegue il suo obiettivo e per tutto il testo tende a essere coerente, FF non esita a sottrarre chi legge dalla realtà della narrazione con brevi divagazioni, rapide stiletate di non-senso che spostano il discorso in varie direzioni, parentesi che risultano talvolta stranianti. Possono essere per esempio riflessioni di stampo religioso, come:

*FF: agli uomini si rompe sempre la mano destra
e alle donne la sinistra
e sai perché
perché la donna è più vicina a dio
dio è a sinistra delle donne
e a destra degli uomini
gli uomini fanno sempre qualcosa
di sbagliato ed ecco un colpo sulla mano destra
e alle donne sulla sinistra¹³*

O anche:

*FF: a voi è mai
un angelo vi è mai
in un momento difficile
vi è mai giunto un angelo
quando non era proprio possibile
come una voce da fuori
qualcuno vi guarda*

e dice
vai
non temere¹⁴

Altri *excursus* sono tratti dalla vita di FF e di alcuni suoi conoscenti:

FF: *sai c'era un mio conoscente
che aveva paura dei telefoni
ed evitava le telefonate interurbane
non sapeva spiegare questa cosa
gli sembrava che i suoi genitori sarebbero stati vivi fino a che
finché qualcuno là
non so chi
lui non sapeva spiegare chi
non avesse saputo come trovarlo
per comunicargli questa notizia
i suoi genitori sarebbero rimasti vivi*¹⁵

14
ВД: вам когда ни будь / вам когда ни будь ангел / в трудную минуту / к вам приходил ангел / когда совсем было не возможно / как бы голос из вне / на вас кто-то смотрит / и говорит / иди / не бойся (ТМ: 33).

15
ВД: знаешь у меня был один знакомый / который боялся телефонов / и скрывался от междугородних звонков / он не мог это объяснить / ему казалось что родители будут живы до тех пор / пока кто то там / уж не знаю кто / он не мог объяснить кто / не будет знать как его найти / что бы сообщить ему эту новость / его родители будут живы (ТМ: 25).

E così via. Il filo del discorso in questo modo si aggroviglia, portando chi cerca di districarlo nelle maglie dell'assurdo. E più aumentano le deviazioni e più FM cerca di riportare la sua interlocutrice al discorso principale, più frequenti si fanno le discussioni fra le protagoniste, definite “*kuchonnye svary*” (“faide da cucina”). È una modalità molto lontana dagli agoni retorici di Euripide. In queste liti le battute si muovono tra il *nonsense* e una pseudo-sticomitia.

Al tempo stesso, però, le due sono effettivamente una il riflesso dell'altra: FF, pur avendo appreso quale sarà il suo futuro, pare risoluta a emulare le azioni di FM, replicandone a distanza di anni i movimenti allo specchio. In questo modo si chiude il cerchio della storia e riparte

16
ты превратишься
в меня в не зависимо-
сти / в не зависи-
мости от моего или
твоего желания / все
происходит только
так как происхо-
дит (TM: 43).

il loop. FM lo prevede: “tu ti trasformerai in me in dipendentemente / in dipendentemente dal mio o dal tuo desiderio / tutto succede solo così come succede”.¹⁶ Quando finisce un viaggio nel tempo la realtà deve rimanere invariata. FM, quindi, ritorna al futuro con la mente ancora nel passato ed esce di scena, si allontana dallo specchio; il suo riflesso resta sul palco e racconta ancora, analizzando e soppesando i suoi ricordi in un momento di sospensione finale.

Teatro

L'opera si può suddividere in due dimensioni tematiche in base al ruolo che di volta in volta le protagoniste assumono: quello di attrici e quello di Medea. La sezione teatrale viene introdotta all'inizio della pièce, in un monologo dove FM descrive il teatro in cui lavora. Così facendo lo rende tangibile per il fruitore: la protagonista parla dei corridoi che percorre prima degli spettacoli, racconta dei truccatori e dei costumisti che la vedono vagare e la credono pazza. E poi tutto si fa più astratto, la descrizione diventa ragionamento e poi discussione, perché FM e FF hanno visioni differenti sulla loro professione.

FM è devota al teatro, come se fosse per lei un dio o un amante, anche quando vede che FF ha più successo di lei.

*FM: quando sei arrivata
da noi in teatro
tu eri molto bella
giovane
[...]
capivo che era la mia fine e io
non potevo raccontare a nessuno la verità
dicevo che mi aveva lasciato il mio amante*

*che avevo una vecchia relazione segreta
ed era la verità
il mio amante
il mio dio mi aveva voltato le spalle
il teatro
era pazzo di una giovane
e bella¹⁷*

Il teatro è una realtà che FM conosce bene, su cui riflette, per la quale ha completamente sacrificato la sua sfera personale, la sua famiglia. A questo punto della vita e della carriera desidera solo interpretare il ruolo di Medea. Non è mai riuscita a ottenerlo e dovrà accontentarsi di interpretarne una versione più anziana:

*io forse devo ancora dire che in questa pièce interpreto Medea
l'altra
dopo
poi¹⁸*

FM quindi è comprensibilmente contrariata quando FF non collabora allo spettacolo, perché non vuole perdere la sua unica occasione di portare in scena quel ruolo. Tiene così tanto a impersonare Medea che ai suoi occhi il rifiuto di FF di recitare sarebbe, per loro due e per i loro personaggi, la morte.

*FM: tu adesso hai ucciso due persone
e cerchi di ucciderne altre due
FF: e chi sono
FM: due Medee*

17

ВМ: когда ты пришла
/ к нам в театр
/ ты была очень
красива / молода
/ [...] / я понимала
это мой конец
и я / не могла никому
рассказать правды /
я говорила что меня
бросил любовник
/ что у меня старая
тайная связь / и это
была правда / мой
любовник / мой бог
отвернулся от меня
/ театр / он был без
ума от молодой /
красивой (ТМ: 30-31).

18

я наверное должна
еще сказать что
в этой пьесе я играю
Медее / другую /
после / спустя (ТМ: 3).

19

BM: ты убила
сейчас двух людей /
и пытаешься убить
еще двоих / ВД:
и кого же / BM: двух
Медей / молодую
и старую / и двух
актрис (TM: 16).

20

BM: мы всегда
говорим чужие слова
/ ВД: нет / BM: да /
ты придумала / хотя
бы одно слова / [...] /
тебе просто кажется
/ что если ты не бу-
дешь говорить чужие
слова / и делать
чужие поступки
/ то ты начнешь
делать свои (TM: 15).

*una giovane e una vecchia
e due attrici¹⁹*

Questa differenza di approccio è il pretesto per alcune delle liti fra le attrici. FF è l'esatto opposto della collega: non è sicura di volere una carriera nel teatro e, come detto sopra, rifiuta di recitare, affermando di non voler pronunciare parole ed eseguire azioni decise da altri. Davanti all'indecisione dell'interlocutrice, la risposta di FM tradisce una profonda disillusione:

FM: noi diciamo sempre parole altrui

FF: no

FM: sì

hai mai inventato

anche solo una parola

[...]

è solo che ti sembra

che se non dirai parole altrui

e non farai azioni altrui

allora comincerai a farne di tue²⁰

Con frasi come quest'ultima, FM-attrice svela la sua ambivalenza: non vorrebbe fare altro che recitare, eppure vede gli attori come automi manipolati da registi e sceneggiature, incapaci di prendere decisioni. Neppure gli altri commenti che esprime permettono di dissipare l'ambiguità del suo personaggio. Per esempio, parla della differenza fra il teatro com'era nella sua giovinezza e com'è nel presente. Trova che le sceneggiature siano cambiate, che siano diventate troppo astratte e difficili da capire. FF non è d'accordo e risponde beffarda che FM non

riesce ad ammettere la possibilità che le pièce siano semplicemente testi deliranti e insensati, perché così facendo la sua estrema devozione al teatro perderebbe di senso. FM lamenta inoltre la generale decadenza che secondo lei il suo ambiente sta vivendo: sostiene che siano peggiorati i registi, gli attori, le pièce – e le sue stesse capacità sul palco. Le sue osservazioni, però, non sono solo negative: nella visione di FM il teatro può avere anche una funzione salvifica. È una forma d'arte che trova un senso nel momento della “превращение бессмысленного в осмысленное” (“trasformazione dell'insensato nel sensato” TM: 17) e permette a chi recita di vivere vite diverse e di avere un ruolo particolare:

21
 ВМ: актер это
 видимая душа / что
 перерождается /
 душа не нашедшая
 своего места в этом
 мире / ее отправили
 на землю / а она
 заблудилась / вот она
 и пытается найти
 свое место (TM: 19).

*FM: un attore è un'anima visibile
 che rinasce
 un'anima che non ha trovato il suo posto in questo mondo
 l'hanno mandata sulla terra
 e si è persa
 ed ecco che prova a trovare il suo posto²¹*

Ma soprattutto, e qui ritorna l'influenza religiosa di Klim, le protagoniste parlano del teatro come di un mezzo con cui attori e pubblico possono sperimentare, almeno per un breve momento, l'immortalità:

*FM: niente
 siamo due vecchie sciocche truccate
 che si spacciano per immortali
 FF: ma noi siamo immortali
 FM: sì
 solo che allora perché le rappresentiamo*

22

ВМ: ничего / две
старые накрашенные
дуры / изобра-
жающие из себя
бессмертных / ВД:
но мы бессмертны /
ВМ: да / только тогда
почему мы их изо-
бражаем / изобразить
можно только то что
есть / ВД: я тебя
не понимаю / ВМ:
если мы делаем вид
/ что смерти нет /
то это не значит что
ее нет / [...] / ВМ: для
бессмертных жизнь
театр / ВД: что /
ВМ: люди приходят
в театр что бы побыть
бессмертными / на-
блюдая за быстротеч-
ностью жизни /
публика не думала
что и с ней может
что то подобное
случиться / актеры
выходят на поклон
/ и как бы говоря
публике / “на свете
смерти нет” (ТМ: 52).

si può rappresentare solo quello che c'è

FF: io non ti capisco

FM: se noi fingiamo

che la morte non ci sia

non vuol dire che non c'è

[...]

FM: per gli immortali la vita è teatro

FF: cosa

FM: le persone vengono a teatro per essere immortali per un po'

osservando la fugacità della vita

il pubblico non pensava che una cosa simile potesse accadere anche a loro

gli attori escono per l'inchino

come se dicessero al pubblico

“al mondo la morte non c'è”²²

Il teatro può diventare dunque anche realtà parallela, difesa contro la paura della morte, contro la minaccia della vecchiaia: vestita della temporanea divinità di Medea, FM pensa che il teatro potrà renderla immortale e per questo resta decisa a interpretare il suo ruolo.

I brani finora analizzati sviluppano la riflessione sul teatro e sui possibili effetti che può avere su chi vi entra in contatto, ma la narrazione della pièce prosegue lungo due vie parallele.

Medea

La seconda dimensione tematica di *Teatr Medei* è dedicata alla tragedia di Euripide. FM è la Medea che ha già vissuto l'intera vicenda e FF la Medea che non ha vissuto che il prologo.

Solo FM accetta questa identità, forse perché è un ruolo che FM-attrice ha sempre desiderato; FF è più recalcitrante: cerca di sottrarsi

al personaggio che le viene imposto, rifiuta più volte il nome dell'eroi-
na euripidea.

FM: Medea

FF: io non sono Medea

e non chiamarmi così

FM: Medea

FF: io non sono Medea

FM: Medea

*FF: te l'ho detto non sono Medea*²³

FF cederà e accetterà finalmente la sua identità solo verso la fine del
testo, ma nemmeno a quel punto vorrà ammettere che lei e FM sono
la stessa persona.

FM: come ti chiami

FF: mi prendi in giro

mi chiamo Medea

sono la nipote del dio del sole

mia madre è la strega più terribile e potente

[...]

tu come ti chiami

FM: Medea

FF: tu sei un'impostora

vecchia strega

*chi ti ha dato il diritto di parlarci così*²⁴

Fra le due rimane sempre almeno un grado di separazione, condizione
indispensabile per il loro confronto.

23

ВМ: Медea / ВД:
я не Медea / и не на-
зывай меня так / ВМ:
Медea / ВД: я не Ме-
деa / ВМ: Медea / ВД:
я же сказала я не Ме-
деa (ТМ: 14).

24

ВМ: как тебя зовут /
ВД: ты издеваешься
/ меня зовут Медea /
я внучка бога солнца
/ моя мать самая
страшная и всеиль-
ная колдунья / [...] /
как тебя зовут / ВМ:
Медea / ВД: ты са-
мозванка / старая
ведьма / кто тебе дал
право со мною так
говорить (ТМ: 49).

25

такое чувство что
он сам хотел этой
смерти / так он был
счастлив в своем
горе (ТМ: 43).

Il debito del testo con la tragedia di Euripide è reso esplicito fin dal titolo. È un'indicazione, però, che apparentemente viene subito lasciata da parte: la pièce sembra allontanarsi dal tema mitologico con il discorso introduttivo sul teatro, e la figura di Medea viene presentata solo sdoppiata, la sua storia raccontata con una certa libertà.

Alcune delle modifiche con cui Klim presenta l'eroina euripidea servono a dare un fondamento interiore più saldo al movente dei delitti: viene spostata l'attenzione lontano dalle colpe della protagonista, concentrandosi invece sul tradimento di Giasone e sulla reazione che provoca. La Medea sdoppiata di Klim, nonostante la rabbia che prova per lo sposo, ha ancora un forte legame con lui. Così forte che FM pensa di poter dissuadere FF dai suoi propositi omicidi facendole notare che, se uccidesse i bambini, l'uomo potrebbe tentare il suicidio; così forte che per FF, moglie tradita, disperata e furiosa, l'eventualità dell'infanticidio pare, più che un atto inenarrabile e orribile, solo un modo per ottenere finalmente l'attenzione del marito.

Altri elementi di novità nella sceneggiatura russa riguardano alcuni dettagli sui delitti commessi da Medea prima dell'arrivo a Corinto. Viene menzionato l'assassinio di Apsirto, suo fratello – e più precisamente la reazione del loro padre alla vicenda, di cui Euripide non parla. FF la commenta criticando l'autocommiserazione compiaciuta di Eeta: “la sensazione che lui stesso volesse questa morte / tanto era felice nel suo dolore”.²⁵ Secondo lei, una reazione del genere degrada il re e le sue origini divine, rendendolo un comune essere umano. Klim inserisce anche una riflessione sulle figlie di Pelia, lo zio usurpatore di Giasone che ha mandato l'eroe a rubare il Vello d'Oro insieme agli Argonauti. Al ritorno dalla Colchide, Medea aiuta Giasone a vendicarsi: convince le Peliadi che possono far ringiovanire il padre facendolo a pezzi e immergendolo in un filtro magico. Compie una dimostrazione

su un agnello, che riporta subito in vita, ma quando le giovani replicano il procedimento su Pelia il filtro non ha effetto. Fino a questo punto la pièce segue la vicenda mitologica. Ma Klim aggiunge dei particolari: FM non ricorda il nome delle ragazze ma prova dispiacere per loro; FF, invece, rifiuta ogni responsabilità dell'accaduto, dal momento che non ha direttamente causato lei la morte dell'uomo.

Il brano sulle figlie di Pelia è degno di nota anche perché è uno dei primi casi in cui FF coinvolge FM e la invita a ricostruire insieme un dato evento unendo i frammenti della loro memoria, un recupero collaborativo di ricordi che nel corso dell'opera avviene più volte. Il risultato è sempre ambiguo, perché allo spettatore viene offerto un punto di vista sdoppiato e spesso discordo – un dettaglio su cui si tornerà più avanti.

Klim si concede anche un'altra licenza poetica raccontando ciò che Euripide non ha svelato: il futuro della protagonista a tragedia conclusa. In questa pièce Medea fugge sul carro del Sole e diventa una donna comune, che ha un altro figlio e invecchia. Forse parte del destino che FM vuole evitare a FF è la banalità di una vita ordinaria, dell'invecchiamento, della morte.

Il riferimento più diretto alla tragedia greca, il punto di contatto più concreto fra i due testi, per quanto estremamente breve, riguarda gli omicidi. Verso la fine della pièce FF ne parla come se li vedesse – anche se nel testo di Klim non si verificano. Il tono è aggressivo, la protagonista ingiuria Glauce per aver sedotto Giasone, maledice Creonte per aver assecondato la loro unione, minaccia di uccidere i figli all'arrivo del marito; ma si riferisce alle loro morti con chiarezza, come se fosse una Pizia che riporta una profezia, una visione. In un certo senso è così: allo specchio FF vede, in FM, il suo futuro.

Lo sdoppiamento di Medea in *Teatr Medei* fa pensare a una teoria ancora discussa in filologia, secondo cui "Euripide avrebbe scritto due

Medee”, sebbene “nessuna fonte antica lo dicesse esplicitamente” (Lucarini 2013: 185). L’ipotesi, che permetterebbe di spiegare alcuni problemi di coerenza nei monologhi finali della protagonista, prevede l’esistenza di due versioni di *Medea*: una scritta quando il tragediografo è ancora giovane – infatti “è con la saga argonautica che Euripide avrebbe iniziato la sua carriera” (Magnani 2014: 86) – e una, “completamente rielaborata nella sua economia drammatica”, che rientra fra le sue ultime opere (88). A separarle – un lungo periodo di tempo che contiene l’intera evoluzione di Euripide. Il risultato, nonostante sia a tratti ambiguo e incoerente, è uno dei pezzi di teatro più sconvolgenti della storia.

In certa misura, le due varianti della tragedia possono metaforicamente rappresentare le Medee della pièce di Klim con le loro personalità opposte, con i loro diversi gradi di maturità, con le loro visioni del mondo. Divise, nonostante il loro legame sia innegabile. L’unico elemento a rimanere unitario è il palco che entrambe le artiste calcano, lo spazio della loro paradossale interazione, in cui “все происходит одновременно” (“tutto succede contemporaneamente” TM: 42).

IL TEATRO DI MEDEA

La successiva tappa in cui atterra il carro è la traduzione di *Teatr Medei* in italiano. Nella traduzione teatrale il testo di arrivo è una “scrittura drammaturgica”, in cui “le ragioni delle scelte” che portano al risultato finale “appartengono interamente al traduttore” (Boselli 2006: 630). Data la quasi totale assenza della dimensione spettacolare (sotto forma di didascalie o altre indicazioni) nel testo di Klim, l’opzione migliore per chi traduce è cercare la massima vicinanza

al testo di partenza e lasciare “la scrittura scenica [...] nelle mani del regista e degli attori” (ibidem).

Oltre al problema posto dai continui cambi di ritmo e di parlata all’interno della pièce, che si verificano non solo con il cambiamento di personaggio, ma anche di dimensione narrativa (teatro o mito), un’altra questione che il testo impone di risolvere è quella, già accennata, dello sguardo sdoppiato delle protagoniste sul loro passato comune. Nel corso della sceneggiatura le due Medee intessono, dialogando, un groviglio di piani temporali e universi paralleli. FF vive nel suo presente e non conosce altro, mentre FM vede le cose diversamente: il suo passato per FF è passato, presente e in parte futuro. Per rendere la discrepanza fra le due prospettive immediatamente comprensibile si deve tenere conto anche della differenza del sistema verbale russo da quello italiano. Il russo non ha forme verbali al passato che distinguano i diversi gradi di distanza fra gli eventi di cui si parla e il momento in cui se ne parla (se è necessario viene specificata con locuzioni aggiuntive), mentre l’italiano deve esprimere tale distanza – e anzi, per farlo ha a disposizione più tempi verbali. Questa varietà è stata sfruttata in traduzione per differenziare i punti di vista da cui le protagoniste guardano, vivono e commentano lo stesso evento. Il ragionamento appena esposto è stato applicato soprattutto nei brani che contengono riferimenti alla tragedia, dove è chiaro che lo stesso avvenimento è contemplato da due distanze diverse.

*FF: sì quando il sole tramonta
indosso un vestito dorato
non lo tolgo proprio da quel giorno
l’ho indossato proprio quel giorno
è un vestito speciale*

26

ВД: да когда солнце
заходит / на мне
золотое платье /
я не снимаю его
с того самого дня /
я одела его в тот са-
мый день / это особое
платье / оно един-
ственное что осталось
у меня / да я одела
его в то самое утро
/ ВМ: она одела его
/ и я подумала / она
вышла в нем к за-
втраку / и я подумала
/ она почти ничего
не ела / она всегда
за завтраком почти
ничего не ела / она
сидела / к завтраку
подали рыбу / живую
рыбу / рыба билась
на тарелке / но она
не прикоснулась
к ней / ее лицо было
неподвижно (ТМ: 8).

*è l'unica cosa che mi è rimasta
sì l'ho indossato quella mattina
FM: lei lo indossò
e io pensai
lei uscì con quello per la colazione
e io pensai
lei non mangiava quasi niente
a colazione non mangiava quasi mai niente
lei era seduta
per colazione servirono pesce
un pesce vivo
il pesce si dibatteva nel piatto
ma lei non lo toccò
il suo viso era immobile²⁶*

Un'altra difficoltà traduttiva, più classica, è quella posta dai giochi di parole. Nel testo di Klim se ne incontrano molti, basati sulla derivazione e sull'assonanza, ognuno dei quali prevede modalità diverse di risoluzione. Proponiamo di seguito quello più esteso, che chiama in causa anche la dimensione della messa in scena.

*FM: per noi beseda è eda
la conversazione è cibo
FF: cosa
FM: [...]
beseda è eda
eda besa
il cibo del demone
che bella pensata*

FF: cosa ho pensato

FM: la roba di bes e beseda

FF: non l'ho pensata io

la verità è nel dizionario

beseda e bes

sono vicini

prima bes

poi beseda²⁷

27

ВМ: для нас / беседа
как еда / ВД: что /
ВМ: [...] / беседа еда
/ еда беса / хорошо
ты это придумала /
ВД: что я придумала
/ ВМ: ну про беса
и беседу / ВД: я это
не придумала / прав-
да в словаре / беседа
и бес / стоят рядом /
вначале бес / потом
беседа (ТМ: 26-8).

E il brano continua con altre assonanze, proseguendo fra demoni e cucina. Mentre in russo l'incastro delle parole funziona, l'italiano, dovendo far capire a un eventuale spettatore (e non solo a un lettore) il ragionamento contenuto nel gioco, deve appoggiarsi a una traslitterazione, rendere visibile l'impalcatura su cui si regge il senso della frase. E, perché l'impalcatura sia solida, deve essere esplicito e immediato tanto il gioco fonetico quanto quello (falso) etimologico. Impossibile capire a priori se la traslitterazione sia un sostegno sufficiente alla comprensione anche al momento della messa in scena. Ma, una volta di più, la scrittura scenica spetta a chi dirige o interpreta il testo.

ESODO

Con la traduzione si chiude questo volo del carro. Le due Medee che atterrano aspirano a essere il riflesso di quelle di Klim, anche se in uno specchio deformante e imperfetto, che restituisce un'opera già di per sé caleidoscopica, composta dalle tracce di altri testi. In questa sovrapposizione di voci, ciò che alla fine rimane dietro le parole è la descrizione di un'esperienza, di un punto di vista particolare: quello di un essere umano nel teatro – in tutti i significati possibili dell'espressione. Pur

con le sue discese nell'assurdo e con il caos deflagrante che contiene, pur con le perdite che una sua traduzione implica, la sostanza di *Teatr Medei* può essere traslata di cultura in cultura, di teatro in teatro, rimanendo comprensibile. Perché i due pilastri su cui poggia sono universali. Primo: il teatro, che da prima di Melpomene è una forma d'arte pervasiva, sovratemporale, sfaccettata e incredibilmente flessibile. Secondo: il mito di Medea, che sulle ali dei traduttori ha attraversato infiniti confini ed è riconoscibile anche quanto si presenta come l'ennesimo *alter eco* di un personaggio a secoli di distanza. ♡

Bibliografia

- ALVARO, CORRADO, 1949: *La lunga notte di Medea*. CIANI, MARIA GRAZIA (ed), 2024: *Medea. Variazioni sul mito 2024*. Venezia: Marsilio. 188-252.
- ARISTOFANE, 1975: *Le Rane*. Torino: Einaudi.
- ARISTOTELE, 1987: *Poetica*. Milano: Rizzoli.
- BARBERO, LUIGI, 1995: *Civiltà della Grecia antica. Storia letteraria e testi*, vol. II: *Età classica*. Milano: Ugo Mursia Editore.
- BENDA, JIŘÍ ANTONÍN, 1775: *Medea. Ein mit Musik vermishtes Drama*. Libretto di: Gotter, Friedrich Wilhelm. Gotha: Karl Wilhelm Ettinger.
- BEUMERS, BIRGIT, 2000: *Zerkal'nye paralleli. A. Puškin. «Mocart i Sa'eri. Rekviem»*. Škola dramatičeskogo iskusstva. Režissër Anatolij Vasil'ev. *Peterburgskij teatral'nyj žurnal* 22. [<https://ptj.spb.ru/archive/22/the-moscow-prospect-22-2/zerkalnye-paralleli/>].
- BOSELLI, STEFANO, 2006: *La traduzione teatrale. Traduttologia: La teoria della traduzione letteraria*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. 625-642.
- CALVINO, ITALO, 2017: *Perché leggere i classici*. Milano: Mondadori.
- PACINI, GIOVANNI, 1845 [1843]: *Medea. Tragedia lirica*. Libretto di: Castiglia, Benedetto.
- CHARPENTIER, MARC-ANTOINE, 1693: *Médée, Tragedie en Musique, Representée par l'Academie Royale de Musique*. Libretto di: Charpentier, Marc-Antoine. Paris: Baillard.
- CHERUBINI, LUIGI, 1797: *Médée*. Libretto di: Hoffman, François-Benoît. Paris: Huet.

- CHLEBNIKOVA, MARINA, 2001: Repeticija. *lib.ru*. [http://lib.ru/POEZIQ/HLEBNIKOWA_M/repeticia.txt].
- CIANI, MARIA GRAZIA (ed.), 2022: *Elena. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- CIANI, MARIA GRAZIA (ed.), 2024: *Medea. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- CORNEILLE, PIERRE, 2019 [1635]: *Médée. Théâtre - II*. Paris: Flammarion.
- ÉSCHIL, SOFOKL, EVRIPID, 2009 [1895]: *Tragedii*. Pervod Dmitrija Merežkovskogo. Moskva: Lomonosov.
- EURIPIDE, 2018: *Medea. Testo greco a fronte*. Forlì: Foschi Editore.
- EURIPID, 1999: *Medeja. Evripid. Tragedii*. Pervod Innokentija Annenskogo. Moskva: Chudožesvennaja literatura. 105-168.
- FOMINA, ELENA, 2000: Pravila ottorženija «Ja». *Peterburgskij teatral'nyj žurnal* 20. [<https://ptj.spb.ru/archive/20/moskovsky-prospekt-20-1/pravila-ottorzheniya-ya/>].
- GASPAROV, MICHAIL, 2001: Evripid I. Annenskogo. *Evripid. Tragedii v 2 tomach*, t. I, Moskva: Nauka, Ladomir. 591-600.
- GRILLPARZER, FRANZ, 1822 [1821]: *Das goldene Vlies: Dramatisches Gedicht in drei Abteilungen. Der Gastfreund. Die Argonauten. Medea*. Wien: Wallishausner.
- IVLIEVA, POLINA, 2017: Ot P. Kornelja do L. Ulickoj: èvoljucija obraza Medei v evropejskoj literature. *Filologija: naučnye issledovanija*. [https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=23441].
- KARAS', ALENA, 2013: Klim: nulevoj ritual. *Teatr*". [<https://oteatre.info/klim-nulevoj-ritual/>].
- KAZ'MINA, NATAL'JA, 2009: "Antičnoe priključenje" ruskog sceny. *Voprosy teatra* 1-2. 107-168.

- KLIM, Klim. *Centr dramaturgii i režissury*. [<https://teatrcdr.ru/o-teatre/komanda/GBImpvEFHsRseXoeo5JDq>].
- KLIM, 2022 [2001]: *Teatr Medei*. Copione teatrale.
- LEGOUVÉ, ERNEST, 1859 [1854]: *Médée. Tragédie en trois actes et en vers*. Paris: Michel Lévi Frères.
- LUCARINI, CARLO, 2013: Il monologo di Medea (Eurip. “Med.”, 1056-1080) e le altre “Medee” dell’antichità (con “Appendice” su Carcino). *Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia* 5 (1). 163-196.
- MAGNANI, MASSIMO, 2014: Euripide: una o due Medee? A proposito di P. IFAO inv. PSP 248 e P. Oxy. LXXVI 5093. *Eikasmos: quaderni bolognesi di filologia classica* XXV. 85-108.
- MILHAUD, DARIUS, 1939 [1938]: *Médée: opéra en trois tableaux*. Libretto di: Milhaud, Madeleine. Paris: Heugel.
- MOTTA, VALENTINA, 2021: *Medea illustrata. Dalla tragedia di Euripide alla “sindrome di Medea” tra Arte, Mito e Letteratura*. & MyBook edizioni.
- NEKLJAEV, VLADISLAV, 2018: Začëm perevodit’ posle Annenskogo. www.EVRIPID.com. [<https://evripid.com/zachem-perevodit-posle-annenskogo/>].
- NEKLJAEV, VLADISLAV, 2023: Evripid. Medeja. Perevël s drevnegrečeskogo Vlanes. www.EVRIPID.com. [<https://evripid.com/portfolio/medeya/>].
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, 1977 [1872]: *La nascita della tragedia*. Milano: Adelphi.
- PASOLINI, PIERPAOLO, 1969: *Medea*. Produzione: Janus Film und Fernsehen (Germania), Les Films Number One (Francia), San Marco (Italia).

- PETRUŠEVSKAJA, LJUDMILA, 2021 [1998]: Boginja parka: povesti i rasskazy. *Bookscafe.net*. [https://bookscafe.net/read/petrushevskaya_lyudmila-boginya_parka_sbornik-169437.html#p49].
- PRIJTI ZA, 2022: Prijti za bessmertiem. V «Kolese» sostojalas' prem'era spektaklja «Teatr Medei». *Est' talk!* [https://talk-on.ru/materials/talkovosti/Priyti_za_bessmertiem_V_tolyattinskom_Kolese_sostoyalas_premera_spektaklja_Teatr_Medei/?sphrase_id=649446].
- PUCCI, GIUSEPPE, 2019: Medea, I figli, Giasone. *Myhtologica. Dèi, eroi, passioni*. Roma: Electa. 60-67.
- RAZUMOVSKAJA, LJUDMILA, 2004 [1981]: Medeja. *Litres*. [<https://www.litres.ru/book/ludmila-razumovskaya/medeya-63117783/chitat-onlayn/>].
- SANDROLINI, GIORGIO, 2018: Euripide e Medea: Stranieri in patria. EURIPIDE, 2018: *Medea*. Con testo a fronte. Forlì: Foschi Editore. XI-LXXIV.
- SAVINYCH, OL'GA, 2018: Russkaja Medeja 80-90ch godov XX veka (L. Ulickaja, L. Petruševskaja, L. Razumovskaja, M. Chlebnikova). *Mirovaja literatura na perekrest'e kul'tur i civilizacii* 4 (24). 60-70.
- SURKOV, KONSTANTIN, 2022: V tol'jattinskom teatre "Koleso" ustroili kuchonnuju svaru. *Dramatičeskij teatr Koleso im. Gleba Drozdova*. [https://teatr-koleso.ru/media/pressa/pressa_837.html].
- ULICKAJA, LJUDMILA, 2011 [1996]: *Medeja i eë deti*. Moskva: Izdatel'stvo AST.
- VASIL'EV, SERGEJ, 2008: Klim: "Net nacii – net teatra". Šoizdat. [<https://shoizdat.com/klim-net-natsii-net-teatra/>].

- VON TRIER, LARS, 1988: *Medea*. Produzione: Danmarks Radio.
- WOLF, CHRISTA, 2008 [1996]: *Medea. Stimmen*. Berlin: Suhrkamp.
- WOOLF, VIRGINIA, 2017: *Non sapere il greco*. Milano: Garzanti.
- WYLES, ROSIE, 2014: *Staging Medea. Looking at Medea: Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London: Bloomsbury. 47-64.
- YANER, ALINA, 2009: *Sravnenie perevodov tragedii Evripida "Medeja"*. *Livejournal*. [<https://alina-yaner.livejournal.com/770.html>].

Резюме

Персонаж Медеи – неотъемлемая часть мировой культуры. Всегда вызывала страх, но и любопытство и вопросы, на которые художники любой эпохи попытались ответить, переводя ее в искусство. Эволюция образа Медеи идет в разные направления, но ее путешествие с Древней Греции до современной России особенно интересно. Первый этап путешествия: трагедия *Медея* Еврипида (431 до нашей эры). Сюжет и трагедия Еврипида, у которых не было большого успеха в Афинах того времени, имели огромное влияние и распространились переводами. Второй этап: переводы *Медеи* на русский язык, особенно перевод Анненского (1909). Таким образом текст трагедии Еврипида смог прилететь в Россию, но у перевода были разные характеристики, которые можно анализировать с помощью комментариев Некляева (другой переводчик текстов Еврипида на русский). Переводы этого текста на русский язык достигли широкую публику и вдохновили, в конце XX века в России, переписывания от многих художников. Третий этап: среди этих переписываний находится и пьеса *Театр Медеи* Клим (2001). Клим (режиссер, педагог, тренер и автор больше пятидесяти текстов для театра) наблюдает персонаж Медеи и делит его на две части. Эта пьеса – диалог/ссора одновременно между двумя Медеями и двумя актрисами (старшей и младшей) для того, чтобы показать публике душу и личность Медеи, спрятавшуюся за текстом трагедии, и чтобы думать о театре, о его функции и его состоянии. Четвертый этап: попытка перевода текста *Театр Медеи* на итальянский. После такой эволюции и после так длительного пути, полет Медеи временно останавливается.

Laura Gazzani

Laura Gazzani è laureata in Traduzione Specialistica all'Università di Trieste. Fa parte del comitato organizzatore del Progetto "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." (IUSLIT UniTS). Da marzo 2024 è titolare di borsa di studio post lauream presso l'Università di Verona (Dipartimento di Informatica) dal titolo "Acquisizione dataset di imaging e annotazione testuale tramite AI per l'analisi di manoscritti" per il progetto PRIN PNRR "AIPAD" (Artificial Intelligence and Physics for Art Diagnostics). Si interessa di lingua russa e greca (antica e moderna) e delle intersezioni fra le rispettive culture.

Laura Gazzani graduated in Specialized Translation at the University of Trieste. She is part of the organizing committee of the project "Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S." (IUSLIT department, University of Trieste). Since March 2024 she has held a post-degree scholarship at the University of Verona (Department of Informatics) titled "Imaging dataset acquisition and annotation with AI for the analysis of manuscripts" for the PRIN PNRR project "AIPAD" (Artificial Intelligence and Physics for Art Diagnostics). She focuses on languages such as Greek (ancient and modern) and Russian and on any crossovers between these two cultures.

ВДРУГ: de repente, Rafael Cansinos Assens; de pronto, Crimen y castigo de Dostoyevski

ВДРУГ: Suddenly, Rafael Cansinos Assens; and All of a Sudden, Dostoyevsky's Crime and Punishment

Este ensayo se origina a partir de los análisis de Ivan Verč sobre el adverbio “vdrug” (вдруг) en Dostoyevski (2016) preguntándose cómo se percibe la complejidad de este adverbio en el Dostoyevski en español, especialmente a través de las traducciones de Rafael Cansinos Assens. El trabajo aborda el papel de Rafael Cansinos Assens como traductor en “estado permanente de literatura”. Asimismo, se analiza la génesis de su traducción de *Crimen y castigo* y el contexto en que fue realizada. Se presenta también un análisis cuantitativo del adverbio “vdrug” en cuatro versiones españolas de *Crimen y castigo*. El propósito es mostrar cómo las distintas traducciones de este elemento revelan la diversidad de los gestos estilísticos y las lecturas que generan.

VDRUG, IVAN VERČ, RAFAEL
CANSINOS ASSENS, DOSTOYEVSKI,
CRIMEN Y CASTIGO, TRADUCCIÓN

The essay draws from Ivan Verč’s analysis of the adverb “vdrug” (вдруг) in Dostoevsky (2016) in order to ask how the complexity of this adverb is perceived in Spanish Dostoevsky, especially through Rafael Cansinos Assens’ translations. The article addresses the role of Rafael Cansinos Assens as a translator in a “permanent state of literature”. It also analyses the genesis of his translation of *Crime and Punishment* and the context in which it was made. Furthermore, a quantitative analysis of the adverb “vdrug” in four Spanish versions of the novel is presented. The aim is to show how the different translations of this element reveal the diversity of stylistic gestures and the readings they generate.

VDRUG, IVAN VERČ, RAFAEL CANSINOS
ASSENS, DOSTOYEVSKI, CRIME AND
PUNISHMENT, TRANSLATION

INTRODUCCIÓN

El presente ensayo surge de una curiosidad motivada por la lectura de los artículos que Ivan Verč dedica al adverbio “vdrug”, вдруг (de repente) en Dostoyevski (2016a y 2016b). Ante la profundidad del análisis que el estudioso lleva a cabo, con todas las resonancias e implicaciones discursivas que tiene ese adverbio en la lengua rusa y ante el lugar preeminente que ocupa en la poética de Dostoyevski el procedimiento de la acción súbita, me surgió espontáneo preguntarme qué Dostoyevski había leído yo, qué adverbio reproduce en español esa presencia y esa función dentro de su narrativa. Al mismo tiempo, pensando en que es verdad que los traductores eligen macroestrategias (aun implícitas) que se llevan a cabo mediante elecciones concretas de tipo léxico, me pregunté cómo la selección de un determinado adverbio permite revelar la complejidad y la profundidad de un estilo traductor.

Evidentemente, el Dostoyevski que yo he leído es el Dostoyevski de Rafel Cansinos Assens, por lo que me pareció importante indagar en su figura como intelectual, escritor y traductor. Además, me gustaba la idea de reproducir el análisis que Verč hace de “vdrug” en la obra más emblemática y más traducida al español del novelista ruso, *Crimen y castigo*, por lo que me he permitido esbozar un análisis cuantitativo sobre un corpus de cuatro traducciones, verificando una vez más, que cada traducción es un continente distinto en ese mundo que se conforma partir de una obra original. O que cada obra es un mundo dentro de ese universo que el texto original genera.

En las páginas siguientes, me demoraré sobre la figura de Rafael Cansinos Assens, como figura “en permanente estado de literatura” (Prenz 2022), como traductor, y como traductor del ruso. A continuación, comentaré brevemente la génesis de su traducción de *Crimen*

y castigo, en relación al contexto traductor en la que se llevó a cabo, para luego pasar a resumir el análisis de “vdrug” de Ivan Verč y así poder observar las propuestas de traducción en cuatro versiones españolas de la novela y llegar a las conclusiones.

RAHEL CANSINOS ASSENS,

INTELECTUAL EN PERMANENTE ESTADO DE LITERATURA

Rafael Cansinos Assens (1882-1964) fue escritor, crítico literario, poeta, ensayista y traductor. Su vida y obra están marcadas por su pasión por la literatura universal, su papel en la vanguardia literaria española y su prolífica labor como traductor.

Nacido en Sevilla y criado por su madre fervientemente católica, descubrió muy temprano su origen judío, lo cual marcó profundamente su percepción del mundo y su obra. Fue un estudiante brillante que, tras cursar el bachillerato y estudios en la Escuela de Comercio, se trasladó a Madrid en 1898. Desde joven manifestó una fuerte vocación literaria, traduciendo y escribiendo desde los doce años.

En Madrid vivió una vida bohemia, trabajando como periodista y traductor mientras frecuentaba círculos literarios y artísticos. Entre sus trabajos iniciales destaca la publicación de *El candelabro de los siete brazos* (1914) y su participación activa en tertulias junto a figuras como Rubén Darío, los hermanos Machado y Juan Ramón Jiménez. También fue precursor del Ultraísmo, movimiento literario que influenció a Jorge Luis Borges, quien siempre lo consideró su maestro.

El trabajo de Cansinos Assens como periodista fue crucial para la difusión de la cultura y la literatura en España. Sus críticas literarias y su capacidad para captar el espíritu de su tiempo lo convirtieron en una figura clave de la prensa cultural del siglo XX. En 1924,

asumió la sección de crítica literaria de *La Libertad*, lo que le permitió destacar por su capacidad de análisis y su estilo erudito. Ese mismo año, la Real Academia Española le otorgó el Premio Castillo de Chirel por su labor crítica.

Tras la Guerra Civil Española, fue marginado por el régimen franquista y perdió su carné de prensa, acusado de ser judío. Se dedicó principalmente a la traducción para la editorial Aguilar, produciendo ediciones completas de autores como Balzac y Goethe. En 1943 la censura obligó a quitar su nombre de las traducciones que publicaba en Aguilar y su figura fue relegada al olvido debido a su ideología republicana y a su conexión con movimientos culturales prohibidos por el régimen franquista.

Falleció en 1964, dejando un legado literario diverso que abarcó poesía, narrativa, ensayo y traducción. Su obra refleja su profundo interés por la espiritualidad, el judaísmo y la literatura universal, consolidándose como una figura clave en la cultura española del siglo XX.

Jorge Luis Borges lo considera amigo, pero sobre todo maestro, y traza esta semblanza:

Más allá de los laberintos dudosos de la genealogía, resolvió ser judío y llegó a serlo, por las largas vigilias que dedicó a la lengua sagrada, por sus excertas del Talmud, por el bíblico sabor de su estilo y, al cabo de los años por su conversión a la fe de Israel. Hablar con él era como hablar con un hombre que hubiera leído todos los libros, que supiera todas las lenguas y que, a la manera del judío de la leyenda, hubiera estado en todas partes [...]. En El candelabro de los siete brazos (1915) y de algún modo en toda su vasta labor, quiso infundir al castellano la música peculiar del hebreo, como Garcilaso y Boscán la del italiano y Darío, la del francés. Perdura en mi memoria la melodía del pudoroso y trémulo volumen que se titula El divino fracaso y que no he tenido en las manos desde

hace medio siglo. Rafael Cansinos Assens tradujo de los textos originales a muchos y muy diversos autores: Barbusse, Nordau, De Quincey, Dostoievski, Goethe y Juliano el Apóstata. Le debemos la primera versión directa de Las mil y una noches. Era el más cortés, irónico y elocuente de los conversadores. Tal vez la fama lo olvidará, pero no quienes fuimos sus discípulos (Borges: 2007: 163).

Rafael Cansinos Assens fue un traductor prolífico cuya obra desempeñó un papel crucial en la difusión de grandes autores de la literatura universal en el ámbito hispano. Su profundo conocimiento de varios idiomas, su sensibilidad literaria y su dedicación hicieron que sus traducciones se convirtieran en obras de referencia fundamentales.

Políglota excepcional para su tiempo, Cansinos dominaba numerosas lenguas. El escritor argentino César Tiempo nos dice que “señorea sobre los idiomas antiguos y modernos, los dialectos inextricables, el devanagari, el ghez, el arameo, el karxuni, el siríaco, el hebreo, el himarita, el ídish, el árabe, el serbo-croata, el vascuence” (1961: 10).

Como afirma González Troyano (2003), el estudio profundo de las lenguas y sus literaturas fue el método que Cansinos eligió para integrarse en los mundos culturales que le atraían: no podía limitarse a una admiración distante y superficial, sino que era necesaria una inmersión total, lo cual requería aprender y dominar sus idiomas, historia y tradiciones, transformando esos mundos en parte de su propio legado, recuperados y asumidos como patrimonio personal.

Esa búsqueda de conocimiento la transmitía a través de los medios en los que destacaba: la palabra oral en sus tertulias y la escrita en sus traducciones, las cuales no eran simples versiones de textos, sino que estaban enriquecidas con todo lo necesario para que el lector pudiera sentir las, entender las e interpretar las profundamente. “El anhelo puesto

en esas traducciones, en esos extensos prólogos, le descubren como alguien deseoso de transmitir la belleza de unas ideas y de unas formas perdidas, olvidadas, excluidas por la intolerancia y las pretensiones homogeneizadoras, represoras, de los dogmatismos políticos y religiosos” (González Troyano 2003: 39).

Carole Fillière apunta a cómo la colosal labor traductora de Cansinos responde a un “proyecto cultural ideado por el crítico-traductor que pretende nutrir su presente con las aportaciones del siglo XIX, incluso cuando la actualidad artística y literaria se construye en reacción contra el siglo anterior” (2020: 568). Un proyecto cultural que preveía una selección de los textos que habían de ser traducidos según tres directrices:

La traducción-manifiesto, o el papel incentivo de la traducción dentro de un presente en mutaciones.

La traducción-patrimonio, o el papel subterráneo de la traducción como acto de resistencia individual y cultural dentro de un presente inmóvil, paralizado por las circunstancias políticas.

La traducción-exégesis, o el papel hermenéutico de la traducción (570).

Y, efectivamente, la labor traductora de Rafael Cansinos Assens fue muy amplia y diversa, y se entrelazaba inextricablemente con sus obras de creación literaria. A partir de 1914, trabajó para numerosas editoriales realizando versiones de obras de autores como Max Nordau, Ralf Waldo Emerson, Alexandre Dumas (hijo), Pirandello, Maquiavelo, Claudio Flavio, Juliano el Apóstata, Luciano de Samósata, Cesare Lombroso, Kalidasa, Barbey d’Aureville entre otros, además de seleccionar, traducir e introducir los textos para una antología del *Talmud* (Varios Autores 1919).

En la década de 1930 empieza su colaboración con el editor Manuel Aguilar para quien realiza traducciones directas y minuciosamente comparadas con versiones en otros idiomas, acompañadas por extensas introducciones críticas. Con este editor proseguirá una colaboración intensa durante el periodo franquista, en la etapa que se corresponde con la marginación y el exilio interior, en la que traslada a Turgueniev, Pushkin, Schiller, Balzac, Goethe. Memorables son las traducciones directas del árabe de *Las mil y una noches* (Anónimo 1954) y del *Korán* (Mahoma 1951).¹

Con respecto a su labor como traductor, Fuentes Florido (1979: 42), subraya que, para Cansinos,

una buena traducción debe ser, en un principio, intuitiva en el sentido de los matices; que debe seguir el mismo proceso de la creación de la obra propia, y que el traductor tiene que ser algo así como un escritor, capaz de realizar la misma obra que traduce, pero que no posee la imaginación y labora sobre un argumento dado ya previamente, debiendo apartarse de la literalidad, pero sin dejarse nada. Que no se note que es obra ajena, pero sin permitirse excesivas libertades. Entre las dos escuelas existentes, literal y libre, se puede llegar a un equilibrio. En este término medio encuentra Cansinos la virtud del traductor.

RAFEL CANSINOS ASSENS TRADUCTOR DEL RUSO

De la literatura rusa, en su extensa labor traductora, Cansinos Assens verterá al español, entre otros, a Turgueniev, Tolstoi, Gorki y Andréiev. En 1935 Cansinos publica la primera traducción directa de las obras completas de Dostoyevski en dos volúmenes.²

1
Puede consultarse la lista completa de todas sus traducciones en Cansinos Galán 2022 [<https://biografia.cansinos.org/>].

2
Véanse Juez Gálvez (2006) para todas las indicaciones bibliográficas de las traducciones del ruso y Morillas (2020) para las ediciones de *Crimen* y *Castigo* en español.

Antes de pasar a examinar esta inmensa labor cansiniana, cabe recordar (siguiendo a Obolenskaya 1993) que la literatura rusa comenzó a difundirse en España a partir de las décadas de 1870 y 1880, alcanzando una buena difusión entre finales de los años veinte y mediados de los años treinta del siglo XX.

En lo que se puede considerar un primer periodo de recepción de la literatura rusa, las traducciones al español solían realizarse a partir de versiones en francés, lo que generaba múltiples alteraciones textuales: los traductores franceses, y posteriormente los hispanos, se tomaban numerosas libertades, lo que resultaba en ediciones que, pese a autoproclamarse completas y fieles, a menudo se alejaban del contenido original. Emblemático es el caso de los títulos de tales obras. Obolenskaya (1993: 171) enumera los siguientes títulos para *Las memorias de la casa muerta* de Dostoyevski: *La casa de los muertos*, *Memorias de la casa de los muertos*, *Cuadros carcelarios*, *La novela del presidio*, *Los presidios de Siberia*, *Recuerdos de la casa de los muertos*, *El sepulcro de los vivos*.

A partir de los años veinte y treinta del siglo pasado, los inmigrantes rusos residentes en España comenzaron a realizar traducciones directas al español, pero aun así la calidad seguía siendo inferior a las hechas por traductores profesionales no rusos (Obolenskaya 1993: 171-172).

En las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, se produce el segundo gran período de recepción de la literatura rusa, donde proliferaron las traducciones directas, publicadas sobre todo por editoriales y revistas que promueven a autores soviéticos. Además, se llevan a cabo ediciones más cuidadosas, en las que se evitan las abreviaciones y defectos característicos de las traducciones anteriores, logrando una mayor fidelidad al texto original.

Las traducciones de Rafael Cansinos Assens, que pueden enmarcarse en este segundo momento de recepción, se han convertido

en un referente clásico y esencial, reeditándose durante décadas tras su fallecimiento. No obstante, “el reconocimiento de la obra como traductor del ruso de Cansinos Assens es, paradójicamente, desigual en la crítica eslavística actual. A veces se omite mencionarlo siquiera, o la mención es simplemente circunstancial y fugaz” (Juez Gálvez 2006: 279).

La traducción de *Crimen y Castigo* de Cansinos se configura como un excelente caso de estudio en el ámbito de la retraducción, pues es un ejemplo de cómo la voz de un traductor marcará las traducciones posteriores, y a su vez su obra será un claro intento de distanciarse de las traducciones anteriores. En efecto, la primera traducción al español de la novela fue realizada a partir del francés en 1901 por el escritor y periodista Francisco Fernández Villegas, conocido bajo el pseudónimo de Zeda (Dostoyusky 1901). La creciente admiración por Dostoyevski, y especialmente por esta obra, llevó a que en 1903 la editorial barcelonesa Maucci publicara una nueva versión traducida por Eusebio Heras (Dostoyewski 1903). Posteriormente, en 1914, Pedro Pedraza y Páez presentó otra traducción del libro (Dostoievsky 1914), seguida en 1930 por la versión de Alfonso Nadal (Dostoiewski 1930).

Cansinos Assens, en una nota que acompaña la primera edición de las obras completas, aun criticando duramente las traducciones anteriores, alaba las de Alfonso Nadal, a pesar del “defecto capital, [...] el mismo original pecado” que comparte con aquellas, es decir, no estar hecha directamente del ruso, “sino de otras versiones francesas, inglesas y hasta alemanas, con la consiguiente merma de esencias inevitables de estas decantaciones” (2021: 645).

Tras cinco años de trabajo, en 1935, Cansinos da a la prensa la primera traducción directa del ruso de las obras completas de Dostoyevski,

acompañadas de introducción y notas (Dostoyevski 1935). De esta forma, Cansinos ofrecía a los lectores españoles una serie de textos que hasta ese momento no les habían sido accesibles y dejaba atrás, definitivamente, las “traducciones *comerciales*, desenfadadas y libérrimas, cuyos autores manejan unas tijeras irrespetuosas, que a veces mutilan páginas enteras sin el menor duelo” (2021: 644).

La traducción la llevó a cabo a partir de la edición de las obras completas de Dostoyevski publicadas por la editorial Prosveschenie de San Petersburgo entre 1911 y 1918. Según se desprende de las notas, Cansinos cotejó su versión con una edición francesa no identificada, pero sobre todo con la edición que Arthur Moeller van der Bruck realizó en colaboración con Dmitri Merezhkovski y fue traducida al alemán por Elisabeth Kerrick con el seudónimo de E. K. Rahsin (Munchen: Piper, 1906-1922).

Para Cansinos, *Crimen y castigo* es “una de las obras más grandes de Dostoyevski” porque aborda, con admirable claridad y determinación, el problema fundamental de la Ética, el de la propia existencia, y plantea el conflicto entre los individuos y la sociedad; “Raskólnikov, el hombre solitario de Dostoyevski, se ha convertido en el hombre-masa de hoy, y en vez del hacha campesina, empuña la pistola de los libertarios” (1977: 13).

En el prólogo también se analiza la figura de Raskólnikov, poniéndola en relación con el contexto biográfico e ideológico de Dostoyevski y proporcionando claves interpretativas relevantes. Además, Cansinos Assens establece diversos paralelismos ideológicos con Nietzsche y con la situación política rusa de la época, presenta una breve reseña sobre la concepción y redacción de la obra, así como sobre su recepción.

En 1949, Cansinos Assens llevará a cabo una cuarta edición de las obras completas “corregida y aumentada con abundante material

inédito” en tres volúmenes (volumen I: 1844-1865, volumen II: 1866-1876, y volumen III: 1877-1881), a la cual seguirán numerosas ediciones (se llega a la décima edición en 1969).

Resultan muy interesantes los criterios de traducción seguidos por Cansinos:

Se ha guardado una fidelidad absoluta al texto ruso, hasta en la puntuación. No se ha omitido ni escamoteado nada. Se ha respetado escrupulosamente la integridad del territorio dostoyevskiano. Dostoyevski se muestra aquí en toda su dimensión física. Su cuerpo, por así decirlo, ha sido recogido sin menoscabo en esta urna editorial. Y cuando se tiene la forma, se está muy cerca de tener el espíritu (2021: 646).

La importancia de la forma es esencial. Aunque nos recuerda que toda traducción altera la esencia original del texto, “pues no hay que olvidar que el traductor tiene algo del actor, del cómico, y siempre pone mucho de sí en la versión que hace. Pone sus visajes espirituales y los gestos de su estilo” (2021: 645).

IVAN VERČ SOBRE “VDRUG” EN DOSTOYEVSKI

En su ensayo ВДРУГ. *L'improvviso in Dostoevskij* de 1977, Ivan Verč (2016a) observa el papel destacado que, en la poética de Dostoyevski, tiene el recurso de la acción repentina. El interés de los estudiosos por el adverbio “vdrug” y los elementos estilísticos que expresan esa acción no radica solo en su notable frecuencia de aparición (según un análisis manual aparece 2079 veces en 2516 páginas),³ sino también en su uso distintivo frente a otros autores contemporáneos.

3 →
Reproduzco
la tabla que figura
en la página 5:

	BL	D	ZIMD	ZIP	I	B	SSC	BK	tot.
n. pagine	136	173	334	115	724	18	21	995	2516
% pagine	5,36	6,90	13,27	4,60	28,78	0,71	0,83	39,55	100,00
n. vdrug	13	81	101	74	622	19	40	1129	2079
% vdrug	0,62	3,89	4,85	3,55	29,91	0,91	1,92	54,35	100,00
media per pagina	0,09	0,46	0,30	0,64	0,85	1,05	1,90	1,14	0,82

Leyenda: “BL – Bednye ljudi; D – Dvojniki; ZiMD – Zapiski iz mertvogo doma; ZiP – Zapiski iz podpol’ja; I – Idiot; B – Bobok; SSC – Son smešnogogo čeloveka; BK – Brat’ja Karamazovy”.

Por ejemplo, en Gógol, el adverbio tiene un matiz irónico; en Pushkin y Lérmontov, introduce una tensión propia de las novelas de aventuras; mientras que, en Tolstói, prácticamente no se emplea. Además, desde el punto de vista sintáctico, en Dostoyevski rara vez aparece en oraciones simples, no tiene un papel predominante y suele evitar colocarse al inicio de las frases.

Sin embargo, en la narrativa de Dostoyevski, “vdrug” es un elemento recurrente que aumenta con el tiempo y aparece en obras de distintos géneros y extensión. Desde un punto de vista histórico, su uso puede vincularse con episodios clave de la vida del autor, como los ataques epilépticos y la falsa ejecución que vivió. Además, debe recordarse la predilección de Dostoyevski por la “palabra viva”, lo que implicaba que, incluso en sus repeticiones, el adverbio resonaba cada vez con un matiz renovado, quizá debido a que dictara sus obras. Esto impide, concluye Verč, catalogar la reiteración de “vdrug” como una simple repetición mecánica.

Verč (2016b: 58) observa cómo la crítica se ha limitado a catalogar una serie de funciones que el adverbio puede desempeñar. En primer

lugar, la función cardinal, donde el adverbio actúa como un elemento clave que marca un giro decisivo en la trama, provocado por una acción repentina de algún personaje. Pasa luego Verč a considerar su función de pista: el adverbio refleja la creciente tensión de los acontecimientos, anticipando una catástrofe inminente. Sirve como un puente entre el mundo interior del protagonista y el mundo exterior, que a menudo manifiesta las fracturas internas del héroe. Y por último expone la función de catálisis: el adverbio opera como un “clasificador situacional”, acelerando la percepción del tiempo. Gracias a su presencia, el tiempo parece fluir de manera inusual, midiendo su transcurso exclusivamente en “momentos”.

Ahora bien, el adverbio es un simple “informante”, vinculado exclusivamente a la descripción de la trama, y constituye un dato puro, “inmediatamente significativa” (2016b: 62). Solo si se observa desde este último punto de vista, el adverbio puede encontrar una explicación plausible dentro del concepto general de la poética de Dostoyevski.

De acuerdo con el análisis de G.A. Lesskis (1963), más del 50% del texto de Dostoyevski corresponde a las palabras de sus héroes. Sin embargo, solo el 18% del uso total del adverbio “vdrug” se encuentra en estos discursos, mientras que el 82% restante corresponde a las palabras del narrador. Esto sugiere que el adverbio “vdrug” es una característica distintiva del lenguaje narrativo en la obra de Dostoyevski.

Verč señala que su análisis se centra exclusivamente en la diferencia entre las palabras del héroe y las del narrador, sin considerar las del autor como una categoría independiente.

A partir de estas premisas, Verč destaca tres características generales de la poética de Dostoyevski: su estilo conciso y denso pues tanto estilística como compositivamente, su prosa es breve y compacta, con una alta concentración de eventos dentro de un marco

narrativo limitado; los personajes y los acontecimientos se presentan no en su proceso de desarrollo, sino en instantes críticos; y por último, el tiempo narrativo es relativamente libre de convenciones, lo que permite la coexistencia de casi todos los elementos propios de la palabra artística en el mismo marco temporal y espacial.

Estos tres elementos constituyen la base del carácter distintivo de la prosa de Dostoyevski. El propio autor se describe como “el cronista de un acontecimiento particular que ocurrió repentinamente en tiempos recientes” (*Tvorchestvo Dostoevskogo* 1921: 26; cit. en Verč 2016a: 37). En sus obras, el narrador actúa como un simple reportero o cronista, incluso como un taquígrafo, encargado de registrar esta diversidad de voces. Desde esta perspectiva, la polifonía en Dostoyevski se entiende como una manifestación de la libertad absoluta de sus personajes, quienes parecen actuar con independencia de la voluntad del autor.

Estas observaciones conducen a Verč a considerar otros dos aspectos clave de su prosa: el problema de la indeterminación o incompletitud (Dostoyevski representa siempre al hombre en el umbral de la decisión final, en el momento de crisis y de transformación inconclusa – e impredecible – de su alma; cfr. Bachtin 1968) y el del objetivismo narrativo. Es en este contexto donde el adverbio “*vdrug*” adquiere un papel central que explica su elevada frecuencia en las obras del autor: “Il *vdrug* come “anti-logica” si fonde dunque con il *vdrug* dell’“oggettivismo narrativo”. Nel mondo delle contraddizioni dostoevskiane esiste anche quest’ennesima contraddizione, ma essa è solo apparente, perché sono in realtà gli schemi prefissati e determinati che il più delle volte ostacolano una visione oggettiva della realtà che ci circonda” (Verč 2016a: 50).

En resumen, para Verč, “*vdrug*” en la obra de Dostoyevski es mucho más que un simple adverbio; es un dispositivo narrativo que encapsula la esencia de su poética, contribuyendo a la representación dinámica

del mundo, la neutralidad del narrador y la expresión de momentos cruciales en la trama.

“VDRUG” EN CUATRO TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE CRIMEN Y CASTIGO

Siguiendo la propuesta de Verč, he decidido observar cómo funciona la traducción de “vdrug” en la versión de *Crimen y Castigo* de Cansinos Assens (en la edición revisada por su hijo, Rafael M. Casinos Galán, de 2015), al ser con mucha probabilidad el texto que cualquier lector no bilingüe español encuentra con mayor facilidad al leer esta novela (y recuerdo que, durante muchos años, en España, *Crimen y castigo* fue lectura obligatoria en la instrucción secundaria superior).

Acabamos de mencionar al lector no bilingüe, es decir, a un lector que no puede leer en ruso a Dostoyevski y que lo conoce solo a través de la voz de sus traductores. Cabe recordar aquí que el concepto barthesiano (1987) de muerte del autor nos permite apropiarnos del texto como lectores, pero sobre todo permite considerar al traductor como un co-creador, un “autor”, que a su vez morirá simbólicamente, dejando toda la interpretación en las manos de los lectores que leeremos su texto como si fuera el original.

Confieso abiertamente que no conozco el ruso, pero me ha parecido importante verificar si las agudas observaciones que propone Ivan Verč, se corresponden con los efectos discursivos que sugieren los textos traducidos, considerados en este caso textos originales a todos los efectos.

Sucesivamente he decidido comparar las estrategias traductorales de Cansinos, por un lado, con las prestigiosas traducciones de Isabel Vicente para la colección Letras Universales de Cátedra (Dostoyevski 2009) y Fernando Otero para Alba (Dostoyevski 2017), y por el otro, con

4 He consultado la edición en línea de público dominio que se encuentra en el siguiente enlace: [https://vekordija.narod.ru/R-RASKOL.PDF]. Las citas están extraídas de esta edición (Dostoievskij 2017).

5 Sketch Engine [https://www.sketchengine.eu/].

6 Se indican los números totales. Es posible que no todas las apariciones se correspondan con el adverbio “vdrug” y seguramente habrá soluciones que no he considerado. Si nos atenemos al catálogo para “repentino” que propone el *Diccionario de Uso del Español* de María Moliner (2001), podríamos buscar: “Sin decir agua va, asohora, sin aviso, brusco, de choz, como caído del cielo, desapercebiblemente, el mejor día, de escopetón, sin esperarlo, de estampía, de falondres, improvisadamente, de improviso, inesperadamente, de manos a boca, de mantuvión, en el momento menos pensado, de la noche a la mañana, como caído de las nubes, sin pensar, de pronto, a quemarropa, como un rayo, de relance, de repente, repentinamente, a quema ropa, de rota, de rota batida, sin saber cómo, a sobrevienta, de sopetón, por sorpresa, →

la traducción en formato e-book con copyright e-artnow que propone Amazon para Kindle (Dostoyevski 2014), donde no se menciona al traductor ni aparece rastro de una introducción o edición crítica alguna. En algunos casos ha sido posible cotejar la versión de Pedro Pedraza y Páez (Dostoievsky 1914).

Ante las 567 apariciones de “vdrug” en el texto ruso,⁴ realicé una búsqueda mediante la herramienta de análisis del texto Sketch Engine⁵ sobre el corpus formado por las cuatro traducciones mencionadas más arriba.

Llevé a cabo una interrogación sobre “de repente” y sus principales sinónimos cuyos resultados quedan resumidos en la siguiente tabla:⁶

	Cansinos	Vicente	Otero	e-artnow
de pronto	447	216	228	179
de repente	26	34	134	3
súbitamente	14	23	25	15
de golpe	4	42	18	4
repentinamente	3	6	18	4
de improviso	3	5	10	16
de súbito	1	12	11	8
total	498	338	426	299

El primer dato que salta a la vista, con respecto a la presencia de “vdrug” en el original, es que Cansinos logra (y desea) reproducirlo en un porcentaje mucho más alto que las demás traducciones, empleando adverbios o locuciones adverbiales que pueden considerarse sinónimas:

	Cansinos	Vicente	Otero	e-artnow
	87.8%	59.6%	75.1%	52.7%

Es notable también, la consistencia con la que Cansinos Assens traduce “*vdrug*” con “de pronto” (447/498), solución que eligen mayoritariamente los demás traductores, acaso influidos de *oído* por la prosa dostoyevskiana tan característica del traductor sevillano.

La elección de “de pronto” contra “de repente” puede deberse a un gusto personal de Cansinos o quizá a su mayor concisión o cercanía sonora (*vdrug* [dr] / pronto [pr]), pues ante la doble acepción que, por ejemplo, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (2014) propone para “de pronto”: por una parte, “apresuradamente, sin *reflexión*” y, por la otra, “súbitamente, sin *preparación*”, estableciendo dos interesantes axiologías que bien transmiten el pensamiento de Dostoyevski: *sin preparación* y *sin reflexión*, el mismo diccionario en la entrada “de repente” define la locución “súbitamente, sin *preparación*, sin *discurrir* o *pensar*”.

Se llevó a cabo sucesivamente un análisis sistemático de las apariciones de “*vdrug*”, tomando como muestra los dos primeros capítulos de *Crimen y castigo* y cotejándolas con las propuestas traductoras de Cansinos:

	вдруг [vdrug]	omisión	de pronto	de repente	súbitamente
Cap 1	4	2 (50%)	2 (50%)	0	0
Cap 2	15	3 (20%)	9 (60%)	1 (6,6%)	2 (13,3%)

En los ejemplos del segundo capítulo que siguen, podemos observar los contextos *urgentes* en los que recae la elección de “de pronto”, muchas veces resaltado rítmica y lógicamente por su aparición entre comas:

Сначала сам добивался от Сонечки, а тут и в амбицию вдруг вошли

A lo primero, era él quien asediaba a Sónечka, y *de pronto* le entraron remilgos.

Мармеладов остановился, хотел было улыбнуться, но вдруг подбородок его запрыгал. Он, впрочем, удержался.

Marmeládov se detuvo e hizo intención de sonreírse; *pero de pronto* le tembló la barbilla.

→ súbitamente, súbitamente, de súbito a [o de] tenazón”.

Ну-с, государь ты мой (Мармеладов *вдруг* как будто вздрогнул, поднял голову и в упор посмотрел на своего слушателя),

– Жалеть! зачем меня жалеть! – *вдруг* возопил Мармеладов, вставая с протянутой вперед рукой, в решительном вдохновении, как будто только и ждал этих слов.

Пойдемте, сударь, – сказал *вдруг* Мармеладов, поднимая голову и обращаясь к Раскольникову

Сообразив это и не обращая уже более на него внимания, она пошла к сенным дверям, чтобы притворить их, и *вдруг* вскрикнула, увидев на самом пороге стоящего на коленках мужа.

и *вдруг*, в бешенстве, она схватила его за волосы и потащила в комнату. Мармеладов сам облегчал ее усилия, смиренно ползя за нею на коленках.

вдруг набросилась она на Раскольникова, – из кабака! Ты с ним пил? Ты тоже с ним пил! Вон!

– Ну а коли я соврал, – воскликнул он *вдруг* невольно, – коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное всё –

Bueno, señor mío... – Marmeládov, *de pronto*, dio como un respingo, alzó la cabeza y se quedó mirando fijamente a su interlocutor –.

– ¡Compadecer! ¿Por qué habían de compadecerme? – exclamó, *de pronto*, Marmeládov, levantándose con la mano extendida, poseído de enérgica exaltación, cual si solo hubiese esperado aquellas palabras –.

– Vámonos de aquí, señor... – dijo Marmeládov *de pronto*, alzando la cabeza y encarándose con Raskólnikov –.

Habiéndose figurado eso, y sin fijar en él la atención, se dirigió a la puerta del rellano con intención de abrirla, y *de pronto* dio un grito al ver en los mismos umbrales, de rodillas, a su marido.

Y, *de pronto*, hecha una furia, lo cogió por los cabellos y lo arrastró hacia dentro. Marmeládov mismo facilitaba su esfuerzo, dejándose llevar mansamente, de rodillas.

– dijo, *de pronto*, encarándose con Raskólnikov –. ¡De la taberna! ¡Te bebiste los cuartos con él! ¡Te los bebiste tú también! ¡Fuera de aquí!

– Bueno; ¿y si yo hubiese dicho una sandez? – exclamó, *de pronto*, involuntariamente –. Si, en efecto, no fuera el hombre un belloco, todos en general, es decir, todo el mundo, eso querría decir que todo lo demás...

La importancia de la puntuación es capital para Cansinos. De hecho, como observa en su breve nota de 1935 sobre las traducciones previas

a su obra, su gran satisfacción a la hora de poder hacer una traducción directa es que el traductor

ha podido reproducir ese pensamiento hasta en el detalle más material, de su forma gráfica, reproduciendo la puntuación de Dostoyevski, su modo personal de repartir los párrafos. Detalles estos que, al parecer, nimios, tienen su importancia esencial, pues en cuestión de arte y literatura, son una misma cosa fondo y forma, y el modo de distribuir los párrafos responde a la visión espiritual del que escribe. La forma tipográfica es el mapa de un esquema lógico, es, podríamos decir, la geografía cerebral (Cansinos 2021: 646).

En la búsqueda de soluciones traductorales, se buscó también el adverbio “inopinadamente”. En Cansinos aparece 6 veces, y 4 traducen “vdrug”. Los contextos de uso son extremadamente interesantes porque en 3 casos acompaña a verbos de “decir” (falló, espetó, declaró) y en el cuarto sigue al verbo “aparecer”:

А Петр Петрович негодный сплетник, – вдруг отрезала Дунечка. Пульхерия Александровна так и прикила. Разговор прервался.

– Уж не Наполеон ли какой будущий и нашу Алену Ивановну на прошлой неделе топором уколошил?
– брякнул вдруг из угла Заметов.

– Виноват! Мой грех! Я убивец!
– вдруг произнес Николай, как будто несколько задыхаясь, но довольно громким голосом.

– Piotr Petróvich es un vil calumniador – *falló* Dúnechka *inopinadamente*. Puljeria Aleksándrovna agachó la cabeza. El diálogo quedó interrumpido.

– ¿No habrá sido algún futuro Napoleón el que la semana pasada mató a nuestra Aliona Ivánovna a hachazos? – *espetó, inopinadamente*, Zamiótov desde su rincón.

– ¡Soy culpable! ¡Fue mía la culpa!
¡Yo soy el asesino! – *declaró inopinadamente* Nikolai, como si le faltase el aliento, pero con voz bastante firme.

эту минуту отворилась дверь, и на пороге комнаты *вдруг* показался Петр Петрович Лужин. Он стоял и строгим, внимательным взглядом оглядывал всю компанию.

En aquel preciso instante se abrió la puerta, y en los umbrales de la habitación *apareció inopinadamente* Piotr Petróvich Luzhin. Se detuvo allí y esparció una mirada severa, escrutadora, por toda la concurrencia.

Para concluir estas breves observaciones, he tomado en consideración un ejemplo donde se observa una repetición muy cercana de “*vdrug*”, para indicar el cambio repentino en el estado emocional del personaje principal, que pasa de sentirse olvidado y tranquilo a estar *de repente* emocionado y motivado por un nuevo propósito.

– *А ведь ты права, Соня, – тихо проговорил он наконец. Он вдруг переменился; выделанно-нахальный и бессильно-вызывающий тон его исчез. Даже голос вдруг ослабел.*

El resultado de una traducción con Google Translate ha permitido obtener una traducción cognoscitiva, donde se observa que “*vdrug*” se traduce con la locución adverbial “de repente”:

Pero tienes razón, Sonya, dijo finalmente en voz baja. De repente cambió; su tono afectadamente insolente e impotente desapareció. Incluso su voz se debilitó de repente.

En los textos que tenía a disposición, el resultado ha sido el siguiente:

Tienes razón, Sonia – dijo en voz baja. Se había operado en él un brusco cambio; su fingida serenidad. el tono áspero que afectaba hacia un momento había desaparecido de pronto. Ahora, apenas se le oía (Dostoievsky 1914; traducción de Pedraza y Páez).

Mira: tienes razón, Sonia – dijo él quedo, por último. Cambió súbitamente: aquel tono suyo de fingida insolencia y provocación impotente desapareció. Hasta la voz se le volvió más débil Ø (Dostoyevski 2015; traducción de Cansinos Assens).

– Tienes razón, Sonia – murmuró al fin Raskólnikov, y cambió de súbito: desapareció el tono de fingida insolencia y vano desafío, y hasta la voz se debilitó Ø (Dostoyevski 2009; traducción de Vicente).

– Tienes razón, Sonia – dijo, por fin, Raskólnikov en voz baja. Había cambiado repentinamente; había desaparecido aquel tono de insolencia estudiada y de desafío impotente. Hasta su voz parecía más débil Ø (Dostoyevski 2017; traducción de Otero Macías).

Al fin, Raskólnikov dijo en voz baja: – Tienes razón, Sonia. – Se había producido en él un cambio repentino. Su ficticio aplomo y el tono insolente que afectaba momentos antes habían desaparecido. Hasta su voz parecía haberse debilitado Ø (Dostoyevski 2014).

Se observa que Pedraza y Páez, cuya traducción procede de una versión francesa, traduce “vdrug” como adjetivo en “brusco cambio” en la primera aparición, y con la locución adverbial “de pronto” en la segunda (aunque cambia el lugar de aparición, colocándolo en la misma oración y no en la siguiente). Modelo que sigue Dostoyevski 2014 con “cambio repentino” para la primera aparición. Con respecto a esta primera aparición, Cansinos propone “súbitamente”, Vicente “de súbito”, Otero “repentinamente” Por lo que atañe a la segunda aparición, no está presente en ninguna de estas cuatro traducciones.

7

“Las traducciones rusas, hechas del francés o del inglés, prescinden en absoluto del acento [...] de ahí que el lector de una traducción hecha del ruso a través del francés se quede sin saber se debe decir y Ivánovich o Andréyev o Andréyév; Petrov o Petróv (que es como debe decirse). Lo cual, a la larga, es enfadoso y desagradable para el lector culto, que luego, en la conversación, se ve cohibido para pronunciar los nombres de esos héroes novelescos [...]. El acento es, a fin de cuentas, el signo de identidad de la palabra” (Cansinos 2021: 647-648).

Vista la preferencia que Cansinos, Vicente y Otero tienen para “de pronto”, se observa que, precisamente en este contexto donde se produce una repetición, ninguno de ellos usa esta locución, y prefieren formas adverbiales de menor frecuencia: “súbitamente”, 14/447; “de súbito”, 12/216; y “repentinamente”, 16/228, respectivamente. Nos encontramos, por lo tanto, ante una compensación de la omisión mediante el empleo de formas menos usuales, que generan una percepción del ritmo de la lengua completamente distinto en cada versión: “súbitamente”, “de súbito”, “repentinamente” no parecen atender a la característica de “vdrug” de ser palabra “breve” (Verč 2016a: 31) pero los traductores lo suplen adoptando esquemas rítmicos que van del paso de marcha de Cansinos (“dijo él quedo, por último. Cambió *súbitamente*”), al ritmo tajante de Vicente (“y cambió *de súbito*: desapareció”), al tiempo distendido de Otero (“Había cambiado *repentinamente*; había desaparecido”).

Al margen, se observa cómo la transliteración de los nombres propios con acentos que tan importante era para Cansinos,⁷ se mantiene en las traducciones de Otero y Vicente (Raskólnikov); mientras que Pedraza y Páez sigue la transliteración francesa (Raskolnikoff, con el acento en la sílaba final) al igual que Dostoyevski 2014, aun parcialmente modificada (Raskolnikof).

CONCLUSIONES

Para acabar esta breve indagación en un universo que solo puedo apreciar como lectora, me parece esencial volver a citar la observación de Cansinos (2021: 645) de que el traductor “tiene algo del actor, del cómico, y siempre pone mucho de sí en la versión que hace. Pone sus visajes espirituales y los gestos de su estilo”.

Creo que la clave está precisamente en ese “pone” y en esos “gestos de estilo” que reproducen una riqueza espiritual que se manifiesta como fuerza creadora en soluciones llenas de matices, de elecciones siempre dictadas por esa poética que el texto original sugiere y que el traductor intenta proponer con los medios que la cultura de llegada y su propia cultura le ofrecen. Esos gestos de estilo que hacen que un sencillo adverbio del texto original sea un auténtico quebradero de cabeza para el traductor, retándole a no dar nada por descontado, a plantearse si sus gestos serán adecuados y a encontrar su voz. Rafel Cansinos Assens, desde luego, la encontró, y ni de pronto ni inopinadamente. ♡

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO, 1954: *Libro de las mil y una noches*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. México: Aguilar.
- BACHTIN, MICHAÏL, 1968: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.
- BARTHES, ROLAND, 1987: La muerte del autor. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós. 65-72.
- BORGES, JORGE LUIS, 2007: Los amigos. *Textos recobrados 1956-1986*. Buenos Aires: Emecé.
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL, 1977: Prólogo. DOSTOYEVSKI, FIODOR, 1977-1979, *Obras completas*. Vol. II, 7-17.
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL, 2021: Las traducciones españolas de Dostoyevski (La primera versión directa). *Fiódor Mijáilovich Dostoyevski, el novelista de lo subconsciente. Biografía y estudio crítico*. Madrid: Arca Ediciones. 644-648.
- CANSINOS GALÁN, RAFAEL MANUEL, 2022: *Rafael Cansinos Assens, adalid de la modernidad. Biografía acompañada de una bibliografía completa*. [<https://biografia.cansinos.org>].
- DOSTOEVSKIJ, FĚDOR, 2017: *Prestuplenie i nakazanie*. Grīziņkalns: Impositum. [<https://vekordija.narod.ru/R-RASKOL.PDF>].
- DOSTOIEVSKY, FEDOR, 1914: *El crimen y el castigo*. Traducción de Pedro Pedraza y Páez. Barcelona: Ramón Sopena.
- DOSTOIEWSKI, FEDOR, 1930: *Crimen y castigo*. Traducción de Alfonso Nadal. Madrid: La Nave.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 1935: *Obras Completas*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 1977-1979: *Obras completas*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar.

- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 2009: *Crimen y castigo*. Traducción de Isabel Vicente. Madrid: Cátedra.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 2014: *Crimen y castigo*. e-artnow. e-book.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 2015: *Crimen y castigo*. Traducción de Rafael Cansinos Assens, edición de Rafael M. Casinos Galán. Madrid: Arca ediciones. e-book.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, 2017: *Crimen y castigo*. Traducción de Fernando Otero Macías. Barcelona: Alba. e-book.
- DOSTOYEVSKI, FEDORO, 1903: *Crimen y castigo*. Traducción de Eusebio Heras. Barcelona: Maucci.
- DOSTOYUSKY, FEDOR, 1901: *El Crimen y el Castigo*. Traducción de Francisco F. Villegas (Zeda). Madrid: Librería de Fernando Fé.
- FILLIÈRE, CAROLE, 2020: Traducir el siglo XIX: la labor de Rafael Cansinos Assens. GONZÁLEZ HERRÁN, J.M., ET AL. *El siglo que no cesa*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona. 561-582.
- FUENTES FLORIDO, FRANCISCO, 1979: *Rafael Cansinos Assens (novelista, poeta, crítico, ensayista y traductor)*. Madrid: Fundación Juan March.
- GONZÁLEZ TROYANO, ALBERTO, 2003: Cansinos Assens y su complicidad con los excluidos. *Heterodoxos e incómodos en la historia y la literatura españolas de la edad contemporánea*. Madrid: Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid. 37-46.
- JUEZ GÁLVEZ, FRANCISCO JAVIER, 2006: Rafael Cansinos Assens (1883-1964), traductor de literatura rusa. BÁDENAS, PEDRO, DEL PINO, FERMÍN. *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: Una perspectiva interdisciplinar*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 277-296.

- LESSKIS, GEORGIJ A., 1963: O zavisimosti meždu razmerom predloženija i karakterom teksta. *Voprosy jazykoznanija* 3.
- MAHOMA, 1951: *El Korán*. Traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar.
- MOLINER, MARÍA, 2001: *Diccionario de Uso del Español*. Madrid: Gredos.
- MORILLAS, JORDI, 2020: Breve historia de las traducciones de *Crimen y castigo* al español. *Estudios Dostoievski* 4. 35-53.
- OBOLENSKAYA, JULIA, 1993. La historia de las traducciones de la literatura rusa y los problemas de equivalencia. RADERS, MARGIT, SEVILLA, JULIA. *III Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense. 169-172.
- PRENZ KOPUŠAR, ANA CECILIA, 2022: *Rafael Cansinos Assens. Una figura singolare in permanente stato di letteratura*. Trieste: EUT.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2014: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., versión 23.8 en línea. [<https://dle.rae.es>].
- TIEMPO, CÉSAR, 1961: Prólogo. CASINOS ASSENS, RAFAEL: *Las luminarias de Janucá*. Buenos Aires: Candelabro.
- VARIOS AUTORES, 1919: *Las bellezas del Talmud*. Madrid: Editorial América.
- VERČ, IVAN, 2016a: ВДРУГ. L'improvviso in Dostoevskij. *Verifiche. Preverjanja. Проверку*, vol. I. Trieste: ZTT, EST; EUT. 50-55.
- VERČ, IVAN, 2016b: Funzione dell'avverbio *vdруг* nella narrativa di Dostoevskij. *Verifiche. Preverjanja. Проверку*, vol. I. Trieste: ZTT, EST; EUT. 58-62.

Sommario

Questo saggio affronta la traduzione in spagnolo dell'avverbio “vdrug” (вдруп) nelle opere di Fëdor Dostoevskij dal punto di vista di un lettore che legge esclusivamente in spagnolo. La ricerca nasce dalla lettura dei saggi di Ivan Verč (2016 a e b) sulla funzione di “vdrug” nella narrativa di Dostoevskij in riferimento al procedimento dell'azione improvvisa”, e tenta di indagare come questo elemento stilistico venga trattato nella traduzione spagnola di *Delitto e castigo* di Rafael Cansinos Assens. Il testo descrive la figura di Rafael Cansinos Assens (1882-1964), un eccezionale scrittore, critico letterario e traduttore, la cui attività ha abbracciato lingue come il russo, l'ebraico e l'arabo tra molte altre, ed è stata sempre caratterizzata da un approccio integrale e profondo verso le culture straniere. Fondamentale è la sua prima versione diretta in spagnolo delle opere complete di Dostoevskij nel 1935: nella nota alla traduzione che le accompagna, Cansinos sottolinea come il traduttore deva bilanciare fedeltà al testo originale e libertà creativa, considerando la forma tipografica e il ritmo narrativo essenziali per preservare la sostanza letteraria.

Degli studi di Ivan Verč viene evidenziata l'analisi delle occorrenze di “vdrug” nelle opere di Dostoevskij (2079 volte in 2516 pagine) e il loro ruolo narrativo: questo avverbio segna svolte improvvise nella trama, collega il mondo interiore dei personaggi con quello esterno e accelera la percezione del tempo. È quindi un dispositivo narrativo chiave che racchiude l'essenza della poetica di Dostoevskij, contribuendo al suo stile polifonico e alla rappresentazione di momenti critici.

Infine, si esamina come “vdrug” sia stato tradotto nella versione spagnola di *Delitto e castigo*: di Rafael Cansinos Assens del 1935 (Dostoyevski 2015) confrontandola con le traduzioni di Isabel Vicente (Dostoyevski

2009), di Fernando Otero (Dostoyevski 2017) e con una versione e-book non identificata (Dostoyevski 2014). I risultati mostrano che Cansinos traduce regolarmente “vdrug” come “de pronto” invece del previsto “de repente” per catturare l'immediatezza e la carica emotiva dell'originale di Dostoevskij. Infatti, per Cansinos Assens la traduzione è una ricreazione letteraria in cui il traduttore dona la propria voce e il proprio “gesto stilistico” al testo originale come se fosse un attore. Cansinos Assens con i suoi gesti stilistici riesce a trasmettere la complessità di Dostoevskij, consolidandosi come un ponte essenziale tra la letteratura russa e il pubblico di lingua spagnola.

Helena Lozano Miralles

Helena Lozano Miralles (Madrid) is professor of Spanish Language, Linguistics and Translation at the Dipartimento di Studi Umanistici of the University of Trieste.

She combines teaching with translating novels and essays by Umberto Eco (La isla del día de antes, Baudolino, La misteriosa llama de la reina Loana, El cementerio de Praga, Número Cero, Kant y el ornitorrinco and Decir casi lo mismo among others); she has recently translated Guido Ceronetti and Dacia Maraini. She was awarded the National Translation Prize of the Italian Republic in 2006.

Her research interests include translation studies, lexicography and translation didactics. Her most recent interests include problems related to the retranslation into Spanish of the works of Grazia Deledda and inter-semiotic translation in the work of Primo Levi.



Il rap russo e i suoi bardi

Russian Rap and Its Bards

L'articolo ripercorre la nascita e lo sviluppo del fenomeno musicale (per molti versi sincretico) del rap, profondamente acclimatatosi in ambito russo nel nuovo millennio. Quello che può venire definito specificatamente come *rusckij rép* ha dato modo di emergere a moltissimi artisti e artiste esponenti di sottogeneri e stili diversi. Alcuni di questi hanno saputo riallacciare un rapporto specifico con il pubblico sfruttando codici, canali, metodi discorsivi che li avvicinano (con i dovuti distinguo) al fenomeno dei “bardi” del secondo Novecento, anche per la rinnovata clandestinità o quantomeno per l'ostracismo che incontrano nella Russia di oggi.

RAP RUSSO, RUSSKIJ RÉP,
MUSICA RUSSA, BARDI RUSSI

This article draws an overview of the origins, development, and maturation of the musical (though in many ways syncretic) phenomenon of rap, which has deeply acclimatized in Russia in the last two decades. What can be specifically defined as *ruscky rép* has led to the rise of a great number of artists representing different sub-genres and styles. Some have been able to establish specific bonds with their audience through codes, channels, and discourses that bring them close (with due distinctions) to the “bards” from the latter half of the 20th century. This is partly due to the renewed ostracism they face in today's Russia, which at times compels them to operate within an illegal underground landscape.

RUSSIAN RAP, RUSSKY RÉP,
RUSSIAN MUSIC, RUSSIAN BARDS

1
 “Canta, menestrello!
 Tu, cieco, sei eternamente vedente. / Tu, vecchio, sei eternamente giovine, come un aprile. / Scioglierà i ghiacci il flusso della tua strofa ardente, / Canta, menestrello!”. Igor’ Severjanin, Overture. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie (MN).

2
 Dopotutto, lo stesso Severjanin “cantava” i propri versi. Ricorda Benedikt Livšič: “Come è noto, egli cantava i suoi versi, impiegando due o tre motivi presi a prestito da Thomas: dapprincipio, al sentirlo, uno restava sbalordito, ma dopo un po’ ci pigliava gusto. Solo di rado egli alterna il suo canto con brani di recitazione normale, ma con una voce estremamente nasale e pronunciando le ‘e’ troppo aperte. Questo doveva sembrargli il colmo dell’eleganza: pavoneggiandosi, egli recitava le sue opere in una specie di fantastico dialetto” (1968: 130).

3
 Nel caso russo grazie a Puškin che, quattordicenne, se ne servì per definire il “primo vero poeta romantico russo”, vale a dire Žukovskij, in *Vospominanija o Carskom Sele* (Verč 2000: 108).

Пой, менестрель! Слепец, – ты вечно зрячий.

Старик, – ты вечно юный, как апрель.

Растопит льды поток строфы горячей, –

Пой, менестрель!

Игорь Северянин, *Увертюра* (1921)¹

Così invitava nel 1921 l’egofuturista Igor’ Severjanin: “Canta, menestrello!”, disconoscendo il succedersi dei secoli, superandoli e squarciandoli attraverso il flusso della “strofa ardente”.² *Menestrel’*, assieme a *poët-pesennik*, era un altro degli appellativi usati per indicare e in qualche maniera definire i cosiddetti *bardy*, i cantautori russi degli anni Sessanta-Ottanta per i quali era stata recuperata un’etichetta altrettanto antica, rivalutata in particolare in epoca romantica.³ Ciò che il termine *bard* ha indicato nel corso del tempo è stato, tuttavia, estremamente variabile; dopotutto, l’“eterna giovinezza” del menestrello di Severjanin non implica una sua immutabilità nel tempo. Lontani dai “privilegi di casta che ai bardi antichi costarono a volte la fiducia di quel popolo al quale si rivolgevano”, distanti dai toni “celebrativi o elogiativi di imprese di capi illustri o di gesta eroiche” e opposti a quell’“idealizzazione romantica del menestrello” quale “tipo ideale di artista che coniuga armonicamente amore, poesia e musica” (Verč 2000: 108), i menestrelli-bardi del secondo Novecento sovietico hanno segnato (o, viene da dire, cantato) un’epoca risemantizzando la categoria artistica assegnata loro.⁴ Lo hanno fatto in primo luogo rivendicando la dignità artistica dei fenomeni sincretici da loro rappresentati (i fenomeni Vysockij, Okudžava, Galič o Kim, solo per citarne alcuni).⁵ Al di là delle facili etichette che ruotano attorno alla categoria del dissenso, questi artisti hanno ridefinito il concetto di *bard* (pur da loro non amato) fornendogli una nuova connotazione: la rottura

del canone (cfr. Vizbor 1983), in primis quello ufficiale del realismo socialista; la riscrittura del credo estetico; la rivendicazione della verità della propria arte, su cui si rinsalda un fondamentale legame con il pubblico nazionale, il *narod* (cfr. Ljubimov 1983), in particolare nella misura in cui “nella coscienza culturale russa ciò che è bello [красота] non può non essere vero [правда]” (Verč 2000: 111). Queste rottura, riscrittura e rivendicazione hanno dato vita a un fenomeno specifico, sincretico dicevamo (dato che definirlo musicale sarebbe riduttivo), tradottosi in testi semioticamente pluricodice nella loro unità inscindibile di componenti verbale e non-verbale, di livelli “denotativo” e “connotativo” (così definisce Venchiarutti il testo della canzone, da un lato, e la musica e la performance, dall’altro; 2000: 137). Il pieno realizzarsi di questo testo nella performance ha determinato, inoltre, una sua intrinseca mutabilità, variabilità, tanto che di uno stesso componimento esistono spesso innumerevoli varianti (cfr. Bogomolov 2019).

Il tramonto del fenomeno dei bardi o della cosiddetta *avtorskaja pesnja* (canzone d’autore)⁶ si può far risalire alla scomparsa di Vladimir Vysockij nel 1980 o più in generale a quella dell’Unione Sovietica nel 1991 (Gavrikov 2017: 30), non tanto perché in questo periodo siano per l’appunto mancati i protagonisti (Julij Kim è, ad esempio, ancora vivo oggi), ma perché sono venute meno le circostanze che hanno

4 Categoria artistica che non va confusa con uno specifico genere: “Il termine *bardo* non va dunque inteso come denotativo di un genere artistico, se non in minima parte” (Verč 2000: 108). Sempre Ivan Verč elenca le definizioni svalorizzanti che in epoca sovietica le enciclopedie e i dizionari avevano dato della parola *bardo*: “il *bardo* è *adulatore*”; “il *bardo* è *reazionario*”; “il *bardo* è *inviso al potere, ma non ha l’appoggio del popolo*”. Aggiunge inoltre che “la lingua russa non contempla un *cantante paroliere e compositore delle proprie canzoni*” (corsivo nel testo; 2000: 110).

5 Verč nota che, piuttosto che a un Bob Dylan, a un Fabrizio de André o Francesco Guccini, il sincretismo artistico di Vladimir Vysockij può essere paragonato a quello di Dario Fo: “C’è, ovviamente, anche il testo, ma esso, simile alle canzoni popolari, è un testo multiplo, fatto di molte varianti. È un testo di teatro che si realizza ogni sera in un discorso diverso (esattamente come succede per Dario Fo) e che per questo motivo si differenzia dai testi occidentali, il più delle volte fissati in un’incisione discografica ufficialmente commercializzata e, di fatto, immutabile” (2000: 112).

6 Santoro e Solaroli si sono soffermati sull’analisi di che cosa si intenda per “canzone d’autore” nel contesto musicale italiano, concludendo che “there is no ‘true’ definition, not even a socially accepted one, of *canzone d’autore* as a genre” (2007: 465). Proprio per questo motivo risulta difficile usare quest’espressione come traduzione di un concetto legato a un contesto altro. È interessante notare che anche questi due studiosi partono dalla “canzone d’autore” per analizzarne i punti di continuità con il rap: “Rather than breaking with the tradition of *canzone d’autore*, Italian rap has eventually (and quite paradoxically) turned out to renew it” (2007: 483).

garantito la nascita, lo sviluppo e il successo (*podpol'nyj*)⁷ di questo fenomeno sincretico. Ciò che è seguito a livello musicale, in qualità anche di riflesso dei cambiamenti paradigmatici che si sono osservati a partire dalla disgregazione sovietica, è stato uno sviluppo delle varie forme che il *russkij rok*⁸ aveva prodotto nel corso degli anni Settanta e Ottanta, per molti versi (ma non tutti) erede dell'*avtorskaja pesnja*,⁹ nonché una risemantizzazione (o ricontestualizzazione commercializzata e sempre più asservita agli organi del potere) della *blatnaja pesnja*, la canzone tipica della malavita sovietica, in *russkij šanson*.¹⁰

Nel momento in cui il genere *šanson* si è prestato a divenire “l'espressione musicale più conforme all'era putiniana” (Gordiienko 2018: 384),¹¹ lo spettro musicale russo – anche grazie alle nuove dinamiche di mercato e allo sviluppo delle reti informatiche – si era fatto tuttavia variegato e, in particolare, era segnato dal successo epocale di un genere comparso negli anni Ottanta e maturato nel corso degli anni Novanta e Duemila: il rap o, piuttosto, il *russkij rëp*, che risuona – come afferma Noize MC nella sua *Miokard* (*Miocardio*, 2021) – “dall'Hudson al Dnepr; scrivo questo testo sul Nevà, domani verranno la Moscovà e l'Okà”.¹² Ripercorrendo la storia del genere, le tappe evolutive e le forme che ha assunto, analizzerò le modalità con cui alcuni odierani “menestrelli”¹³ hanno saputo riallacciare un rapporto specifico con il pubblico (o *narod*, per recuperare la definizione di Ljubimov) sfruttando codici, canali, discorsività che li avvicinano (con i dovuti distinguo) al fenomeno dei *bardy*, anche per la rinnovata clandestinità o quantomeno per l'ostracismo che incontrano nella Russia di oggi da parte delle autorità. Come verrà evidenziato, non si tratta di una caratteristica trasversale a tutti i sottogeneri in cui il rap si è differenziato nel corso del tempo; non è possibile, infatti, affermare che tutti i rapper russi abbiano saputo (o voluto) allacciare un simile tipo

7 Si trattò infatti di un successo soprattutto “clandestino” garantito dalle forme del *magnitizdat* (copia e distribuzione clandestina di nastri e dischi, analoga al *samizdat* in ambito letterario e giornalistico). Nello stesso periodo era diffusa, soprattutto per quanto riguarda la musica rock, anche la cosiddetta “musica sulle ossa” (*na kostjach, na rëbrach*), vale a dire incisa su lastre radiografiche recuperate dagli ospedali (cfr. Troickij 1987; ed. it. Troitsky 1988).

8 La scelta di definirlo *russkij rok* (piuttosto che “rock russo”) è dovuta alle caratteristiche specifiche di questo fenomeno. Mentre la musica rock occidentale è entrata a far parte della cultura di massa (o pop) e ha acquisito rapidamente un valore commerciale, a partire dal periodo tardo-sovietico il *russkij rok* ha iniziato invece a denotare un mito specifico (associato anche alla vita dell’underground), non privo di sfumature patriottiche e/o nazionaliste: in generale, il *russkij rok* non definisce un concetto unitario, soprattutto se visto in prospettiva storica (Mazzanti 2007: 296-297). Steinholt suggerisce di guardare al *russkij rok* emerso in particolare intorno al 1980 →

→ come a un “nationally specific musical style” caratterizzato dall’uso di testi in genere sofisticati, dal rifiuto di qualsiasi compromesso con le autorità e da una profonda consapevolezza delle proprie radici russe (2003: 104). Il rock, così come avverrà per il punk e più tardi per il rap, è stato dunque rielaborato in maniera creativa ed eterogenea (piuttosto che semplicemente ricreato) in Unione Sovietica. Per quanto riguarda il termine stesso *rok*, l’acclimatazione del concetto occidentale è avvenuta in un periodo di tempo relativamente breve (circa un decennio, negli anni Settanta), venendo presto usato per definire le versioni autoctone del fenomeno musicale sia dagli esecutori che dai commentatori.

9 Kormil’cev e Surova definiscono il fenomeno musicale dei bardi come “culla della poesia rock (*rok-poëzija*)” (1998: 8), mentre Gavrikov osserva che il *russkij rok*, “sebbene geneticamente non rappresenti una continuazione dell’*avtorskaja pesnja*, ha occupato in larga misura la nicchia in cui questa era esistita a suo tempo” (2017: 30).

10 Stefano Garzonio definisce il *russkij šanson* come “evidente →

→ prodotto dell’arte di massa sulla base della moderna industria musicale pop”, seppur esso conservi “molti tratti della cultura folkloristica e semi-folkloristica” (2010). Anastasiia Gordienko, che ha anche dedicato una monografia al tema (2023), osserva che questo genere “has a long, colorful, and checkered history, originating in Russian folklore, especially in robbers’ songs and songs praising criminals and rebels. From such officially censored and concurrently censored songs glorifying lawlessness and rebellion against the state, the genre evolved into the underground songs of the Soviet era – the *blatnaia pesnia* dominant among them – and then most recently into contemporary shanson music unproblematically recorded by legitimate companies and co-opted by officialdom” (2018: 343).

11 Scrive Gordienko: “the shanson has managed to maintain its criminal-world associations while being used by the authorities to accompany their political narrative and simultaneously enjoying generous privileges granted by Putin’s regime. Such unusual symbiosis between a formerly subcultural expression and the Kremlin’s politics might be explained →

→ by the way the criminal and official spheres in Russia have overlapped and coalesced since *perestroika*. The values and norms of the criminal world (*vorovskoi mir*) – its *poniatia* – became interwoven into the state’s political, economic, and other institutions, as well as into the everyday life of the population” (384).

12 “[...] от Гудзона и до Днепра / Я пишу этот текст на Неве, завтра будет Москва и Ока”.

13 In questi termini si definisce, ad esempio, Oxxxymiron nel brano *Gorod pod podošvoj* (2015) che si trova tradotto più avanti nell’articolo; nella più recente *OJDA* (MASSI, 2022) l’artista si descrive invece come “trovatore”. Anche Mark Costello e David Foster Wallace nella loro monografia sui *generis* dedicata al rap statunitense trovano nel menestrello e nel trovatore del Medioevo europeo – “il vero cantastorie, il furfantello in perenne vagabondaggio che si esibiva tanto di fronte al re che al bottaio, cantando (specialmente in provenzale) sempre di se stesso” – un predecessore del rapper (2014: 200-201).

14

Ogni cosa è intrecciata, un mare di fili, ma / Ne tiri uno e gli verrà dietro il gomitolo / Questo mondo è un fuso per la filatura, le coincidenze non esistono / Essere un filo o una corda o quella dell'arco per la battaglia / Ogni cosa è intrecciata in un'unica matassa / Un grumo di fili e non un foulard di calicò / Un cespuglio secco spinge dal cielo la brezza / Ogni cosa è intrecciata, ma non predeterminata.

di rapporto con il pubblico. Tuttavia, una parte significativa di loro si è resa volutamente voce ed espressione di una ricerca di “verità” condivisa con la base dei propri estimatori. Così come l’opera di Vysockij è stata definita un’“enciclopedia della vita sovietica” (cfr. Krylov, Kulagin 2010), non sbaglieremo nel leggere molti testi del *russskij rèp* come un’enciclopedia della vita nella Russia putiniana.

DAL RAP AL RUSSKIJ RÈP

Nel febbraio del 2016 a Chabarovsk, nell’estremo oriente russo, una studentessa dell’undicesima classe (grossomodo corrispondente alla quinta superiore italiana) viene invitata dall’insegnante a recitare a memoria una poesia di Osip Mandel’shtam. Davanti ai compagni, la ragazza inizia a declamare mentre un’amica filma l’esibizione che pubblica in tempo reale sui social. In quei giorni il video diventa virale. Il motivo è il testo che la studentessa decide di recitare e per il quale ottiene un voto ottimo:

*Все переплетено, море нитей, но
Потяни за нить, за ней потянется клубок
Этот мир – веретено, совпадений ноль
Нитью быть или струной или для битвы тетивой
Все переплетено в единый моток
Нитяной комок и не ситцевый платок
Перекаати-поле гонит с неба ветерок
Все переплетено, но не предопределено¹⁴*

Non si tratta di una poesia di Mandel’shtam (sebbene sia facile rintracciare l’eco della sua *Besšumnoe vereteno, Il fuso silenzioso*, 1909),

ma del ritornello di *Perepleteno* (*Ogni cosa è intrecciata*), un brano tratto dal *concept album* di successo *Gorgorod* del rapper Oxxxymiron uscito nel novembre del 2015 (il titolo del disco gioca volutamente con il toponimo tolkeniano di Gorgoroth e la parola russa *gorod*, città). L'insegnante della classe di Nastja, certamente poco attenta e – viene da dire – poco informata sulle ultime hit musicali, ha tuttavia colto l'afflato poetico e la complessità di immagini e concetti intrecciati (letteralmente, visto il titolo) in questo brano di, al secolo, Miron Fëdorov, *alumnus* – è il caso di menzionarlo – dell'università di Oxford (qui si è laureato in letteratura inglese medievale nel 2008). Non si tratta in ogni caso di un unicum, anzi: la qualità dei testi dei rapper contemporanei russi ha dato modo a diversi studiosi di domandarsi quanta poesia c'è nel *russkij rëp* (cfr. Černjakov 2017; Vizel', Kullè 2016; si veda anche il numero speciale della serie *Russkaja rok-poëzija: tekst i kontekst* del 2020). Per Jurij Orlickij, in particolare, il rap sviluppa in chiave moderna il *raëšnyj stich*, una forma poetica tipica del folklore, il cui ritmo è in genere scandito da rime bacciate, mentre i versi sono liberi in termini di numero di sillabe e di accenti. Il rap, secondo lo studioso, fa proprio e sviluppa il *raëšnyj stich* in termini di “improvvisazione in rima scandita dall'autore sopra a un semplice accompagnamento ritmico” (2016).¹⁵ Dal canto suo, la testata *Meduza*

15

Rispetto al rap statunitense, anche Mark Costello e David Foster Wallace avevano notato le stesse caratteristiche poetiche e metriche del genere: “Il rapper [...] propone testi parlati o urlati sotto forma di semplici versi dalla rima molto marcata, la cui sintassi e metrica subiscono spesso deformazioni strazianti a vantaggio del ritmo o di quella sorta di contorsionismo alla ricerca della rima che in genere associamo ai limerick sui signori di Nantucket”; “C'è una tensione contrappuntistica fra la musica, che esalta la libertà nello spazio (la danza), e le parti vocali rappate con la loro retorica, rigidamente scandita in rime e metri, della prigionia nel Tempo, della povertà dell'individuo e del suo 'giro' che impone lo status e il potere come unici valori, e il quartiere come unico pubblico... è questa tensione che dà ai 'dischi parlati' rap la loro inconfondibile aggressività acutamente post-reaganiana”; “Le parole del rap sono legate alla 'canzone' piena di campionamenti che hanno alle spalle dalla qualità e dalla complessità spesso ingegnosa delle loro relazioni ritmiche. Un fatto piuttosto ovvio, ma che nessuna recensione sembra mai notare, è che spesso sono le possibilità ritmiche che il monologo del rapper esplora →

→ a rendere un determinato pezzo coinvolgente e creativo, a dispetto delle – leggi *a causa delle* – severe limitazioni di argomento e di simil-rima imposte dal genere. Considerate come restrizioni, le esigenze metriche del rap sono terreno fertile per l'umorismo, e possono spesso costringere a quel tocco di creatività linguistica in più che fa di un buon pezzo rap un grande pezzo rap, uno di quelli che ti rimangono fissi in testa” (2014: 62, 104-105, 172).

16
Come si intuisce, Guf è un noto rapper russo, al secolo Aleksej Dolmatov, attivo dai primi anni Duemila. Il test di *Meduza* è disponibile all'indirizzo <https://meduza.io/quiz/tsvetaeva-ili-guf>.

17
In questa citazione Oxxxymiron nomina il *belyj stich*, qui tradotto come "verso sciolto". A onor del vero, va notato che il *belyj stich* si presenta in ogni caso dotato di una metrica precisa. Quello a cui si riferiva probabilmente il rapper era il *vers libre*. Un tema che meriterebbe un approfondimento a parte è costituito dall'effettiva conoscenza che i rapper vantano nell'ambito della versificazione russa.

18
Sul ruolo delle discoteche di Kujbyšev/Samara si noti che qui "le nuove tendenze provenienti dall'Occidente penetravano non tanto nei circoli rock, quanto nelle viscere del crescente movimento delle discoteche. Il carattere distintivo della situazione locale era che all'inizio degli anni Ottanta le discoteche svolgevano nella vita della città più o meno il ruolo che il cinema d'avanguardia aveva avuto negli anni Sessanta, i teatri della gioventù negli anni Settanta o il rock 'n' →

– ispirata dall'episodio virale di Chabarovsk – ha creato un test interattivo, dall'eloquente titolo *Cvetaeva ili Guf? (Cvetaeva o Guf?)*,¹⁶ dove gli utenti sono chiamati a individuare quali citazioni sono tratte da testi poetici e quali da brani rap.

Oxxxymiron, interpellato sul tema, sottolinea quella che percepisce come una sostanziale distanza tra rap e poesia:

La gente che non appartiene alla nostra sottocultura vuole trovare delle coordinate per capire cosa facciamo, cerca di spiegarsi perché quello che facciamo è figo, perché i giovani ci ascoltano. E per loro il paragone più a portata di mano è la poesia. È chiaro che in entrambi i casi si lavora con le parole, ma posso spiegare molto nettamente la differenza tra il rap e la poesia. Se leggi dei versi, se non si tratta di versi sciolti, leggi seguendo la metrica scelta dall'autore. Ma prova a leggere un testo rap senza sapere come l'ha letto l'autore. Dopo il primo verso perdi il ritmo. Per questo la poesia non è rap e i poeti non sono rapper. Ho cercato di scrivere versi quando ero piccolo, ma non erano granché. Non mi ci ritrovavo affatto e perciò ho iniziato a scrivere rap (Red'kin 2017).¹⁷

Nonostante la posizione di Oxxxymiron sul tema, è evidente come sia proprio il rap a poter vantare oggi quella particolare vicinanza al testo poetico che era stata notata a suo tempo rispetto all'*avtorskaja pesnja* (Venchiarutti 2000: 136). Eppure, non si poteva dire lo stesso dei primi esperimenti russi del genere.

Si fa risalire l'ingresso del concetto (e della parola stessa) *rep* nel contesto musicale russo al 1984. Il gruppo *Čas pik*, emerso dal mondo delle discoteche di Kujbyšev (oggi Samara),¹⁸ registrò quell'anno l'album *Rép (Rap)*, contenente una canzone omonima: il testo, scandito a ritmo di un dance pop che può ricordare *Gioca Jouer*, descrive questo

genere come un particolare tipo di declamazione ritmata del testo musicale. Il brano nasce come una sfida all'idea che, a causa della supposta lunghezza delle parole russe e della necessità di rispettare la rima e il ritmo propri al genere, “è semplicemente impossibile fare del rap in russo”;¹⁹ a mo' di confronto, i Čas pik inseriscono anche un breve segmento testuale in inglese che però, commentano (prima di tradurlo), “a prima vista funziona, è tutto a ritmo, ma il problema è che di fatto non vuol dire nulla”.²⁰

Costruito come parodia del mondo delle discoteche è invece un secondo esempio di rimando al genere rap contenuto nel brano *Meloman* (*Melomane*, 1987) della rock band Alisa. La canzone, dopo una lunga carrellata di nomi dei beniamini musicali di un'intera generazione di *melomani* sovietici (dai Beatles, Doors, Beach Boys, Who, Black Sabbath, Led Zeppelin, Genesis e Rolling Stones fino a Jimi Hendrix, Eric Clapton, Janis Joplin, Patti Smith e Blondie, solo per citarne alcuni), si conclude così: “ed ecco che canto ancora una canzone in stile r-r-r-ap”.²¹

È chiaro che questi primi rimandi al rap non costituiscono esempi concreti di un genere acclimatato nel contesto russo; tuttavia, testimoniano quanto negli anni Ottanta la cultura hip hop (di cui il genere musicale rap fa parte, assieme all'arte dei graffiti, il *deejaying* e la *break dance*), così come la sua

→ roll alla fine degli anni Ottanta. Tra il 1982 e il 1986 a Kujbyšev erano attive alcune discoteche di tutto rispetto, gestite da persone che lasciavano fare ed erano dotate di un alto livello culturale e di buon gusto” (Kušnir 2003: 216).

19
“[...] это просто невозможно на русском делать рэп”.

20
“[...] на первый взгляд всё хорошо, ритмично всё, но, вот, беда по смыслу – это нонсенс”.

21
“[...] и вот пою еще одну песню в стиле р-р-р-эп”. La stessa band l'anno successivo inciderà un brano, contenuto nel suo terzo album pubblicato dall'etichetta di Stato Melodija, intitolato *Totalitarnyj rëp* (*Rap totalitario*). Tuttavia, in questo caso il termine “rap” viene utilizzato a mo' di provocazione: “Il rap totalitario è il televisore, ci governa, ci insegna come vivere. Il rap totalitario è il cinema, ma del cinema non posso parlare” (“Тоталитарный рэп – это телевизор, он правит нами, он учит нас жить. Тоталитарный рэп – это кино, но о кино я не могу говорить”). Gli Alisa non fanno che mescolare deliberatamente una critica verso il sistema a un concetto →

→ occidentalizzante e legato agli ambiti della controcultura del tardo periodo sovietico. Non va dunque inteso come un tentativo di definizione del genere rap da parte della band.

22

Il *žargon padonkov*, o *olbanskij jezyg*, che prevede una trascrizione “fonetica” delle parole russe (ad esempio, *affar* in luogo di *avtor*, autore), era molto utilizzato nel Runet, internet in lingua russa, negli anni Duemila (Lunde 2017: 35-40). Maksim Krongauz ha dedicato al tema una monografia scientifico-divulgativa, dal titolo evocativo *Samoučitel' Olbanskogo* (*Manuale di Olbanskij per autodidatti*, 2013).

terminologia specifica, fosse conosciuta in Unione Sovietica. È il caso di citare a tal riguardo anche l’uscita nel 1986 di due film, *Tancy na kryše* (*Danze sul tetto*) e *Kur’er* (*Il corriere*), entrambi contenenti due scene di *break dance* con protagonisti visibilmente intrisi di cultura hip hop tanto a livello musicale quanto in termini di abbigliamento.

Sebbene esempi di brani anticipatori del genere rap si possano riscontrare in molti autori del tempo (si veda ad esempio *Poezd №193*, *Treno №193*, di Saša Bašlačëv, del 1984, la cui declamazione ritmata ricorda volutamente il movimento e la “musica” del treno sui binari, ma anche il già citato Vysockij e un intero filone di sue canzoni come l’“epistolare” *Dorogaja peredača*, *Cara trasmissione*, del 1977), i primi autentici rapper russi emergono tra gli anni Novanta e Duemila. Si può ricordare, tra questi, il gruppo Mal’čišnik, da cui è emerso in seguito un rapper creativo e maturo come Del’fin/Dolphin: raggiunsero la fama grazie a testi volutamente audaci, ricchi di *mat* (turpiloquio) e spinti in particolare su temi erotici come *testimonia*, ad esempio, il titolo del primo album, *Pogovorim o sekse* (*Parliamo un po’ di sesso*, 1992). I break-dancer Bad Balance (di cui per un periodo ha fatto parte il rapper Ligitalize) erano invece caratterizzati da uno stile volutamente *gangsta*, dimostrato anche da titoli di album come *Vyšë zakona* (*Al di sopra della legge*, 1992) e *Legendy gangsterov* (*Leggende di gangster*, 2007). La hit *Budu pAgibat’ mAlodym* (*Morirò giovane*, 1995) di Mister Maloj divenne sempre in quegli anni simbolo di una generazione (anche attraverso l’evidente uso del cosiddetto *žargon padonkov*).²² Come si può intuire, la lista potrebbe essere molto più lunga, arrivando a comprendere Babangida, Bogdan Titomir o Lok Dog. Nell’aprile del 1991 intanto si teneva a Leningrado/Pietroburgo il primo festival rap (*Rèp Pik-91*) presso il Leningradskij Dvorec Molodëži (Palazzo della Gioventù a Leningrado).

Gli esempi degli anni Novanta testimoniano come il percorso di acclimatazione del rap in ambito russo echeggi da vicino quello che era stato in passato per la musica rock e punk (cfr. Kormil'cev, Surova 1998; Napolitano, Zherebov 2021): nella sua prima fase si è trattato di una reinterpretazione d'imitazione in un contesto che poco o nulla aveva a che fare con quello originale della New York afroamericana degli anni Settanta (cfr. Stephens, Wright 2000; Costello, Foster Wallace 2014; Hollander, Quinn 2016); il rap era, più in generale, percepito come un genere “simbolo di vita nuova” e post-sovietica²³ (Dorochova 2017) e da qui derivano gli eccessi, la ricerca dello scandalo, l'atteggiamento di proposito controcorrente che venivano importati, imitati e riempiti di nuovo significato. Cambia il contesto, ma sono diversi anche i protagonisti del fenomeno musicale, i quali spesso non emergono da una situazione di svantaggio (al contrario dei rapper del Bronx cui si rifanno), ma sono piuttosto “rappresentanti dell'*intelligencija* accademica e artistica, nati all'interno di famiglie assai benestanti” (Dorochova 2017). Sintomatico è il caso del rapper più commerciale del panorama russo degli ultimi vent'anni, Timati, figlio di un importante imprenditore e cresciuto (anche professionalmente) a Los Angeles.²⁴ Benché in molti casi provenienti dalla provincia, come il gruppo Kasta di Rostov sul Don, si tratta di artisti

23

Nel suo volume dedicato al mondo hip hop ucraino, Adriana Helbig sottolinea anche la forte occidentalizzazione culturale che investì il mondo ucraino e russo all'indomani del collasso dell'Unione Sovietica. Soffermandosi soprattutto sul contesto della città universitaria di Charkiv (“Ukraine’s Capital of Hip Hop”; 99), Helbig mette in luce come la realtà hip hop ucraina abbia avuto come caratteristica quella di inglobare al suo interno molti degli studenti provenienti dal continente africano: “With the rise in hip hop popularity and the beginnings of a hip hop movement in the late 1990s in Ukraine, Africans have increasingly become a part of music-making processes in the country because their skin color and English language skills are used to invoke African American identity. In the first years of independence in Ukraine, where everything from the West implied higher status, better quality of living, coolness, sophistication, and world knowledge, it is not surprising that Africans were transformed into African Americans in Ukrainian imaginations”. D'altro canto, soprattutto durante la Rivoluzione arancione del 2004, gli stessi ragazzi africani, sottolinea l'autrice, →

→ attraverso l'hip hop *made in Ukraine* “symbolically stat[ed] their support for political reforms while simultaneously signal[ed] their desire for citizenship, equal representation, and social inclusiveness” (Helbig 2014: 96, 137).

24

Il suo album *The boss* del 2009 è nato grazie al supporto di producer statunitensi, mentre *SWAAG* del 2012 non solo è in lingua inglese (qui è contenuta la hit internazionale *Welcome to St. Tropez* cui Timati ha partecipato), ma vede la partecipazione di artisti statunitensi come Snoop Dogg, P. Diddy, Craig David, Timbaland.

25

Non è chiaro se l'autrice intenda con 'rap veloce' il *grime*, polarizzato in Russia soprattutto da Oxxxymiron. In ogni caso, è evidente che la sistematizzazione da lei proposta pecca di coerenza dal punto di vista dei criteri scelti, oscillando dallo stile espositivo (*veloce*) alle tematiche trattate.

26

Epitome di questa riscrittura è la produzione musicale del già citato Timati, seguito più recentemente da un altro rapper di successo come Morgenstern.

27

Questi echi sono manifesti, ad esempio, nei brani di un artista a sua volta siberiano come Husky. Černjakov ha osservato l'influsso della poetica di Egor Letov su questo artista e sui 25/17 (2018). Nella produzione di Noize MC si trova il brano *Vsë kak u ljudej* (*Tutto come dev'essere*, 2019), dove nel ritornello la voce del rapper si intreccia con quella di Letov presa dalla canzone omonima del 1989.

28

In comune, dopotutto, *šanson* e rap hanno la componente intrinseca di protesta, componente che si è andata eclissando nel primo genere nel suo progressivo abbracciare il discorso socio-politico →

spesso laureati e figli di professori universitari o imprenditori. Non è raro trovare tra loro anche scrittori e poeti, quale è Evgenij Alëchin dei Makulatura.

Il rap degli anni Novanta e dei primi anni Duemila in Russia non esprimeva dunque una ribellione contro segregazione o razzismo, ma si configurava come forma di liberazione ed espressione generazionale rispetto a un trascorso biografico di un'intera società in rapido e paradigmatico mutamento. È a partire da questo slittamento percettivo e creativo che, come era avvenuto un tempo per la musica rock, si sono aperti spazi di sviluppo pienamente autoctono per il futuro *russkij rëp*.

È stato soprattutto nel nuovo millennio che il rap russo ha iniziato a guadagnare terreno in termini di successo e popolarità, sulla scia di un sorpasso a livello globale di questo genere sul rock in termini di ascolti e preferenze del pubblico (un sorpasso attestato negli Stati Uniti nel 2017; cfr. Nielsen 2017). In questi vent'anni il rap russo si è differenziato, sviluppando innumerevoli sottogeneri che più studiosi hanno tentato di categorizzare a seconda del tema, dell'io lirico e della modalità espressiva. Secondo Dorochova, è possibile individuare un rap veloce (*bystryj*), un rap *hardcore* in cui rientra il *gangsta rap* e un rap commerciale (2017).²⁵ Korčinskij propone una suddivisione ripartita tra un sottogenere *mažornyj* ('di ostentazione', una riscrittura dell'immagine dell'MC/rapper afroamericano),²⁶ uno civico o di protesta (contenente talvolta echi *sibpunk*, il punk siberiano di epoca tardo-sovietica rappresentato in primo luogo da Egor Letov),²⁷ un rap *gangsta* e uno socio-politico (2020: 20). Secondo Krasnoščenkov, invece, oltre al *pop-rap* commerciale, esistono essenzialmente due tipologie di rap: da un lato c'è quello che viene definito *gop-rap*, un sottogenere erede del *russkij šanson*,²⁸ così

come dell'*avtorskaja pesnja* e del *russkij rok*, spesso accompagnato da strumenti più tipicamente rock come il basso o la chitarra elettrica;²⁹ dall'altro lato, esiste un rap astratto che tratta temi inusuali per la cultura hip hop, spesso filosofici e profondi, con abbondanza di citazioni³⁰ (2021: 104-105).

Al di là delle sistematizzazioni, quello che emerge da una panoramica di ascolto dei prodotti rap degli ultimi due decenni è la marcata distinzione del genere nella sua acclimatazione russa, forse qualcosa di inevitabile visto che, come fanno notare alcuni, per sua natura il rap è legato alla lingua locale e perciò a realia e a caratteristiche culturali del contesto di riferimento (cfr. Muchtarova, Alimuradov 2020). Dato che si tratta di un genere fortemente connesso alla dimensione testuale, è a questo livello che emergono più evidenti le caratteristiche di quello che è divenuto *russkij rép*. Tuttavia, come nel caso dell'*avtorskaja pesnja*, anche a tal riguardo occorre avvicinarsi al fenomeno come a un testo essenzialmente pluricodice,³¹ completato da musica, performance e/o immagine (che si tratti di videoclip, copertina dell'album o proiezione durante l'esibizione). Ad esempio, nel caso del brano *Panel'ka* del rapper siberiano Husky (2017) proprio la dimensione visiva del video offre al pubblico un ulteriore livello di senso generato dal testo che scorre nel sottopancia e che costruisce un complesso dialogo con

→ dominante (Gordienko 2023). Aggiunge Krasnoščenkov che "all'interno di questo filone godono di ampio pubblico i gruppi che tentano di imitare il *gangsta rap*, variante stilistica dell'hip hop i cui testi sono incentrati sulla vita del mondo criminale del ghetto afroamericano. Nei brani delle band di questo filone si mescolano elementi di realismo crudo e un lirismo lagnoso sulla pesante quotidianità dei ragazzi, cosa che di fatto garantisce loro successo, soprattutto tra gli adolescenti. Base narrativa dei testi è il 'romanticismo' della vita nei quartieri urbani poveri, storie vere o spesso inventate prese dalla vita dei criminali" (2021: 104).

29
Esempio di Noize MC, sempre accompagnato dalla chitarra, è tra quelli di maggior successo. Il ruolo fondamentale svolto dal rock e dal punk dell'epoca tardo-sovietica - da Viktor Coj a Egor Letov, dagli Akvarium a Janka Džagileva e Saša Bašlačëv - è riconosciuto ampiamente da tutti i principali rapper. D'altra parte, rocker come Boris Grebenščikov hanno riconosciuto il valore del *russkij rép*: "Grebenščikov definisce il rap 'una nuova forma di poesia' e aspetta il momento in cui in Russia questo verrà riconosciuto. →

→ Tuttavia, non considera i rapper russi dei poeti contemporanei, dato che Puškin, Achmatova e Brodskij scrivevano 'comunque un po' meglio'; in ogni caso, definisce Majakovskij e Brodskij - in particolare quest'ultimo, che era 'maestro delle rime incrociate interne' - i migliori rapper russi. [...] Similmente a Grebenščikov, Vadim Samojlov nomina Majakovskij tra i primi rapper russi" (Nikitina, Nikitina 2020: 44, 46).

30
"Nonostante il dichiarato 'intellettualismo', spesso vi è presente il turpiloquio, cosa che li avvicina al post-punk" (Krasnoščenkov 2021: 105). Tra i più noti rappresentanti di questo filone ci sono i Makulatura e Slava KPSS. Va aggiunto che le citazioni, oltre che letterarie, possono essere anche musicali, come avviene nella 'sovra-scrittura' effettuata dal rapper Noggano/Basta (*Volga*, 2018) alla celebre *Tečë Volga* (*Scorre il Volga*, 1973) cantata da Ljudmila Zykina.

31
Intersezioni tra forme di arte diverse sono comunque molto diffuse nell'epoca contemporanea: si veda ad esempio l'articolo di I. Kukulin dedicato alle performance melo-poetiche (cfr. Kukulin 2021).

il *flow* scandito dall'artista³² (peraltro noto per l'elaborata poetica dei suoi album; cfr. Černjakov 2017; Korčinskij 2020; Liebig 2020). Nel caso invece dell'album *Orfej i Evridika* del già citato Noize MC (2018) sono evidenti, in primo luogo, la dimensione teatralizzata della struttura dei brani e, poi, la concretizzazione in forma di moderno musical in stile rap: il risultato è una "hip-hop-opera" – così viene definita dallo stesso artista – apertamente riscritta sulla base del noto precedente storico dell'omonima *rok-opera* di A. Žurbin e Ju. Dimitrin (1975) (cfr. Cvigun, Černjakov 2019; Cvigun, Černjakov 2020).³³

Anche senza arrivare a esempi manifesti di interazione tra musica, testo e performance/immagine come quelli appena citati, la pluridimensionalità del fenomeno rap è attestata dagli stessi canali utilizzati dai rappresentanti del genere: da un lato troveremo la performance live, dall'altro quella diffusa tramite le piattaforme digitali. Per quanto riguarda la prima, l'apparente semplicità³⁴ e l'immediatezza di creazione e ricreazione – caratteristiche che ricordano la semplice dotazione della chitarra (perlopiù, quella a sette corde) dei bardi di epoca sovietica – hanno garantito al genere una rapida diffusione: "la possibilità di portarlo nelle strade, dato che non è necessaria una strumentazione costosa, determina la rapida ascesa di popolarità del fenomeno nella sottocultura giovanile" (Vasilevič 2018: 37). Nel caso dell'*avtorskaja pesnja*, l'ambiente più adatto alla performance era quello intimo delle cucine e in generale delle abitazioni private; sulla falsariga dell'esperienza dei bardi, anche per i rapper non è tanto il 'concerto da stadio' la dimensione più congeniale, quanto lo spazio urbano e, in particolare, gli ambienti legati alle sottoculture e controculture quali edifici occupati, ex magazzini o scantinati (come emerge dal documentario del 2016 *Vnutrennij rep, Rap interiore*, dedicato al gruppo Makulatura, ad esempio). Per quanto riguarda invece la dimensione "virtuale"

32

Questo il testo che scorge nel sottopancia: “Большинство людей которых ты знаешь, были зачаты в панельных домах. Большинство людей, которых ты знаешь, умрут в панельных домах, на раскладных диванах. Однажды тебе достанется блядский хрусталь, который стоит за стеклом в стенке – что ты с ним сделаешь? Переплавь его немедленно в хрустальные пули для своих врагов. Твои родители плохо спят не только из-за кредитов. Сначала они поставили стеклопакеты, провели интернет и кабельное. Утепили балкон – стала типа лоджия. Купил плазму, мультиварку, нужно двигаться дальше. Но куда? Один знаковый из-за этих мыслей повесился на смесителе в ванной. Смеситель переключается с раковины на ванну. Он повесился где-то между ними, посередине. Гробы, сука, не просто вытаскивать из панельных домов. Но навык приобретается быстро. Онкология, инсульт, суицид, и т.д. Сколько человек уже умерло в твоей хате? Помимо тебя? Сначала ты хотел быть футболистом. Потом – рпером. Теперь ты продавец в Евросети. И ты нюхаешь перед сменой. Ха. Мы все такие одинаковые. Иногда, сука, →

→ хочется выть, выйти на улицу и сжечь все эти коробки. Знаешь, они говорят про равенство, про равные возможности для всех. Это всё хуйня, посмотри на эти рожки в телеке. Одни и те же, сука, рожки. Они поют и пьют шампанское. Дальше будут их дети, их бляди. А ты навсегда прирос к панельке. Как жопа твоего отца. Искать какой-нибудь кайф, чтобы забыть эту серую, сука, страшную быль. Жена-любовница, из панельки в панельку. Работать всю жизнь, чтобы купить хату. Хату в другой панельке. Мультитики про дураков” (La maggior parte delle persone che conosci è stata concepita in una *panel'ka* [palazzo a pannelli prefabbricati]. La maggior parte delle persone che conosci morirà in una *panel'ka* su un divano-letto. Un giorno quel cristallo del cazzo che sta dietro la vetrina alla parete sarà tuo: che te ne farai? Fondilo in fretta in pallottole di cristallo per i nemici. I tuoi genitori dormono male non soltanto per i debiti. All'inizio hanno messo la vetrocamera, installato internet e la tv via cavo. Ora in balcone c'è il riscaldamento: è diventato tipo una loggia. Hanno comprato il televisore al plasma, la pentola elettrica multifunzione, bisogna andare avanti. Ma andare dove? Un conoscente a causa di questi →

→ pensieri si è impiccato al miscelatore in bagno. Il miscelatore si aziona dal rubinetto della vasca. Lui si è impiccato lì tra i due, in mezzo. Non è uno scherzo, cazzo, portar fuori le bare dalla *panel'ka*. Ma s'impara in fretta. Cancro, infarto, suicidio, etc. Quanta gente è già morta nel tuo palazzo? Oltre a te? All'inizio volevi fare il calciatore, poi il rapper, ora fai il commesso di telefonia. E sniffi prima del turno. Ah. Siamo tutti così identici. Ogni tanto, cazzo, ho voglia di urlare, di uscire in strada e dar fuoco a tutte queste scatole. Sai, parlano di uguaglianza, di pari opportunità per tutti. Sono tutte cazzate, guarda quei musi in tv. Sempre quei cazzo di musi. Cantano e bevono champagne. Poi verranno i loro figli, le loro puttane. Mentre te sei incollato per sempre alla *panel'ka*. Come il culo di tuo padre. Cercare uno sbalzo per dimenticare questa cazzo di storia grigia e tremenda. Dalla moglie all'amante, da *panel'ka* a *panel'ka*. Lavorare tutta la vita per comprar casa, casa in un'altra *panel'ka*. Cartoni animati di scemi). Si noti che il testo gioca spesso su omofonie e paronomasie, oltre che su rime e allitterazioni, che in traduzione si perdono, come nel caso di *vyt' - vyjti* (urlare - uscire) e *pojut - p'jut* (cantano - bevono).

33

Un altro video che va ad aggiungere livelli interpretativi a un brano di Noize MC è quello che accompagna la già citata *Vsë kak u ljudej*, dove scorrono sullo sfondo opere pittoriche della storia dell'arte russa.

34

Come riassumono Costello e Foster Wallace, non senza una nota di ironia, “qualunque persona fornita di laringe può fare del rap” (2014: 39).

35 Sulla vera e propria “campagna persecutoria” ai danni dei rapper, acuitasi in particolare nel 2018-2019, si veda Semenenko 2021. Accusati in generale di hooliganism o estremismo e di esercitare una “cattiva influenza” sulle giovani generazioni (attraverso la “propaganda di stupefacenti”, ad esempio), molti artisti si sono visti i propri concerti cancellati (oltre quaranta in quel biennio). Tuttavia, spesso queste misure hanno avuto l’effetto collaterale di accrescere la popolarità di alcuni rapper, come nel caso di Husky nel 2018: “Husky’s concert was cancelled without explanation, and the rapper tried to continue his performance in the street on the roof of a parked car, but was quickly arrested by the police. The cancellation of Husky’s concerts was initiated by an official in the Leningrad region who asked the Prosecutor’s Office to ban rap concerts in Russia due to their ‘harmful influence on youth’. Several musicians, pop artists and public figures showed their support of Husky and demanded his release. On 26 November Husky was released from jail” (Semenenko 2021: 89). Da alcuni anni si parla inoltre di una “lista nera” di artisti che non possono esibirsi →

→ in Russia (la lista viene fornita dalle autorità ai gestori e organizzatori dei concerti che vengono invitati a non collaborare con questi musicisti). Infine, a partire dal febbraio 2022, a molti di coloro che hanno espresso posizioni contrarie alla guerra e al governo di Vladimir Putin è stato assegnato lo status di “agente straniero” (tra loro, Oxxxymiron, Noize MC e Face).

36 “Пошутил не так и ты попал в blacklist / Государева немилость, хоть я вроде бы и чистый / Небо самолётам, а цензура для артиста”.

37 Occorre menzionare, tra i luoghi preposti all’organizzazione di *battle*, la nascita nel 2012 della piattaforma Slovo a Krasnodar (poi replicata in varie città) e, l’anno successivo, di Versus a Pietroburgo.

38 Elena Semënova accosta la *battle* anche alla tradizione della piazza carnevalesca, al teatro di strada, soprattutto per la sua componente di humour e satira, per il riso provocato dalla riproposizione in forma esopica del quotidiano (2018).

39 Il canale YouTube del progetto è disponibile a questo indirizzo: →

dell’esibizione resa disponibile dalle piattaforme digitali, va detto che questa è divenuta sempre più una valvola di sfogo davanti alla crescente repressione subita dal mondo della musica (non solo l’hip hop) da parte delle autorità russe attraverso l’annullamento di concerti, intimidazioni, sanzioni e la steratura di una vera e propria “lista nera” di artisti che non possono esibirsi in Russia, gremita di nomi soprattutto in seguito all’invasione su vasta scala dell’Ucraina iniziata il 24 febbraio 2022.³⁵ Come scandisce il rapper Face nella sua *Jumorist* (*Umorista*, 2019): “Hai scherzato troppo e sei finito nella lista / Il sovrano disapprova, anche se sembro pulito / Il cielo agli aerei, la censura per l’artista”.³⁶

Proprio questi due “ambienti”, quello urbano e quello virtuale, determinano l’importanza del codice performativo/visivo, unito intrinsecamente a quello musicale e verbale: in un caso, c’è l’esibizione propria a ciascun rapper (evidente soprattutto quando assume la forma della *battle*,³⁷ sorta di rivisitazione moderna della tenzone medievale,³⁸ o del botta e risposta tra MC/rapper e dj); nell’altro, c’è il ruolo del videoclip di accompagnamento che costruisce una cornice semantica, quando non convoglia nuovi livelli di senso che si stratificano sopra a quelli verbali e musicali.

Per quanto riguarda invece il livello prettamente musicale, va osservato come – di nuovo, in maniera originale rispetto ad altre forme di rap “nazionali”

– il *russkij rep* abbia fornito lo spunto per il lancio nel 2020 del progetto *Hip Hop Klassika* che prevede rivisitazioni strumentali di brani rap russi da parte dell’orchestra sinfonica Globalis:³⁹ autrice degli arrangiamenti è Irina Šrejber, una compositrice non vedente che ha spiegato come questo progetto aiuti a mettere in luce la dimensione musicale dei brani rap, spesso considerati soltanto nella loro dimensione verbale (Ovcynova 2021). In un certo senso, questa inedita resa “classica” testimonia come sia avvenuto quell’aggancio, cercato consapevolmente da molti artisti rap russi, alla cultura considerata *highbrow* (cfr. Kukuljin 2020); si è realizzato l’obiettivo di trasformare l’hip hop in un prodotto culturale di valore o, per riprendere Bourdieu (spesso scomodato nelle trattazioni sulla cultura hip hop; cfr. Söderman 2013), di fargli acquisire “capitale culturale”.⁴⁰

C’È RAP E RAP

È difficile nel contesto odierno stabilire sulla base di criteri di vendita la diffusione e il successo di un artista o di gruppo musicale; sono piuttosto le visualizzazioni su canali come YouTube o il numero di follower su Twitter o Instagram a fornire un’idea più precisa di quali canzoni o autori siano i più apprezzati, sebbene pure in questo caso gli algoritmi fotografino una situazione in qualche

→ <https://www.youtube.com/@hiphopklassika>. Esistono esempi di altro tipo di “incontro” tra hip hop e musica classica, come *The Rhapsody Overture* (1997) in cui alcuni rapper statunitensi hanno viceversa rielaborato brani della musica classica (da Puccini a Čajkovskij, da Debussy a Bach). Va notato che un progetto simile a quello di *Hip Hop Klassika* ma rivolto al rap internazionale è stato proposto dal direttore d’orchestra polacco Radzimir “Jimek” Debski: nel 2015 ha fatto eseguire all’orchestra sinfonica della radio nazionale polacca trenta hit della musica hip hop. Il video del concerto è disponibile qui: <https://www.youtube.com/watch?v=poaLMsh4mVU>.

40

Anche Santoro e Solaroli rimandano a Bourdieu nel loro articolo sull’hip hop italiano: “adopting Pierre Bourdieu’s sociological perspective, we can consider Italian hip hop as an historically mediated field of artistic production composed of an original, distinctive set of social practices through which hip hop members can define their identity as representatives of an international cultural movement, rather than as a specific, subversive, local subculture. [...] By adopting →

→ Bourdieu’s conceptual framework to analyse the case of Italian hip hop culture, it becomes clear that most Italian rap artists have historically adopted a contradictory position within the field of cultural production, rejecting, on the one hand, the dominant principle of hierarchy in the field of power but still appealing, on the other hand, to external functions. In this sense, Italian rap takes on many of the attributes Bourdieu ascribes to an intermediate (middle-brow) cultural activity. In particular, in terms of the relationship with the historic evolution of the cultural field, it becomes clear that, especially in the early 1990s, Italian hip hop became part of a planet-wide ‘Hip Hop Nation’ that blurred official national boundaries increasingly including youth throughout the world” (2007: 473-474). Le dinamiche del rapporto che viene instaurandosi tra cultura “alta” e “bassa” nel contesto musicale russo meriterebbero ulteriori approfondimenti che vanno oltre i limiti del presente contributo.

41

In un recente articolo, il critico musicale Denis Bojarinov sottolinea come, a partire dall'invasione dell'Ucraina del 2022, sia proprio verso il genere *šanson* che si rivolgono con maggiore insistenza diversi rapper: questi artisti si interessano così la tematica criminale trasfigurando con ciò anche la propria immagine (cfr. Bojarinov 2023).

42

Le visualizzazioni qui riportate sono relative ai canali ufficiali dei due artisti, ma esistono innumerevoli altre clip degli stessi brani su YouTube. Va aggiunto che il canale di Oxxxymiron è seguito da oltre 2 milioni di fan, mentre quelli di Timati sono 3 milioni (dati relativi a novembre 2023).

misura condizionata. Non è raro che circolino maggiormente video discussi o tweet polemici unicamente sulla base della chiacchiera che generano, a prescindere dalla qualità riconosciuta o meno del brano in oggetto. Pertanto, al fine di offrire un'idea di cosa sia questo genere musicale oggi, sarebbe superficiale stilare un elenco delle hit o dei rapper più ascoltati, mentre invece più rappresentativo è individuare le caratteristiche trasversali che contraddistinguono il *rususkij rep*.

Innanzitutto, emerge evidente la distanza tra due “tipologie” di rapper: da un lato c'è chi sviluppa, album dopo album (o *concept album* dopo *concept album*), una sua linea creativa e determinati filoni tematici, approfondendo stilemi caratteristici o una vera e propria poetica; dall'altro, c'è chi nella sua produzione reitera quei tratti *gangsta* delle origini, “di importazione” seppur acclimatati (e, in questo, per molti versi vicini alla *blatnaja pesnja*),⁴¹ puntando soprattutto all'incisione dell'ennesima hit. Tra i primi e i secondi, va sottolineato, non passa una linea di demarcazione che li orienti verso una dimensione meno o più “di massa”; pertanto, non vanno considerati come “elitari” o meno noti gli artisti della prima “tipologia”. Come suggerito dall'episodio aneddoticamente avvenuto nella scuola di Chabarovsk, testi complessi come quelli di Oxxxymiron non sono meno pop (nel senso di *popular*, noti a un'ampia fetta di ascoltatori) di hit dai testi molto più “scontati” come *Baklažan* (*Melanzana*, 2015) di Timati: sebbene i 255 milioni di visualizzazioni di quest'ultimo brano parlino da soli, gli 88 milioni raccolti ad esempio da *Gorod pod podošvoj* (*La città sotto la suola*, 2015) premiano la complessità del “menestrello” di Oxford.⁴²

БАКЛАЖАН - ТИМАТИ

Лада Седан! Баклажан!

Лада Седан! Баклажан!

Лобовуха в хлам, таз сидит низко

Корпус по асфальту высекает искры

Копы на хвосте, мы в зоне риска

Я вообще не местный

Да, и без прописки

Ну, а че красавчик, меня любят киски

101 роза, пополняя списки, о какая жопа

Какие сиськи, слышь, дай-ка номерок быстро

Нормальный парень ест кебаб, а не суши

(От души, братуха, душевно в душу)

Нормальный парень ловит кайф, когда бьет грушу

(От души, братуха, прилетает в душу)

Городская жизнь – вокруг одни заборы

А я родился там, где одни просторы

Заведу мотор, опуцу рессоры

Чем выше горы, тем ниже Приоры

Лада Седан! Баклажан!

Лада Седан! Баклажан!

Эти длинные ресницы и черные глаза

Красотой своей сгубили пацана

Сходим на свидание в лучший ресторан?

Прокачу на Ладе Седан

(Ты послушай меня, милый, придержи коня)

(И спроси у братьев: отпустят ли меня?)
(И я тогда надену платье цвета баклажан)
(Сяду к тебе в Ладу Седан)

Черные туфли, белые носки
Со мной только те, кто мне близки
ДПС опять делает мозги
Уходим по дворам, пульсируют виски
И так каждый день, как тренировка
Выбирай: права или тонировка
Едем по разделу или снова пробка
Полный бак бензина, по кайфу обстановка
Дела по телефону, я на волне
На районе офис в Чайхоне
Ты один с деньгами приезжай ко мне
Тут нормально, кстати ковры на стене
Тут все свои, чтоб ты не стеснялся
Теймураз и братья, все, кто поднялся!
Делаю красиво, чтобы бизнес отбивался
Передаю привет всем, кто заебался!

Припев

MELANZANA - TIMATI

Una berlina Lada! Melanzana!

Una berlina Lada! Melanzana!

Parabrezza da buttare, guida bassa

La carrozzeria sull'asfalto provoca scintille

Gli sbirri ci stanno addosso, siamo in zona a rischio

Io non sono di qui

Non ho neanche i documenti

Com'è, non sono bello? Le tipe mi amano

101 rose, aggiungo alla lista, oh che curve

Che tette, senti, dammi il numero, veloce

Un ragazzo normale mangia kebab, non sushi

(Parlo dall'anima, fratello, alla tua anima)

Un ragazzo normale si sballa a tirar pugni al saccone

(Dall'anima, fratello, ti entra nell'anima)

Vita di città, attorno solo recinzioni

Ma io sono nato dove non ci sono limitazioni

Mi prenderò una macchina, abbasserò le sospensioni

Dove le montagne son più alte, più bassa è la guida

Una berlina Lada! Melanzana!

Una berlina Lada! Melanzana!

Queste ciglia lunghe e questi occhi neri

Con la loro bellezza hanno steso il ragazzo

Appuntamento nel miglior ristorante?

Ti ci porto su una berlina Lada

(Tu ascoltami, caro, tieni duro il tuo cavallo)

*(E chiedi ai miei fratelli se mi lasciano venire)
(E allora mi metterò un vestito melanzana)
(Salirò sulla tua berlina Lada)*

*Scarpe nere, calzini bianchi
Con me gira solo chi mi somiglia
La stradale rompe ancora una volta
Andiamo per i prati, pulsano le tempie
Ed è così ogni giorno, come un allenamento
Scegli, patente o finestrini oscurati
Guidiamo in mezzo alla strada, c'è di nuovo coda
Il serbatoio è pieno, dai che ci gira bene
Affari al telefono, io sono in linea
Nel quartiere l'ufficio sta in un locale dei nostri
Tu con i soldi vieni da me da solo
Qui è tutto okay, ci sono pure i tappeti alle pareti
È tutta gente nostra qui, non farti problemi
Tejmuraz e i bro, tutti quelli che son saliti!
Mi sforzo perché il business vada avanti
Saluti a chi si è rotto il cazzo!*

Ritornello

ГОРОД ПОД ПОДОШВОЙ – ОКСИМИРОН

Дон ли, Волга ли течёт — котомку на плечо
 Боль в груди, там тайничок, открытый фомкой, не ключом
 Сколько миль ещё, перелет короткий был не в счёт
 Долгий пыльный чёс, фургон набит коробками с мерчем
 Верим: подфартит, наши постели портативны
 Менестрелю два пути: корпоратив или квартирник
 Схемы однотипны, все теперь МС
 Ведь смену породив, мы здесь достигли смены парадигмы
 Теперь рэп многопартийный, бэттлов наплодив
 Я смотрю в зеркало по типу: «Сколько бед наворотил ты!»
 Я б весь рэп поработил, но всё время в пути
 У индустрии нервный тик, валокордин стенокардийным
 Соберите суд, но победителей не судят
 Мы первые кроманьонцы – мы выбились в люди
 Не пизди! Я кладу на вас, челядь, пятикратно
 Ведь мы выступаем сильно, будто челюсть питекантропа

Весь мой рэп, если коротко, про то, что
 Уж который год который город под подошвой
 В гору, когда прёт, потом под гору, когда тошно
 Я не то что Гулливер, но всё же город под подошвой
 Город под подошвой, город под подошвой
 Светофоры, госпошлины, сборы и таможни
 Я не знаю, вброд или на дно эта дорожка
 Ты живёшь под каблуком, у меня город под подошвой

Мимо тополей и спелого хлеба полей
 Где привидение Есенина, крест, молебен, елей

Из минивэна вижу землю, вижу небо над ней
 Мы всё преодолеем – если нет, то я не водолей
 Наша земля топит одиночек как щенят
 Был чужой, но Охра, Порчи, Илья больше, чем семья
 Бомбу ночью сочинял, что есть мочи начинал
 Я так хотел принадлежать чему-то большему, чем я
 Мир пустой, хоть с каждым вторым перезнакомься
 Я не биоробот с позитивной лыбой комсомольца
 Избавь меня от ваших панацей, домашний Парацельс
 Ведь для меня ебашить самоцель
 Подустал? Нам насрать! Тони Старк как стандарт
 Пара стран, автострад: Краснодар, Татарстан, Москвабад
 Паспорта, гам эстрад – нарасхват
 Хоть по МКАДу на старт, хоть на Мадагаскар
 Ты знаешь

Припев

Дай силёнок тут не свернуть и не сломаться
 Есть маршрут, и есть на трассе населённый пункт
 И там нас сегодня ждут; нытик, не будь женственным
 У Руслана в деке саундтреки к путешествию
 Снова ебло заспано, снова подъём засветло
 Снова броник, снова дорога, мешок за спину
 Всё наскоро, в поле насрано, дождь, пасмурно
 Мост в Асгард после, пусть просто везёт с транспортом
 Я делаю каждый свой куплет автопортретом
 Час на чек, читаем рэп как логопед под марафетом
 Трафарет на парапетах, лого на стене везде

*Моё ученье всем, как Магомета с Бафометом
Я звезда? Дайте тёплый плед и капюшон
Салфетки жопу вытирать и всё, отметка «хорошо»
Раньше говорили: «Я бы с ним в разведку не пошёл»
Я с тобой в тур не поехал, ты проверку не прошёл
Нотіе, знай*

Припев

43

Allusione alla copertina del suo album *Dolgij put' domoj* (*La lunga strada verso casa*, 2013), dove si vede una figura stilizzata in bianco e nero con un fagotto sulla spalla a suggerire gli anni trascorsi all'estero da Oxxxymiron. L'autoreferenzialità è un motivo ricorrente nella poetica di molti rapper che meriterebbe ulteriori approfondimenti.

LA CITTÀ SOTTO LA SUOLA - OXXXYMIRON

Che sia il Don o il Volga a scorrere, il fagotto va in spalla⁴³
Dolore nel petto, lì uno scrigno, aperto a sprangate, non con la chiave
Quante miglia ancora, un volo breve neanche sperarlo
Una maratona polverosa, il furgone pieno di gadget
Ci crediamo: andrà bene, dormiamo sulle brande
Il menestrello ha due strade: o per il label o per gli amici
Gli schemi sono identici, fanno tutti gli MC adesso
Generato il cambio, abbiamo cambiato il paradigma
Messe al mondo le battle, ora il rap è multipartitico
Mi guardo allo specchio tipo: "Quanti problemi che hai causato!"
Avrei schiavizzato tutto il rap, ma sono sempre in movimento
L'industria ha un tic nervoso, barbiturici per l'angina
Riunite la corte, ma i vincitori non si giudicano
Siamo i primi uomini di Cro-Magnon: ci siamo fatti un nome
Non dire stronzate! Me ne frego cinque volte di voi, iloti
Noi sul palco siamo forti quanto la mascella di un pitecantropo

Tutto il mio rap, in breve, parla del fatto che
 Da anni quante città tengo sotto la mia suola
 Si va su quando gira bene, giù quando viene il vomito
 Non è che sono Gulliver, ma lo stesso tengo la città sotto la suola
 La città sotto la suola, la città sotto la suola
 Semafori, tasse, tributi e dogane
 Io non so se questa via porti a un guado o sul fondo
 Tu sei uno zerbino, io ho la città sotto la suola

Accanto ai pioppi e ai campi di grano maturo
Tra il fantasma di Esenin, una croce, una preghiera, il crisma

Dal minivan vedo la terra, vedo il cielo sopra di essa
 Supereremo tutto; sennò non sarei un acquario
 La nostra terra affoga chi è solo come cuccioli di cane
 Ero un estraneo, ma Ochra, Porchy, Il'ja⁴⁴ sono più di una famiglia
 Preparavo una bomba la notte, ci mettevo dentro quanto potevo
 Volevo tanto appartenere a qualcosa di più grande
 Il mondo è deserto, anche incontrassi una persona su due
 Io non sono un bio-robot con il sorriso positivo del komsomolec
 Risparmiami le vostre panacee, Paracelso di noialtri
 Che per me darmi da fare è un fine in se stesso
 Un po' stanco? Ce ne fottiamo! Tony Stark preso a modello
 Un po' di paesi, autostrade: Krasnodar, Tatarstan, Moskvabad⁴⁵
 Passaporti, clamore del palco a gran richiesta
 Che si parta dal raccordo di Mosca, che si vada in Madagascar
 Sai

Ritornello

Dammi un po' di forza per andare avanti e non spezzarmi
 C'è un percorso, e sul tragitto un centro abitato
 E lì ci aspettano oggi; lagna, non fare la femminuccia
 Ruslan nel mangianastri ha soundtrack da viaggio
 Di nuovo un muso da sonno, di nuovo la sveglia prima dell'alba
 Di nuovo l'antiproiettile, di nuovo la strada, sacco in spalla
 Tutto di corsa, il campo è lercio, pioggia, nuvoloso
 Il ponte per Asgard⁴⁶ viene dopo, speriamo solo di arrivarci
 Faccio di ogni mia strofa un autoritratto
 Un'ora per il soundcheck, leggiamo rap come un logopedista che ha pippato
 Adesivo sulle transenne, logo ovunque alla parete

44

Il primo è il vocalist di Oxxxymiron, il secondo è un rapper di origine portoghese conosciuto a Londra e divenuto suo stretto collega in ambito musicale, il terzo, Il'ja Mamaj, è l'agente che per anni ha organizzato i suoi concerti.

45

Toponimo spregiativo per riferirsi a Mosca come a una città abitata da molti immigrati dell'Asia Centrale.

46

Nella mitologia nordica qui vivono gli dei celesti.

*Io predico per tutti, come Maometto e Bafometto
Sono una star? Datemi un plaid caldo e un cappuccio sulla testa
Salviette per pulirmi il culo e basta, la recensione sarà "buono"
Un tempo dicevano: "Di quello lì non mi fido"
Sono io che non mi fido, bocciato
Homie, sappilo*

Ritornello

La produzione musicale di rapper (e gruppi) eterogenei per stili e temi come Oxxxymiron, Noize MC, Husky, i Makulatura, Slava KPSS (anche noto come Gnojnyj), i Kasta o i 25/17 testimonia uno sviluppo consapevole di filoni artistici personali che avvicinano il loro rap all'ambito poetico, letterario, sottraendoli alle dinamiche commerciali di quella che viene definita con il dispregiativo *popsa*, la musica leggera di puro intrattenimento. Non è un caso che proprio Oxxxymiron sia stato nel 2018, grazie all'album *Gorgorod* (definito "poema" dalla giuria), il primo rapper a finire in una long list di un premio letterario – quello intitolato al filosofo Aleksandr Pjatigorskij – accanto ad autori come Marija Stepanova, Polina Barskova e Lev Rubinštejn. Con una metafora televisiva, gli album (o i singoli) di rapper come quelli sopra citati costituiscono puntate di una serie "lirico-epica" la cui produzione è in itinere, dove lirico è l'afflato del livello testuale verbale, ed epico l'inserirsi del brano o dell'insieme di brani all'interno di una "saga" biografico-creativa del "menestrello" rap. Ciò è evidente nel caso di Husky che, attraverso lo pseudo-documentario autobiografico *Ljucifer* (*Lucifero*, 2019), ha voluto raccontare per mezzo di musica, testo e immagini la sua crisi spirituale e creativa. Nel film il rapper siberiano ripercorre la ricerca di una propria dimensione personale e gli ostacoli derivati dall'eccessiva attenzione mediatica ricevuta che hanno finito per rovinare ciò che cercava di preservare, ovvero "l'immagine del poeta russo originario della periferia operaia" (имидж русского поэта с рабочей окраины; minuto 16.48). Alla fine del film, Husky inscena il proprio suicidio, impiccandosi al Ritz-Carlton di Mosca, simbolicamente a suggerire al pubblico la morte del vecchio sé e la nascita di un nuovo Husky. Con questo documentario programmatico il rapper di Ulan-Ude non "seppellisce" soltanto il precedente progetto musicale, il *concept album* *Evangelie ot sobaki* (*Vangelo secondo il cane*) in cui intendeva ipotizzare

47
Krasnoščenkov riassume brevemente così: “Я – один крутой, кругом лишь ничтожество” (Io sono l’unico a essere figo, tutto attorno ci sono solo nullità) (2021: 107).

48
Come avevano notato Costello e Foster Wallace per il rap statunitense, gli artisti rap non stanno “influenzando o plasmando, ma piuttosto rispecchiando il proprio pubblico, [...] tenendo in mano lo specchio in cui il loro mondo può vedere se stesso come mondo”; “il rap, nel bene e nel male, non è che uno specchio” (2014: 90, 218). In questo emerge, a loro avviso, la portata della “sineddoche” intrinseca al rap, ovvero il “suo parlare sia a sia per il suo pubblico”: “La potenza della sineddoche nell’arte dipende dall’esistenza di una comunità che le faccia da sfondo e da contesto, di un pubblico e di un referente: un mondo definibile come tale a cui la Parte, nella sua potente duplice funzione, possa appartenere e da cui al tempo stesso possa trascendere” (2014: 80-81).

49
La protesta è dopotutto un elemento congenito al genere. Tuttavia, c’è chi sottolinea che la critica sociale e l’impegno civico →

la vita di un Gesù sceso sulla Terra in veste di tassista, ma “seppellisce” anche se stesso: dopo il suicidio inscenato, organizza un vero e proprio funerale al *Dom kul’ tury* “Stimul” di Mosca (al non casuale indirizzo, per un artista originario della Buriazia, *Sibirskij proezd*, Passaggio siberiano). Il “nuovo” Husky tornerà alla ribalta l’anno successivo con l’album *Choščonog*, il cui titolo deriva da un omonimo piatto tradizionale buriato (a base di intestino di cavallo o di agnello) ed è dedicato al musicista Aleksej ‘Ugol’ Fišev (1973-2003) della band punk Orgazm Nostradamusa e al poeta Namžil Nimbuev (1948-1971), entrambi originari della Buriazia come Husky. Lo pseudo-documentario *Ljucifer* si presenta dunque come un auto-commentario di accompagnamento alla serie “liro-epica” di album del rapper, come una guida per orientarsi nell’evoluzione della sua poetica artistica.

UNA POETICA NEO-ROMANTICA

Proprio l’io lirico – un costrutto mai perfettamente sovrapponibile all’artista che lo proietta – è un perno fondamentale del mondo rap. Si tratta di un io in evoluzione, spesso alla ricerca di se stesso o quanto meno di una propria ridefinizione; può anche essere piccolo, emarginato od oppresso, ma è consapevole di essere dotato di una Voce (“in altre parole, che sono poi esattamente quelle che definiscono i grandi poeti a partire da Omero o giù di lì, essere un vero artista rap significa avere una Voce”; Costello, Foster Wallace 2014: 177-178). Non stupisce dunque che nei testi dei brani rap si trovi una frequente contrapposizione con l’Altro o con un generico “loro”, essenzialmente diverso (o, quantomeno, enantiomorfo) rispetto all’io, o a un amplificato “noi”, che si auto-definisce in questa opposizione (cfr. Bojčenko, Žučkova 2020; Krasnoščenkov 2021).⁴⁷ È un io erede, secondo alcuni, di un certo

modernismo majakovskiano, gumilëviano (cfr. Karpov 2020), ma che in fondo non fa che sviluppare le linee “neo-romantica” e “neo-realista” dell’*avtorskaja pesnja* dei bardi, distanti tanto dal pathos roboante del romanticismo del realismo socialista, quanto dalla semplicistica visione “realista” del mondo propagandata da quest’ultimo, priva dei mezzitoni del grigio (cfr. Gavrikov 2017).

È proprio qui, a partire dalla prospettiva dell’io lirico, che emergono forse più manifeste le caratteristiche distintive della poetica trasversale del *russkij rëp*. Vi è un io profondamente romantico (o neo-romantico) dalla personalità non di rado ipertrofica, che riflette su cosa non funziona in se stesso e nel mondo che lo circonda. Nel farlo, aspira a riflettere la visione del mondo di un “noi” già esistente o in via di definizione.⁴⁸ Questa visione tende a essere il più possibile aderente alla realtà per poterla criticare (se non cambiare)⁴⁹ e, in questo senso, il carattere della riflessione risulta politicamente, civicamente impegnato (cfr. Frolova 2015). Va da sé che il risultato di questa operazione di critica e commento risulta ancorato al contesto russo odierno: ciò obbliga a costanti digressioni nel voler spiegare e tradurre i testi dei brani, che diventano quadri di una più grande enciclopedia della vita nella Russia putiniana. La politicizzazione manifesta del genere – politicizzazione che ha contagiato anche altre forme d’arte in questi stessi anni, quali poesia e teatro (cfr. Lipovetsky 2016; Oborin 2017) – è un tratto che è emerso con maggior forza a partire dal secondo decennio del nuovo millennio, riflesso dei cambiamenti sociali e politici che hanno travolto la Russia soprattutto dopo gli eventi di piazza Bolotnaja nel maggio del 2012 e le repressioni che ne sono seguite. A causa dell’impegno civico profuso nella produzione artistica, com’è ormai noto, musicisti, scrittori, poeti, attori, registi hanno incontrato crescenti difficoltà nel continuare l’attività in Russia e, in particolare in seguito all’invasione

→ espresso dai rapper non si traducono per forza nella proposta di alternative concrete, quanto mai necessarie nella Russia odierna: “Si possono elogiare Noize MC, Mone-točka, Del’fin o Face per la descrizione del momento temporale. In alcuni casi è davvero talentuosa, ma questo talento si limita soltanto all’equilibriso linguistico e non va a formare una cultura di protesta o alternativa, traboccante di immaginazione politica. Perché la cultura non c’entra con la destrezza nell’usare le parole. C’entra con l’avvio di uno stile di vita altro, per il quale le sole parole non bastano. E non basta nemmeno la presenza di una concreta base sociale dell’artista: occorre anche proporre a questa base un qualcosa che la estragga dall’atomizzazione e unisca al di fuori del contesto del concerto. Ma cosa possono proporre questi artisti? Soltanto la verbalizzazione del momento temporale, ma nulla che vada al di fuori del *contesto del momento*, nulla che possa servire alle persone in una *prospettiva più lunga*” (madeofstraw 2022). La stessa assenza di “prospettiva ideale” era stata notata per il rap statunitense da Costello e Foster Wallace e da loro spiegata in quanto “musica decisamente *giovane*” (2014: 217).

50

In parte lo suggerisce anche il progetto interattivo *Počitaj staršich* (*Leggi i più vecchi*), disponibile all'indirizzo: <https://yandex.ru/promo/gigi-za-mozgi#hero1>. Al di là delle citazioni e allusioni nascoste o manifeste nei brani, è il caso di citare anche il riutilizzo a mo' di *flow rap* di testi poetici dei classici: l'album *Sochrani moju reč' navsegda* (*Conserva per sempre la mia parola*) è uscito nel 2021 per i 130 anni dalla nascita di Mandel'stam con la partecipazione di 24 artisti; a gennaio 2023 risale invece l'album *Posle Rossii* (*Dopo la Russia*, titolo di un volume di Marina Cvetaeva) che raccoglie 16 canzoni di artisti diversi (non solo rapper) interpretate sulla base di altrettante poesie di intellettuali russi emigrati dalla neonata Unione Sovietica cento anni prima. Sul letteraturocentrismo della cultura russa e la "crisi" dell'interazione tra letteratura e cultura si veda anche Kondakov 2008.

51

Il già citato brano *OJDA* di Oxxxymiron, ad esempio, echeggia melodie folkloristiche nel suo ritornello, mentre in *Vychodi guljat'* dei Kasta (che si trova tradotto più avanti) vengono reinterpretate alcune conte popolari russe.

dell'Ucraina, molti di loro hanno lasciato il Paese (tra i rapper citati, ad esempio, Noize MC, Oxxxymiron, Face, Morgenštern).

I tratti sopraelencati trovano un loro riflesso, seppur con caratteristiche diverse per ogni artista, nelle scelte stilistiche e nei livelli narrativi su cui sono costruiti i singoli brani. Ai riferimenti diretti all'attualità si intrecciano rimandi e allusioni al mondo di ieri (alla realtà sovietica o agli anni Novanta, in primo luogo). Le diffuse citazioni e riscritture testimoniano, invece, del residuo di letteraturocentrismo che caratterizza la cultura russa, anche se talvolta ridotto a rimando ipertestuale di decorazione.⁵⁰ I piani semantici e i registri alti si mescolano a quelli bassi, si riutilizzano forme popolari, folkloriche, rituali (dalle *častuški* ai recitativi dei riti nuziali; Dorochova 2017)⁵¹ e si dona nuova vita alla secolare tradizione di comunione tra testo verbale e testo musicale (cfr. Makarova 2022).

Dal punto di vista linguistico, una caratteristica del genere, trasversale alle varianti nazionali del rap, è l'uso di espressioni gergali (es. *restik* per ristorante, *koleso* per pasticca, *metan* per metandrostenolone), di forestierismi (es. *bodybag*, un prestito linguistico giunto dal mondo delle *battle* internazionali che significa 'far fuori l'avversario') e di rimandi a temi più ampi semplicemente allusi (es. *skrepy*, 'collanti', intesi come quei 'valori tradizionali' che dovrebbero essere chiamati a compattare la società russa secondo l'uso nazionalista che fa del termine la retorica governativa putiniana; *chochol*, spregiativo per 'ucraino').

Dal punto di vista stilistico, emergono evidenti i giochi di parole, le paronomasie, le allitterazioni e le rime che vanno a legare tra loro sfere semantiche e denotati linguistici in maniera non casuale (es. *skrepy* e *sklep*, collanti e cripta in *Meloman*, *Melomane*, dei 25/17; *avtoritarin*, unione di autoritario e tataro in *Tatarin*, *Tataro*, di Aigel).

La metaforicità dei brani e l'intarsio di immagini sono più e meno complessi a seconda dell'artista: sono raffinate le scelte di poetica operate dai Makulatura ("un destino altrui, come un bootleg dimenticato / Riavvolgo sul nastro dell'immaginazione"),⁵² da Oxxxymiron ("Ti rifiuti di morire qui, come una riserva espatriata di parole / Senza il sostentamento della viva parola parlata"),⁵³ da Husky ("E il sorriso è solo un graffio sotto il naso / Sulla foto di famiglia che non c'è")⁵⁴ e dai 25/17 ("Druidi beccuti / Lo hanno trovato e sono confusi / Qui l'inverno tanto a lungo / Addenta il fegato come lupo").⁵⁵

Infine, dal punto di vista metrico, oltre a sottolineare la manifesta gravidanza della categoria della tonicità, convince il suggerimento fornito da Orlickij già menzionato (2016), che vede il *russkij rép* reinterpretare e sviluppare il tradizionale *raěšnyj stich* del folklore russo, un verso libero in cui è la rima, in genere baciata, a dettare il ritmo. All'interno dei testi rap non è raro però individuare frammenti che riflettono una certa regolarità metrica: il brano *Ischod (Esito)* dei Makulatura, con schema rimico ABAB, è per lo più costituito da un *taktovik*, un verso tonico della poesia popolare russa che prevede un intervallo tra gli accenti (ictus) di valore variabile da una a tre sillabe.

Non deve stupire il fatto che il successo del *russkij rép* nelle sue varie declinazioni (dalle forme del *grime*, ad esempio, alle commistioni con il rock, dal *flow* serio e cupo a quello più autoironico e dissacrante) sia intergenerazionale: in esso si ritrova quella ricerca di sincerità (*iskrennost'*), quell'attaccamento alla vita reale e vissuta (*žiznennost'*), attraverso i quali il rapper si avvicina al suo ascoltatore, proponendogli di identificarsi con lui; è questa potenziale convergenza tra i due a farsi "tratto irrinunciabile" del rap come genere (Domanskij 2018: 309). La molteplicità dei piani di lettura dei brani rende questo genere apprezzabile da un pubblico eterogeneo a seconda dei suoi strumenti

52
"И чужую судьбу,
как позабытый
бутлег / Я наматываю на воображения катушки". *Ischod, Esito, Makulatura*. Il titolo del brano rimanda anche al Libro dell'Esodo.

53
"Спать, что умрешь тут, как эмигрантский запас слов / Без подпитки живой настоящей речи". *Pora vozvraščat'sja domoj, Ora di tornare a casa, Oxxxymiron*.

54
"И улыбка - лишь ссадина ниже носа / На фотографии семьи, которой нет". *Panel'ka, Husky*.

55
"Волхвы клевастые / Нашли его и сбиты с толку / Ведь тут зима так долго / Кусает печень волком". *Imja imën, Il nome dei nomi, 25/17*.

56

Un brano hip hop “al femminile” divenuto molto noto è *Russian Woman*, presentato da Manizha al festival Eurovision 2021.

Manizha, tuttavia, non può essere definita una vera e propria rapper, dato che forme di recitativo riconducibili al genere rap non appartengono alla sua cifra stilistica. Il mondo del *russkij rëp*, come si intuisce, è in ogni caso molto maschile, al contrario di altri generi musicali dove invece le presenze femminili sono numerose e di prim'ordine come nel caso dell'indie (*Monetočka*) o del rock (*Kis-Kis*).

interpretativi. Non è necessario cogliere tutto per poter trovare nel rap godimento e una forma di identificazione.

Per riprendere parole di Šym, membro del gruppo Kasta, “il rap è musica che deve dire la verità” (Kasta 2019: minuto 1.27). Se nella coscienza culturale russa verità ed estetica, sottolineava Ivan Verč, vanno a braccetto, è proprio il valore etico ed estetico della propria arte che viene rivendicato da questi odierni menestrelli, i quali con ciò hanno saputo ritrovare quell'apprezzamento e quel sostegno del pubblico che i bardi del secondo Novecento hanno loro lasciato in eredità.

Al fine di evidenziare come si concretizzano i tratti sopra elencati nei testi del *russkij rëp*, ne propongo di seguito alcuni in traduzione con testo a fronte, ove ho cercato di rispettare anche il ritmo musicale del brano. Nel novero dei testi qui tradotti ho scelto di includere anche due brani di Aigel, rappresentante al femminile del genere.⁵⁶

СКРЕПЫ – КАСТА (2017)

Я не закончил школу, влом было вставать к восьми
 Мама сказала: «Когда надо, разбужу – поспи»
 Я спал и видел, как я рву грелку на куски
 Пока другим учителя капали на мозги
 Я набирался ума днём и ночью, пляясь в телик
 Тягал металл, глотал метан – мама давала денег
 Росла бицуха на глазах, и я глазам не верил
 Пока других преподы прессовали в универе
 Я не читал книжек, без них и так ума палата
 Не знаю языков, но знаю: мой язык богатый
 Мама сказала: «Всё, подъём, гребни деньги лопатой»
 И пристроила меня куда-то депутатом

От колыбели и до могилы
 Мы хмурые, как небо над Тагилом
 Куда ни глянь: абсурд и дебилы
 Ха ха ха! Обстановка неплоха! (x2)

Чё ты, как чмо? Чё ты, как чёрт?
 Чё ты, не патриот?
 Ты чё, волчонок? Ты дохуя умный?
 Слышишь, ты чё, нах?
 Ты же крещённый! Ну ты ж не копчённый?
 Ну вот и всё нах!
 Хочешь быть порабощённым?
 Слышь, я тебе повторяю ещё раз (x2)

Мы хотим плохих дорог, мы хотим, чтоб нас гнули в роз

*Мы хотим жить не в толк, а в долг, только чтоб задать урок
Нашим заклятым врагам понадавать по щекам
Всем они строят козни, ну а всех больше нам
И пускай ярмо тяжело, но у нас есть скрепы-скрепы
Мы все здесь заодно, с нами деды из склепа
Пусть наконец все узнают, что есть на земле такой народ
У которого есть царь, над которыми есть Бог
А с ними дикий чёрт, а нам всё ни по чём
И если надо, мы намертво встанем рядами к плечу плечо
А если ты не с нами, тогда, приятель, подъём
Пора ноздрями втянуть поглубже чернозём*

Припев

I VALORI CHE CI LEGANO - KASTA⁵⁷

*La scuola l'ho mollata, mi scocciaa alzar mi presto
 Mamma mi ha detto: "Dormi pure che poi io ti sveglio"
 Dormivo e mi vedevo fare a pezzi la coperta
 I prof rompevano a tutti gli altri tranne a me
 Nutrivo la mia mente attaccato alla tv
 Flexavo e per il doping c'era mamma che sganciava
 Crescevano i bicipiti, che non pareva vero
 Sui libri si sbattevano gli altri all'uni
 Io non leggevo, anche senza so che sono un genio
 Non parlo altre lingue, ma la mia di certo è ricca
 Mamma mi ha detto: "Basta, è tempo che vai a fare soldi"
 E dentro al parlamento mi ha sistemato*

*Dalla culla alla tomba
 Come il cielo noi siamo cupi
 Ovunque guardi: assurdo e rinto
 Ah ah ah! Non ci va poi tanto male! (x2)*

*Che fai, il deficiente? Che fai, pezzo di merda?
 Che fai, non sei patriota?
 Che sei, una mezza sega? Saresti intelligente?
 Ci senti, che minchia fai?
 Sei pure battezzato! Non sei mica un baluba?
 Ma che minchia!
 Vuoi fare lo schiavo?
 Senti, te lo ripeto un'altra volta (x2)*

Noi vogliamo strade malridotte, noi vogliamo esser sottomessi

57

Il titolo di questo brano deriva dall'espressione "duchovnaja skrepa", collante spirituale, utilizzata dal patriarca Kirill in riferimento alla Chiesa ortodossa in un suo sermone nel 2010 e poi ripresa (e popolarizzata) da Vladimir Putin a partire dal 2012 (allora affermò: "Сегодня российское общество испытывает явный дефицит духовных скреп", oggi la società russa è palesemente carente di collanti spirituali). L'espressione fu poi oggetto di satira e ironia soprattutto sul web (anche tramite meme diffusi sui social network). Il ritornello del brano vede protagonista un poliziotto, che apostrofa un ragazzo fermato (nel video si tratta del rapper Husky, che in effetti sarà poi arrestato nel 2018; alla fine del clip il poliziotto darà una lezione a una classe di studenti).

58

Questi “nonni” sono i veterani della Seconda guerra mondiale, un punto saldo della retorica putiniana patriottica. Tutta questa strofa è costruita come collage di concetti ed espressioni che derivano da questo specifico discorso.

*Noi vogliamo vivere senza senso, coi debiti, solo per dargli una lezione
Prendere a schiaffi i nostri nemici giurati
Quelli cospirano dietro a tutti, dietro a noi soprattutto
E benché il giogo sia pesante, noi abbiamo i valori che ci legano
Siamo tutti una cosa sola qui, con noi escono i nonni dalla cripta⁵⁸
Che finalmente sappiano tutti che al mondo esiste questo popolo
Un popolo con uno zar, un popolo sopra al quale c'è Dio
Un popolo con un diavolo selvaggio, ma a noi non cambia
E se serve resteremo schierati fianco a fianco pronti alla morte
E se tu non sei dei nostri, allora, amico, su
È tempo che respiri con le narici più a fondo la terra nera*

Ritornello

ВЫХОДИ ГУЛЯТЬ – КАСТА (2019)

Выходи, выходи гулять со мной

Выходи гулять со мной

Выходи гулять со мной (x2)

Собираемся свободно и гуляем, где угодно

Выходи гулять (просто выходи гулять)

Собираемся свободно, хоть немного и ссыкотню

Выходи гулять (просто выходи гулять)

Нарисуем на асфальте белым мелом слово «Хватит»

Можешь брать с собой сестрёнку, со мной идёт мой братик

Не бери с собой игрушки, там есть танчик и солдатик

Интересней, чем гулять, нет важней занятий

Собираемся свободно и гуляем, где угодно

Выходи гулять, просто выходи гулять

Собираемся свободно, хоть немного и ссыкотню

Выходи гулять, просто выходи гулять

Пусть хоть пальцем в нас покажут. Ну и что, что нас накажут?

Ну и что, что мы промокнем и продрогнем до мурашек?

Не бойсь, на всех не хватит ни зелёнки, ни какашек

Конечно, сиди дома, если ты помладше

Припев

Пестик-обливалку, липучку и харкалку

Ничего не надо брать, просто выходи гулять

Дымовуху и рогатку, клюшку и скакалку

Ничего не надо брать, просто выходи гулять

Там казаки-разбойники, пешие и конники

*Выходи гулять. Чё сидишь на подоконнике?
Можно и на роликах, но мы снимем ролики
Там шлемы, налокотники. В крестиках-ноликах
Мы играем ноликами, крест не ставь на ноликах
Хочешь дать поджопника, тебе три годика
Будут резать, будут бить, потерпи спокойненько
Всё равно тебе водить, выходи из домика
На золотом крыльце сидели царь, царевич, королевич
Крутят-вертят карусели, и ничё ты не изменишь
Раз-два-три-четыре-пять, вот идут меня искать
Я не спрятался – я не виноват*

Припев

ESCI A FARTI UN GIRO⁵⁹ – KASTA

Esci, esci a farti un giro con me

Esci a farti un giro con me

Esci a farti un giro con me (x2)

Raduniamoci a piacere per un giro tutti insieme

Esci a farti un giro (solo esci a farti a un giro)

Raduniamoci a piacere, anche se fa un po' paura

Esci a farti un giro (solo esci a farti un giro)

Su scriviamo sull'asfalto con il gesso "Basta" in bianco

Puoi portare tua sorella, con me viene mio fratello

Non portarti giochi,⁶⁰ lì ci sono i carri armati

Non c'è nulla più intrigante di venire a farsi un giro

Raduniamoci a piacere per un giro tutti insieme

Esci a farti un giro, solo esci a farti a un giro

Raduniamoci a piacere, anche se fa un po' paura

Esci a farti un giro, solo esci a farti un giro

Anche se ci indicheranno. Importa se ci puniranno?

Importa se ci sporcheremo e verrà la pelle d'oca?

Non temere, poi per tutti di vernice⁶¹ non ne avranno

Certo, a casa resta se di anni non ne hai tanti

Ritornello

Di cerbottane, armi ad acqua, altri giochi sparatutto

Non portarne affatto, solo esci a farti un giro

Di fumogeni, di fionde, né di mazze o di corde

Non portarne affatto, solo esci a farti un giro

59

L'invito a "uscire" nasconde un appello a partecipare alle manifestazioni senza paura. Il video di questo brano è stato pubblicato soltanto nel novembre del 2020, mentre in Bielorussia continuavano le proteste contro la rielezione contestata di Lukašenka e i manifestanti venivano picchiati, arrestati, torturati e, in alcuni casi, uccisi. Il video e la canzone sono diventati in fretta un simbolo di questo momento storico per il paese. Nello stesso album, *Ob iz'jane porijatno*, è contenuto anche il brano *Naš gimn Rossii (Il nostro inno russo)*, un'interessante proposta di riscrittura dell'inno nazionale russo presentato direttamente al presidente Vladimir Putin attraverso un videomessaggio (cfr. Napolitano 2021)

60

Fuori di metafora, il gruppo invita a non portare con sé oggetti che possano essere usati come armi.

61

Nell'originale si parla nello specifico della *zelénka*, una sostanza affine al verde malachite che è stata usata in molti casi per colpire membri dell'opposizione non sistemica e del dissenso in Russia (da Aleksej Naval'nyj a Il'ja Varlamov).

62

Gioco di parole (in russo) sull'ambivalenza della parola *roliki*, "pattini a rotelle", ma anche "video".

63

Nell'originale si riprende una conta popolare: "На золотом крыльце сидели: царь, царевич, король, королевич, сапожник, портной. Кто ты будешь такой? Говори поскорей, не задерживай добрых и честных людей" (Sotto un portico dorato stavano lo zar, suo figlio, il re, suo figlio, il calzolaio, il sarto. Tu chi sarai? Dillo in fretta, non trattenere le persone buone e oneste).

64

Anche qui nell'originale si cita una nota conta: "Вышел месяц из тумана. Вынул ножик из кармана. Буду резать, буду бить. Все равно тебе водить!" (È uscita la luna dalla nebbia. Ho estratto il coltello dalla tasca. Ferirò, picchierò. In ogni caso tocca a te!).

Lì ci sono i soldatini, fanti a piedi e a cavallo

Esci a farti un giro. Cosa stai sul davanzale?

Puoi venire pattinando, noi invece filmeremo⁶²

Lì ci sono pure i caschi e le gomitiere

Noi a tris siamo il cerchio, tu non metterci la croce

Se in basso tiri un calcio, ti daranno un tre anni

Feriranno, picchieranno, tu sopporta in silenzio

Conta uno, due e poi tre, fante, cavallo e poi re⁶³

A star sotto tocca a te,⁶⁴ esci dalla tua casetta

Nulla puoi tu più cambiare, in mano loro è la giostra

Uno-due-tre-quattro, ora vengono a cercarmi

Io però non son nascosto, io colpevole non sono

Ritornello

МЕРСЕДЕС С666 – NOIZE MC (2010)

Разрешите представиться! Меня зовут Анатолий Барков
 У меня нет ни кожистых крыльев, ни вампирских клыков
 При занимаемой должности мне не сдались и даром
 Подобного рода, знаете ли, пошлые аксессуары
 Вице-президент Лукойла – это вам не хухры-мухры
 Надо выглядеть солидно, без лишней мишуры
 Все эти сатанинские приколы – сплошное ребячество
 Сходство с реальным дьяволом тут отсутствует начисто!
 Настоящему демону клоуном быть не пристало
 Оставим маскарады звёздам тяжёлого металла
 Я персонаж другого плана, существо высшего порядка
 Мне не знакомы проблемы не решаемые взяткой,
 Мне не известны люди, чьи жизни важнее моих интересов,
 Меня не парит что там обо мне напишет пресса.
 Если ты встал на пути моего Мерседеса
 При любом раскладе ты виновник дорожно-транспортного замеса

Мерседес S666

Прочь с пути, плебей, под колёса не лез
 Жалкая чернь трепещи – на трассе патриции
 Мы опаздываем в ад, дорогу колеснице! (x2)

В преисподней я буду вариться в соседнем котле с Евсюковым
 Но сейчас я жив, здоров и по полной упакован
 Застрахован на все сто от происшествий любого
 Помимо прочего мы давно знакомы с Вовой
 Обладаю умением изменять пространство и время
 Выходят из строя разом все камеры наблюдения

*Если на них засняты улики моего преступления
И засуньте себе поглубже своё народное мнение
Людишки погалдят, погалдят и угомонятся
Моська лает, слон остаётся при чистой репутации
Я признаться уже и не помню толком
Кто такие Вера Сидельникова и Александрина Ольга*

Припев

MERCEDES S666 – NOIZE MC⁶⁵

*Permettetemi di presentarmi! Sono Anatolij Barkov
 Non ho ali coriacee, né canini da vampiro
 Vista la posizione che ricopro non me ne faccio nulla
 Di simili, sapete, accessori di cattivo gusto
 Vicepresidente di Lukoil, mica noccioline
 Devo apparire serio, senza fronzoli inutili
 Questa paccottiglia satanica è roba da ragazzetti
 Non c'è alcuna somiglianza qui con il diavolo, quello vero!
 Il demone autentico non ha nulla da spartire con un clown
 Lasciamo le mascherate alle star del metallo pesante
 Io sono un personaggio di altro livello, una creatura di un ordine superiore
 Non conosco problemi che non si risolvano a mazzette,
 Non conosco persone con vite più importanti dei miei interessi,
 Non mi frega cosa scrive la stampa di me.
 Se intralci la strada della mia Mercedes
 Comunque vada, sei tu il colpevole di qualsiasi imprevisto stradale*

Mercedes S666

*Via dalla strada, plebeo, non metterti in mezzo
 Misero villano, trema! Sulla strada ci sono i patrizi
 Siamo in ritardo per l'inferno, fate largo al carro! (x2)*

*Negli inferi bollirò nel calderone vicino a Evsjukov⁶⁶
 Ma per ora sono vivo, vegeto e ben protetto
 Sono assicurato al 100% contro qualsiasi evento
 Tra le altre cose, sono un amico di vecchia data di Vova⁶⁷
 Ho la facoltà di modificare spazio e tempo
 Va fuori servizio la videosorveglianza*

65

Questa canzone è dedicata a un fatto di cronaca del 2010 che ha riguardato il vicepresidente di Lukoil Aleksandr Barkov; l'incidente provocato dalla sua Mercedes causò la morte di due donne. Tuttavia, la vicenda venne coperta dalle autorità che incolparono la Citroën di aver invaso la corsia opposta, nonostante quanto riportato da numerosi testimoni oculari. L'obiettivo di Noize MC era quello di contribuire a rendere noto come fosse andata in realtà la tragica vicenda. Il videoclip si apre e si chiude con alcune slide di riassunto del fatto di cronaca.

66

Il poliziotto Denis Evsjukov nel 2009, in stato di ebbrezza, uccise due persone e ne ferì altre sette all'interno di un supermercato di Mosca.

67

Diminutivo molto usato per riferirsi a Vladimir Putin.

*Se ha registrato prove del mio reato
E ficcatevela su per il culo la vostra opinione pubblica
Il popolino sbraiterà, sbraiterà e si quieterà
Il chihuahua abbaia, l'elefante preserva pulita la sua reputazione
Ammetto che non mi ricordo già più
Chi sono queste Vera Sidel'nikova e Aleksandrina Ol'ga*

Ritornello

ГОЛОС И СТРУНЫ – NOIZE MC (2018)

Голос и струны
 Рифм и нот хоровод
 Уличным шумом
 Мой город мне подпоёт
 Ветер в карманах
 Свистом дополнит наш хор
 Мечта вместо планов
 И в мыслях – обрывки стихов

*В мыслях – обрывки стихов
 У кого-то – бизнес, у меня – открытый чехол
 И монеты в чехле – мой хлеб
 Не спеши, пешеход
 Свой куплет тебе споёт поэт-нищеврод
 За душой у меня нет ничего
 Но судьба ещё покажет мне аттракцион несметных щедрот:
 Из-за закрытых дверей вот-вот послышится скрип заветных щеколд
 И тогда от любых бед кошельком
 Я отгорожу себя и семью
 Я за хвост ещё удачу поймаю свою
 Ну, а пока я тут лабаю, пою:
 Главное – сердце, струны и связки звук издают!*

Припев

*В мыслях – обрывки стихов
 У кого-то бизнес – купцы разводят лохов на рынке
 Товар свой залежалый втридорога втюхивают*

*По ветру держат жала - всё что-то вынюхивают
Но я не из таких торгашей
Мысли о низком ремесле гоню я тихо взашей
Мне истина и вечный след – дороже любых миражей...
Ну, когда же факел в конце тоннеля вспыхнет уже?
Не оставит ли меня здесь мироздание расти духовно
Пока низкий потолок не раздавит?
Нет, не оставит. Нет, не оставит
Я точно знаю
Ведомый музами, я донесу туда своё знамя*

Припев

*Перед переполненными трибунами
Или для двух людей
Как в последний раз, голосом и струнами
Чудеса творит Орфей (x2)*

LA VOCE E LE CORDE – NOIZE MC⁶⁸

La voce e le corde
 Un cerchio danzante di rime e note
 Con il rumore delle strade
 La mia città fa da controcanto
 Il vento nelle tasche
 Fischiando completa il coro
 Non progetti, ma un sogno
 E nei pensieri frammenti di versi

*Nei pensieri frammenti di versi
 C'è chi fa affari, io tengo la custodia aperta
 E le monete nella custodia sono il mio pane
 Non correre, passante
 Il poeta-mendicante ti canterà la sua strofa
 Non ho il becco di un quattrino
 Ma il destino mi presenterà una giostra di bontà incalcolabili
 Da dietro quelle porte chiuse tra poco si sentiranno scricchiolare
 chiavistelli reconditi
 E allora con le mie tasche da qualsiasi disgrazia
 Proteggerò me e la mia famiglia
 Prenderò il treno giusto
 Ma per ora io suono, canto:
 Importante è che il cuore, le corde e i legamenti emettano un suono!*

Ritornello

*Nei pensieri frammenti di versi
 C'è chi fa affari: i mercanti al mercato raggirano gli sfigati*

68

Si tratta del primo brano dell'album-“hip-hop-opera” *Orfej i Evridika* (Orfeo e Euridice), nel quale Noize MC interpreta il personaggio di Orfeo. Con questo testo il protagonista si presenta al pubblico. L'opera riscritta da Noize MC contiene un interessante capovolgimento della trama in conclusione: non sarà Orfeo a violare l'obbligo di non voltarsi, ma Euridice. La scelta potrebbe essere determinata dalla volontà di dotare di piena agentività la co-protagonista femminile. Come si noterà dal ventaglio di testi tradotti, nei brani di questi rapper sono assenti la misoginia e il maschilismo che invece caratterizzano altre forme di rap internazionali (o rapper russi commerciali come il già citato Timati o Pharaoh).

*Rifilano la loro merce stantia a tre volte il suo prezzo
Ma io non sono di quei trafficanti
Caccio via in silenzio i pensieri di un'arte di serie b
Per me la verità e un lascito nel tempo valgono più di qualunque miraggio...
Ma quand'è che arderà la fiaccola alla fine del tunnel?
Non mi lascerà qui l'universo a crescere nello spirito
Finché il soffitto basso non mi schiaccerà?
No, non mi lascerà. No, non mi lascerà
Lo so per certo
Guidato dalle muse, porterò là il mio vessillo*

Ritornello

*Davanti a delle tribune gremite
O per due persone
Come l'ultima volta, voce e corde
Miracoli farà Orfeo (x2)*

ПАНЕЛЬКА – ХАСКИ (2017)

Начинается, как шум в животе
 Прячется в мутной воде
 Вынырнуть в колыбельку
 И вращать помаленьку в панельку
 Прятки с отцом: горячо-холодно
 Жрать слёз маминых в поварёшке
 Солнце тает в окне, как харчок золота
 Папа-папа был понарошку
 Панелька

Набито панельное брюхо
 Панельного неба краюха

Еду по России, не доеду до конца
 Еду по России, не доеду до конца
 Еду по России, не доеду до конца
 Где панелька моего отца

Знать ту самую палатку в околотке
 Давиться полторахой на коробке
 Дым кусками засовывать в горло
 В день, когда по-особому пёрло
 Убегать, под пуховиком – тулово парное
 Голова гудит, в голове гундит пуля-паранойя
 Мимо матери, прямо в похмельный сон
 Новое утро, панельный стон
 Панелька

Припев

*Пообветрилась свадебная мимоза
Все панельные драмы, как трафарет
И улыбка – лишь ссадина ниже носа
На фотографии семьи, которой нет
Прятки с сыном, будто чужая жизнь
Убегать из панельки, ужалившись
И квасить, квасить до белки, до бесовства
Привет, панельный сын панельного отца
Панелька*

Припев

PANEL'KA⁶⁹ - HUSKY

Inizia come un brontolio nella pancia
Un nascondiglio nell'acqua torbida
Un tuffo nella culla
E poi si cresce pian piano nella panel'ka
Giochi con papà: fuoco-fuochino
Lacrime di mamma nel mestolo
Il sole si fonde alla finestra come un grumo d'oro
Papà-papà era solo per finta
 Panel'ka

Gonfio è il ventre della panel'ka
Di panel'ka un tozzo di cielo

Giro per la Russia, non arrivo fino in fondo
Giro per la Russia, non arrivo fino in fondo
Giro per la Russia, non arrivo fino in fondo
Dov'è la panel'ka di mio padre

Conoscere il posto giusto nei dintorni
Buttar giù mezzo litro al campetto
Ingoiare fumo in gola a tocchi
Il giorno che ti sballa davvero
Scappare, sotto al bomber il petto che fuma
La testa mi ronza, in testa una pallottola-paranoia⁷⁰
Passo oltre mia madre, dritto in un sonno alcolico
Un nuovo giorno, lamento da panel'ka
 Panel'ka

69

Con il termine colloquiale *panel'ka* si indicano i palazzi a pannelli prefabbricati che caratterizzano lo spazio urbano e soprattutto suburbano delle città dello spazio postsovietico, costruiti in fretta dopo la Seconda guerra mondiale per far fronte alle esigenze abitative post-belliche (e pertanto anche noti come *chruščëvki*, dal nome del segretario del PCUS di allora, sebbene la maggior parte sia stata nella pratica eretta ai tempi di Brežnev). Nonostante la scarsa qualità della struttura, l'assegnazione di un appartamento in una *panel'ka* segnò un notevole cambio di paradigma per la vita della società sovietica: compariva la dimensione privata del quotidiano (rispetto a quella condivisa, collettiva e rumorosa della *kommunalka*). Tutt'oggi più della metà degli abitanti della Federazione russa vive in questi edifici.

70

Allusione a un suo precedente brano di successo, *Pulja-dura* (*Proiettile sciocco*), dove Husky definisce i pensieri "proiettili" che lo perseguitano.

Ritornello

*S'è sciupata la mimosa nuziale
Tutti i drammi da panel'ka sono un adesivo già usato
E il sorriso è solo un graffio sotto il naso
Sulla foto di famiglia che non c'è
Giochi con tuo figlio, come fosse la vita di un altro
Scappare dalla panel'ka, dopo essersi fatti
E sbronzarsi, sbronzarsi fino al delirio, alla follia
Ciao, figlio da panel'ka di padre da panel'ka
Panel'ka*

Ritornello

БОГ ВОЙНЫ – ХАСКИ (2022)

Бог войны, дай мне ночь взаимы

Сплюнь мне вещи в очи сны

Ай-дари-дари-дари-да

Ай-да-дари-дари-да

Ай-дари-дари-дари-да

Ай-да-дари-дари-да

Утром, липким, как чешуя

На погибель поеду я

Ай-дари-дари-дари-да

Ай-да-дари-дари-да

Ай-дари-дари-дари-да

Ай-да-дари-дари-да

Над хутором ночь, и в ней всё эфемерно

Только снаряды падают мерно

На облачках спят старые боги

Наволочка мокра от тревоги

Вижу в окне: то ли дрон, то ли демон

И замираю всем розовым телом

Свой автомат я шарю по стенам

Где он?

Припев

Что за сон, Боже правый

Будто дрон, я парю над канавой

На её дне на полыневой пряже

Я вижу в крови половину меня же

*Дым повсюду и едкая копоть
И тут меня кто-то треплет за локоть:
«Просыпайся, поедем работать»*

Припев

*Вот я стою у какой-то канавы
Жёлтым обрызгал горькие травы
Затянул лямки бронежилета
Поднял глаза и бросил их в небо
Дрон надо мною жужжит, как комарик
Он подобрался ко мне, как карманник
Я засмеялся, а после взорвался*

*Бог войны дал мне ночь займы
И сплюнул вещице в очи сны
И утром, липким, как чешуя
На погибель поехал я
Ай-дари-дари-дари-да
Ай-да-дари-дари-да (х9)*

DIO DELLA GUERRA - HUSKY

Dio della guerra, prestami la notte
 Sputami negli occhi ciò che sarà
 Aj-dari⁷¹-dari-dari-da
 Aj-da-dari-dari-da
 Aj-dari-dari-dari-da
 Aj-da-dari-dari-da
 Al mattino, vischioso come squama
 Incontro alla morte io andrò
 Aj-dari-dari-dari-da
 Aj-da-dari-dari-da
 Aj-dari-dari-dari-da
 Aj-da-dari-dari-da

*Sul campo⁷² è notte e ogni cosa è effimera
 Solo le granate cadono in regola
 Tra le nuvole i vecchi dei dormono
 Il cuscino d'angoscia è madido
 Vedo alla finestra: forse un drone, forse un demone
 E mi pietrifico con tutto il corpo
 Ispeziono le pareti con la mia arma
 Dov'è?*

Ritornello

*Ma che sogno, mio Dio
 Come un drone, gravito sopra una fossa
 Sul suo fondo su un filato di artemisia
 Vedo metà di me in una pozza di sangue*

71

Inteso come imperativo imperfettivo, *dari* (apparentemente senza significato in questo ritornello) significa "dona".

72

Il brano, uscito pochi mesi dopo l'inizio dell'invasione su larga scala dell'Ucraina, utilizza in questo primo verso della prima strofa la parola *chutor*, canonizzata nella memoria letteraria russa dal titolo dell'opera di Nikolaj Gogol' *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (1831-1832). *Chutor* indicava in passato un piccolo villaggio, in genere situato nel territorio dell'attuale Ucraina, terra d'origine di Gogol'. La scelta lessicale, dunque, non pare casuale. In merito ad Husky, si è molto speculato sulla sua posizione rispetto alla guerra in Ucraina, soprattutto in seguito a un suo periodo trascorso nel Donbas (come fotografo personale del comandante della repubblica separatista di Donec'k "Motorola") nel 2014. Tuttavia, il testo di questa canzone suona se mai come una condanna in generale della guerra, sebbene l'artista non prenda alcuna posizione rispetto al conflitto attuale.

73

In questa strofa si modifica però il verso "incontro alla morte io andrò" (на погибель поеду я): "incontro al lavoro io andrò" (на работу поеду я). Per "lavoro" s'intende il servire nell'esercito e andare al fronte.

*C'è fumo ovunque e fuliggine pungente
E in quello qualcuno per il gomito mi prende:
"Su svegliati, andiamo a lavorare"*

Ritornello⁷³

*Ed ecco che sto vicino a una fossa
Le erbe amare spruzzate di giallo
Ho stretto le cinghie dell'antiproiettile
Ho alzato gli occhi e li ho gettati al cielo
Il drone ronza come zanzara
S'è avvicinato come un ladro
Io ho riso e in aria son saltato*

*Il Dio della guerra la notte mi ha prestato
E ciò che sarà negli occhi mi ha sputato
E al mattino, vischioso come squama
Incontro alla morte io sono andato
Aj-dari-dari-dari-da
Aj-da-dari-dari-da (x9)*

ВЛАДИМИР ПУТИН – СЛАВА КПСС (2017)*Слава КПСС**Ты знаешь кто я**Владимир Путин (хз)**В русском рэпе Владимир Путин (хз)**Что ты можешь рассказать за рэп?**Не смей при мне говорить за рэп**Я ебал твой протест – Антихайп на века**Моя мать глинтвейн, мой отец из ЧК**Чтоб ты знал, мудака, как меня ебёт мир**Моего корешка убил героин**Другой в реанимашке, Хрюша, Степашка**Кукла с рукой в жопе – Алексей Навальный**Ты не понял, Маня, этот мир не сказка**Если Слава Гнойный Кремлю продан, е**Я зазнался раньше, чем ты начал делать рэп, сука**Припев**Что ты можешь рассказать за рэп (ха-ха)**Не смей при мне говорить за рэп**Я читал его в самый дешёвый микро**Тебя нет на iTunes – ты, как эмси, никто**Пошёл на хуй, хохол, ты в моей стране**Сел на батл, но по какой статье**Вообще, мне похуй по какой статье**Вспоминай припев, ты в моей стране*

*Молодой Владимир в этой рэп игре
Русский рэп для вас – это Брол и KREC
Русский рэп для нас – это лол и кек
Этот флоу black цвета, это bodybag*

Припев

*Русский биткоин – берёза и водка
Русский парень из UnderWater
В волшебной стране долбоёбов, хуле
Кто если не я – Владимир Путин*

Припев (x2)

VLADIMIR PUTIN – SLAVA KPSS⁷⁴*Slava KPSS**Tu sai chi sono io**Vladimir Putin (x3)**Nel rap russo c'è Vladimir Putin (x3)**Che puoi raccontare del rap?**Non osare parlarmi del rap**Ho fottuto la tua protesta: Antihype⁷⁵ forever**Mia madre è vin brulé, mio padre è dei servizi⁷⁶**Perché tu sappia, coglione, quanto mi fotte il mondo**L'eroina s'è portata uno dei nostri**Un altro è in terapia intensiva, Chrjuša, Stepaška⁷⁷**Un pupazzo manovrato da una mano nel culo,**ecco Naval'nyj**Te non hai capito, Manja, questo mondo non è una fiaba**Se Slava Gnojnyj si vendeva al Cremlino, yeah**Mi son fatto un nome prima che tu iniziassi**a fare rap, cazzo**Ritornello**Che puoi raccontare del rap?**Non osare parlarmi del rap**Io rappavo coi microfoni che costavano meno**Te non ci sei su iTunes: come MC non sei nessuno**Fottiti, ucraino di merda,⁷⁸ sei nel mio di paese**Ti sei fatto la battle,⁷⁹ ma per quale articolo***74**

Il nome dell'artista, Gloria al Partito Comunista dell'Unione Sovietica, è un rimando giocoso (con echi di soc-art) all'epoca sovietica.

75

Allusione alla collaborazione tra Slava KPSS e i rapper Zamaj e SD, denominata Antihype, e iniziata nel 2016. Come Antihype il trio ha raggiunto l'apice del successo sconfiggendo Oxxxymiron in una battle nell'estate del 2017.

76

Allusione manifesta alla famosa canzone dei Kino *Mama - Anarchija* (*Mamma anarchia*, 1985), in cui si canta "mamma è anarchia, papà un bicchiere di portvejn". La Čeka (ČK) nominata nell'originale è stata la polizia politica sovietica tra il 1917 e il 1922, poi rinominata NKVD, NKGB e infine KGB.

77

Sono i pupazzi dello show serale per l'infanzia, in onda dal 1964, *Spokojnoj noči, malyši!* (*Sogni d'oro, piccoli!*).

78

Nell'originale si usa lo spregiativo *chochol*. In tutto il brano si intersecano rimandi alla retorica putiniana, portata all'estremo della sua assurdità, secondo uno degli stilemi compositivi →

→ di questo artista. L'effetto straniante risulta aumentato attraverso il videoclip, ma anche per mezzo della peculiare declamazione (si noti, ad esempio, il cambio di tonalità nel pronunciare il nome di Aleksej Naval'nyj, come a indicare l'inserimento di una voce altra).

79

Nell'originale, gioco sulla quasi omofonia dei termini inglesi *battle* e *bottle*: "sest' na butylku" (sedersi sulla bottiglia) in gergo indica lo stupro.

80

Laughing out loud.

81

Approssimazione della risata coreana usata dai *gamer*.

82

Il verbo inglese *to bodybag* è usato nelle *battle* con il significato di "far fuori l'avversario".

83

Collettivo rap moscovita composto da SD, Dunja e Čekist e attivo negli anni Duemila.

In generale, me ne fotto per quale articolo

Ricordati il ritornello, sei nel mio di paese

Il giovane Vladimir in questo gioco rap

Il rap russo per voi sono Brol e KREC

Il rap russo per noi sono lol⁸⁰ e kek⁸¹

Questo flow è black, questo è bodybag⁸²

Ritornello

Il bitcoin russo sono betulle e vodka

Il ragazzo russo di UnderWater⁸³

Nel paese delle meraviglie degli imbecilli

Chi se non io, Vladimir Putin

Ritornello (x2)

ЕГОР ЛЕТОВ – СЛАВА КПСС (2019)

Я единственный заслуживаю этого здания, лошки, этого звания

Я Егор Летов

Я Егор Летов

Я Егор Летов

Я Егор Летов, я Егор Летов (x2)

Русское поле экспериментов

(В джазе это называется «Новая романтика»)

Русское поле экспериментов

(То, что мы сейчас сделаем – своего рода метамодерн)

Припев

Я Егорка Летов

Мой панк – Киркоров и запись рэпа в Adobe

Рву шаблон и я топ

С Пугачевой альбом, я попс

Хип-хоп – новый панк-рок

Вопреки, будто ГрОб

Всегда против, рисую жопу

Коль позвали в приличный дом

Русское поле экспериментов

*(Просто важно понять, что вы идёте от традиционной эстетики,
это Слава КПСС)*

Русское поле экспериментов

(В то время как мы от героической романтики!)

Припев

*Я не артист и не строю образ
Так живу, диджей, громче голос
И срать на звук, я не аниматор
Развлекать вас? Идите нахуй!
Человек я поганый, но не дурилка картонный
И плебейским ебаным взглядам не сломить моей обороны*

*Русское поле экспериментов
(Это я, я)
Русское поле экспериментов
(Нового панка нет)*

EGOR LETOV – SLAVA KPSS

Io sono l'unico a meritarmi questo edificio, sfigati, questo titolo

Io sono Egor Letov

Io sono Egor Letov

Io sono Egor Letov

Io sono Egor Letov, io sono Egor Letov (x2)

*Campo russo di sperimentazioni*⁸⁴

(Nel jazz questo si chiama “Nuovo romanticismo”)

Campo russo di sperimentazioni

(Quello che adesso faremo è una sorta di metamodernismo)

Ritornello

Io sono Egorka Letov

Il mio punk: Kirkorov e il rap su Adobe

Rompo gli schemi e sono il top

*Un album con Pugačëva, sono pop*⁸⁵

L'hip hop è il nuovo punk rock

Bastian contrario, come i GrOb

Sempre contro, disegno un culo

Se mi invitano in un posto serio

Campo russo di sperimentazioni

(Dovete capire che voi venite dall'estetica tradizionale, questo è Slava KPSS)

Campo russo di sperimentazioni

(Mentre noi dal romanticismo eroico!)

84

Titolo di un album dei Graždanskaja oborona (GrOb) del 1989, il gruppo di Letov. Nel citare il titolo del disco si noti come Slava KPSS cerchi di imitare il tono caratteristico di canto e declamazione di Egor Letov. Sul significato di Letov nel panorama punk (e, più in generale, musicale) russo si veda anche Napolitano, Zherebov 2021. Nel rivendicare una discendenza diretta da questo artista siberiano, Slava KPSS sottolinea il valore artistico dell'hip hop nello scenario musicale contemporaneo, dove è il rap a fungere da sfera “bastian contraria”, da “campo di sperimentazioni” tanto estetiche quanto etiche, filosofiche, così come era stato il sibpunk.

85

Filipp Kirkorov e Alla Pugačëva sono menzionati in questa strofa come epitome della musica leggera russa. Slava KPSS dichiara in questo modo la sua volontaria presa di distanze da ogni pretesa di purezza e incorruzione del rap e del rapper.

86

Citazione dal telefilm
di successo sovietico
Mesto vstreči izmenit'
nel'zja (Il luogo dell'in-
contro non si può
modificare, 1979).

Ritornello

Io non sono un artista e non costruisco un'immagine

Vivo così, dj, alzami la voce

E me ne fotto del suono, non sono un animatore

Farvi divertire? Fottetevi!

Sono un uomo schifoso, ma non un fesso di cartone⁸⁶

E le fottute opinioni plebee non sfondano la mia difesa

Campo russo di sperimentazioni

(Sono io, io)

Campo russo di sperimentazioni

(Non esiste il nuovo punk)

ПОРА ВОЗВРАЩАТЬСЯ ДОМОЙ – ОКСИМИРОН feat. Vi-2 (2019)

*Чёрный черствый хлеб тупой ломает нож
Уставлены глаза в размытый горизонт
Прямо с потолка идет бесшумный дождь
Бегущая строка уперлась в переплет*

*Любовью чужой горят города
Извилистый путь затянулся петлей
Когда все дороги ведут в никуда
Настала пора возвращаться домой*

*Шумная толпа заполнила перрон
И мальчик за стеклом все машет мне рукой
Каждая судьба завязана со мной
И в памяти живой давно снесенный дом*

Припев

*Едва ли спасут летящего на смерть
Кипарисы, пальмы, лазурь, загар – не доспех
Тут муссон прозвали Монсун, пейзажи как во сне
Но чем замазать тоску по месту, где нас нет?
Здесь пусть не комфорт, но и не Лефортово
А ты упорно ждешь телепорт домой, чтобы торкнуло
По старой формуле, в дом родной, где нет орднунга
Здесь ты видел все: шахты Дортмунда, скалы Корнуэлла
Стадо морлоков из трупп раннего Оруэлла книг
На ладони странника мир, пока связи порваны
С точкой «А», но комом в горле чесало*

Подработки швейцаром, стакан водки с Чинзано...
Хули, что делать, если победа сердца над разумом
И все – надоело среди туземцев быть пасынком?
Позади – рай, но раз, увы, камикадзе – мы
Впереди мир камер газовых, Армий Власова
Казней массовых, но все же тянет назад
Стой, потряхивает, входим в родное антипространство
Что, сказать «СТОП»? Остаться, писать в стол?
Сать, что умрешь тут, как эмигрантский запас слов
Без подпитки живой настоящей речи
Ты думал, ты выживешь без неё, но расстояние нечем
Сократить. Думал, пройдет, все – ничего, расстояние лечит
Но язык твой так и не стал ни на грамм онемеченным, камо грядеши?
Ишь, ладони, Икар, сложил ближе ко лбу
За спиной – тараканьи бега, Париж и Стамбул
Триста коньяка, самолет все выше, и стал вдруг
Описав круг, над мысом точкой – дерзай, друг
А там внизу

Припев (x2)

ORA DI TORNARE A CASA – OXXXYMIRON feat. Bi-2

*Il nero pane duro spezza il coltello ottuso
Puntati sono gli occhi su un orizzonte sfocato
Dritto dal soffitto silenziosa cade pioggia
Il verso fuggente sulla copertina si è bloccato*

*Di un amore altrui ardon le città
Il percorso tortuoso si è stretto in un nodo
Quando tutte le strade portano al nulla
Giunta è l'ora di tornare a casa*

*Una folla rumorosa ha riempito la banchina
E un ragazzino dietro al vetro mi saluta con la mano
Ogni destino è collegato al mio
E nella viva memoria c'è una casa abbandonata*

Ritornello

*È difficile salvare chi vola verso la morte
Cipressi, palme, l'azzurro, l'abbronzatura: mica un'armatura
Qui il monzone è Monsoon, i paesaggi come in sogno
Ma con che colmare la nostalgia per dove noi non siamo?⁸⁷
Anche se qui non si sta comodi, non è nemmeno un carcere
Ma tu aspetti ostinato il teletrasporto verso casa, come droga
Secondo il vecchio adagio, verso casa, dove non c'è ordnung
Qui hai visto tutto: dalla Cornovaglia alle miniere di Dortmund
Un branco di morlocchi⁸⁸ dalle baraccopoli del giovane Orwell
Sul palmo del viandante sta il mondo finché con il punto "A"
Sono spezzati i legami, ma il groppo in gola grattava*

87
Autocitazione che rimanda al brano di successo di Oxxxy-miron *Gde nas net* (*Dove noi non siamo*, 2015).

88
Si tratta dei lontani discendenti della classe operaia nel romanzo *La macchina del tempo* di H.G. Wells (1895).

89

Alla fine del videoclip verrà esplicitato che la canzone, benché ampiamente autobiografica, è dedicata agli emigrati rientrati in Urss negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. A tale periodo si riferiscono questi versi, nei quali in particolare si allude a ciò che attendeva i “rimpatriati”: cadere prigionieri durante la Seconda guerra mondiale, arruolarsi nelle fila dell’esercito di liberazione collaborazionista e antisovietico guidato da Andrej Vlasov, finire vittima delle repressioni staliniane. È interessante notare come gli ultimi versi del *flow* di Oxxxymiron nel video compaiano in maniera “smontata” rispetto al resto del testo che accompagna tutto il clip: i segmenti delle frasi che vengono illuminati uno per volta sembrano particelle quantiche in assemblaggio pseudo-casuale.

90

Oxxxymiron ha vissuto in Germania dai 9 ai 14 anni, prima di trasferirsi in Gran Bretagna.

91

Si tratta del romanzo dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz, premio Nobel nel 1905.

92

Allusione alla pièce *Beg (La corsa)* di Michail Bulgakov, →

*Portiere part-time, bicchiere di vodka e Cinzano...
 Che cacchio fare, se il cuore vince sulla ragione
 E basta: stufo di essere un figlio adottato tra la gente di qui?
 Alle spalle: il paradiso, dato che, ahimè, noi siamo kamikaze
 Davanti: un mondo di camere a gas, di eserciti di Vlasov
 Di esecuzioni di massa,⁸⁹ eppure c'è qualcosa lì che ti attira
 Fermo, mi scuote, entriamo nel natio anti-spazio
 E allora, dirsi “STOP”? Restare, scrivere per il cassetto?
 Ti rifiuti di morire qui, come una riserva espatriata di parole
 Senza il sostentamento della viva parola parlata
 Pensavi di sopravvivere senza, ma la distanza non si riduce
 Pensavi che sarebbe passato, che la distanza avrebbe curato
 Ma la tua lingua non si è tedeschizzata neanche un po',⁹⁰ quo vadis?⁹¹
 Eh, i palmi, Icaro, chiusi, premuti sulla fronte
 Alle spalle: corse di scarafaggi, Parigi e Istanbul⁹²
 Un calice di cognac, l'aereo è sempre più alto e d'improvviso
 Dopo aver descritto un giro, è un punto sopra al golfo: coraggio
 Mentre là sotto*

Ritornello (x2)

СДЕЛАНО В РОССИИ – ОКСИМИРОН (2022)*Чеканный шаг, четвёртый всадник**Бледный конь, токарный цех**Учебный корпус, краткий курс**Железобетонный обглоданный каркас**Потный голый торс, угарный газ**Нательный крест, великий пост**Натянутый холодный трос**Тяжёлый груз**Долгий лес, долгий-долгий лес, аорты трасс**Долгий-долгий лес, долгий лес, ветвей весёлый пляс**Талая вода, нескончаемый февраль**Эх, с корабля на бал да в котлован**Омский мясокомбинат – сделано в России**Ни за что, просто так – сделано в России**Материнский капитал – сделано в России**Сделано в России, сделано в России**Сладкий полураспад – сделано в России**Знак «Здорово, земляк!» – сделано в России**Ни себе, ни пацанам – сделано в России**Сделано в России, сделано в России**Ты родился на сопках**Рос на болотах, где финские кости**А над ними – балтийские сосны**И сонные сфинксы Василеостровской**И тут же неподалёку**Вы остервенело целовались в сырой подворотне*

→ dove le corse degli scarafaggi avvengono tanto a Istanbul quanto a Parigi; il personaggio Artur Arturovič viene descritto come “tarakanij car”, lo zar degli scarafaggi.

*Она говорила: «Стоп!»
Если твёрдый сосок накрывали холодные ладони
И когда ты возвращался домой через центр
Пересекая банковский мостик
Улыбался и считал, что у вас всё серьёзно
Не замечая пасмурный вторник
А теперь ты лежишь на пригорке
С травинкой в зубах смотришь на солнце
В бескрайних полях догорает закат
И в затылке оконце*

Припев (x2)

MADE IN RUSSIA – OXXXYMIRON

Un passo in marcia, il quarto cavaliere

Un cavallo verdastrò,⁹³ un reparto tornitura

Un centro addestramento, un programma intensivo

Uno scheletro spolpato di cemento armato

Un torso sudato, il monossido di carbonio

Un rosario al collo, la santa quaresima

Una fredda corda ben distesa

Un carico pesante⁹⁴

Un bosco lungo, un bosco lungo-lungo, aorte di sentieri

Un bosco lungo-lungo, un bosco lungo, di rami una danza

L'acqua di disgelo, un febbraio che non perisce

Eh, dalle stalle alle stelle allo sterro

Mattatoio siberiano: tutto made in Russia

Senza ragione, tanto per: tutto made in Russia

Alle madri dei sussidi: tutto made in Russia

Tutto made in Russia, tutto made in Russia

Dolce radioattività: tutto made in Russia

“Salve, conterraneo!”: tutto made in Russia

Se non a me, nemmeno agli altri: tutto made in Russia

Tutto made in Russia, tutto made in Russia

Sei nato sulle colline

Cresciuto nelle paludi, sulle ossa dei finnici⁹⁵

Sopra le ossa: i pini baltici

E le sfingi assonnate dell'isola Vasil'evskij⁹⁶

E lì poco distante

Vi scambiavate baci sotto il portone umido

93

Riferimento all'Apocalisse di Giovanni (6, 1-8). Il quarto cavallo, “pallido” nella tradizione ortodossa russa, “verdastrò” in quella cattolica, è cavalcato da colui che “si chiamava Morte e gli veniva dietro l'Inferno. Fu dato loro potere sopra la quarta parte della terra per sterminare con la spada, con la fame, con la peste e con le fiere della terra” (Apocalisse 6, 8).

94

Possibile allusione all'espressione in codice russa e sovietica “Gruz-200” (Carico 200) che indica il trasporto aereo di salme di soldati.

95

Quelli che hanno costruito Pietroburgo.

96

Una delle maggiori su cui sorge Pietroburgo.

Lei diceva: "Stop!"

Quando i palmi freddi avvolgevano il capezzolo duro

E quando tu tornavi a casa passando per il centro

Attraversando il ponte della Banca

Sorridevi e pensavi fosse seria quella vostra storia

Senza accorgerti di quel martedì nuvoloso

Mentre ora stai disteso su un colle

Con un filo d'erba tra i denti guardi il sole

Su campi senza fine va a spegnersi il tramonto

E sulla tua nuca c'è un foro

Ritornello (x2)

ИМЯ ИМЕН – 25/17 (2015)

Имя имен

Имя имен

Имя имен

С корнем вывернет все

Что зарыто до срока

Имя имен

Перехвачено ветром

И предано колоколам

Волхвы клевастые

Нашли его и сбиты с толку

Ведь тут зима так долго

Кусает печень волком

Для них Россия – Раша

Для нас Мария – Маша

Закон заквашен

Из порядка здесь сварили кашу

А повитуха поняла все, заплакала

Вся жизнь ее лоскутная обида-
ми заплатана

Там взятки-гадки

Все складки-гладки

И вмиг истлели нитки

Осыпал всхлип все тряпки

Имя имен

Имя имен

Имя имен

Шагом из колеи

Обозначит дорогу

Имя имен

Не порвать на тряпицы

Не сжечь не сломать пополам

Опять затеял бой

С головой своею витязь

А сколько еще вас таких?

Вы сильно удивитесь

отродясь был нем, как язь

Черен, как грязь

Сам попался в свои снасти

Ересью нерестясь

А земляника капала

С креста на снежный наст

Наступит время и

Не станет всех нас

Забито мухами ухо

Опенком в масле глаз

Но кокон треснул

Тыходишь в резонанс

Имя имен

97

Il testo dei 25/17 è costruito come una deliberata riscrittura - tanto a livello verbale, quanto musicale - dell'omonimo brano di Saša Bašlačëv. Il nome del gruppo deriva da un passo biblico tratto dal libro di Ezechiele ("Farò su di loro terribili vendette con castighi furiosi, e sapranno che io sono il Signore, quando eseguirò su di loro la vendetta"), un versetto che è stato oggetto di riscrittura nel film di Quentin Tarantino, *Pulp Fiction* (1994; "Ezechiele 25,17. Il cammino dell'uomo timorato è minacciato da ogni parte dalle iniquità degli esseri egoisti e dalla tirannia degli uomini malvagi. Benedetto sia colui che nel nome della carità e della buona volontà conduce i deboli attraverso la valle delle tenebre; perché egli è in verità il pastore di suo fratello e il ricercatore dei figli smarriti. E la mia giustizia calerà sopra di loro con grandissima vendetta e furiosissimo sdegno su coloro che si proveranno ad ammorbare e infine a distruggere i miei fratelli. E tu saprai che il mio nome è quello del Signore quando farò calare la mia vendetta sopra di te").

98

Nell'originale, così come nel testo di Bašlačëv, si menzionano più →

Имя имен

Имя имен

Имя имен

IL NOME DEI NOMI - 25/17⁹⁷

Il nome dei nomi

Il nome dei nomi

Il nome dei nomi

Sradicherà alla radice ogni cosa

Sepolta prima del tempo

Il nome dei nomi

Intercettato dal vento

E reso alle campane

*Druidi⁹⁸ beccuti**Lo hanno trovato e sono confusi**Qui l'inverno tanto a lungo**Addenta il fegato come lupo⁹⁹**Per loro la Russia è Rasha**Per noi Maria è Masha**La legge è fermentata**Qui dell'ordine han fatto kasha**Ma la mamma ha capito, e piange**Tutta la vita sua è a toppe di oltraggi**Lì mazzette sozze**Tutte le grinze lisce**E tac: gli spaghetti arsi**Singhiozzo sugli stracci*

Il nome dei nomi

Il nome dei nomi

Il nome dei nomi
Un passo dal seminato
Indica una strada
Il nome dei nomi
Non ridurre in brandelli
Non bruciare, spezzare a metà

*Di nuovo è in lotta
Con la testa sua il guerriero
Quanti ancora come voi?
Resterete assai stupiti*

*Nato muto, come un pesce
Nero come la pece
Da solo sul suo amo
Eretica riproduzione*

*E la fragola colava
Dalla croce sulla neve
Verrà il giorno e
Noi tutti non saremo*

*Zeppo di mosche l'orecchio
Sott'olio è messo l'occhio
Ma è schiuso il guscio
Stai entrando in risonanza*

Il nome dei nomi
Il nome dei nomi

Il nome dei nomi
Il nome dei nomi

→ precisamente
i *volchvi*, antichi sacerdoti pagani di area slavo-orientale.

99
Allusione al mito di Prometeo, incatenato a una roccia e condannato da Zeus ad avere il fegato divorato in eterno da un'aquila.

МЕЛОМАН – 25/17 (2017)

На выпускном я был в хламину, слушал Doors
А дома мамка наварила нам брусничный морс
На пятку пацанам отсыпь, пока не выступила сыпь
Взрывай косяк – значит, вышло так
Потом Платон, Ван Гог, немного Фрейда, Юнга
А на районе флибустьеры обучали юнгу
Как братъ на абордаж зеленоглазый экипаж
Когда в нужде – значит, быть беде
Цыганка, кутаясь в шаль, вручила черную метку
В парке чёрная птица села на чёрную ветку
Мой «Personal Jesus», так смыли дожди нас
Заплакал мак – значит, вышло так
Мы добавляли по вкусу блад, шуга, секс, мэджик
И запахло мне было ваши форма и беджик
Тебе нужны были скрепы, тут байки из склепа
На ряске зыбь – значит, надо жить

Я меломан, как Кинчев, люблю музон и кинчик
Поставь меня на паузу, пойдём гулять на Яузу
«Try Walking in My Shoes», дай я понесу твой груз
«My Baby's Got a Secret», и кто-то в спину крикнет

У-ла-ла-ла! А мы споем с тобой вдвоем (хз)
У-ла-ла-ла!

А после Денешей Мадонна пела «Like a Virgin»
Ты растянула молнию так осторожно
С невинным видом, мол, не я – в голову била молния

С Мадонной в такт – значит, вышло так
 Наш любящий Господь висит распятый на кресте
 Крест на цепочке, цепочка на тебе
 А ты висишь на хате, да не помните платье
 Поёт Шадэ – значит, быть беде
 Я вспомнил твой язык и точно понял: ты змея
 И мы в такси, а ты под платьем без белья
 Тебя сожрёт пламя, ты хочешь кинуть камень?
 «Да ты мудака» – значит, вышло так
 И ты под сердцем выносила дочь, но чья она?
 И как понять после той ночи на Чаянова?
 Такой вот «Smack My Bitch», ведь у тебя, мать, ВИЧ
 Хохочет выпь – значит, надо жить

Припев

100

Anche qui si allude all'uso retorico della parola fatto dal patriarca Kirill e poi da Vladimir Putin, come avviene nel brano *Skrepy* dei Kasta. Allo stesso modo si costruisce, inoltre, una paronomasia tra *skrepy* e *sklep* (collanti e cripta).

101

Konstantin Kinčev, citato esplicitamente nell'originale, è il frontman degli Alisa, il cui brano omonimo *Meloman* è fonte di ispirazione per questo. Nel testo sono nascosti innumerevoli allusioni a prodotti culturali cult come, ad esempio, l'album dei Red Hot Chili Peppers *Blood Sugar Sex Magik* (1991).

MELOMANE - 25/17

*Alla matura ero sbronzato marcio, ascoltavo i Doors
Mentre a casa la mamma ci preparava il succo
Va sui piedi dei ragazzi prima che compaia il rash
Accenditi una canna: è andata così
Poi Platone, Van Gogh, un po' di Freud, Jung
E nel quartiere i filibustieri davano lezioni allo jung
Sull'arrembaggio di un equipaggio dagli occhi verdi
Ti manca qualcosa: arrivano i guai
Una zingara incappucciata ti ha marchiato di nero
Nel parco un uccello nero si è posato su un ramo nero
Il mio "Personal Jesus", noi lavati dalle piogge
Ha pianto il papavero: è andata così
Noi aggiungevamo a piacere blood, sugar, sex, magik
Che peso le vostre uniformi e badge
Dei valori ti serviva il crisma,¹⁰⁰ qui son storie da cripta
L'acqua è mossa: tocca vivere*

Melomane io sono,¹⁰¹ musica e film io seguo
Mettimi in pausa, facciamo un giro sulla Jauza
"Try Walking in My Shoes", fammi portare la tua croce
"My Baby's Got a Secret", e dietro un grido stride

Uh-la-la-la! E canteremo io e te assieme! (x3)
Uh-la-la-la!

*E dopo i Depeche Madonna cantava "Like a Virgin"
Tu hai abbassato la lampo con tanta cura
Con sguardo innocente, del tipo, io? Un lampo alla testa*

*A tempo con Madonna: è andata così
 Nostro Signore che ci ama sta sulla croce
 La croce sulla collana, la collana su di te
 Ma tu stai in casa, non importa il vestito
 Canta Sade: arrivano i guai
 Ho ripensato alla tua lingua e lì ho capito: tu sei una serpe
 E noi in taxi, tu nuda sotto il vestito
 Ti divoreranno le fiamme, tiri tu la prima pietra?
 “Sei tu coglione”: è andata così
 E tu in grembo portavi una figlia, ma di chi?
 E cosa pensare dopo quella notte in via Čajanov?
 È così quel “Smack My Bitch”, tu, madre, hai l’AIDS
 Ride l’airone: tocca vivere*

Ritornello

ПЛЯЖ - МАКУЛАТУРА (2016)

*Солнце тонет в море, сажу на тёплом песке
 Ты отходишь от бара с холодной банкой в руке
 У кромки воды, играя, повизгивают непроизвольно
 Несколько неполовозрелых человеческих особей
 На одной чаше весов морской воздух и пальмы
 На другой бикини и вздутые животы купальщиков
 Обозначив границы, руку на тебя положил
 По нелепой ошибке на земле зародилась жизнь
 Из амёб в людей выросли и с тобой повстречались
 В этом климате острее желание ребёнка зачать*

Но я не поддаюсь инстинкту, держусь за нажитое
Ведь дети пожирают собственных родителей заживо
На сто метров вокруг природа во власти людей
Но если немного пройти в эту гущу деревьев
Туда, где нет электричества, только гнус и ядовитые змеи
Расстановка сил изменится, кончится смертью затея
Едем на скутере мимо пейзажей красивых, тревожных
Обилием звуков и красок пугает живая природа
Скорее вернуться к Московскому душному лету
Клубам и техрайдеру, картошке, винегрету
Типографии, службам доставки, записи альбомов
В провинциальные СМИ интервью и дешёвым столовым
Авиакомпания «Победа», автобусам, плацкартам
Мечтать о возможности моря, дожидаться инфаркта

Ты моя работа над ошибками
Ты мой пейзаж пасторальный
Все проколы я уже совершил
И мы целый миг будем счастливы (x2)

Берег блестит на солнце как зубы дракона
Твой дождевик и твои родинки в заговоре, который раскрою, взяв
тебя за руку
Мы одни, и вода прибывает
Я не хочу просыпаться, так в мечте тонет реальность
Ты также одета, как в тот вечер, когда десять коктейлей, виски
с колой, вино, сигареты и тяжесть веселья были во мне
Типа я проглотил пояс шахида
Красивее твоего лица никто на себе не носил

Мне хотелось тебя стащить как солонку из рестика
 Взять в заложники, дать новостной повод окрестным СМИ
 Закрыться вместе в шкафу и ждать, когда появиться дверь
 с другой стороны
 И мы провалимся как в щель монетка
 Но вокруг было море людей
 Я пытался быть светским
 Вилять хвостом перед ними с миллионом гирь на сердце
 Напиваться, чтобы приблизить своё фиаско
 Как плохой детектив с помятым букетом в пальцах дро-
 жащих для тебя
 Твои джинсы с высокой талией и футболка с улицей Сезам страш-
 нее аль-каиды
 Одной спички мне хватит, чтобы найти тебя в темноте
 Связать, как прутья на фашистском гербе, вытащить на берег
 Вода прибывает, и вот мы одни посреди старых камней
 Это вулкан залил целый город, и мы в нём первые жители
 Чтобы лечь прямо здесь не нужен горячий песок
 Я знаю, ты прячешь пляж под своим дождевиком

Припев (х2)

102

Con questo anglicismo si intendono le esigenze tecniche presentate dall'artista all'organizzatore del concerto.

SPIAGGIA - MAKULATURA

*Il sole sprofonda nel mare, io sto sulla sabbia tiepida
 Tu ti allontani dal bar con una lattina fredda in mano
 In riva al mare, giocando, strepitano senza volerlo
 Alcune figure umane in prepubertà
 Su un piatto della bilancia: aria di mare e palme
 Sull'altro: bikini e pance gonfie di bagnanti
 Tratteggiati i confini, ho posato una mano su di te
 Per un errore assurdo sulla terra è nata la vita
 Da amebe siamo cresciuti in uomini e ci siamo incontrati
 In questo clima cresce la voglia di concepire un figlio
 Ma non cedo all'istinto, mi aggrappo a quanto ho conquistato
 Dopotutto i figli divorano vivi i propri genitori
 Cento metri attorno, la natura è alla mercè degli uomini
 Ma se ci si addentra un poco in quella selva di alberi
 Lì dove non c'è elettricità, soltanto insetti e serpenti velenosi
 L'equilibrio delle forze cambierà, l'impresa terminerà in morte
 Su uno scooter passiamo accanto a paesaggi belli, angoscianti
 La natura viva spaventa con la sua abbondanza di suoni e colori
 Meglio tornare all'estate afosa di Mosca
 Ai club e ai rider,¹⁰² alle patate, alla vinaigrette
 Alla tipografia, ai delivery, ai dischi da registrare
 Alle interviste dei media locali e alle mense da due soldi
 Ai voli low cost, agli autobus, ai treni notturni
 Sognare la prospettiva del mare, attendere l'infarto*

*Su di te io correggo i miei errori
 Sei tu il mio paesaggio d'idillio
 Ogni abbaglio io l'ho già preso*

E noi un intero istante saremo felici (x2)

*La riva luccica al sole come i denti di un drago
 Il tuo impermeabile e i tuoi nei cospirano, invano quando ti prendo per mano
 Siamo soli, e l'acqua si avvicina
 Io non voglio svegliarmi, così nel sogno sprofonda la realtà
 Tu sei pure vestita come quella volta, quando dentro di me c'erano dieci
 cocktail, whisky e cola, vino, sigarette e la pesantezza dell'allegria
 Come se avessi inghiottito la cintura dello shahīd¹⁰³
 Nessuno ha mai indossato qualcosa di più bello del tuo viso
 Vorrei portarti via come la saliera di un ristorante
 Prenderti in ostaggio, dare un pretesto di notizia ai media locali
 Chiuderci insieme in un armadio e aspettare che compaia una porta
 dall'altra parte
 E noi ci cadremo dentro come nella fessura una monetina
 Ma attorno c'era un mare di persone
 Io cercavo di essere mondano
 Scodinzolare davanti a loro con un milione di pesi sul cuore
 Ubriacarsi per rendere più prossimo il proprio fiasco
 Come un pessimo detective tengo un bouquet vizzo tra le dita tremanti per te
 I tuoi jeans a vita alta e la t-shirt dei Muppets sono peggio di al Qaeda
 Mi basta un fiammifero per trovarti nel buio
 Legarti come un fascio littorio, trascinarti a riva
 L'acqua si avvicina, e noi siamo soli tra vecchie pietre
 È il vulcano che ha ricoperto l'intera città e noi siamo i primi abitanti
 Per distenderci qui non serve una sabbia bollente
 Io so che tu nascondi la spiaggia sotto l'impermeabile*

103

Testimone, martire in arabo; il termine viene spesso usato per descrivere gli attentatori suicidi.

Ritornello (x2)

ИСХОД – МАКУЛАТУРА (2022)

*Это песня печали, это старый букет
За окном квартиры по дороге прогулки
И чужую судьбу, как позабытый бутлег
Я наматываю на воображения катушки
Не в кошмарах прихожу, а в долгих снах
Взгляд через стекло сливается с пейзажем
Стрелки дрожат на настенных часах
И пребывает в вечности всё нажитое
Вижу я только персонажей из Гофмана
Детские картинки, в которых кто-то жуткий
В полуулыбке застыл, энергия космоса
Струится через эти пляшущие буквы
Тогда весь мир кажется песней печали
Мы прячем золото в трастовые фонды
В руках старого сторожа сальная свеча
Он обходит владения нынешних мёртвых
Пятерня человека ничего не касалась
Она находится в покое сверху одеяла
Я вижу этот сон, или он видит меня?
Гудок не потревожит тишину вокзала
Чужие окна как внезапные гравюры
Нам остается только современная античность
Мимо свидетелей де-факто и де-юре
Моя песня печали порхает, как птичка*

*Старого пса не научить новым трюкам
Но зато старый конь борозды не испортит
Что важней, порешай, я на всё поддаюсь*

На одной кислой мне любому исходу
Оказал бы любезность, на полях запись сделал
И пошёл по делам в магазин или банк
Или вывез бы за город прихотливое тело
Что ещё зудит тихо где-то с изнанки
Так работа перетекает в досуг
Мастерство становится профдеменцией
Затирается так же количество сук
Как истекает срок давности преступления
Уходящая в сумерки память о детстве
Недоступна, но нового я не сочинил ещё
В тишине полумрака бездействием
Наслаждаюсь, пока не выставят счёт
Обиженное Божество, ревнивый сверхразум
Похотливый искусственный интеллект
Не смогу рассчитаться со всеми за раз
Запишите в кредит эклектичный обед
Мой крестовый поход не приводит к цели
Все свои идеи ведь в нём растерял
Как священный огонь перед древним обрядом
В крепких пальцах фитиль больше не тлеет

ESITO - MAKULATURA

*Questa è la canzone della tristezza, è un vecchio bouquet
Fuori dalla finestra dell'appartamento si passeggia
È un destino altrui, come un bootleg dimenticato
Riavvolgo sul nastro dell'immaginazione
Io giungo non negli incubi, ma nei lunghi sogni
Lo sguardo attraverso il vetro si fonde con il paesaggio
Le lancette tremano sull'orologio a muro
E quanto ho conquistato risiede nell'eternità
Io vedo soltanto personaggi di Hoffmann
Storie per bambini, in cui un tizio inquietante
È bloccato in un mezzo sorriso, l'energia del cosmo
Fluisce attraverso queste lettere danzanti
Allora tutto il mondo pare la canzone della tristezza
Noi nascondiamo l'oro in fondi fiduciari
Nelle mani di un vecchio guardiano c'è una candela di sego
Gira attorno alle proprietà dei morti di oggi
Il palmo dell'uomo non ha toccato nulla
Riposa in pace sopra la coperta
Sono io che vedo questo sogno, o è lui che vede me?
La sirena non turberà il silenzio della stazione
Le finestre altrui come incisioni improvvise
A noi resta soltanto l'antichità contemporanea
Accanto a testimoni de facto e de iure
La mia canzone della tristezza svola, come un uccellino*

*Al vecchio cane non si insegnano nuovi trucchi
Mentre il vecchio cavallo non rovinerà il solco
Cosa vale di più decidilo tu, io mi arrendo del tutto*

A muso lungo qualsiasi esito
 Mi farebbe piacere, ho segnato delle note a margine
 E fatto delle commissioni in un negozio o in banca
 Oppure avrei portato fuori città il corpo capriccioso
 Che ancora prude in silenzio in qualche punto interno
 Così il lavoro si riversa nel tempo libero
 La bravura diventa demenza professionale
 Così come si controlla il numero di cagne
 Così il reato passa in prescrizione
 Il ricordo dell'infanzia che si allontana nel crepuscolo
 È inaccessibile, ma una nuova non l'ho ancora composta
 Nel silenzio della semioscurità del far nulla
 Godo, finché non mi presentano il conto
 La Divinità offesa, la super-mente gelosa
 La lussuriosa intelligenza artificiale
 Non potrò sdebitarmi con tutti in una volta
 Mettete sul mio conto il pranzo eclettico
 La mia crociata non porta a un obiettivo
 In essa ho disperso tutte le mie idee
 Come un fuoco sacro prima di un rito antico
 Tra le dita robuste lo stoppino non arde più

ТАТАРИН - АИГЕЛ (2017)

Я даю тебе слово
Что домой не водила никого
Пока тебя нет, даю слово
Что домой не водила никого (x2)

*Ни того красавчика с рисунками на теле без души, ну и
Ни того надёжного состоявшегося мужчину и
Ни того загнатога колесами-вопросами торчка
Ни того румяного самонадеянного мальчика*

Припев (x2)

*Про то, что я
Под одеждой голая
Все знают только понаслышке
Никому-никому не расстегивала никакие такие штанишки
Никому-никому кроме тебя не давала себе улыбаться
Потому-потому что думала, вдруг ты будешь ругаться*

А мой парень непростой
Он сидит уж год шестой
У него пуля в пушке
Для твоей черепушки
А мой парень - татарин
В любви - авторитарин
У него пуля в пушке
Ты у него на мушке

Не пускала-пускала-пускала никого повеселиться
 Потому-потому что думала, вдруг ты будешь-будешь злиться
 Не пускала-пускала никого со мной вечером расслабиться
 Потому что не знала, вдруг ты придешь и надумаешь
 с нами расправиться

А мой парень непростой
 Он сидит уж год шестой
 У него пуля в пушке
 Ты у него на мушке

А мой парень очень злой
 Он придёт с бензопилой
 «Я, сәлам, матур малай,
 Мин буләм нәкъ урталай!»
 «Я, сәлам, жаным, сәлам,
 Үпкәлисең – мин көләм,
 Син биклисең – мин бәрәм,
 Син карыйсың – мин күрәм,
 Жаным, сәлам, жаным, сәлам,
 Син уйлыйсың – мин беләм,
 Син ачасың – мин ябам,
 Син качасың – мин табам»¹⁰⁴

Ммм, мой парень – татарин
 В любви – авторитарин (x8)

«Син качасың – мин табам» (x7)

104

La stessa Aigel (originaria di Naberežnye Čelny in Tatarstan) ha pubblicato su Instagram la traduzione di questo passaggio in tataro: “Ну, привет красивый мальчик, Я делю/члену ровно пополам!’ Ну, привет, душа моя, привет, Ты дуешься – а я смеюсь, Ты запираешь – я выбиваю, Ты смотришь – я вижу, Душа моя, привет, душа моя, привет, Ты думаешь – я знаю, Ты открываешь – я закрываю, Ты прячешься – я нахожу”. Nel suo repertorio ci sono interi brani in lingua tatarata.

105

Oltre a essere parzialmente autobiografico (in seguito a una rissa, il compagno dell'artista è stato in prigione dal 2015 al 2017, quando è stato liberato con la condizionale), il testo parla "non soltanto della fedeltà all'uomo amato": così risponde Aigel in tono quasi stizzito all'intervistatore che le chiede se faccia propaganda dei valori della famiglia tradizionale. "Tatarin, in particolare, parla anche di paura e di violenza, della strana tendenza delle donne e delle ragazze a relazioni simili, nonché di molto altro ancora" (Jarchamov 2017).

TATARO – AIGEL¹⁰⁵

Ti do la mia parola
 Che a casa non ho portato nessuno
 Quando non c'eri, do la mia parola
 Che a casa non ho portato nessuno (x2)

*Né quel belloccio senz'anima col corpo tatuato, e
 Né quell'uomo affidabile e ben sistemato e
 Né quel drogato pressato da pasticche e da problemi
 Né quel ragazzino presuntuoso dal viso non slavato*

Ritornello (x2)

*Del fatto che io
 Non porto intimo
 Sanno solo per sentito dire
 Per nessuno-nessuno mai io ho abbassato i pantaloni
 Per nessuno-nessuno se non te mi sono permessa un sorriso
 Perché-perché pensavo che ti saresti arrabbiato*

Il mio tipo non è easy
 Da sei anni sta in galera
 Carica è la sua pistola
 Pronta per la zucca tua
 Il mio tipo è tataro
 In amore autoritario
 Carica è la sua pistola
 Ci sei tu nel suo mirino

*Non ho fatto-fatto entrare nessuno a divertirsi
 Perché-perché pensavo che ti saresti-saresti infuriato
 Non ho fatto-fatto entrare nessuno a distrarsi la sera
 Perché non sapevo se saresti arrivato e ci avresti castigato*

*Il mio tipo non è easy
 Da sei anni sta in galera
 Carica è la sua pistola
 Ci sei tu nel suo mirino*

*Il mio tipo è assai cattivo
 Verrà con la motosega
 “Buonasera, bel ragazzo,
 In due ti faccio e t’ammazzo!”
 “Buonasera, anima mia,
 Tieni il broncio, che io rido,
 La porta chiusa io divello,
 Guarda pure, ma io vedo,
 Buonasera, anima mia,
 Pensa pure, ma io so,
 Tu apri pure, chiudo io,
 Ti nascondi, io ti trovo”*

*Mmm, il mio tipo è tataro
 In amore autoritario (x8)*

“Ti nascondi, io ti trovo” (x7)

МИР СПАСЕТ КРАСОТА – АИГЕЛ (2023)

Мир спасёт красота

Спасёт красота

Мир спасёт красота

Мир спасёт красота

Твоя жизнь изжита, твоя кровь излита

И обжора Нева на сегодня сыта

Ни Христа, ни Черта, но не плачь, сирота

Мир спасёт красота, мир спасёт красота

Мир спасёт красота, красота (x4)

Что же Рая калитка всегда заперта?

Ходят слухи – за нею вообще пустота

А как изысканны ада резные врата

Мир спасёт красота, мир спасёт красота

Мир спасёт красота (x7)

È LA BELLEZZA CHE SALVERÀ IL MONDO – AIGEL

È la bellezza che salverà il mondo

Salverà il mondo

È la bellezza che salverà il mondo

È la bellezza che salverà il mondo

La tua vita è esaurita, il tuo sangue è versato

Il goloso Nevà per oggi è saziato

Non c'è Cristo, né Diavolo, ma non piangere, orfano

È la bellezza, la bellezza che salverà il mondo

È la bellezza, la bellezza che salverà il mondo (x4)

Davvero al Paradiso la porta è chiusa sempre?

Gira voce che dietro stia vuoto perenne

Ma che raffinati che sono i cancelli dell'inferno

È la bellezza, la bellezza che salverà il mondo

È la bellezza che salverà il mondo (x7)



Bibliografia

- BOGOMOLOV, NIKOLAJ, 2019: *Avtorskaja pesnja glazami literaturoveda*. Moskva: Azbukovnik.
- BOJARINOV, DENIS, 2023: “Buduščee za šansonom, potomu čto my vse zadolbalis”. Kak na fone vojny menjaetsja rossijskij rép: teper’ glavnye zvezdy čitajut o boge i tjur’me, a slušатели snova deljatsja na “gopnikov” i “neforov” (da, kak v 1990-ch). *Meduza*. [<https://meduza.io/feature/2023/11/13/buduschee-za-shansonom-potomu-chto-my-vse-zadolba-lis?fbclid=IwAR2rdv7H8r9NB7ZihFGXKmf2FWMDouWUYQ-GzFMGbHWgoWZSv8u7AaoX-ao>].
- BOJČENKO, ANTON, ŽUČKOVA, SVETLANA, 2020: Čto skryvaet russkij rép? Tematičeskoe modelirovanie tekstov russkojazyčnoj chip-chop sceny. *Žurnal sociologii i social’noj antropologii* 23, 2. 130-165.
- ČERNJAKOV, ALEKSEJ, 2017: *Skol’ko poézii v russkom répe?* [<https://www.youtube.com/watch?v=vdVG9d7EtVU>].
- ČERNJAKOV, ALEKSEJ, 2018: Tri “duračka”: ob odnom letovskom obraze v perspektive russkogo répa. *Russkaja rok-poézija: Tekst i kontekst* 18. 87-100.
- COSTELLO, MARK, FOSTER WALLACE, DAVID, 2014: *Il rap spiegato ai bianchi*. Roma: Minimum Fax.
- CVIGUN, TAT’JANA, ČERNJAKOV, ALEKSEJ, 2019: Mif kak istočnik kul’turnoj legitimacii: rok- i rep-versii “Orfeja i Ėvridiki”. Stat’ja pervaja. *Vestnik Baltijskogo federal’nogo universiteta im. Kanta* 4. 72-92.

- CVIGUN, TAT'JANA, ČERNJAKOV, ALEKSEJ, 2020: Mif kak istočnik kul'turnoj legitimacii: rok- i rep-versii "Orfeja i Èvridiki". Stat'ja vtoraja. *Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. Kanta* 2. 71-80.
- DOMANSKIJ, JURIJ, 2018: Sub'ekt v chudožestvennych mirach aktual'nyh napravlenij audial'noj slovesnosti: standap i rep. *Vestnik RGGU Serija "Istorija. Filologija. Kul'turologija. Vostokovedenie"* 35, 2. 302-312.
- DOROCHOVA, EKATERINA, 2017: Fol'klornye istoki russkogo répa. *Chudožestvennaja kul'tura* 19, 1. [<https://artculturestudies.sias.ru/2017-1-19/yazyki/5220.html>].
- FROLOVA, EVGENIJA, 2015: *Rép kak forma social'no-političeskoj refleksii v sovremennoj rossijskoj kul'ture (2009-2013 gg.)*. Moskva: Izd. dom Vysšej školy ekonomiki.
- GARZONIO, STEFANO, 2010: "Russkij šanson" meždu tradiciej i novatorstvom: žanr, istorija, tematika. *NLO* 1. [<https://magazines.gorky.media/nlo/2010/1/russkij-shanson-mezhdu-tradicziej-i-novatorstvom-zhanr-istoriya-tematika.html>].
- GAVRIKOV, VITALIJ, 2017: *Tret'ja pesennost'*. *Russkaja rok-poèzija: Tekst i kontekst* 17. 25-35.
- GORDIENKO, ANASTASIIA, 2018: The Paradoxical Role of the Shanson in Putin's Russia. *The Soviet and Post-Soviet Review* 45. 342-384.
- GORDIENKO, ANASTASIA, 2023: *Outlaw Music in Russia. The Rise of an Unlikely Genre*. Madison: University of Wisconsin Press.
- HELBIG, ADRIANA, 2014: *Hip-Hop Ukraine. Music, Race, and African Migration*. Bloomington: Indiana University Press.

- HOLLANDER, JUSTIN, QUINN, JENNIFER, 2016: More Than Noise: Employing Hip-Hop Music to Inform Community Development Practice. *Community Development* 47, 5. 652–669.
- JARMACHOV, IL'NUR, 2017: Avtor pesni "Tatarin" Ajgel' Gajsina: Ljublju tatarskie motivy, oni prosto klassno podošli k našemu treku. *Kazanfirst*. [<https://kazanfirst.ru/interviews/438431>].
- KARPOV, DENIS, 2020: Russkij rép i literaturnaja tradicija (versus/versija). *Russkaja rok-poézija: Tekst i kontekst* 20. 4-15.
- KASTA 2019: Šim o politike v pesnjach, pričinach emigracii i novom al'bome Kasty. *Canale YouTube Kasta*. [<https://www.youtube.com/watch?v=gUIrC7lXxTk>].
- KONDAKOV, IGOR', 2008: Po tu storonu slova. Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov. *Voprosy literatury* 5. 5-44.
- KORČINSKIJ, ANATOLIJ, 2020: Bog Chaski. *Russkaja rok-poézija: Tekst i kontekst* 20. 116-123.
- KORMIL'CEV, IL'JA, SUROVA, OL'GA, 1998: Rok-poézija v russkoj kul'ture: vzniknovenie, bytovanie, évoljucija. *Russkaja rok-poézija: Tekst i kontekst* 1. 5-33.
- KRASNOŠČENKOV, VLADIMIR, 2021: Rép v kontekste rossijskoj kul'tury: o pravomernosti vyraženiya "russkij rép". *Čelovek: obraz i sušnost'*. *Gumanitarnye aspekty* 52, 4. 97-114.
- KRYLOV, ANDREJ, KULAGIN, ANATOLIJ, 2010: *Vysockij kak énciklopedija sovetskoj žizni*. Moskva: Bulat.
- KUKULIN, ILYA, 2020: Playing the Revolt: The Cultural Valorization of Russian Rap and Covert Change in Russian Society of the 2010s. *Russian Literature* 118. 79-105.

- KUKULIN, ILYA, 2021: Contemporary Russian Poetry and the Musical Avant-Garde: Performative Intersections. *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* 2. 171-194.
- KUŠNIR, ALEKSANDR, 2003: *100 magnitoal'bomov sovetskogo roka*. Moskva: Agraf/Kraft+.
- LIEBIG, ANNE, 2020: No Face, No Case: Russian Hip Hop and Politics under Putinism. *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture & the Arts* 30. 2-17.
- LIPOVETSKY, MARK, 2016: The Formal is Political. *SEEJ* 60, 2. 185-204.
- LIVŠIĆ, BENEDIKT, 1968: *L'arciera dall'occhio e mezzo. Autobiografia del futurismo russo*. Bari: Laterza.
- LJUBIMOV, JURIJ, 1983: Slovo proščanija ("Est' drevnee slovo – bard"). *Pesni i stichi. Vol. 2. Vladimir Vysockij*. New York: Literary Frontiers. 245-246.
- LUNDE, INGUNN, 2017: *Language on Display: Writers, Fiction and Linguistic Culture in Post-Soviet Russia*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MAZZANTI, SERGIO, 2007: Il concetto di 'ruskij rok' tra storia e mito. *Percorsi della memoria (testo arti metodologia ricerca)*. A cura di A. Cifariello e C. Cadeddu. Roma: Azimut. 281-300.
- MADEOFSTRAW, 2022: Slava psichonavtam: itog 10-ch kak prognoz voobražaemych 20-ch. *Syg.ma*. [<https://syg.ma/@madeofstraw/slava-psikhonavtam-itogh-10-kh-kak-proghnoz-voobrazhaiemykh-20-kh>].
- MAKAROVA, SVETLANA, 2022: Bardovskaja pesnja v kontekste istoričeskogo vzaimodejstvija rusškoj poézii i muzyki. *Vestnik kul'turologii* 3. 230-255.

- MUCHTAROVA, ANASTASIJA, ALIMURADOV, OLEG, 2020: Nekotorye lingvističeskie osobennosti anglijskich i russkich rëp-tekstov: sopostavitel'noe issledovanie na materiale mikrožanra graim. *Aktual'nye problemy filologii i pedagogičeskoj lingvistiki* 2. 133-146.
- NAPOLITANO, MARTINA, 2021: An Anthem to Evoke the “Serious Strong Feeling” It Should: Kasta’s Rap Provocative Alternative to the Russian National Anthem. *NuBE* 2. 239-250.
- NAPOLITANO, MARTINA, ZHEREBOV, VLADIMIR, 2021: On and Beyond Egor Letov. Rock and Punk Music from (Soviet) Siberia. *Studi Slavistici* 18, 2. 131-164.
- NIELSEN, 2017: 2017 U.S. Music Year-End Report. [<https://www.nielsen.com/insights/2018/2017-music-us-year-end-report/>].
- NIKITINA, ELENA, NIKITINA, OL'GA, 2020: Rok i rëp – bliznecy-brat'ja – kto bolee materi-istorii cenen? Reputacii rok- i rëp-poëtov glazami drug druga. *Russkaja rok-poëzija: Tekst i kontekst* 20. 41-54.
- OBORIN, LEV, 2017: Russian Political Poetry in the Twenty-First Century. *Harriman Magazine* 1. 50-59.
- ORLICKIJ, JURIJ, 2016: “Raëk – èto rajskij stich...” (raëšnyj stich v novejšej russkoj poëzii). *Arion* 3. [<https://magazines.gorky.media/arion/2016/3/rayok-eto-rajskij-stih.html>].
- OVCYNOVA, LARISA, 2021: Ljudi – kompozitor Irina Šrejber. *Osobij vzgljad*. [<https://specialviewportal.ru/articles/articles1196>].
- RED'KIN, NIKOLAJ, 2017: “U menja seičas dikoe želanie pisat' muzyku”. O čëm govoril Oxxxymiron na svoej press-konferencii. *The Flow*. [<https://the-flow.ru/features/oxxxymiron-press-conference>].

- SANTORO, MARCO, SOLAROLI, MARCO, 2007: Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of *Canzone d'Autore*. *Popular Music* 26, 3. 463-488.
- SEMENENKO, ALEKSEI, 2021: *Satire and Protest in Putin's Russia*. Cham: Palgrave.
- SEMĚNOVA, ELENA, 2018: Uličnyj teatr v sovremennom mediaprostranstve kak reducirovannaja forma karnaval'noj ploščadi. *Nauka televidenija* 14, 2. 59-76.
- SÖDERMAN, JOHAN, 2013: The Formation of "Hip-Hop Academicus" – How American Scholars Talk About the Academisation of Hip-Hop. *British Journal of Music Education* 30, 3. 369-381.
- STEINHOLT, YNGVAR, 2003: You Can't Rid a Song of Its Words: Notes on the Hegemony of Lyrics in Russian Rock Songs, *Popular Music* 22, 1. 89-108.
- STEPHENS, RONALD, WRIGHT, EARL, 2000: Beyond Bitches, Niggers, and Ho's: Some Suggestions for Including Rap Music as a Qualitative Data Source. *Race and Society* 3, 1. 23-40.
- TROITSKY, ARTEMY, 1987: *Back in the USSR: The True Story of Rock in Russia*. London: Omnibus Press.
- TROICKIJ, ARTEMIJ, 1988: *Compagno Rock*. Milano: Vallardi.
- VASILEVIČ, ELENA, 2018: Avtorskaja pesnja: dinamika v pokolenijach. *European Journal of Literature and Linguistics* 2. 34-40.
- VENCHIARUTTI, ROBERTO, 2000: La traduzione poetica dei canti vysockijani del teppista. *Tradurre la canzone d'autore*. A cura di L. Schena e G. Garzone. Bologna: Clueb. 135-148.
- VERČ, IVAN, 2000: Cantare la speranza. *Tradurre la canzone d'autore*. A cura di L. Schena e G. Garzone. Bologna: Clueb. 107-114.

VIZBOR, JURIJ, 1983: On ne vernulsja iz boja. *Pesni i stichi*. Vol. 2.

Vladimir Vysockij. New York: Literary Frontiers. 332-335.

VIZEL', MICHAIL, KULLÉ, VIKTOR, 2016: Rép – poézija? *God literatury*. [<https://godliteratury.ru/amp/articles/2016/02/05/ryep-poyeziya-2>].

Резюме

Такие «барды», как Высоцкий, Окуджава или Галич, не только стали символами той эпохи, о которой и в которую они пели, а переосмыслили ту художественную категорию, которую им приписали: слово «бард» приобрело новые коннотации, связанные с переписыванием эстетики, разрушением канона, отстаиванием собственной, альтернативной к доминирующей, правды. Такой механизм переосмысления способствовал налаживанию твердых, естественных, глубоких связей с публикой, с «народом»: бард (согласно определению Юрия Любимова) участвует в культурном самосознании своего народа.

Сегодня, в совершенно другом контексте, некоторые рэперы добились того доверия и уважения публики, которые барды советской эпохи оставили в наследство следующим поколениям российских артистов. Успех и ощущение «душевной близости», которыми они пользуются у публики, знаки не только их роли в современной культуре, а еще и доказывают приобретение «культурного капитала» этого жанра. Эпизод ученицы, процитировавшей песню Оксимирона вместо Мандельштама в классе и получившей за это пятерку, показателен.

В статье предлагается обзор возникновения, развития и зрелости русского рэпа и подчеркиваются, в частности, отличающие характеристики этого «национального» варианта от международных примеров: фигура исполнителя и конструкция лирического героя как обобщенного образа некоего «нас» (против «них»), протестующего против того, что не так в обществе; воспроизводимая политизация, отражающая не только протестное начало, присущее жанру, но и «жизненность» речи рэпера (установка

на достоверность повествующих фактов), которая сближает его с слушателем, сочетая эстетику с этикой.

Среди современных рэп-артистов, в статье рассматриваются музыкальные произведения Оксимилона, Нойза МС, Хаски, Касты, Макулатуры, 25/17, Славы КПСС, Ангел. Под конец предлагается перевод подборки текстов данных артистов на итальянский.

Martina Napolitano

Martina Napolitano è ricercatrice a tempo determinato (A) presso l'Università di Trieste (SSLMIT). Ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca in Slavistica discutendo una tesi incentrata sull'ultima opera di Saša Sokolov. È autrice di una monografia sullo scrittore (Sasha Sokolov: The Life and Work of the Russian 'Proet'; Ibidem Verlag, 2022) e ha co-curato un numero monografico a lui dedicato per la rivista Canadian-American Slavic Studies (55.3-4). I suoi ambiti di ricerca riguardano la letteratura russa della seconda metà del XX secolo, i fenomeni underground della tarda epoca sovietica, la poesia contemporanea di lingua russa. Come traduttrice, è sua la versione italiana del ciclo poetico La prospettiva Kosmičeskij di Galina Rymbu (2021), dei volumi Altre Russie e L'ultima artista sovietica dell'artista grafica Victoria Lomasko (2022 e 2024) e del Trittico di Saša Sokolov (2024).



Multimedialità e multimodalità sulle scene russe

Multimediality and Multimodality
on the Russian Stage

L'articolo propone una breve rassegna di esperienze sceniche russe che si avvalgono di pratiche e tecniche multimediali e multimodali. I due termini vengono spesso confusi: se il primo pone l'accento sul mezzo (tecnologico e digitale) di trasmissione dell'informazione, il secondo si concentra sul modo in cui l'informazione può essere trasmessa/recepita; è proprio sui diversi modi ricettivi (vista, ascolto, moto, coinvolgimento di più sensi) che si articola l'analisi.

MULTIMEDIALITÀ, MULTIMODALITÀ,
TEATRO, RUSSIA, TEATRO VIRTUALE,
TEATRO "DI MOVIMENTO",
TEATRO "DI ASCOLTO"

The article offers a brief review of Russian stage experiences that make use of multimedia and multimodal practices and techniques. The two terms are often confused: while the former emphasises the (technological and digital) means of transmitting information, the latter focuses on the way in which information can be transmitted/received; it is precisely on the different modes of reception (sight, hearing, motion, involvement of several senses) that the analysis is articulated.

MULTIMEDIALITY, MULTIMODALITY,
THEATRE, RUSSIA, VIRTUAL
THEATRE, "MOVEMENT" THEATRE,
"LISTENING" THEATRE

1

Nel suo blog Monteverdi (2016) dà però notizia dello show *Majakovskij*, presentato dalla compagnia Sila sveta al festival moscovita *Krug sveta* del 2015, e cita spesso Robert Lepage, un regista canadese molto presente sulle scene russe (v. il *Maestro e Margherita* allestito nel 2021 al *Teatr Nacij*).

2

Il *Festival' buduščego teatra* si è tenuto a Mosca il 22-29 febbraio 2020 (cfr. *Festival'*; *Mul'timedijnyj teatr 2020*). Interamente dedicato agli allestimenti in spazi 'non teatrali', il *Meždunarodnyj Letnij festival' iskusstv "Točka dostupa"* si è tenuto invece a San Pietroburgo dal 2015 al 2021 e ha interrotto le sue attività nel marzo 2022 (cfr. *Točka dostupa*). Per l'edizione 2020 di quest'ultimo festival e un bilancio della "stagione digitale" pandemica cfr. Efrementko 2020a; 2020b.

Un film si può montare, una trasmissione si può tagliare.

Con la tecnica contemporanea si può fare tutto.

L'unica cosa che non si può fare è ingannare uno spettatore a teatro.

(Faina Ranevskaja)

IL MODO E IL MEZZO. IL MODO È IL MEZZO

Con queste parole Faina Ranevskaja, diva russo-sovietica famosa anche per il suo acume e le taglienti freddure, decretava la superiorità della scena sulla avveniristica "tecnica contemporanea". L'affermazione dell'attrice permette di correlare il teatro a multimedialità e multimodalità, due concetti che si rivelano non sempre sovrapponibili.

Gli spettacoli multimediali, digitali, tecnologici sono al centro delle ricerche di Anna Maria Monteverdi (2011, 2020), che illustra e sistematizza un ampio spettro di fenomeni tecnoperformativi: eTheatre, teatro 3.0, intermediale, transmediale, schermico, algoritmico, *computer based*. Sebbene siano al di fuori dell'area geografica di indagine di Monteverdi,¹ tali pratiche godono di un'apprezzabile diffusione pure in Russia sin dagli anni '10 del nuovo millennio. Già nel 2012, sotto la supervisione del regista Andrej Mogučij, *Delitto e castigo* viene 'tradotto' nello spazio virtuale e fruito dagli spettatori su internet. Qualche anno dopo, l'epidemia COVID scatena un (non) sorprendente boom del *cifrovoj teatr* (teatro digitale): nel 2020 si svolgono il *Festival' buduščego teatra*, inteso a esplorare il rapporto fra tradizione e digitalizzazione, e *Točka dostupa*, con un "programma spontaneo" sulle potenzialità del teatro on line, in seguito acquisite dalle scene post-pandemiche.²

Come dimostra il campione analizzato nei successivi paragrafi, oggi le *new technologies* sono entrate a buon diritto nei palinsesti dei più rinomati teatri e festival russi. Esse incidono sulla fase di realizzazione

– sotto forma di descrizioni audio inclusive (vedi il tiflo-teatro), attributi scenici (dai display agli *hoverboard*), video installazioni anche ‘aumentate’ (cfr. Kiselëv, Pauker 2018) – e sulla fase di creazione, laddove la mediaturgia (cfr. Marranca 2010) le incorpora nel progetto narrativo (un dibattito o una chat sui *social network* sono *de facto* una pièce documentaria). L’offerta risulta estremamente composita e fluida; se è difficile applicare un’etichetta di genere al ‘prodotto artistico’, un elemento comune è il maggiore coinvolgimento dello spettatore *dalla e nella* rappresentazione/comunicazione multimediale.

D’altro canto – si rilevava in apertura – la *multimedialità* non per forza coincide con la *multimodalità*. Sono in tal senso illuminanti le argomentazioni di Letizia Bollini, la quale constata “una sottile ed irrisolta ambiguità racchiusa nell’uso del termine *media*”, ad un tempo *strumento e modo*:

Multimodalità significa poter sfruttare e orchestrare contemporaneamente canali di comunicazione differenti e complementari nella prospettiva di poter usare tutti i sensi [...]. La definizione che ci ha portato a parlare, fino ad ora, di multimedia, corrisponde ad una concezione profondamente tecnocentrica degli strumenti di comunicazione. [...] È allora necessario un cambio di prospettiva culturale [...], che sposti l’attenzione, non tanto, o non più, sull’aspetto mediale/strumentale, ma piuttosto sulle loro caratteristiche e sulle loro modalità di comunicazione. Introdurre il concetto di comunicazione multimodale piuttosto che di (multi)media di comunicazione, per affermare la necessità di indagare non più il veicolo, o la tecnologia di trasmissione della comunicazione [...] ma il modo con cui si veicola la comunicazione, il modo in cui la si struttura rispetto all’utente, cioè il progetto. [...] Ed è sotto il progetto, che svolge un ruolo registico nei confronti di queste “modalità”,

che la comunicazione si fa integrata e trova un linguaggio proprio, attinente alle potenzialità espressive del medium che le veicola (Bollini 2001: 146-148).

La studiosa si concentra non sul “veicolo tecnocentrico” ma sulla modalità con cui si accede all’informazione integrata in un “progetto registico”; “l’accento – puntualizza altrove – viene posto sulla multisensorialità, in un cambio di ottica che focalizza la propria attenzione non più sul versante tecnico-produttivo, ma su quello della lettura/ ricezione” (Bollini 2004: 63).

Il teatro sembrerebbe la scena perfetta per declinare queste considerazioni. È riferendosi al teatro greco antico che Richard Wagner concepisce il *Gesamtkunstwerk*, un’opera d’arte totale, sintesi di diverse modalità espressive. Inoltre, il teatro è costituzionalmente multimodale, in quanto genere non (solo) verbocentrico rivolto a un lettore-spettatore-interprete: il testo drammatico scritto può anche essere visualizzato con una ‘regia intrinseca’ (la proiezione scenica soggettiva) o ‘estrinseca’ (l’allestimento altrui).

Nel presente saggio intendo esaminare alcuni recenti spettacoli russi che travalicano e rinnovano tale multimodalità ‘classica’ e per i quali i *Multimodal Studies* costituiscono una plausibile chiave ermeneutica. Gli esempi proposti a seguire sperimentano l’interazione tra varie tipologie di modalità, o ne selezionano una specifica per creare significato e trasmettere (cioè rappresentare) il messaggio drammaturgico e performativo, talvolta avvalendosi del multimediale. Sotto il profilo scenico quest’ultimo può implicare o meno una ostensione multimodale (e viceversa); specialmente se, precisa Monteverdi nel “leggere uno spettacolo multimediale”, la tecnologia “non prescinde da una poetica” ed “è piegata dall’artista [teatrale] al proprio uso”:

Interpretare uno spettacolo tecnologico significa [...] trovare [...] il “nesso drammaturgico” tra media e azione scenica [...]. Siamo propensi a credere che la tecnologia guidata dal contenuto sia di certo più interessante che non il contrario. Molti esempi ci mostrano che la tecnologia possa essere utile strumento di “accompagnamento” per il teatro, quando non sia unicamente portatrice di stupore e meraviglia ma potenziale piattaforma di dialogo e di rinnovata socialità (Monteverdi 2020: 14-16).

Attenendomi alle teorie di Monteverdi e Bollini, valuterò degli allestimenti in cui la multimedialità non costituisce un *mezzo* per “stupire” e “meravigliare”, ma una *modalità* comunicativa alternativa “guidata dal contenuto” e non disgiunta dalla “poetica” di un “progetto registico”, ovvero è strutturale al linguaggio scenico e al “dialogo” multisensoriale tra spettatore e spettacolo. Per facilità di esposizione, suddividerò gli spettacoli oggetto della mia analisi in categorie individuate dal modo, o senso, prevalente nel fruirli (vista, movimento, udito). Né la ripartizione, né la trattazione ambiscono all’esaustività: le categorie sono ‘artificiali’ e non rigidamente separate tra loro, la vasta offerta teatrale vagliabile è circoscritta ai soli casi cui ho assistito – sarebbe meglio dire che ho esperito – in prima persona.

UN MODO DI VEDERE

Di per sé connaturata al teatro ‘tradizionale’, la modalità visiva è centrale nel teatro ‘esteso’ alla *Augmented Reality* (AR) o *Virtual Reality* (VR) con futuristiche *mask* e più ordinari smartphone. In tale ambito spicca il regista Maksim Didenko, che ha testato molti formati scenici ‘non lineari’ o ‘convergenti’: lo show interattivo *Asmodeus* (2018), lo spettacolo

3 I dettagli su queste e altre regie di Didenko, tutte frutto della collaborazione con Evgenij Mandel'stam, sono reperibili sul sito ufficiale del regista (cfr. Didenko). Se nello "show on line" *Asmodeus* gli spettatori potevano interagire con gli attori e influenzare il corso degli eventi, la web-serie *amroN* (2020) costituisce un'ulteriore e distinta declinazione dello spettacolo *Norma*, andato in scena (2019-2022) al *Teatr na Maloj Bronnoj* e ugualmente ispirato all'omonimo romanzo di V. Sorokin.

transmediale *amroN* (2020) e, in particolare, la prima performance AR russa.³ Basata sull'omonimo trattato alchemico di Michael Maier, *Ubegajuščaja Atlanta* (*Atalanta Fugiens*, 2020) è una 'passeggiata metafisica' per uno dei quartieri più antichi e affascinanti di Mosca; ci si reca al punto di partenza, si avvia la App IMMERSE e si piomba in una dimensione parallela, enigmatica, 'aumentata', da guardare attraverso il proprio iPhone (almeno il modello 7! raccomanda la locandina; cfr. Lisin 2020).

Alcune produzioni si spingono persino oltre, entrando nella realtà virtuale che soppianta quella concreta (ove la realtà aumentata la affianca). Ne è prova lo spettacolo documentario e multimediale *Ja ubil carja* (*Ho ammazzato lo zar*, 2019) di Michail Patlasov. Per ripercorrere gli ultimi giorni dei Romanov, confinati a Ekaterinburg, nella Casa Ipat'ev, e lì giustiziati nel luglio del 1918, ci si riunisce negli scantinati del *Teatr Nacij*. Equipaggiato di visori VR e cuffie, lo spettatore è catapultato in fondo a un pozzo tappezzato di fotografie da scegliere liberamente e 'animare' con un pulsante dell'*headset*. Gli scatti ritraggono i protagonisti: tanto i membri della famiglia imperiale, quanto la controparte bolscevica; una volta opzionati, danno vita a micro-scene, in cui gli attori (ri)producono nella maschera e negli auricolari vere testimonianze (diari, lettere, dossier reperiti al Museo della Rivoluzione o all'Archivio di Stato). Man mano che la linea temporale e quindi i fatti storici si dispiegano, si risale il pozzo, fino al climax: la fucilazione, dove lo spettatore si ritrova virtualmente e fisicamente tra i condannati e il plotone. Segue la catarsi, ossia il dissepellimento dei resti e la canonizzazione dei regnanti 'martiri' nella Russia di El'cin.

La catarsi non è l'unica prerogativa teatrale della pièce, che Rudnev (2020) definisce "un nuovo genere" scenico, comunque approntato "secondo le leggi del teatro". Le unità aristoteliche si convertono

in unità di spazi: i sotterranei del teatro (luogo fisico) evocano quelli di Casa Ipat'ev (luogo dell'esecuzione reale e scenica) e si confondono con le profondità del pozzo della Storia (luogo rappresentato). I materiali autentici, pur nell'imparzialità della 'posizione zero', non giudicante ed equidistante da vittime e carnefici, trascendono il mero fatto e vengono assemblati drammaturgicamente nell'enunciato *artistico* del teatro documentario. Ne consegue che la rappresentazione ha una sua durata, fissata a un'ora e mezza, salva la discrezionalità dello spettatore di costruire il proprio percorso, selezionando le foto-scene da un repertorio ben più esteso (all'io' rimanda del resto lo stesso titolo dell'opera). Il vincolo temporale sarebbe imposto dai rischi di un prolungato uso di apparecchiature VR, che – si noti bene – non costituiscono un mezzo accessorio o scenografico, ma sono subordinate a un preciso disegno registico di Patlasov:

Sono convinto che questa tragedia sia la nostra nazionale Gestalt incompiuta che dobbiamo attraversare ancora una volta, sbarazzandoci del mito e preservando solo i fatti. Anche dal titolo si intuisce che ciascuno di noi provi un inconscio senso di colpa. Una sorta di memoria genetica. E solo rivivendo questo trauma ancora una volta, venendone a capo, avendone piena coscienza, potremo costruire qualcosa di nuovo e andare oltre. È in questo che vedo la mia missione. È su questo che verte il nostro spettacolo virtuale (Ja ubil carja).⁴

Non stupisce che la psicologia della *Gestalt* sia interrelata alla nozione di *Insight* e alle percezioni visive. E basta una semplice coincidenza a dimostrare quanto la modalità visiva costituisca il significante e il significato di *Ho ammazzato lo zar*. Nel 2020 il drammaturgo Oleg Bogaev (peraltro nato nella città della tragedia, Ekaterinburg) presentava

⁴ Il passaggio è tratto da un'intervista a M. Patlasov riportata, insieme ad altre recensioni e alla scheda dello spettacolo, sul sito del *Teatr Nacij* (cfr. Ja ubil carja).

5
Per il testo della pièce e la discussione in merito alla sua lettura aperta cfr. Bogaev 2020.

6
Basato sulla medesima *povest'* è anche lo "spettacolo di marionette-gif" della compagnia *Taratumb* che propone "una sintesi tra teatro delle marionette e tecnologie digitali" (cfr. Gadkie lebedi).

7
Cfr. *Remote* per *Remote Moscow* e altre proposte in cartellone.

al festival *Ljubimovka* una "pièce post-documentaria" dall'identico titolo e intento 'terapeutico' (il lavoro con il subconscio e la memoria genetica).⁵ Poco dopo Vladimir Mirzoev ne ricavava un allestimento onirico, fantasmagorico e assolutamente 'tradizionale' (cfr. Bossart 2021).

Via le maschere ma non le cuffie: la registrazione binaurale, o in 3D, che coadiuva la virtualità di Patlasov, trova altri impieghi e combinazioni.

BY FOOT, BY CJYX

Comuni auricolari e più sofisticati *headset* sono indispensabili per almeno due tipi di allestimenti multimediali e multimodali: il teatro 'di movimento' e 'di ascolto'. Li esamino insieme, perché spesso concomitanti.

Le brodilki (da *brodit'*: vagare), o spettacoli itineranti, compendiano varie modalità di trasmissione/acquisizione dell'informazione scenica: l'interazione fisica, l'immersività, ovviamente la mobilità; affrancando lo spettatore dalla usuale sedentarietà, ricorrono sovente al supporto audio, per orientarlo nella rappresentazione. In Russia, tali esibizioni-*promenade* spopolano dalla metà degli anni '10: tra i primi a guadagnare la ribalta vi è Jurij Kvjatkovskij con *Normansk* (2014), un rifacimento della *povest' I brutti cigni* (1967) dei fratelli Strugackie, letteralmente 'seguito' su e giù per tutt'e cinque i piani del Centro Mejerchol'd di Mosca (cfr. Kvjatkovskij).⁶ Lo stravagante genere vanta tuttavia numerose declinazioni e può travalicare lo spazio dell'edificio teatrale. È il caso di *Remote Moscow* (2015), un format del collettivo tedesco Rimini Protokoll, importato in Russia da Fëdor Eljutin, impresario e instancabile promotore di altre *experience* teatrali (questa consiste in una passeggiata collettiva per la capitale, trasformata in palcoscenico a cielo aperto dalle indicazioni fornite ai partecipanti in cuffia).⁷ O di un progetto interamente russo, quale MChT, il *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr* di Michail

Zygar' e Aleksej Kiselëv: il loro Teatro d'Arte Mobile si gode tramite App per smartphone e, attualmente, ha in cartellone una quarantina di spettacoli, per lo più *site-specific* (l'epicentro è Mosca, ma anche San Pietroburgo, Nižnyj Novgorod, Tula, Magadan). Scaricati gratis, o a un costo simbolico, *Tolstoj. Mosca e pace; Pokrovka fino all'ultima goccia; Rock-Tverskaja*, si può compiere – quando si preferisce e in solitaria – un percorso a tappe con una drammaturgia e un commento audio d'autore. Sia o no teatro, MXT dialoga esplicitamente con il teatro 'classico' (il nome allude al Teatro d'Arte "accessibile a tutti" fondato da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, nel 1898) e con quello contemporaneo (il primo spettacolo era un manifesto di protesta meta-teatrale, dacché invitava a fare *1000 passi con Kirill Serebrennikov*, mentre il regista era agli arresti domiciliari).⁸

È proprio al *Gogol Center* diretto da Serebrennikov che viene approntato *S.T.A.L.K.E.R.* (2014) con regia di Evgenij Grigor'ev e testo di Nina Belenickaja (cfr. Afiša 2014). Mi soffermo su questa avvincente *brodilka*, perché il movimento e, parzialmente, l'ascolto sono strutturali a *fabula* e *sjužet*. Lo spettacolo si ispira alla celebre pellicola *Stalker* (1979) di Andrej Tarkovskij, nonché ad ancora una *povest'* degli Strugackie, *Picnic sul ciglio della strada* (1972). Nonostante le differenze imputabili a una faticosa traduzione intersemiotica, film e prosa raccontano vicende analoghe: in seguito a un'incursione aliena, sulla terra è rimasta una misteriosa "Zona"; talvolta gli *stalker*, addestrati ad aggirarne le insidie, vi conducono occasionali visitatori per scovare la Sfera d'oro (Strugackie) o la Stanza (Tarkovskij), in grado di esaudire il desiderio più recondito e sincero di ciascuno. La riduzione scenica si adegua al *plot*. All'ingresso del *Gogol* gli avventurosi spettatori ricevono delle tute protettive (la 'zona-teatro' è radioattiva!) e delle cuffie; inizia poi il viaggio alle calcagna degli *stalker*-attori che si snoda per i meandri solitamente *off limits* del

⁸ Sul sito del *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr* (cfr. MChT) è disponibile l'offerta completa, che include audiospettacoli doppiati in inglese o da "auto-allestire" in casa propria (come *9 movimenti*, lanciato durante la pandemia COVID).

9
S.T.A.L.K.E.R. è una serie di *shooter game* realmente esistenti, prodotta dalla GCS Game World e ispirata a Tarkovskij, Strugackie e al disastro di Černobyl'.

10
 Cfr. Repertuar, dove sono inoltre consultabili il repertorio della *Masterskaja Brusnikina* e la storia della rinomata compagnia.

teatro (camerini, depositi, vani di servizio) e culmina sul palcoscenico, nel quale ci si intrufola dalla buca del suggeritore. Ed è davvero straniante (o bulgakoviano) guardare alla platea vuota da una prospettiva invertita. O, magari, essere costretti a esprimere il proprio desiderio.

Il movimento, dunque, non è un vezzo strabiliante ma un modo imprescindibile per la comprensione del narrato-agito. Pure il mezzo tecnologico è pienamente assimilato all'intreccio: nell'epilogo, tra l'altro, si scopre che a manovrare l'azione è in realtà un *gamer* extradiegetico impegnato nel videogioco *S.T.A.L.K.E.R.*⁹

La modalità-ascolto, fin qui complementare a quella motoria, diventa fondamentale nei *sekretnye spektakli* (spettacoli segreti); ne tratto due, realizzati in collaborazione con la *Masterskaja Brusnikina* in uno spazio teatrale ed extra-teatrale.

Zanos (*La sbandata*, 2019) viene inscenato dal già menzionato Kvjatkovskij al *Praktika* di Mosca; è “un’antiutopia con motivi cechoviani”,¹⁰ su un testo di Vladimir Sorokin, che mescola prosa e teatro (è l’autore stesso a qualificarlo come “qualcosa di simile a una pièce”; cfr. Sorokin 2009). Tale polimorfismo si riflette pure sull’allestimento, di fatto una *brodilka* da seduti. Prima del suo inizio, lo spettatore riceve delle cuffie in cambio delle proprie impronte digitali; si chiarirà presto che parteciperà a una sinistra inchiesta. La rappresentazione è infatti incentrata sulla *prosluška* (intercettazione): gli interpreti, ignari, sono sotto sorveglianza; al pubblico, sulla soglia della platea, viene sussurrato: “la Patria ti ascolta!”. L’azione comincia nel foyer, nel momento in cui si attivano le cuffie e si accede a tre canali audio alternabili a piacimento per tutta la durata dell’opera, nonché visibili dall’esterno grazie a led

dal colore blu (o) rosso (o) verde. Guadagnata la sala, si scorgono dei monitor e, soprattutto, ci si imbatte nella quarta parete: palcoscenico e parterre sono separati dalla vetrata di una elegante veranda di campagna. È la ‘gabbia di osservazione’, nella quale si svolgerà buona parte di una trama abbastanza complessa sia nella resa registica, sia sul piano testuale (il precedente letterario, che meriterebbe un approfondimento in altra sede). In seguito, grossomodo, i fatti.

Risplende la sala da pranzo di una lussuosa *dača* (ecco le reminiscenze cechoviane!) dell’*hinterland* da sempre più prestigioso di Mosca, la Rublëvka. I fortunati inquilini appartengono a una indolente élite altoborghese, *liberal-glam* e sostanzialmente disimpegnata. Il tempo scorre in un *party non stop*, tra grotteschi pranzi luculliani, ‘sballi’ alcolici e narcotici, disquisizioni tanto elevate, quanto vacue. Nell’epilogo granguignolesco questo piccolo mondo moderno sarà raso al suolo in un attimo (di nuovo Čechov!) e senza apparenti ragioni da non meglio precisate “forze oscure”. Vale a dire dallo spietato e antropofago Potere statale, che incombe su attori e pubblico ancor prima dell’*incipit*.

Multimedialità e multimodalità concorrono a eccedere la dimensione del testo e della performance. Esse attualizzano uno scritto di Sorokin risalente al decennio precedente e persino lo migliorano, slatentizzando le potenzialità; arricchiscono l’azione, tutto sommato asciutta, di eloquenti sfumature; ampliano lo spazio ristretto del *Praktika* (e quello teatrale in genere); chiamano gli spettatori a guardare e ascoltare in maniera diversa ed estesa. Nei monitor accanto alla scena è così possibile scrutare, in regime *reality show*, zone normalmente impenetrabili, come le altre stanze della casa o i peggiori incubi dei protagonisti; sugli stessi schermi scorrono inoltre le immagini dell’attore Askar Nigamendzjanov, il quale declama incessantemente i versi del concettualista Dmitrij Prigov, cui la pièce è dedicata. È “l’effetto intarsio”, o il “teatro-cinema”,

che – secondo Monteverdi (2020: 43) – si estrinseca in una “poetica dell’ambivalenza” e in uno *storytelling* indipendente e parallelo. Alla visione dilatata corrisponde l’ascolto moltiplicato dei tre canali ‘colorati’ disponibili in cuffia, che costituiscono nel contempo un espediente auditivo e visivo. In primo luogo, i led che li contrassegnano *all’esterno* delle cuffie, consentono agli spettatori di ispezionarsi a vicenda e di distinguere *chi* sia sintonizzato su *cosa*. Il trucco, è il caso di dirlo, è evidente e direttamente correlato all’essenza dell’opera: la *prosluška* e le sue infauste conseguenze. L’ascolto’ dell’altro si tramuta in ‘sguardo’ su di sé e non importa tu sia sul palco o in poltrona: tutti possono (possiamo) essere schedati con l’acquisizione delle impronte, spiati, finire sotto indagine o, insegna e mostra *La sbandata*, ancor peggio. In secondo luogo, le tre tracce audio dialogano apertamente con quanto si sbircia sulla scena e ai suoi margini. Il blu dà voce al Prigov sul monitor, il rosso amplifica gli accadimenti nell’abitazione, il verde riproduce un’intervista del regista a Sorokin su *Zanos* e la Russia odierna. Ne scaturisce un composito “audio-calco della cultura russa del nostro secolo” (Šainjan 2019), organico pur in una “frammentarietà” voluta allo scopo di

tempestare il processo di percezione con gli oggetti della percezione, affinché lo spettatore si costruisca un proprio spettacolo. La frammentazione – il vettore dominante della contemporary art già dalla fine degli anni ’60 – è finalmente approdata in teatro. Azzarderemo nel buon teatro, dove l’accelerazione della percezione è inscindibile dalla sua intensificazione. [...] Lo switch arbitrario tra gli audiocanali, i significati e le impressioni in cuffia [...] rimarca la stratificata e insospettabile profondità della percezione uditiva. In virtù dei tre podcast, allo spettacolo si può assistere tre volte, con la garanzia di percepirlo in modo sempre diverso (Lisin 2019).

La libertà di vedere di *Ho ammazzato lo zar* è qui libertà di ascoltare, comunque rappresentando (si) uno spettacolo individuale e “sempre diverso”; uno spettacolo multisensoriale nel quale modo e mezzo si inquadrano nuovamente in un “progetto registico” prestabilito e convincente.

Semën Aleksandrovskij allestisce *Vremja, kotoroe* (*Il tempo che*, 2018) con drammaturgia di Asija Vološina, alla biblioteca dell’STD (*Sojuz Teatral’nych Dejatelej*); la *location* non è inusuale né per il teatro in genere (si veda *The Library at Night* di Robert Lepage), né per i *brusnikincy*, che reciteranno *Pravo na otdych* (*Il diritto al riposo*, 2019) nella medesima cornice.¹¹

Il tempo che è un giallo storico (e) familiare nel quale si incrociano i destini di ben quattro generazioni di donne, dal 1939 al 2018. La giovane Vita è una fotografa emigrata a Praga e rientrata per qualche giorno a Mosca a causa della morte della nonna. Costei custodiva alcune pagine strappate dal diario della madre Mila. È per ricostruire le memorie di quest’ultima che la ragazza si avventura nella biblioteca-archivio dell’STD, ove sono conservate. Molti anni addietro, da neoiscritta ai corsi del prestigioso istituto teatrale GITIS, Mila era entrata pericolosamente in contatto con le teorie ‘sovversive’ di Mejerchol’d, aveva salvato, proprio alla STD, un prezioso incartamento sul regista dopo la sua fucilazione, era stata lei stessa arrestata e confinata in un lager. È questo il *coup de théâtre* o la verità taciuta per anni e disvelata dalla pièce.

La Storia del paese (le grandi Purghe) e del Teatro (Mejerchol’d) traluce dalla storia di una famiglia (la nipote Vita, la bisnonna Mila); parimenti, uno spazio pubblico si trasfigura in uno privato e intimo. È il modo-mezzo a risemantizzare un contesto ordinario: i fatti non

11
 Nell’ordine: cfr. Audiospektakl’ per alcuni dettagli sullo spettacolo *Vremja, kotoroe*; cfr. Lepage per la “museum-like, design-based and virtual immersion experience” curata da R. Lepage in occasione del decimo anniversario della Grande Bibliothèque di Montreal; cfr. Répertoire per la scheda dello spettacolo *Pravo na otdych* inscenato dalla *Masterskaja Brusnikina*.

vengono mostrati ma ascoltati, tutt'altro che passivamente, tramite *headphones*; il dispositivo *hi-tech* accetta le regole della biblioteca e le fa, anzi, sue.

Lo spettatore acquista il biglietto on line, si reca alla STD negli orari in cui è aperta ai visitatori, compila una normale scheda di consultazione; le (vere) impiegate gli consegnano una voluminosa carpetta con dentro delle foto, pochi ritagli di giornale e, soprattutto, un paio di cuffie; inforcatele e preso posto nella sala di lettura, la rappresentazione ha inizio. Nelle orecchie si avvicinano le voci dei protagonisti; tra le tante risuona quella del compianto Dmitrij Brusnikin, regista e fondatore della *Masterskaja* cui ha dato il nome, prematuramente scomparso a pochi mesi dalla premiere (di fatto la sua ultima 'esibizione'). L'unità di luogo (la biblioteca nella quale si tiene lo spettacolo è quella dove Mila nasconde i preziosi documenti e Vita li rinviene), l'unicità di spettatore (uno per turno: la carpetta è singola), e l'isolamento dovuto alle cuffie determinano un effetto stupefacente. "La realtà fittizia si intreccia e sincronizza con quella dell'ascoltatore-spettatore" (Koval'skaja 2018) e si verifica un'alterazione percettiva dello spazio circostante: gli arredi della stanza, a cominciare dal ritratto di Mejerchol'd che la sovrasta, diventano attributi di scena, gli altri (inconsapevoli) frequentatori della STD – personaggi della pièce. Provato per credere.

IN TUTTI I MODI

A margine di questa rapida rassegna vale la pena segnalare alcuni casi da sviluppare in future ricerche; si tratta di pratiche trasversali alla mia catalogazione, poiché adoperano simultaneamente più modalità espressivo-comunicative e sensoriali.

Penso a *Majskaja noč'* (*La notte di maggio*, 2013) di Karolina Žernite, una riduzione scenica, e in una certa misura 'inclusiva', della omonima *povest'* gogoliana. Otto spettatori condotti sul palco (non) vedono quanto vi avviene, perché bendati e sollecitati a usare tatto, udito, olfatto, gusto; i restanti, in platea, assistono a un doppio spettacolo: quello degli attori e quello dei 'ciechi'. Per tutti il risultato è una straniata ricezione della ricezione.

Pure la convergenza di teatro e museo offre proficui spunti di riflessione, allorché la distanza fra i due istituti viene accorciata da un approccio multimodale e/o multimediale. Non mi riferisco a semplici cooperazioni, come quella tra il *Praktika* e il *Muzej Moskvy*,¹² ma a quanto conclude Bollini (2009: 35) in merito all'allestimento digitale dei musei 2.0 ("non più proiettivo e metaforico ma simulativo di quello fisico [...] coordinato da un atto registico unificante"). Simmetricamente, alcune messe in scena impiegano la modalità comunicativa del museo 'tradizionale', per interagire con lo spettatore. Si prendano ad esempio *Muzej inoplanetnogo vtorženija* (*Museo dell'invasione aliena*, 2017), un *mockumentary* su un fantomatico sbarco degli extraterrestri nella regione di Tomsk, che esplicita l'idea del museo già nel titolo,¹³ o lo "spettacolo-collezione di emozioni personali" *Mam, privet* (*Ciao ma'*, 2019), con regia di Vika Privalova e drammaturgia di Evgenij Kazačkov:

Ciao ma' non è uno spettacolo nel senso tradizionale della parola. È una mostra con un'audioguida documentaria; è per questo che chiediamo ai nostri spettatori di portare con sé smartphone e auricolari. Non ci sono la platea e la scena, non ci sono poltrone e attori. Lo spazio teatrale è un labirinto di situazioni drammatiche, ricordi toccanti e confessioni sincere. Ogni partecipante sceglie il suo percorso tra i reperti

12

Le due istituzioni collaborano dall'estate 2021 (cfr. Department) per produzioni quali *Solaris*, che è contemporaneamente uno spettacolo (di D. Melkin) e una installazione multimediale (di P. Pepperštejn).

13

Lo spettacolo, realizzato dal *Teatr vzaimnyh dejstvij* (Teatro delle azioni reciproche), ha ottenuto una nomination alla *Zolotaja maska* del 2018; per una sua descrizione dettagliata cfr. Parchomovskaja 2017.

esposti, tra le sensazioni visive e tattili, tra i suoni, le parole e persino gli odori, alla ricerca di una strada possibile che lo conduca dalle offese e dallo scontro alla rappacificazione e al perdono (Mam, privet 2022).

“Mostra”, “audioguida” e “reperti” (un frigo con dei post-it, una toilette per il trucco...), accompagnati da debite etichette, non lascerebbero dubbi. Eppure molteplici requisiti rendono *Ciao ma’* una esperienza teatrale, che in qualche maniera riassume quelle riportate nelle pagine precedenti. Mi limito a notare l’allestimento (le didascalie dei reperti sono didascalie di scena), la documentarietà (le testimonianze raccolte da Kazačkov e diffuse negli auricolari), la compartecipazione (foto e suggestioni degli spettatori vengono condivise sui social con l’apposito *hashtag* #мам_привет), l’universalità (il rapporto con la madre), l’immedesimazione, il superamento del dramma, certamente l’adozione di un ‘sistema’ multisensoriale, multimediale, multimodale (cfr. Mam, privet 2019).

Se simili strategie paiono ormai familiari, il panorama che si dischiude davanti ai nostri occhi (e non solo) è foriero di sorprese. I modi potranno diversificarsi e le tecnologie progredire. Ma questa ulteriore fase del teatro, come la prossima, non sarà l’ultima. O comunque capace di ingannare lo spettatore. ♡

Bibliografia

- AFIŠA, 2014: “Afiša”: V Gogol’-centre pokažut spektakl’-brodilku S.T.A.L.K.E.R. *Moskva24*. [https://www.m24.ru/shows/1/61283?utm_source=CopyBuf].
- AMRON, 2020: amroN. *YouTube*. [<https://www.youtube.com/channel/UC8fSKLYCks9KgP-LGN3HzhQ>].
- AUDIOSPEKTAKL’: Audiospektakl’ “Vremja, kotoroe”. *Artmigracija*. [<https://artmigration.ru/vremyakotoroe?ysclid=m4ib9takpp628603748>].
- BOGAEV, OLEG, 2020: Ja ubil carja. *Ljubimovka*. [<https://lubimovka.art/bogaev>].
- BOLLINI, LETIZIA, 2001: Multimodalità vs multimedialità. *Il Verri. Nella rete* 16. 144-148.
- BOLLINI, LETIZIA, 2004: *Registica multimodale. Il design dei new media*. Milano: Clup.
- BOLLINI, LETIZIA, 2009: Dall’ipertesto alla performance multimodale: forme di rappresentazione digitale dell’allestimento. BORSOTTI M., SARTORI G. (a cura di), *Il progetto di allestimento e la sua officina*. Milano: Skira. 33-35.
- BOSSART, ALLA, 2021: Ja/my ubili carja. *Teatr*. [<https://oteatre.info/ya-my-ubili-tsarya/?ysclid=le5fuqf7gj653855325>].
- DEPARTAMENT: Departament kul’tury goroda Moskvyy ob”javljaet o zapuske novogo Muzejno-teatral’nogo proekta “Teatr Praktika v Muzej Moskvyy”. *Muzej Moskvyy*. [<https://mosmuseum.ru/news/p/praktika/?ysclid=lsloj6asdb260756299>].
- DIDENKO: Maxim Didenko. *Didenko*. Sito ufficiale del regista. [<https://www.maximdidenko.com>].

- EFREMENKO, OKSANA, 2020a: Onlajn-povorot: “Točka dostupa – 2020” kak forum novych formatov. *Teatr*. [<https://oteatre.info/tochka-dostupa-2020/>].
- EFREMENKO, OKSANA, 2020b: Onlajn-povorot: pjat’ mnenij ob itogach cifrovogo sezona. *Teatr*. [<https://oteatre.info/onlajn-povorot-pyat-mnenij-ob-itogah-tsifrovogo-sezona/>].
- FESTIVAL’: *Festival’ Buduščego teatra*. [<https://ru-ru.facebook.com/theatre2030/>].
- GADKIE LEBEDI: Gadkie lebedi. Spektakl’ s gif-kuklami. *Taratumb*. [https://taratumb.com/gadkie_lebedi].
- JA UBIL CARJA: Ja ubil carja. Spektakl’ v očkach virtual’noj real’nosti. *Teatr Nacij*. [<https://theatreofnations.ru/performances/ya-ubil-tsarya-spektakl-v-ochkakh-virtualnoy-realnosti?ysclid=le5ggdlx3w213884720>].
- KISELĚV, ALEKSEJ, PAUKER ANASTASIJA, 2018: Technologii v teatre: ot VR-očkov do giroskuterov. *Afiša Daily*. [<https://daily.afisha.ru/culture/8312-tehnologii-v-teatre-ot-vr-ochkov-do-giroskuterov/>].
- KOVAL’SKAJA, ELENA, 2018: Mesto, v kotorom. *Teatr*. [<https://oteatre.info/mesto-v-kotorom/?ysclid=lej357f1tb945571495>].
- KVJATKOVSKIJ, JURIJ: *Normansk*. Kvjatovskij. Sito ufficiale del regista. [<https://kviatkovskii.com/normansk>].
- LEPAGE, ROBERT: The Library at Night. *Epidemic*. [http://www.epidemic.net/en/art/lepage/proj/library_at_night.html].
- LISIN, DMITRIJ, 2019: Polkovnik, General i Deputat edjat bifšteksy iz čelovečiny i pojut chorom: kak žit’ posle “Zanosa” Jurija Kvjatkovskogo. *Teatr*. [<https://oteatre.info/polkovnik-general-i-deputat-edyat-bifshteksy-iz-chelovechiny-i-poyut-horom-kak-zhit-posle-zanosa-yuriya-kvyatkovskogo/?ysclid=le5icmrra5401519939>].

- LISIN, DMITRIJ, 2020: Cifrovaja alchimija: na Soljanke i Chitrovka pojavilsja AR-spektakl' po srednevekovomu traktatu Michaélja Majera. *Teatr*. [<https://oteatre.info/tsifrovaya-alhimiya-na-solyanke-i-hitrovke-poyavilsya-ar-spektakl-po-srednevekovomu-traktatu-mihaelya-majera/>].
- MAM, PRIVET, 2019: Mam, privet. Trejler. *YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=eAShI-AL8IY&t=35s>].
- MAM, PRIVET, 2022: Spektakl' Mam, privet. *Muzej Moskvy*. [<https://mosmuseum.ru/performances/p/mam/?ysclid=le5izre9rm813490092>].
- MARRANCA, BONNIE, 2010: Performance as Design. The Mediaturgy of John Jesurun's Firefall. *Performance and Design* 96, 32. 16-24.
- MCHT: *Mobil'nyj Chudožestvennyj Teatr*. [<https://mobiletheater.io>].
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2011: *Nuovi media, nuovo teatro*. Milano: Franco Angeli.
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2016: Mayakovsky 3D mapping by Sila sveta. *Annamonteverdi*. [<https://www.annamonteverdi.it/digital/mayakovsky-3d-mapping-by-sila-sveta/>].
- MONTEVERDI, ANNA MARIA, 2020: *Leggere uno spettacolo multimediale*. Roma: Dino Audino.
- MUL'TIMEDIJNYJ TEATR, 2020: Mul'timedijnyj teatr. Festival' Buduščego teatra. *YouTube*. [<https://www.youtube.com/watch?v=s2xXXuOQlKw>].
- PARCHOMOVSKAJA, NINA, 2017: Produkt broženija. *Teatr*. [<https://oteatre.info/produkt-brozheniya/?ysclid=le5k3ouppz2465201927>].
- REMOTE: Remote Moscow. *Impresario*. [<https://wowwowwow.ru/remotemoscow/>].
- REPERTUAR: Repertuar. *Masterskaja Brusnikina*. [<https://masterbrus.com/performances>].

- RUDNEV, PAVEL, 2020: Rudnev – Žizn' v Teatral'nyh Kreslach / JA UBIL CARJA / TEATR NACIJ. Gatin. YouTube. [<https://www.youtube.com/watch?v=23P9CClgleo&t=128s>].
- ŠAINJAN, NATAL'JA, 2019: Zanos na Viraže. *Peterburgskij Teatral'nyj Žurnal*. [<https://ptj.spb.ru/blog/zanos-na-virazhe/?ysclid=lsbop8ego6328787179>].
- SOROKIN, VLADIMIR, 2009: Zanos. *Snob*. [<https://snob.ru/selected/entry/2960/?ysclid=lsbn8axpq2520442889>].
- TOČKA DOSTUPA: *Točka dostupa. Meždunarodnyj letnij festival' iskusstv*. [<https://tochkadostupa.spb.ru>].

Резюме

Мультимедийный и мультимодальный театр прижился в России задолго до пандемии COVID-19: как показывает анализируемая в статье выборка, новые технологии по праву вошли в репертуары самых известных отечественных театров и программы фестивалей. Следует сразу отметить, что мультимедийность не обязательно совпадает с мультимодальностью: если в первом случае акцент ставится на *средств* (технологическом и цифровом) передачи информации, то во втором – на *способе* ее передачи/восприятия.

В настоящей статье анализируются некоторые недавние российские перформансы, которые выходят за рамки «классической» мультимодальности и обновляют ее содержание. Предлагаемые образцы экспериментируют со взаимодействием между различными способами или выбирают какой-то один способ для создания смысла и передачи (т. е. репрезентации) драматургического и перформативного сообщения. Для удобства изложения спектакли, подвергшиеся анализу, будут разделены на категории, определяемые по способу, или чувству, преобладающему при их восприятии (зрение, движение, слух).

Что касается театра с преобладанием визуального восприятия, посмотрите (это действительно нужно сказать!) спектакль *Я убил Царя* (2019) М. Патласова, который прослеживает последние месяцы правления Романовых через VR-маски. Не менее интересны театр «движения» и театр «(про)слушивания», которые здесь рассматриваются вместе, поскольку они часто совпадают. Так называемые «бродилки» предлагают различные способы передачи/получения сценической информации: физическое взаимодействие, иммерсивность и, конечно же, мобильность; освобождая

зрителя от привычной «сидячести», они часто прибегают к аудиосопровождению, чтобы ориентировать его в спектакле; среди наиболее известных примеров можно назвать следующие постановки: Ю. Квятковский, *Норманск* (2014), афиша Мобильного Художественного театра М. Зыгаря и А. Киселева, и *S.T.A.L.K.E.R.* (режиссер Е. Григорьев, драматургия Н. Беленицкая), поставленный в 2014 году в тогда еще Гоголь-центре К. Серебренникова. «Слуховой режим», до тех пор дополнявший двигательный, становится основополагающим в секретных спектаклях, созданных Мастерской Брусникаина: *Занос* по одноименной пьесе В. Сорокина, поставленный в «Практике» Ю. Квятковским в 2019 году, а также *Время, которое...* (2018) С. Александровского (режиссура) и А. Волошиной (драматургия), поставленный в библиотеке СТД (Союза Театральных Деятелей). Последняя рассмотренная категория является сквозной по отношению к предыдущим, так как предполагает задействование нескольких коммуникативных и рецептивных чувств/модусов. Например, «спектакль-сборник личных эмоций» *Мам, привет!* (2019), режиссера В. Привалова, драматурга Е. Казачкова, – «это не спектакль в традиционном смысле слова. Это выставка с документальным аудиогидом», где «Каждый участник сам выбирает свой маршрут через объекты экспозиции, визуальные и тактильные ощущения, звуки, тексты и даже запахи и исследует возможные пути от обид и конфликтов к примирению и прощению», т. е. к *κάθαρσις*. Иными словами, новая мультимедийность и мультимодальность подтверждают конечную цель театра: вовлечение и катарсис.

Claudia Olivieri

Claudia Olivieri è professore associato (SSD SLAV-01/A, Slavistica) presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania, dove insegna lingua, traduzione e letteratura russa. Si è occupata di letteratura russa dell'800 (Dostoevskij, Somov), dei rapporti cinematografici tra Russia/URSS e Italia, sui quali ha co-curato con Olga Strada il volume *Italia-Russia. Un secolo di cinema* (ABCDesign, 2020), delle coproduzioni filmiche italo-sovietiche (in particolare della pellicola *Italiani brava gente* e del documentario *Russia sotto inchiesta*). Oggi si interessa di letteratura, cultura, società russa contemporanea: ha approfondito in numerosi saggi la produzione di Vladimir Sorokin, ha trattato il rapporto tra cinema e nostalgia nella monografia *Cinema russo da oggi a ieri* (Roma, Lithos, 2015), ha studiato il teatro russo odierno (con particolare riferimento al teatro della "diversità", al teatro "Doc", alle riscritture cechoviane), il fenomeno degli anni '90 attraverso la prosa (A. Rubanov). Dal 2014 è membro dell'Associazione Italiana Slavisti; è componente della Redazione della Collana di Studi Slavistici e di *Masterskaja20*, nonché delle riviste "eSamizdat", "Avtobiografija", "Fabrica Literarum"; è tra i fondatori del Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica.

Claudia Olivieri is Associate Professor (SSD SLAV-01/A, Slavistics) at the Department of Humanities, University of Catania, where she teaches Russian language, translation and literature. She has been working on 19th century Russian literature (Dostoevsky, Somov), on the cinematographic relations between Russia/USSR and Italy, on which she has co-edited with Olga Strada the volume *Italia-Russia. Un secolo di cinema* (ABCDesign, 2020), and

on Italian-Soviet film co-productions (in particular the film Italiani brava gente and the documentary Russia sotto inchiesta). Today she is interested in contemporary Russian literature, culture and society: she has examined, in numerous essays, the production of Vladimir Sorokin, she has dealt with the relationship between cinema and nostalgia in the monograph Cinema russo da oggi a ieri (Rome, Lithos, 2015), she has studied today's Russian theatre (with particular reference to the theatre of "diversity", the "Doc" theatre, and Chekhovian rewrites), and the phenomenon of the 1990s through prose (A. Rubanov). Since 2014 she has been a member of the Italian Slavists Association; she is a member of the Editorial Board of the Series "Studi Slavistici" and "Masterskaja20", as well as of the journals "eSamizdat" "AvtobiografiЯ", "Fabrica Literarum". She is one of the founders of the "Centro Interuniversitario per lo Studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica" (Interuniversity Centre for the Study of Post-Soviet Culture and Counterculture).



**After Čechov: una lettura
ecocritica di *Sachalinskaja
žena* di Elena Gremina**

After Chekhov: an Ecocritical
Reading of *The Wife of
Sakhalin* by Elena Gremina

Il presente contributo si propone di analizzare la pièce teatrale *Sachalinskaja žena* (1996) della drammaturga russa Elena Gremina in quanto riscrittura (intralinguistica e intersemiotica) di *Ostrov Sachalin* di A.P. Čechov dalla prospettiva della Teoria ecocritica. Un esperimento interpretativo che attraverso linguaggi contemporanei (di riscrittura e di analisi) si propone di riattualizzare un testo classico con uno sguardo ‘ecologico’ rivolto a tematiche oggi più che mai urgenti: il rapporto tra uomo e natura e, al contempo, tra uomo e cultura. Motore di un pensiero di “ecologia della cultura” (Lichačëv) è, nel nostro caso, la traduzione, intesa come meccanismo di diffusione intraculturale e interculturale.

L'ISOLA DI SACHALIN, ANTON ČECHOV,
SACHALINSKAJA ŽENA, ELENA
GREMINA, LETTERATURA RUSSA,
TEATRO RUSSO CONTEMPORANEO,
TRADUZIONE, RISCrittURA,
ECOCRITICA, ÈKOLOGIJA KUL'TURY

This paper aims to analyze the play *Sakhalinskaya zhena* (1996) by Russian playwright Elena Gremina as a (intra-linguistic and intersemiotic) rewriting of A.P. Chekhov's *Ostrov Sakhalin* from the perspective of Ecocriticism. An interpretative experiment which – by employing contemporary analytical tools – proposes to re-actualize a classic text through an ‘ecological’ gaze aimed at issues that seem today more urgent than ever: the interrelationship between man and nature and, at the same time, between man and culture. The engine driving a reflection on “ecology of culture” (Likhachev) is, in our case, translation, understood as a mechanism of intracultural and intercultural communication.

SAKHALIN ISLAND, ANTON CHEKHOV,
SAKHALINSKAYA ZHENA, ELENA
GREMINA, RUSSIAN LITERATURE,
CONTEMPORARY RUSSIAN THEATER,
TRANSLATION, REWRITING,
ECOCRITICISM, ÈKOLOGIJA KUL'TURY

1

Qui è oltre, dove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo e dall'inglese sono di chi scrive (KP).

COORDINATE

Sachalin si trova nel Mare di Ochotsk e occupa quasi mille verste tra l'oceano, la costa orientale della Siberia e l'imboccatura della foce dell'Amur. La forma allungata da nord a sud ricorda, secondo uno scrittore, la figura di uno sterletto. La sua posizione geografica è così definita: da 45° 54' a 54° 53' N e da 141° 40' a 144° 53' E. La parte settentrionale di Sachalin, attraversata dalla linea dei ghiacci perenni, corrisponde al governatorato di Rjazan', la parte meridionale alla Crimea. La lunghezza dell'isola è di 900 verste; la larghezza massima di 125, la minima di 25. È grande due volte la Grecia e una volta e mezzo la Danimarca (Čechov 1978a: 53).¹

Con queste parole A.P. Čechov descrive Sachalin poco prima di sbarcarvi, nel 1890. I tre mesi che trascorre sull'isola nell'Estremo Oriente russo, al tempo sede di una colonia penale dell'Impero zarista, saranno documentati dallo scrittore nel 'reportage' *Ostrov Sachalin (L'isola di Sachalin)*, pubblicato in volume nel 1895. Cento anni dopo, la drammaturga russa Elena Gremina torna a *Sachalin* (alle pagine di Čechov) e ne esegue una riscrittura intralinguistica e intersemiotica: attinge alle descrizioni e alle impressioni dell'autore e le rielabora in un una pièce teatrale, *Sachalinskaja žena (La moglie di Sachalin)*, scritta nel 1996 e dedicata al centenario della pubblicazione della cronaca čechoviana.

Riconoscendo il proprio debito letterario nei confronti di Čechov, la pièce di Gremina si presta a una "lettura simultanea" (Torop 2019: 381) che, attraverso gli strumenti ermeneutici della traduzione, si pone l'obiettivo di indagare come il testo di partenza - *Ostrov Sachalin* - sia stato 'trasposto' nel testo di arrivo, *Sachalinskaja žena*. Un'analisi che scegliamo di attuare attraverso la lente dell'ecocritica, teoria volta

a esplorare da un punto di vista interdisciplinare come le interrelazioni tra l'uomo e l'ambiente sono rappresentate in letteratura (e in altre forme artistiche).² Un esperimento interpretativo, il nostro, che attraverso linguaggi contemporanei (di riscrittura e di analisi) si propone di riattualizzare un testo classico con uno sguardo 'ecologico' rivolto a tematiche oggi più che mai urgenti: il rapporto tra uomo e natura e, al contempo, tra uomo e cultura. Motore di un pensiero sull'"ecologia della cultura" (ékologija kul'tury), riprendiamo un concetto di Lichačëv (1979), è dunque la traduzione, intesa come meccanismo di diffusione intraculturale e interculturale.³

Sachalinskaja žena occupa uno spazio 'anomalo' nell'universo delle cosiddette "riscritture cecchoviane", pièce teatrali – composte per lo più tra gli anni '80 e gli anni 2010 – che reinterpretono, riadattano, decostruiscono, a volte stravolgono le opere di Čechov. Le "riscrivono", appunto, attraverso i linguaggi della letteratura e del teatro contemporaneo: non operando semplici adattamenti per il palco dei racconti dell'autore, né proponendo nuove messinscena registrate delle sue pièce immortali, ma dando vita a testi autonomi che si confrontano con i principali titoli cecchoviani e con essi avviano nuovi dialoghi creativi e interpretativi. A trovarsi più di frequente nel mirino dei drammaturghi contemporanei sono i testi più noti, in particolare *Čajka* (*Il gabbiano*) e *Višněvyy sad* (*Il Giardino dei ciliegi*).⁴

2
Per meglio inquadrare la Teoria ecocritica (Ecocriticism o Environmental criticism) e la sua evoluzione all'interno dei *Cultural Studies* rimandiamo tra tutti allo studio di P. Marland (2013).

3
La suggestione per una simile lettura è nata nell'ambito della Summer school internazionale "Culturology and Contemporary Cultural Studies in Slavic Countries", dedicata agli Studi culturali in area slava con attenzione particolare a Teoria ecocritica, Studi di genere, Studi coloniali e post-coloniali (Procida, Università di Napoli "L'Orientale", 16-20 settembre 2024), dove questo contributo è stato presentato in una sua prima stesura.

4
Alcune riscritture contemporanee del *Gabbiano* e del *Giardino dei ciliegi* sono: *Čajka* (*Il gabbiano*), B. Akunin, 2000); *Čajki* (*Gabbiani*), U. Spirošek, 2003); *Čajka spela...* (*Beznaděga*) (*Il gabbiano ha cantato... [Senza speranze]*), N. Koljada, 1989); *Vorona* (*La cornacchia*), Ju. Kuvaldin, 2000); "Čajka" A.P. Čechova (remix) ("Il gabbiano" di A.P. Čechov [remix]), K. Kostenko, 2002); *Moj višněvyy sadik* (*Il mio giardinetto dei ciliegi*), A. Slapovskij, 1993); *Višněvyy sad* →

→ *prodan?* (*Il giardino dei ciliegi è stato venduto?*), N. Iskrenko, 1993); *Russkoe varen'e* (*Mar-mellata russa*), L. Ulickaja, 2003); *Pospeli višni v sadu u djadi Vani* (*Son mature le ciliegie nel giardino di zio Vanja*), V. Zabaluev e A. Zenzinov, 1999); *Višněvyy ad* (*L'inferno dei ciliegi*), V. Bachčanjan, 2005); *Višněvyy ad Stanislavskogo* (*L'inferno dei ciliegi di Stanislavskij*), O. Bogaev, 2010).

Il carattere anomalo di *Sachalinskaja žena* si intuisce già nel titolo: Gremina costruisce la propria pièce non sulla base di un'opera teatrale o letteraria ampiamente conosciuta, ma a partire dai documenti oggettivi che compongono *L'isola di Sachalin* - testo che occupa un posto altrettanto anomalo all'interno della produzione artistica di Čechov. Se spesso le riscritture contemporanee si concretizzano in complessi labirinti intertestuali di (dis)orientamento post-moderno, Gremina inscena il proprio 'dialogo' con Čechov attraverso una tecnica che in parte rimanda alle pratiche del teatro documentario. Un teatro costruito su testi autentici, interviste, esperienze e testimonianze di persone realmente esistite (e, in molti casi, esistenti), in un genere che si colloca a metà tra l'arte e la critica sociale: e che in Russia nasce nello spazio coraggioso e indipendente del Teatr.doc, di cui Gremina, insieme al marito Michail Ugarov, è stata fondatrice. In *Sachalinskaja žena* il rigore nell'utilizzo delle fonti si unisce a una rielaborazione artistica personale: al reportage la drammaturga aggiunge dettagli e motivi tratti da altre opere letterarie (soprattutto čechoviane) e li riarrangia in una trama di fantasia che fotografa la colonia penale di Sachalin con sguardo leggero, delicato, quasi poetico, e di alta valenza metaforica. Una tragicommedia in stile pseudo-documentario, che nella sua 'anomalia' si traduce in una riscrittura tra le più čechoviane nella forma, nella narrazione, nel respiro della scrittura.

LO SGUARDO ECOLOGICO DI ČECHOV

Какова основная тема Чехова?

Скажу наивные слова.

Это экология.

Это человек в мире, им истребляемом.

(В. Шкловский, Энергия заблуждения)

“Qual è il tema fondamentale di Čechov?” – si chiede Šklovskij nel passaggio qui posto a epigrafe – “Dirò parole ingenue. È l’ecologia. È l’uomo nel mondo che lui stesso sta distruggendo” (1981: 295). La reputazione di Čechov come ambientalista ante litteram è diffusa nella critica. La scure che si abbatte ineluttabile sugli alberi nel *Giardino dei ciliegi* e il monologo di Astrov sulla deforestazione (e, diremmo oggi, sulla riduzione della biodiversità) in *Zio Vanja* sono due tra gli esempi più emblematici che danno voce alla marcata coscienza ‘ecologica’ dello scrittore secondo una visione già “inquietantemente vicina alle ansie climatiche della nostra era” (Costlow 2023: 85).

La sensibilità di Čechov non emerge tuttavia all’interno di un “vuoto culturale” (Costlow 2003: 92), ma è stimolata da una nascente discussione su temi ambientali che nella Russia di fine Ottocento va diffondendosi con vivacità sempre maggiore tra l’*intelligencija*. Poco a poco gli intellettuali del tempo iniziano a prendere coscienza della vulnerabilità di una natura fino ad allora considerata un punto fermo e immutabile nel “megatesto” poetico “dell’intero popolo russo”, come lo chiama Ėpštejn (2007: 9): secoli e secoli di folklore, poesie e dipinti avevano fissato nell’immaginario comune quadri di spazi verdi immensi e boschi impenetrabili, a segnare una “costante quasi mitologica” nella cultura russa (Costlow 2003: 99). Ma la natura stava cambiando: la rapida industrializzazione metteva a repentaglio l’integrità di alberi, fiumi e di interi ecosistemi. Sempre più artisti e scrittori iniziano a sottolineare, con la propria attività creativa, che le foreste sconfiniate delle pianure russe non sono “illimitate”, e che l’influenza dell’uomo sull’ambiente non è innocua o insignificante, ma agisce come “forza geologica potente” – per anticipare qui l’intuizione che il geochimico Vladimir Vernadskij avrà alcuni decenni più tardi, quando per primo teorizzerà il concetto di “noosfera”.⁵ Non solo Čechov, ma anche Nikolaj Nekrasov, Ivan Turgenev e Lev Tolstoj sigillano,

5
Vladimir Vernadskij (1863–1945), scienziato naturalista, mineralogista e geochimico, pensatore legato alla corrente scientifico-filosofica del Cosmismo russo, formula a inizio Novecento il concetto di “noosfera” (o “sfera della mente”), ipotizzando una stretta interdipendenza tra l’umanità e il Cosmo. La “forza geologica” del pensiero dell’uomo, la dimensione tellurica della sua riflessione scientifica, incidono, secondo lui, sulla biosfera terrestre, modificando gli equilibri dell’intero universo. I contributi scientifici di Vernadskij lo rendono “precursore del pensiero ecologista” moderno e la sua teoria trova applicazione in campi che spaziano dalla filosofia all’ambientalismo (cfr. Eltchaninoff 2022: 119).

ognuno secondo la propria sensibilità, pagine consapevoli a denuncia del peggioramento della situazione ambientale; con loro anche molti pittori paesaggisti, tra cui Il'ja Repin e Ivan Šiškin, immortalano su tela la cosiddetta “questione delle foreste” di cui sempre più di frequente si legge su giornali e riviste specialistiche (cfr. Costlow 2003). Ma tra tutti Čechov è il più rigoroso: convinto che la letteratura “dovesse conformarsi ai dati scientifici” (Brunello 2022: 275), con doppia anima da scrittore e uomo di scienza, consulta fonti oggettive e documenti tecnici e li rielabora in chiave artistica, in racconti e pièce che testimoniano di un’attenzione non solo poetica nei confronti del mondo naturale.

Ne è un esempio il già citato dottor Astrov di *Zio Vanja*, personaggio che vede il proprio ‘prototipo’ in Michail Chruščov, protagonista di un’opera precedente e di minore successo, *Lešij* (1889), di cui *Zio Vanja* costituisce in un certo senso un ‘rifacimento’. L’amore per la natura è centrale nella caratterizzazione del personaggio, da tutti soprannominato “lešij” come lo spirito dei boschi della mitologia russa. La prima descrizione di Chruščov, anche lui come Astrov (e come Čechov) medico di formazione, compare in una lettera che l’autore indirizza all’editore e amico Aleksej Suvorin: “[Chruščov] è un poeta, un paesaggista, un artista; uno che crea non sulla tela, ma con gli organismi” (Guerrieri 1990: 139). Nel quarto atto Sonja lo trova intento a disegnare:

SONJA. *Cosa disegnatte?*

CHRUŠČOV. *Mah... niente di interessante.*

SONJA. *È una planimetria?*

CHRUŠČOV. *No, è la mappa delle foreste del nostro distretto.*

L’ho disegnata io.

Pausa.

La macchia verde indica i luoghi dove c’erano foreste ai tempi dei nostri

*nonni e prima ancora; in verde chiaro le foreste abbattute negli ultimi venticinque anni e in azzurro le foreste ancora intatte... Già...
Pausa (Čechov 1978b: 188).*

Sono in embrione i famosi cartogrammi di Astrov, che in *Zio Vanja* saranno sviluppati ben più nel dettaglio a testimoniare l'accresciuto interesse per le questioni ambientali che negli anni alimenta la coscienza ecologica di Čechov; le sue speranze e la sua disillusione sono riflesse anche nelle parole che Astrov pronuncia nel primo atto della pièce:

Le foreste russe scricchiolano sotto l'ascia, muoiono miliardi di alberi, vengono devastate tane di animali e di uccelli, si abbassano e si seccano i fiumi, scompaiono senza rimedio paesaggi meravigliosi, e tutto questo perché all'uomo pigro manca il buon senso di chinarsi e ricavare il combustibile dalla terra. [...] Bisogna essere barbari sconsiderati per bruciare nella stufa questa bellezza, per distruggere ciò che non possiamo creare. L'uomo è dotato di ragione e forza creativa per moltiplicare ciò che gli è stato dato, finora egli però non ha creato, ha distrutto. Le foreste si fanno sempre più rade, i fiumi si seccano, la selvaggina è sparita, il clima è rovinato e di giorno in giorno la terra diviene sempre più povera e informe. [...] e forse la mia è davvero stravaganza, ma quando passo vicino alle foreste contadine che ho salvato dal taglio, o quando sento stormire il mio bosco giovane, piantato con le mie mani, mi accorgo che il clima è un po' anche in mio potere, e che se tra mille anni l'uomo sarà felice, allora un po' ne avrò colpa anch'io. Quando pianto una betulla e la vedo coprirsi di verde e dondolarsi al vento, la mia anima si riempie di orgoglio, e io... (vede un garzone che porta su un vassoio un bicchierino di vodka) Comunque... (beve) devo andare. Tutto questo forse è solo stravaganza, alla fin fine (Čechov 1978c: 72-73).

Sono parole che Čechov scrive non per ‘educare’ il suo pubblico, l’intento dello scrittore non è didattico: nessun “messaggio in veste letteraria”, direbbe Nabokov, ma semplicemente “il naturale timbro del suo talento” (2021: 326). La scena della “*rêverie végétale*” del dottor Astrov, come la chiama Ripellino (1991: 12), è forse tra le più note e tra le più esplicitamente vicine al disincanto degli ambientalismo di oggi, ma l’intera opera di Čechov può essere letta come un “ipertesto ecologico” (Spačil’ 2020). Tutta la sua scrittura è pervasa da una profonda sensibilità per l’ambiente naturale: che siano le connessioni tra industrializzazione, inquinamento, povertà e corruzione nel racconto *Vovrage* (*Nella bassura*), il rapporto tra la malattia mentale e lo sfruttamento della natura a fini utilitaristici di *Čěrnýj monach* (*Il monaco nero*), o le foreste che cambiano e i fiumi che si prosciugano lamentati dal vecchio pastore in *Svirel’* (*Lo zufolo*). Oppure ancora il sentimento ecologico che riempie le descrizioni naturalistiche in *Step’* (*La steppa*), “enciclopedia čechoviana” (Strano 2008), racconto “sfrontatamente privo di trama” (Sibaldi 1995: XIX), dove un bambino affronta un viaggio attraverso la steppa ucraina:

Da qualche parte lontano cantava una donna, dove di preciso era difficile da capire. Il canto era leggero, monotono e malinconico, simile a un pianto appena percettibile, si sentiva ora da destra, ora da sinistra, ora dall’alto, ora da sottoterra, come se uno spirito invisibile corresse sulla steppa e cantasse. Egoruška si guardava attorno senza capire da dove arrivasse la strana canzone; poi, quando si mise in ascolto, gli sembrò che a cantare fosse l’erba; nel canto lei, in fin di vita, già morente, senza parole, ma con tono lamentoso e sincero, andava convincendo di non avere colpe, che il sole la ha riarsa senza ragione; assicurava di voler vivere, di essere ancora giovane, e che sarebbe ancora bella non

fosse per la calura e la siccità, colpe lei non ne aveva, eppure chiedeva perdono a qualcuno e giurava di provare un dolore insopportabile, di essere triste e di avere pena per se stessa... (Čechov 1977b: 24).

“Il potere dell’immaginazione ambientale di Čechov” conclude Costlow, deriva non tanto (non solo) dall’impegno sociale o da un rigoroso studio di fonti scientifiche, “ma dai suoi meriti di scrittore: contrapposizioni, lirismo, attenzione empatica, ironia tenace, lo sviluppo di un intero ‘ecosistema’ di personaggi e paesaggi, vario come tutta la Russia” (2023: 90-91). Non c’è opera in cui non si sentano la responsabilità dell’uomo nei confronti della natura: o le responsabilità dell’uomo nei confronti dell’uomo, čechoviana ecologia della cultura. “E la musica del violino di Čechov suona in eterno, risvegliando la steppa” (Šklovskij 1981: 309).

SCRIVERE SACHALIN: “UMANESIMO AMBIENTALE”

А ведь, кажется, всё просахалинено...
(А. Чехов)

All’apice del suo successo come scrittore, Čechov prende una decisione che molti considerarono inspiegabile. Mosso da una convinzione etica, parte per “il più inutile dei viaggi”, come lo definirono i suoi contemporanei, alla volta dell’Estremo Oriente russo; affronta un tragitto rischioso ed estenuante “pur di vedere ciò che nessun intellettuale aveva mai visto, e cioè la colonia penale istituita dal regime zarista sull’isola di Sachalin nel 1869” (Parisi 2017: 440).

Situata nelle acque inospitali dell’Oceano Pacifico settentrionale, a nord del Giappone, Sachalin era famosa per l’aspro clima subartico

e per le nebbie impenetrabili. Dopo mesi e mesi di lavoro e di documentazione sulla geografia dell'isola, sulla composizione del suolo, su venti e condizioni meteorologiche, nonché di studio scrupoloso della *katorga*, il sistema penitenziario della Russia zarista basato sui lavori forzati, nell'aprile del 1890 Čechov parte da Mosca e affronta undici settimane di viaggio attraverso la Siberia. Da Perm' a Ekaterinburg, poi Tjumen', Tomsk, Krasnojarsk, il fiume Enisej e l'immensa taiga, Irkutsk e lo spettacolo del lago Bajkal, dunque a Čita, dove ha inizio la tratta fluviale del suo tragitto: a bordo di un piroscampo percorre il fiume Šilka, poi ridiscende l'Amur fino all'estuario e attraversa le acque basse e fangose del Canale di Tartaria, lo stretto che separa l'entroterra russo da Sachalin. "Se dal mare un uccello volasse in linea retta fino alle montagne probabilmente non incontrerebbe una sola abitazione né anima viva per una distanza di cinquecento verste o più... La riva riluceva di verde sotto il sole e, era evidente, faceva benissimo a meno dell'uomo", scrive Čechov durante la navigazione (Čechov 1978a: 51). Attracca l'11 luglio al posto di guardia di Aleksandrovsk, sulla costa centro-occidentale dell'isola. Ad accoglierlo il fumo "silenzioso" di incendi boschivi:

Quando verso le nove gettammo l'ancora, sulla riva la taiga di Sachalin stava bruciando in cinque punti. Quel quadro terribile, confezionato alla bell'e meglio con sagome di montagne, tenebre, fumo, fiamme e scintille infuocate sembrava irreali. A sinistra ardevano due incendi mostruosi, più in alto – le montagne, dietro le montagne si levava al cielo un bagliore porpora di fuochi lontani; sembrava che a bruciare fosse l'intera Sachalin. A destra, si stagliava sul mare la massa scura e greve di Capo Jonquière; sulla sua cima brillava luminoso il faro, mentre in basso, tra noi e la riva, si ergevano tre scogli aguzzi – i "Tre fratelli". E tutto era avvolto nel fumo, come all'inferno (Čechov 1978a: 54).

Davanti a Čechov si apre l'isola dei forzati e degli esiliati, l'angolo più remoto della Russia, marcato da sofferenza fisica e morale. A Sachalin lo scrittore trascorre tre mesi durante i quali conduce il censimento della popolazione, un espediente – per sua stessa ammissione – che gli permette di incontrare i prigionieri e osservarne lo stile di vita: visita “abitazioni, cucine, carceri, manifatture, latrine, infermerie, ospedali, villaggi, caserme, chiese, fattorie, cimiteri, scuole, miniere”, esamina “nel dettaglio la condizione dei bambini malati, delle donne trattate come animali domestici, delle bambine costrette alla prostituzione” (Brunello 2022: 278). Annota osservazioni etnografiche sulle popolazioni indigene, studia la *katorga* e commenta gli effetti sull'organismo umano di un ambiente naturale tra i più ostili al mondo e, viceversa, le conseguenze di uno sfruttamento cieco delle ricchezze naturali da parte dell'uomo:

Nella nuova località, spesso paludosa e coperta da boschi, il colono arriva portando con sé solo un'ascia da carpentiere, una sega e una pala. Disbosca, sradica, scava fossati per bonificare il luogo, e per tutta la durata dei lavori vive all'aria aperta, dorme sul terreno umido. Le delizie del clima di Sachalin con il suo cielo nuvoloso, piogge pressoché quotidiane e temperature basse, mai si percepiscono così intensamente come durante questi lavori, quando l'uomo per settimane e settimane non può sfuggire nemmeno per un minuto ai brividi e all'umidità che gli penetra nelle ossa. Si tratta di una vera e propria febris sachalinensis con mal di testa e dolori in tutto il corpo provocati non da un'infezione, ma dalle condizioni climatiche (Čechov 1978a: 233).

Al rientro a Mosca, le pagine che Čechov scrive (con fatica) a seguito della permanenza sull'isola dei forzati vengono presto pubblicate,

prima sulla rivista *Russkaja mysl'* (1893-1894) e poi in volume (1895). Quattordici capitoli accompagnano gli spostamenti dello scrittore a Sachalin, con descrizioni degli insediamenti e del loro vivere quotidiano; seguono poi altri capitoli, dedicati alle problematiche della colonia penale, tra cui il rapporto tra *katorga* e colonizzazione, l'alimentazione di deportati e coloni, l'istruzione dei bambini di Sachalin, le pene inflitte ai prigionieri, le condizioni di vita della popolazione 'libera' e il sistema sanitario.

Considerata ora “troppo poco scientifica”, ora “non sufficientemente letteraria”, *L'isola di Sachalin* appare secondo certa critica “un torso senza braccia”, una sorta di “capolavoro incompleto che devia dal sentiero delineato dalle altre opere dello scrittore” (Parisi 2017: 442). La discussione attorno al genere di *L'isola di Sachalin* continua a tutt'oggi: il carattere ibrido della scrittura la rende impermeabile a qualsiasi tentativo di classificazione. Considerata una raccolta di *očerki* (bozzetti) e descrizioni, con osservazioni oggettive avvallate in alcuni momenti da dati scientifici, l'opera continua a collezionare una serie di etichette: “duro documentario di denuncia della *katorga* siberiana”, “trattato letterario della *katorga* siberiana”, “resoconto di viaggio sulla Siberia...” (Bojanowska 2023: 95). Designazioni troppo strette, tutte, per poterla inquadrare nella sua interezza. Il miscuglio eterogeneo delle discipline chiamate in causa – dalla sociologia all'etnografia, dalla criminologia alla statistica, e ancora: medicina, giurisprudenza, meteorologia, botanica – ha ispirato nel tempo una varietà di denominazioni ibridate, che vanno da “narrativa penale” a “geografia medica” (ibidem), fino alla definizione di “umanesimo ambientale” (“environmental humanism”), avanzata dallo studioso statunitense Matthew Mangold (2017: 121). Prospettiva che nelle descrizioni di *Ostrov Sachalin* vuole evidenziare i rapporti dialettici tra ambiente naturale, empatia umana ed etica

sociale, catturati da Čechov attraverso un'attenta alternanza tra modi di narrazione oggettivi e soggettivi.

La ricchezza d'acqua, la varietà di legname, l'erba alta come una persona, l'incredibile abbondanza di pesce e i numerosi depositi di carbone lascerebbero pensare a un'esistenza beata e tranquilla per un milione di persone. E così potrebbe essere, non fosse che le correnti gelide del Mare di Ochotsk e i ghiacci che galleggiano lungo la costa orientale anche a giugno testimoniano con inesorabile chiarezza che la natura, nel creare Sachalin, tutto aveva in mente fuori che l'uomo e i suoi interessi (Čechov 1978a: 142-143).

L'esperienza di *Sachalin* può essere difficile da incorniciare in una categoria specifica e rimane 'isola' anche nella produzione di Čechov, ma il suo ruolo è centrale: "come diceva ai conoscenti, il suo 'passato sachalinense' è stato breve, ma le impressioni, i pensieri, i sentimenti risvegliati dall'isola dei forzati erano enormi" (Kuzinčeva 2010). Benché a Sachalin siano direttamente legati, da un punto di vista tematico, solo i racconti *Gusev* (*Gusev*, 1890), *V ssylke* (*In esilio*, 1892) e *Ubijstvo* (*Omicidio*, 1895), il viaggio "ebbe senza dubbio un forte impatto sull'intero sviluppo artistico" dell'autore (Čechov 1977a: 618). Quando gli venne chiesto, a distanza di diversi anni, come mai Sachalin si riflettesse "così poco" nella sua opera, "rispose con una battuta, poi si alzò e pensieroso prese a camminare avanti e indietro per la sala da pranzo. Inaspettatamente, senza rivolgersi a nessuno in particolare, disse: 'А ведь, кажется, всё просахалинено' (mi pare che tutto sia 'sachalinizzato')" (ibidem), a voler intendere che Sachalin in realtà è ovunque, in tutti i suoi testi. *L'isola di Sachalin* segna una cesura nella vita dello scrittore che da allora vivrà con una visione più globale dei problemi

6 Spazio “non statale, non commerciale, indipendente”, come si autodefinisce, il Teatr.doc è uno dei luoghi più importanti della scena contemporanea, un fenomeno che ha segnato un “prima e un dopo” nel teatro russo (Davydova 2015). Al Teatr.doc e alle pratiche del teatro documentario è dedicato un numero monografico della rivista *Teatr*” (2015); “protagonisti e vicende” del ‘Dok’, dall’apertura “in un seminterrato del vicolo Trëchprudnyj” a una prima chiusura nel 2014, si ritrovano anche in Olivieri (2015). Negli ultimi dieci anni diverse sono state le difficoltà superate dal teatro, tra cui la scomparsa dei fondatori e i numerosi traslochi ‘forzati’. Oggi rimane attivo con due sedi, il DOC Industrial (aperto nel 2021) e il DOC in via Lesnaja (aperto nel 2023). “Essenziale per il Dok è la persona, il suo destino, la possibilità di vivere ed esprimere liberamente la propria opinione”, si legge sul sito del teatro, cui rimandiamo per il repertorio degli spettacoli negli anni e per una galleria delle voci e dei volti di chi ne ha calcato le scene dagli esordi a oggi (cfr. Teatr.doc).

della Russia, sottolineati con aumentata urgenza sia nei racconti sia nelle pièce. “Il punto adesso non è cos’ho visto”, scrive a Suvorin dal piroscampo sulla via del ritorno dall’isola, “ma come l’ho visto” (Parisi 2017: 449).

LO SGUARDO ‘DOCUMENTARIO’ DI GREMINA

*Чем меньше в театре театра,
тем сильнее театральный эффект.*
(М. Давыдова)

Drammaturga, sceneggiatrice, produttrice e regista, Elena Gremina è stata curatrice, tra gli altri, dei festival teatrali “Ljubimovka” e “Novaja drama”. Nel 2002, insieme al marito Michail Ugarov, ha fondato a Mosca il Teatr.doc⁶ che in Russia ha aperto la strada al genere del teatro documentario innescando una vera e propria “rivoluzione nella drammaturgia” (Lipoveckij 2019: 7). Irrompono sul palcoscenico delicate questioni politiche e tematiche sociali di attualità, con spettacoli costruiti su interviste e testimonianze autentiche di fatti realmente accaduti; tecnica principale per la stesura delle pièce è il *verbatim*, che trova il proprio asse portante nella parola come “materia prima, *sjužet* e mitopoiesi” (Olivieri 2015: 223). Nel teatro documentario “I drammaturghi non hanno bisogno di inventare trame e personaggi – ma di prenderli dalla vita. [...] Meno teatro c’è nel teatro, più forte è l’effetto teatrale” (Davydova 2015).

Così Gremina (spesso in collaborazione con Ugarov) allestisce le pièce *Sentjabr’.doc* (*Settembre.doc*, 2005), cronaca della strage di Beslan costruita su reazioni e commenti raccolti da blog e forum online; *Čas vosemnadcat’* (*Un’ora e diciotto*, 2010), sulla morte dell’avvocato S. Magnitskij avvenuta in una prigione moscovita tra l’indifferenza di medici e carcerieri nel lasso temporale di un’ora e diciotto minuti; *150 pričín ne zaščičat’ rodinu*

(150 motivi per non difendere la patria, 2013), debutto di Gremina alla regia, pièce sulla caduta di Costantinopoli con eco di estrema attualità; *Bolotnoe delo* (*L'affare di piazza Bolotnaja*, 2015), spettacolo costruito su interviste e testimonianze di adolescenti arrestati durante la “Marcia dei milioni”, azione di protesta scoppiata nel 2012 contro l’insediamento di Putin al governo; *Vojna blizko* (*La guerra è vicina*, 2016), montaggio polifonico sui primi due anni del conflitto in Donbass. “Gremina mostra la tragedia”, scrive Lipoveckij, “ma non si concede mai di risolverla con la catarsi, la porta invece fino a un doloroso stato di shock [...] E in questo senso la sua drammaturgia documentaria rappresenta non solo il traguardo estetico più significativo del *verbatim* in Russia, ma anche un nuovo e importante passo nello sviluppo del teatro russo in generale” (2019: 16).

Tracce minime, queste nostre, ad abbozzare la figura di Gremina; pochi titoli a indizio di un repertorio ben più vasto e composto, per altro, di non sole pièce documentarie.⁷

Su invito del Festival teatrale internazionale “A.P. Čechov” di Mosca, nel 2010 Gremina scrive *Brat’ja Č* (*Fratelli Č*), da cui in seguito sarà tratto anche l’omonimo adattamento cinematografico per la regia di M. Ugarov (2014). Uno spaccato inedito sulla vita dei fratelli Čechov sulla base di documenti, lettere e diari: le lunghe giornate estive trascorse in riva al fiume nella dacia di Babkino, il matrimonio mancato, i brevi racconti umoristici pagati con pochi spiccioli... L’idea di rappresentare gli anni della giovinezza dello scrittore, e i “misteri della sua famiglia, in cui tutti avevano talento ma solo uno è diventato Čechov” inizia a prendere forma, racconta Gremina in un’intervista, quattordici anni prima: “La figura di Čechov è entrata nella mia vita a metà degli anni ’90, quando stavo lavorando allo spettacolo *Sachalinskaja žena* [...]. Naturalmente allora lessi tutto ciò che Čechov ha scritto, i suoi quaderni, la corrispondenza, le memorie dei contemporanei” (Kataeva 2015).

⁷ Rimandiamo qui al profilo di Gremina sul sito del Teatr.doc (cfr. Elena Gremina) dove sono disponibili, tra le altre, le schede complete degli spettacoli da noi citati (cfr. Sentjabr’.doc 2005; Čas vosemnadcat’ 2010; 150 pričín ne zaščičat’ rodinu 2013; Bolotnoe delo 2015; Vojna blizko 2016). Le pièce di Gremina, insieme a quelle del marito, sono ora contenute nella raccolta delle opere in due volumi (Gremina, Ugarov 2019) pubblicata a seguito della scomparsa di entrambi nel 2018.

Datata 1996, *Sachalinskaja žena* non può essere definita una pièce documentaria e, come la maggior parte delle opere di Gremina antecedenti all'esperienza del Teatr.doc, è più vicina alla poetica del movimento "Novaja drama". Scrittura leggera, "quasi una commedia, ma senza comicità volgare, con un impercettibile passaggio al dramma psicologico", come riporta una recensione (Teatral'naja afiša 2005), la pièce mantiene tuttavia un effetto 'pseudo-documentario', derivato dall'utilizzo attento e consapevole di materiali e fonti: di "tutto ciò che Čechov ha scritto".

RISCRIVERE SACHALIN: UNA LETTURA ECOLOGICA

Какая прекрасная жизнь сейчас у нас в России! [...]

Там речки, там поля, там деревья, там люди.

Там мужчины, женщины. Там кошки.

А здесь одно: Сахалин! Сахалин! Сахалин!!

(Е. Гремина, Сахалинская жена)

L'azione si svolge a Sachalin, al tempo del viaggio di Čechov. Poco a poco la pièce entra nelle vite dei personaggi: il deportato Ivan, esiliato per aver appiccato un incendio doloso; il colono Stepan, lavoratore instancabile, a Sachalin per aver ucciso la moglie; l'anziana donna indigena Marina, di etnia giljaka; un sottoufficiale, guardia della colonia penale; il medico del carcere. Tutti condividono una nostalgia viscerale "per la Russia", il sogno di una vita migliore e un odio estremo per Sachalin: luogo del peccato, isola sterile e maledetta. Eterno termine di paragone nei pensieri di ognuno, la Russia è al contrario una terra ideale, lontana e irraggiungibile: "Sachalin! Che tu sia maledetta! [...] Quanto si sta bene ora in Russia! Il cielo! Il sole! L'aria! La gente!" (Gremina 2019a: 309).

Il lento scorrere della vita sull'isola è alterato dall'arrivo di Ol'ga, condannata ai lavori forzati per aver ucciso il marito. Appena sbarcata, la donna è costretta dalle autorità a diventare moglie di uno degli esiliati e si trova a dover scegliere su due piedi tra Ivan e Stepan. Il primo le ricorda il marito che ha amato e ucciso, la sua scelta ricade allora sul secondo che invece “non somiglia a nessuno” (294). Con il procedere della narrazione l'unione forzata tra la deportata e il colono innesca un meccanismo vizioso che spinge tutti i personaggi a voler ripetere la propria storia commettendo nuovamente lo stesso crimine che li ha visti condannati.

Per elaborare la trama, Gremina si basa su appunti, descrizioni e impressioni contenuti in *Ostrov Sachalin*, testo fonte primario per la stesura della pièce. “Non serve piangersi addosso. Se io non avessi ucciso mio marito e tu non avessi appiccato l'incendio, adesso non saremmo entrambi qui con questo gallo”,⁸ dice Marina a Ivan all'inizio di *Sachalinskaja žena*, ripetendo le parole di una donna esiliata riportate da Čechov stesso: “Se io non avessi ucciso mio marito e tu non avessi appiccato l'incendio, ora saremmo liberi pure noi”.⁹ I delitti che hanno confinato i personaggi a Sachalin non risultano dunque casuali; allo stesso modo, anche il triangolo di amore e gelosia tra Ol'ga, Ivan e Stepan avrebbe una “base reale” (Žurčeva, Žurčeva 2016: 102) e sarebbe ispirato a una vicenda veramente accaduta, registrata da Čechov nel capitolo XIII del suo libro:

Qui a Vladimirovka è nata una storia d'amore. Tale Vukol Popov, contadino, sorprese la moglie con il padre e uccise il vecchio con un pugno. Condannato ai lavori forzati e confinato nel circondario di Korsakov, fu assegnato all'azienda del signor Ja. in qualità di vetturino. Era un uomo di grande statura, ancora giovane e bello, dal temperamento

8
“Себя жалеть нечего. Не убивала бы я мужа, а ты бы не поджигал, не сидели бы мы вместе здесь с петухом” (Gremina 2019a: 285). Per ragioni di spazio ci limitiamo a riportare in nota l'originale russo solo nei casi in cui *Sachalinskaja žena* riprende in maniera letterale le opere di Čechov. Ciò risulta funzionale ai fini della nostra lettura in quanto permette di analizzare i passaggi citati attraverso un confronto non mediato dalla traduzione italiana, già inevitabile interpretazione del testo originale.

9
“Неубивала бы я мужа, а ты бы не поджигал, и мы тоже были бы теперь вольные” (Čechov 1978a: 115).

mite e assorto, sempre zitto e immerso nei suoi pensieri [...]. Sposarsi a Sachalin non poteva poiché in patria la moglie non gli concedeva il divorzio. Questo, a grandi linee, il protagonista. L'eroina invece è la deportata Elena Tertyšnaja, concubina del colono Košev, una donna litigiosa, stupida e brutta. Prese a litigare con il concubino, questi si lamentò con il sovrintendente distrettuale che, per punizione, mandò la donna a lavorare in un'azienda. Lì Vukol la vide e se ne innamorò. Anche lei ricambiò il sentimento. Probabilmente il concubino Košev se ne accorse poiché cominciò a chiederle con insistenza di tornare da lui [...] (Čechov 1978a: 205).

Pur avendo qualche punto in comune con la storia d'amore sbocciata a Vladimirovka, le vicende inscenate in *Sachalinskaja žena* sviluppano in larga parte una trama di fantasia, composta da un collage di impressioni e dettagli provenienti da diversi passaggi dell'opera di Čechov.

La vita degli abitanti di Sachalin è avvolta in una dimensione di attesa perenne, che rende ogni giorno uguale al precedente. La “foschia di sogni utopici” (Nabokov 2021: 334) simile a quella in cui sprofondano i personaggi čechoviani è spezzata nella pièce non solo dalla comparsa improvvisa di Ol'ga, ma anche da un evento (meglio, dal presagio di un evento): da un giorno all'altro è previsto lo sbarco sull'isola di un medico-scrittore, Anton Pavlovič Čechov. Introdotto dalle parole della guardia, l'annuncio della visita imminente ricalca quello dell'arrivo del revisore gogoliano:

GUARDIA. [...] e inoltre è in arrivo da Mosca una misteriosa ispezione!
STEPAN. Ispezione? Che tipo di ispezione?

GUARDIA. È una questione delicata, misteriosa. I nemici sono molti.

Intrighi dei più subdoli e fuori dal comune. Si dice che stia arrivando il letterato Čechov, ma non può essere: cosa dovrebbe venire a fare qui un letterato? (Gremina 2019a: 289-290).

La misteriosa figura del “letterato Čechov” evoca nei personaggi paure, aspettative o speranze. Il medico è sospettoso: “Domani arriva il dottor Čechov per il censimento... Ma che razza di dottore sarà? Con i letterati è sempre tutta finzione” (302). Il sottoufficiale, al contrario, è entusiasta all’idea di incontrare lo scrittore: prima di finire a Sachalin aveva ambizioni letterarie, ha studiato un anno e mezzo all’università, come ripete più volte, e vede in Čechov una possibilità di riscatto. Si prepara un discorso per accogliere al meglio l’ospite, istruisce gli altri personaggi su come comportarsi in sua presenza, compone addirittura una poesia, e in questo modo più di tutti “contribuisce alla creazione del mito dello scrittore” (Luzina 2017: 125).

Anche la vita stessa di Čechov diviene dunque fonte documentaria di rimandi e allusioni nella pièce, che riporta infatti in epigrafe una citazione da una biografia dello scrittore, importante chiave di lettura dell’opera: “Forse non si può dire, come pensarono in molti, che fu proprio questo viaggio a costargli una morte prematura...”¹⁰ (Gremina 2019a: 283). Appena annunciato l’arrivo sull’isola dell’anomalo ‘ispettore’, i personaggi – a riflettere i “fiumi di inchiostro” versati dai biografi di Čechov (Parisi 2017: 440) – iniziano a ipotizzare le ragioni che possono aver spinto un uomo di lettere a intraprendere un simile viaggio a Sachalin. Impresa che secondo molti studiosi fu causa diretta se non della morte appunto, di un grave peggioramento della salute di Čechov, il quale già prima della partenza aveva cominciato ad accusare i sintomi della tubercolosi, malattia di cui avrebbe sofferto fino all’ultimo giorno della sua vita.

10
 “Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился ранней смертью...”
 La citazione, come riporta Gremina in calce all’epigrafe, è tratta dalla biografia di Čechov pubblicata per la collana “Žizn’ zamečatel’nych ljudej” (Gromov 1993: 236).

11
 “Вот увидишь.
 Мы спокойно
 заживем, хорошо.
 Ты отдохнешь,
 бедная сахалинская
 жена моя” (Gremina
 2019a: 309).

12
 “Мы, дядя Ваня,
 будем жить. [...]
 Бедный, бедный
 дядя Ваня [...]
 Мы отдохнём...
 [...] Мы отдохнём!”
 (Čechov 1978c: 115-116).

13
 “Из меня мог полу-
 читься великий врач,
 философ, Шопенга-
 уэр или Пирогов”
 (Gremina 2019a: 312).

14
 “Если бы я жил нор-
 мально, то из меня
 мог бы выйти Шопен-
 гауэр, Достоевский...”
 (Čechov 1978c: 102).

Non è solo l’esperienza di Sachalin, letteraria e biografica, ad anima-
 re la riscrittura di Gremina: la pièce si muove all’interno di un ipertesto
 più ampio, con connessioni intertestuali e reminiscenze che entrano
 in risonanza con altre opere (non solo) čechoviane. “Vedrai. Vivremo
 in pace, vivremo bene, riposerai, mia povera moglie di Sachalin”¹¹,
 sospira Stepan nella pièce, rivolgendo a Ol’ga parole che riecheggia-
 no quelle pronunciate da Sonja nella battuta finale di *Zio Vanja*: “Noi,
 zio Vanja, vivremo, [...] Povero, povero, zio Vanja, [...] Riposeremo...
 [...] Riposeremo!”¹²; “passerà l’estate... lavoreremo... Scriverò un altro
 libretto di agronomia...” (Gremina 2019a: 310) ripete più avanti Ste-
 pan parafrasando questa volta il ritornello di Vanja (“lavorare, lavo-
 rare...”); “Avrei potuto diventare un grande medico, un filosofo, uno
 Schopenhauer o un Pirogov!”¹³ esclama infine il dottore, riprendendo
 (con variazione) la famosa replica sempre dalla stessa pièce: “Se aves-
 si vissuto normalmente sarei potuto diventare uno Schopenhauer,
 un Dostoevskij...”¹⁴ E ancora, immancabile, nel bel mezzo di una con-
 versazione, al dottore pare di riconoscere un suono familiare, “il suono
 di una corda che si spezza”:

*DOTTORE. Quel suono. Mi ricorda qualcosa. Lo sentite che si smorza?
 Pare una botte che si spacca. L’ho sentito una volta in Russia... È come
 il suono di una corda che si spezza... Ma sarà solo qualche prigioniero
 maldestro che batte contro le catene di un altro.*

*GUARDIA. Cadranno gravi le catene... Cadranno gravi le catene... E poi
 come faceva? Ho studiato all’università un anno e mezzo. Allora? Come
 ti senti, Ivan, senza catene e ceppi ai piedi? (Gremina 2019a: 291).*

Il suono che al dottore sembra di aver già sentito “una volta in Rus-
 sia” è un’eco dal *Giardino dei ciliegi*. Lo stesso suono, forse il battere

di catene di un “prigioniero maldestro”, risveglia nella memoria della guardia altri versi: “оковы тяжкие падут” (cadranno gravi le catene) è una citazione da *Vo glubine sibirskich rud...* (*Nel profondo delle miniere siberiane*, 1827), poesia scritta da A.S. Puškin in sostegno dei decabristi deportati in Siberia.

Riscrittura complessa e raffinata, *Sachalinskaja žena* non solo si presta a uno studio di stampo teorico-letterario – o a un confronto in prospettiva traduttologica, come è nostro intento qui – ma si apre a molteplici possibilità interpretative, a letture che a un’analisi del testo combinino approcci teorici trasversali, non ultimi quelli proposti dai *Cultural Studies*.

Definita anche “versione femminile di *L’isola di Sachalin* di Čechov” (Ščerbakova 2006: 17), *Sachalinskaja žena* può essere indagata, ad esempio, nell’ambito dei *Gender Studies*. A partire dal titolo stesso, la pièce mette in primo piano il ruolo della donna all’interno del sistema della *katorga*. Tema cui Čechov dedica un intero capitolo, il XVI, incentrato su: “Composizione delle popolazione per sesso – Questione femminile – Donne ai lavori forzati e nei villaggi – Concubini e concubine – Donne in condizione libera”, per limitarci a elencare le ‘parole chiave’ che l’autore pone a inizio paragrafo (Čechov 1978a: 244).

“Dramma coloniale in due parti”, come recita il sottotitolo della pièce, *Sachalinskaja žena* si presterebbe inoltre a un’analisi dalla prospettiva degli Studi coloniali e post-coloniali. La vita nella colonia penale di Sachalin, la questione della prigione che rende invisibili i criminali relegandoli ai margini della società, il ruolo della *katorga* nella “colonizzazione interna” (Ëtkind 2013) dell’Estremo Oriente da parte dell’Impero zarista, il comportamento di deportati e guardie nei confronti delle popolazioni indigene, lo sguardo ‘orientalizzante’ dei russi verso culture lontane dalla propria, il tentativo di ‘russificarle’... Sono

tutti aspetti che, presenti nelle pagine di Čechov, si ritrovano di rimando anche in *Sachalinskaja žena*.

Chiavi interpretative attuali, quelle proposte dai *Cultural Studies*, che permettono di fornire – attraverso la riscrittura di Gremina – uno sguardo rinnovato sull’impegno etico (ed estetico) della scrittura di Čechov. “Parto assolutamente certo che il mio viaggio non darà un contributo prezioso alla letteratura o alla scienza”, risponde lo scrittore a una lettera di Suvorin, che aveva cercato di dissuaderlo dall’impresa, “ma grazie ai libri che ora ho letto per necessità, ho imparato cose che chiunque dovrebbe sapere, pena quaranta frustate, e che prima avevo l’ardire di ignorare. [...] Sachalin può essere inutile e priva di interesse soltanto per una società che non vi deporti migliaia di persone” (Čechov 1975: 31-32).

Una lettura di *Sachalinskaja žena* in prospettiva ecocritica permette di restituire, “magnificandoli” – prendiamo in prestito un termine di Eco – sia l’“umanesimo ambientale” dell’*Isola di Sachalin* sia l’acuta sensibilità nei confronti della natura che invade l’intero “ipertesto ecologico” di Čechov. Il rapporto tra l’uomo e il paesaggio inclemente di Sachalin permea l’intera pièce di Gremina. Se la “la natura di Čechov vive in una dimensione simbolica” (Strada 2005: 32), gli elementi naturali in *Sachalinskaja žena* assumono un significato anche metaforico, che contribuisce alla creazione di una sorta di moderna parabola utopica.

È attraverso il terreno, la fauna, il clima che si esprime, ad esempio, la contrapposizione costante tra Sachalin e la “Russia”. Se “a Rjazan’, a Tambov, a Penza” ci sono “fiumi, campi, alberi, persone”, a Sachalin non c’è altro che la condanna dell’isola stessa: “Sachalin! Sachalin! Sachalin!” (Gremina 2019: 307); “In Russia l’acqua è azzurra. Chiara. L’acqua argentea della Russia. Anche nell’ultima palude è argentea!”, mentre sull’isola persino l’acqua “sa di Sachalin” (291-292). L’idillio del paesaggio

russo si contrappone al terreno aspro e inospitale della colonia penale, incapace di dare frutto: “Germogli! Che assurdit ! Non cresce nulla qui”, “Non cresce il grano, non cresce l’avena, non cresce l’orzo...” (286).

L’ostacolo principale perch  gli insediamenti della colonia penale avessero successo era proprio “la fiducia irrazionale” che l’amministrazione riponeva “nel potenziale agricolo dell’isola, senza tenere conto del clima e delle condizioni del suolo” (Bojanowska 2023: 96).

A quel punto si tratt  di risolvere una questione molto importante: il lavoro forzato degli esiliati poteva essere applicato con successo all’agricoltura? Nel corso di tre anni i condannati alla katorga avevano sradicato boschi, costruito case, prosciugato paludi, costruito strade e si erano dedicati alla cerealicoltura, ma dopo aver scontato la pena non volevano rimanere qui e si rivolgevano al governatore generale con la preghiera di essere trasferiti sulla terraferma poich  l’agricoltura non rendeva nulla e non c’era lavoro. [...] cos  fu dato ordine di dichiarare Sachalin terra fertile e adatta alla fondazione di colonie agricole e la vita, laddove non riusciva ad attecchire naturalmente, fu fatta sorgere un po’ alla volta in modo artificiale e forzato, al costo di un enorme sperpero di denaro e di energie umane ( echov 1978c: 78).

Nel proprio viaggio  echov affronta la questione a pi  riprese, registra le differenze climatiche e morfologiche delle diverse zone che visita e annota le impressioni delle persone che incontra: appena conosciuto, il padrone dell’appartamento che ospiter  lo scrittore nel posto di guardia di Aleksandrovsok subito “prende a lamentarsi dei cattivi raccolti, del clima freddo, della terra non buona” ( echov 1978a: 57); “E pensare che ora nel governatorato di Tambov   tempo di mietitura”, gli fa eco la moglie (ibidem), come dir  l’anziana giljaka Marina della pie  (che

probabilmente nell'entroterra non ha nemmeno mai messo piede): "In Russia ora falciano l'erba. L'erba alta..." (Gremina 2019a: 286).

Nella sterile e selvaggia Sachalin, dove ogni forma di vita umana risulta 'forzata', solo una pianta sembra fare eccezione: "Qui cresce l'aconito, blu-violetto... perché ce n'è così tanto?", si chiede Marina nella pièce (Gremina 2019a: 286). "*Aconitum nepellus*. Famiglia delle ranunculacee. Cresce ovunque a Sachalin, è mortalmente velenoso" (291), rivela più avanti il dottore. Descrivendo la flora che popola la parte meridionale dell'isola, anche Čechov fa menzione di questo fiore, spesso utilizzato per togliersi la vita sia dai forzati sia dalle persone di condizione libera: "A proposito delle particolarità dei villaggi del circondario meridionale, ho dimenticato di menzionarne una: qui spesso la gente si avvelena con l'aconito (*Aconitum Nepellus*). A Micul'ka il maiale di un colono si intossicò con quest'erba; il padrone per ingordigia ne mangiò il fegato e per poco non morì anche lui" (Čechov 1978c: 200-201); "Il villaggio di Bol'soe Takoë esiste ufficialmente dal 1884, ma fu fondato prima. Lo volevano chiamare Vlasovskoe in onore del signor Vlasov, ma il nome non prese piede. [...] Qui vive in pianta stabile un infermiere eccellente, che tutti considerano di prima classe. Una settimana prima del mio arrivo la moglie, una donna giovane, si avvelenò con l'aconito" (208); "Forse è proprio a causa della sua posizione marginale, quasi appartata, che in questo piccolo villaggio è così diffuso il gioco d'azzardo [...]. A giugno il colono Lifanov perse al gioco e si avvelenò con l'aconito" (210). A questi brevissimi racconti, istantanee su cui rimane incollato il retrogusto 'agrodolce' del tono di Čechov, si accompagna una nota:

Un deportato mi ha consegnato una sorta di supplica con questo titolo:
 "In via confidenziale. Una cosa dalla nostra remota provincia.

*Al magnanimo e benevolo letterato, signor Č.,
che ha reso felice con la sua visita l'indegna isola
di Sachalin. Posto di guardia di Korsakov". Nella
supplica trovai una poesia dal titolo Borec:¹⁵*

*Altèra cresce lungo il fiume
nella palude di una vallata
una fogliolina blu – molto bella,
aconito è detta in medicina.
La radice del lottatore
piantata dalla mano del creatore
spesso il popolo seduce,
alla tomba conduce,
e al grembo di Abramo confina...¹⁶*

Lo stesso componimento ritorna anche in *Sachalin-
skaja žena*, declamato dalla guardia che ne ripassa
le parole nell'intenzione di recitarle al momento
dell'arrivo di Čechov:

*GUARDIA (si mette di nuovo in posa per recitare.
D'un tratto abbassa la mano. Marina è in im-
barazzo). [...] Dunque, l'ultimissima prova prima
dell'arrivo del nostro meraviglioso ospite. In via
confidenziale. Una cosa dalla nostra remota provin-
cia. Al magnanimo e benevolo letterato, signor Č.,
che ha reso felice con la sua visita l'isola di Sachalin.*

Altèra cresce lungo il fiume...¹⁷

15
In russo il sostantivo più comune per designare l'aconito è "борец" (borec) che significa anche "lottatore".

16
"Один ссыльно-каторжный подал мне что-то вроде прошения с таким заглавием: "Конфиденциально. Кое-что из нашего захолустья. Великодушному и благосклонному литератору господину Ч., ошастливившему посещением недостойный о-в Сахалин. Пост Корсаковский". В этом прошении я нашел стихотворение под заглавием Борец: Горделиво растет над рекой, / На болотистом месте, в лощине, / Листик тот синий – красивый такой, / Аконином сльвет в медицине. / Этот корень борца, / Посаженный рукою творца, / Часто народ соблазняет, / В могилу кладет, / К Аврааму на лоно ссылает" (Čechov 1978a: 201, nota).

17
"УНТЕР (снова стал в позу, чтоб декламировать. Опустил вдруг руку, Марине смущенно). [...] Итак, самая последняя репетиция перед приездом чудесного гостя. Конфиденциально. Кое-что из нашего захолустья. Великодушному и благосклонному литератору господину Ч., →

→ ошастливившему посещением остров Сахалин. Горделиво растет над рекой [...]" (Gremina 2019a: 311).

Nella pièce l'aconito, fiore violaceo altamente velenoso, diviene un simbolo potente: l'unico germoglio di Sachalin è il fiore fatale della morte.

Per impostare questa linea narrativa, costruita su una Sachalin “maledetta”, dove, nelle parole dei personaggi “non cresce nulla”, Gremina attinge a tutto campo dalla documentazione contenuta in *Ostrov Sachalin*, comprese credenze locali: “Dopo pranzo qualcuno raccontò una leggenda” – annota Čechov – “quando i russi occuparono l'isola e cominciarono a offendere i giljaki, uno sciamano lanciò una maledizione su Sachalin e predisse che non avrebbe mai dato niente di buono” (1978a: 59), “i giljaki credono che il peccato più grande sia l'agricoltura: chi si mette a scavare o coltivare la terra è destinato a morire” (173).

Nella pièce “la maledizione dello sciamano diviene realtà” (Luzina 2017: 123), la terra di Sachalin non è in grado di produrre raccolti e Marina, l'anziana donna giljaka, a più riprese mette in guardia gli altri personaggi dalle conseguenze dei loro tentativi di coltivazione: “I nostri vecchi dicono che esiste un solo peccato: fare buchi nella terra. Chi buca la terra morirà” (Gremina 2019a: 288).

Le superstizioni sciamaniche di Marina sullo sfruttamento delle risorse naturali di Sachalin sono connesse al destino di Čechov. Simile a una strega, l'anziana donna, presa a rimestare il pesce curva su un pentolone, intona un ritornello ipnotico che, ora composto da un alternarsi insensato di sillabe, ora da poche frasi sconnesse, a poco a poco prende forma:

MARINA.

Aj tur busul kusun,

Naviga un uomo tutto solo.

*Tu, perché navighi? La riva è cattiva, il mare freddo.
 La malattia è cattiva, ti ammalerai, morirai.
 Perché navighi? Qui nessuno ti aspetta,
 Perché vuoi registrare le anime nel tuo libretto?
 Cosa vieni a fare qui?
 Riva cattiva, mare freddo.
 O forse pensi che in inverno
 Troverai molto pesce essiccato?
 (Gremina 2019a: 299-300).*

Finché la canzone diventa profezia. Un giorno, di punto in bianco, il miglio seminato da Stepan germoglia e Marina predice la malattia di Čechov e la sua morte precoce:

*MARINA (alza la testa). È malato, quel sovrintendente che è venuto a registrarci tutti nel suo libretto. Oggi si è ammalato gravemente. Vivrà per dieci anni, poi morirà. Il mare è freddo, la costa è cattiva, la malattia è cattiva e grave. Non si può fare nulla. Cosa è venuto a fare qui... [...]
 MARINA. Non dieci. Vivrà dodici, quattordici anni – tutto qui. Per un giovane è grave morire. Il miglio è germogliato (Gremina 2019a: 311).*

Una “lettura simultanea” (Torop) di *Sachalinskaja žena* come ‘traduzione’ intralinguistica e intersemiotica di *L’isola di Sachalin* di Čechov consente di mettere in luce i rapporti intertestuali e le associazioni tra i due testi, disvelando ad un tempo i meccanismi di scrittura e i procedimenti compositivi di entrambi. Con tono delicato la pièce di Gremina compone una trama intrisa di riferimenti documentaristici

e allusioni letterarie: combina motivi e singoli dettagli a realizzare una trasformazione artistica di uno scritto (anche) scientifico, quale è il reportage di Čechov.

Più livelli interpretativi si sovrappongono nella pièce, che però scorre anche senza che necessariamente il lettore noti parte di essi. Il lettore-spettatore potrà non riconoscere tutti i riferimenti a *L'isola di Sachalin*, potrà non cogliere le allusioni alla biografia di Čechov, e forse perderà le citazioni da altri testi letterari: ma la pièce proseguirà lo stesso 'indisturbata' narrando la storia di due uomini esiliati, di una donna giljaka, di una guardia, di un medico, e di tutte le vicende scatenate dall'arrivo sull'isola della "moglie di Sachalin".

Sempre diverse sono le letture e le interpretazioni che possono derivare da un singolo testo, a maggior ragione se esso si basa costitutivamente su un altro testo: se si articola cioè come sua 'riscrittura', come sua 'traduzione'. Il 'dialogo' con Čechov avviato in *Sachalinskaja žena* sarà dunque più o meno esplicito e più o meno composito a seconda "dell'ampiezza [variabile] dell'enciclopedia del lettore" (Eco 2016: 221) da cui dipende l'interpretazione del testo.

Conservare le molteplici possibilità di lettura è un aspetto centrale nella prospettiva di una traduzione interlinguistica della pièce di Gremina - a sua volta già traduzione intralinguistica e intersemiotica del testo originale cui si rifà. La sfida insita in tutte le 'traduzioni di traduzioni' che sono alla base del contemporaneo "dialogo con i classici" sta nel riuscire a trasferire nel testo di arrivo tutte le connessioni e le stratificazioni intertestuali del testo di partenza (nascoste o evidenti che siano) in modo da restituire, intatte, le intenzioni dell'autore, lasciando ugualmente aperte nel testo in traduzione tutte le possibilità di lettura contenute nell'originale, senza offuscarne o restringerne lo spettro.

Senza finale...

Добро пожаловать на Сахалин!
(Е. Гремина, Сахалинская жена)

“Benvenuto a Sachalin, in questa umile casa di forzati... dottor Čechov!” – esclama entusiasta la guardia subito prima della chiusura del sipario, mentre si sente, sempre più vicino, un calpestio di zoccoli di cavallo (Gremina 2019a: 311). Per quanto atteso e menzionato di continuo, Čechov, nuovo Godot, non appare mai nella pièce: lasciando intendere il suo arrivo imminente, il sipario si chiude. Il dottore rimane da solo sul proscenio: “Fa lo stesso, fa lo stesso... L’importante è vivere. E dunque io vivo. Sono passati tre anni. In Russia tre anni sono lunghi, mentre qui tutto passa in un lampo, tre anni durano un giorno. Sachalin” (312). Racconta, poi, che la guardia è tornata a Mosca e ha ricominciato l’università; riflette inoltre su di sé e sulla propria vita sull’isola: “A volte parliamo di quanto sarà splendida la vita in Russia tra un centinaio di anni. Peccato che non riusciremo a vederla” (ibidem), conclude il suo monologo. Prima che il sipario si apra di nuovo:

Il sipario si apre.

La stessa isbà. Ma con alcuni cambiamenti: c’è una culla, non solo una, ben tre. Voci di bambini che gridano, piangono, cantano. Per casa girano due morbidi gatti. Marina dondola le culle. Tutta agghindata, Ol’ga legge a voce alta una lettera indirizzata a Stepan.

OL’GA. ...Sono felice da morire che vada tutto bene. Stepan Andreevič, anche i giornali qui hanno scritto del tuo raccolto. Ho nuovi compagni

adesso, insieme riflettiamo su come costruire una vita nuova, in cui tutto sia equo. [...] E ti prego di dire a Ol'ga che...

Sipario

- quello definitivo...

(*Gremina* 2019a: 312-313).

Si intuisce che il mittente del messaggio è Ivan, riuscito a fuggire da Sachalin, ma la lettura di Ol'ga di punto in bianco si interrompe, aprendo a diverse domande e interpretazioni.

Come molti degli scritti “senza finale” di Čechov, che si dissolvono “senza alcun preciso punto di chiusura, con il naturale movimento della vita” (Nabokov 2021: 345), nemmeno *L'isola di Sachalin* ‘si chiude’. Semplicemente, si interrompe:

Lo scrittore lascia volutamente in sospeso il suo resoconto o, meglio, decide di troncarlo citando avanzatissime disposizioni in materia sanitaria in verità completamente disattese. Sovrastata dalla flagrante discrepanza tra la realtà e i fatti, la voce dell'autore sembra quasi venir meno, come annichilita dalla consapevolezza di non avere una soluzione da offrire al lettore (Parisi 2017: 450).

Cento anni dopo, *Sachalinskaja žena* si chiude con “la vittoria dell’umanesimo di Čechov” (Žurčeva, Žurčeva 2016: 103) – del suo “umanesimo ambientale”, parafrasiamo qui. Sull’isola dove “non cresce nulla” ha inizio una nuova vita: il raccolto di Stepan è rigoglioso, Ol'ga dà alla luce tre figli, nell’isbà gironzolano due gatti. L’atmosfera è leggera, di serenità e luminosa celebrazione della vita. Ma il sipario, quello “definitivo”, interrompe la scena. E il lieto fine è lasciato appeso a tre puntini di sospensione...



← **FIG. 1**
 C - Сахалин (S - Sachalin), cartolina dal mazzo di ©Carte Culturali Poechali! 33 Cartoline dal Mare (Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.).

ANCORA SACHALIN (POST-SCRIPTUM)

*Те, которые будут жить через сто-двести лет после нас
 и для которых мы теперь пробиваем дорогу,
 помянут ли нас добрым словом?
 (А. Чехов, Дядя Ваня)*

Una cartolina, dal mazzo di ©Carte Culturali Poechali! 33 Cartoline dal Mare del Progetto Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.:

Trentatré traduzioni sul tema del mare: parole di poeti, artisti, prosatori e immagini di artisti (non solo) russi, in forma di cartoline ideali – dal passato a noi. Trentatré microtesti (33 come i grafemi dell'alfabeto cirillico – più qualche bonus stilistico) adattati in forma di originali “Carte Culturali”, per giocare con intrecci inediti, suggestioni semiotiche, narrazioni spontanee. [...] Un viaggio per mare – attraverso la traduzione: interlinguistica, intersemiotica, interdisciplinare. In un cosmo di suoni, immagini, oggetti: un caleidoscopio di punti di vista – di parole e silenzi (Poechali! 33 cartoline).

18

Traduzione a cura del Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. (cfr. QC TETRIS).

La lettera “S” qui sta per Sachalin. Sul retro, un passaggio tratto da *L’isola di Sachalin* di Čechov che immortala il momento in cui lo scrittore sta per spingersi “ai confini del mondo”:

19

Estendiamo qui a testi non solo verbali l’espressione usata dalla studiosa per fare riferimento alle opere letterarie che condividono una visione del petrolio in quanto “motivo culturale” nella Russia contemporanea, “descrivendo le profondità della terra e le risorse minerarie come fonte organica di letteratura” (Caprioglio 2023: 80).

*Qui finisce l’Asia e si potrebbe dire che l’Amur sfocia nell’Oceano Pacifico, non fosse che lì si trova l’isola di Sachalin. Davanti agli occhi si estende un’ampia laguna; oltre – una striscia nebbiosa: è l’isola della colonia penale. A sinistra, perdendosi tra le proprie anse, la riva scompare nella foschia, allontanandosi verso l’ignoto Nord. Sembra che il mondo finisca qui e che più avanti non ci sia altro che mare. L’anima è rapita dallo stesso sentimento che forse provava Odisseo quando solcava mari sconosciuti e presagiva incontri con creature straordinarie.*¹⁸

20

L’immagine è riprodotta anche sulla copertina dell’edizione italiana di *L’isola di Sachalin* (Čechov 2017). Si tratta di uno dei trentanove scatti che il fotografo dilettante I. Pavlovskij eseguì per documentare le condizioni di vita dei deportati. Le fotografie mostrano “una precisa corrispondenza con luoghi e persone citati nel testo” di Čechov e sono oggi conservate presso il Museo statale della Letteratura di Mosca; nove di esse sono riprodotte in appendice all’edizione italiana di *L’isola di Sachalin* (Čechov 2017: 452-457).

Sul fronte, *Piattaforma petrolifera “Sachalin Energy”*. Uno scatto in bianco e nero del fotografo documentarista russo Oleg Klimov, parte di un progetto di antropologia visiva ispirato al viaggio di Čechov, poi confluito nel reportage *Calamity Island*: “un’analisi visuale e sociale” dello stile di vita degli abitanti di Sachalin “dai tempi dei lavori forzati a oggi” (Klimov 2022). Con fotografie e interviste dei giorni nostri, materiali d’archivio e citazioni tratte da *L’isola di Sachalin*, il progetto mostra i cambiamenti avvenuti nel corso di un secolo: “l’isola dei lavori forzati si è trasformata in un’isola di turni di lavoro per conto di multinazionali transcontinentali, mentre prigionieri e deportati sono stati sostituiti da lavoratori stagionali e migranti occupati nella pesca intensiva e nell’estrazione di gas e petrolio” (ibidem). Lo sguardo di Klimov sulla “poetica del petrolio” della Russia di oggi (Caprioglio 2023: 80),¹⁹ entra in risonanza con uno scatto di I. Pavlovskij, *Il molo della miniera della società Sachalin*.²⁰ Commissionata da Čechov stesso durante il suo viaggio, la veduta riporta alla descrizione delle condizioni soffocanti

e disumane delle miniere di Due, “forse il girone più basso dell’inferno di Sachalin” (Bojanowska 2023: 96), dove i prigionieri sono sfruttati in nome dell’oro nero del XIX secolo.

Esperimento Sachalin

Cento anni dopo Čechov, Sachalin è uno fra i territori più sfruttati della Russia. Se l’isola “ai confini del mondo” è da sempre considerata una “periferia” da cui ricavare risorse naturali e sfruttare foreste, pesce, carbone, negli anni ’90 (quando Gremina scrive *Sachalinskaja žena*) compagnie petrolifere come Sachalin Energy o Gazprom avevano intensificato la costruzione di infrastrutture sia sulla terraferma sia in mare aperto e “oggi è principalmente l’estrazione offshore di petrolio e gas naturale a trainare l’economia dell’isola” (Graybill 2009: 75).

Nel 1890, il famoso scrittore-medico russo Anton Čechov visitò la colonia penale dell’isola di Sachalin, nell’estrema periferia orientale della Russia. La serie di saggi che ne risultò dipinse un quadro terrificante di questa “terra magnifica e inedita, celata allo sguardo” e delle condizioni tremende dei suoi abitanti. Čechov sarebbe sorpreso dal fatto che 130 anni dopo proprio Sachalin, isola ricca di petrolio e gas naturale, ha intrapreso il piano ambizioso di diventare carbon neutral entro il 2025, in netto anticipo rispetto alla Russia e al resto del mondo. Resta da vedere se il progetto pilota di Sachalin sarà il primo passo per la trasformazione energetica del Paese o un “villaggio Potëmkin” ideato per mascherare l’inazione della Russia in materia di clima (Safonov 2021).

L’“esperimento Sachalin” (*Sachalinskij èksperiment*), come viene chiamato il progetto volto a raggiungere il traguardo delle “emissioni zero” nella regione russa, è partito nel 2022. Alla Conferenza delle Nazioni

Unite COP29 sui cambiamenti climatici (Baku, novembre 2024) ne sono stati discussi i primi risultati. Le “quote” introdotte per regolamentare le emissioni di gas serra avrebbero portato a “risultati impressionanti”, con una netta diminuzione delle emissioni, “quasi dimezzate rispetto al livello dell’anno di riferimento 2021” (RSPP 2024). Tuttavia, gli esiti ottenuti finora sono ancora lontani dalle soglie stimate, e molti rimangono i dubbi e le contraddizioni interne (cfr. Moosmann et al. 2024).

“Volevo solo dire alla gente in tutta onestà: guardate, guardate come vivete male” – scrive Čechov in una lettera – “L’importante è che le persone comprendano questo; se lo comprendono inventeranno sicuramente una vita diversa e migliore. L’uomo diventerà migliore quando gli avranno mostrato com’è” (Brunello 2022: 91-92).

A conclusione della nostra “lettura simultanea” abbiamo voluto lasciare un post-scriptum – istantanee ambientali dalla Sachalin di oggi, ‘microdialoghi’ contemporanei con Čechov, frammenti telegrafici in risposta ai dubbi di Astrov che in *Zio Vanja* si chiedeva: “coloro che verranno cento o duecento anni dopo di noi e per i quali noi ora prepariamo la strada, ci ricorderanno con una parola buona?” (Čechov 1978c: 64).

Rievoca le parole di Astrov anche il dottore della pièce di Gremina: “E pensate soltanto a quanto sarà straordinaria e magnifica tra cinquecento o cento anni, quanto sarà bella la vita nella nostra Russia! Toglie il respiro pensarci” (Gremina 2019: 302).

L’analisi ‘ecologica’ di *Sachalinskaja žena* (e “simultaneamente” di *Ostrov Sachalin*) diviene così pretesto per restituire un riflesso della polifonia culturale della contemporaneità: per portare a una riflessione sulla lettura come mezzo di conoscenza e di autoconoscenza,

se è vero che, come scriveva Gasparov, “a noi sembra soltanto di leggere i contemporanei sullo sfondo dei classici; in realtà leggiamo i classici sullo sfondo dei contemporanei” (2001: 110). Il nostro è uno sguardo da una prospettiva sdoppiata, quella della traduzione: sia intralinguistica e intersemiotica (dal testo di Čechov alla pièce di Gremina), sia interlinguistica (nel passaggio all’italiano). Meccanismo creativo di diffusione intraculturale e interculturale, la traduzione diviene fonte (rinnovabile) di energia per un pensiero di “ecologia della cultura” (Lichačëv). Un punto di vista dialogico per avere cura della biodiversità di un patrimonio culturale complesso e stratificato: per far conoscere in traduzione un intero universo testuale (quello delle riscritture contemporanee, attraverso la pièce di Gremina) e, al contempo, per ‘rinnovare’ una volta di più la percezione di un classico, di *L’isola di Sachalin* e insieme dell’intera opera di Čechov: inesauribile ecosistema testuale. Così, come siglava Nabokov (2021: 329), “Čechov vivrà finché vi saranno boschi di betulle e tramonti e urgenza di scrivere” – e di riscrivere, e di tradurre. ♡

Bibliografia

- 150 PRIČIN NE ZAŠČIŠČAT' RODINU, 2013: 150 pričín ne zaščiščat' rodinu. *Repertuar po godam. Teatr.doc.* [<https://teatrdoc.ru/performances/888/>].
- AKUNIN, BORIS, 2000: Čajka. *Novyj Mir* 4.
- BACHČANJAN, VAGRIČ, 2005: Višnëvyj ad. *Višnëvyj ad i drugie p'esy.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- BOGAEV, OLEG, 2010: Višnëvyj ad Stanislavskogo. *Ural* 8.
- BOJANOWSKA, EDYTA, 2023: Sakhalin Island. CORRIGAN, YURI, 2023 (ed): *Čechov in Context.* Cambridge: Cambridge University Press. 92-98.
- BOLOTNOE DELO, 2015: Bolotnoe delo. *Repertuar po godam. Teatr.doc.* [<https://teatrdoc.ru/performances/904/>].
- BRUNELLO, PIERO, 2022: *Anton Čechov. Né per fama, né per denaro.* Roma: minimum fax.
- CAPRIOGLIO, NADIA, 2023: Phenomenology of Oil in Soviet and Post-Soviet Literature. *Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities* 3 (1). 77-90.
- ČAS VOSEMNADCAT', 2010: Čas vosemnadcat'. *Repertuar po godam. Teatr.doc.* [<https://teatrdoc.ru/performances/856/>].
- ČECHOV, ANTON, 1975: Pis'mo Suvorinu A.S., 9 marta 1890 g. Moskva. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Pis'ma v 12-ti tomach, t. IV.* Moskva: Nauka. 31-34.
- ČECHOV, ANTON, 1977a: Primečanija. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Sočinenija v 18-ti tomach, t. VII.* Moskva: Nauka. 611-724.

- ČECHOV, ANTON, 1977b: Step' (Istorija odnoj poezdki). *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Sočinenija v 18-ti tomach*, t. VII. Moskva: Nauka. 13-104.
- ČECHOV, ANTON, 1978a: Ostrov Sachalin. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Sočinenija v 18-ti tomach*, t. XIV-XV. Moskva: Nauka. 39-372.
- ČECHOV, ANTON, 1978b: Lešij. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Sočinenija v 18-ti tomach*, t. XII. Moskva: Nauka. 125-201.
- ČECHOV, ANTON, 1978c: Djadja Vanja. *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach, Sočinenija v 18-ti tomach*, t. XIII. Moskva: Nauka. 61-116.
- ČECHOV, ANTON, 2017: *L'isola di Sachalin*. Milano: Adelphi.
- COSTLOW, JANE, 2003: Imaginations of Destruction: The "Forest Question" in Nineteenth-Century Russian Culture. *The Russian Review* 62. 91-118.
- COSTLOW, JANE, 2023: Environmentalism. CORRIGAN, YURI, 2023 (ed): *Čechov in Context*. Cambridge: Cambridge University Press. 85-91.
- DAVYDOVA, MARINA, 2015: Novyj teatral'nyj zavet. *Teatr*". [<https://oteatre.info/novyj-teatralnyj-zavet/>].
- ECO, UMBERTO, 2016: *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- ELENA GREMINA: Elena Gremina. *Ljudi. Teatr.doc*. [<https://www.teatrdoc.ru/persons/person/531/>].
- ELTCHANINOFF, MICHEL, 2022: La vita cosmica. Vernadskij. *Lenin ha camminato sulla Luna. La folle storia dei cosmisti e dei transumanisti russi*. Roma: Edizioni e/o. 103-120.

- ĚPŠTEJN, MICHAIL, 2017: *Stichi i stichii. Priroda v russkoj poézii, XVIII-XX vv.* Samara: Bachrach-M.
- ĚTKIND, ALEKSANDR, 2013: *Vnutrennjaja kolonizacija. Imperskij opyt Rossii.* Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- GASPAROV, MICHAIL, 2001: *Kritika kak samocel'. Zapiski i vypuski.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 109-111.
- GRAYBILL, JESSICA, 2009: *Places and Identities on Sakhalin Island: Situating the Emerging Movements for "Sustainable Sakhalin".*
- AGEJMAN, JULIAN, OGNEVA-HIMMELBERGER, YELENA, 2009: *Environmental Justice in the Former Soviet Union.* Cambridge: The MIT-Press.
- GREMINA, ELENA, 2019a: *Sachalinskaja žena.* GREMINA, ELENA, UGAROV, MICHAIL, 2019: *P'esy i teksty, t. I.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 283-314.
- GREMINA, ELENA, 2019b: *Brat'ja Č.* GREMINA, ELENA, UGAROV, MICHAIL, 2019: *P'esy i teksty, t. I.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 357-387.
- GREMINA, ELENA, UGAROV, MICHAIL, 2019: *P'esy i teksty.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- GROMOV, MICHAIL, 1993: *Putešestvie na Sachalin. Čechov.* Moskva: Molodaja gvardija. 235-247.
- GUERRIERI, GERARDO, 1990: *Da "Lešij" a "Zio Vanja".* LONGHI, CLAUDIO, 1996: *Zio Vanja di Anton Čechov regia di Peter Stein* (quaderno di sala Teatro Argentina). Roma: Stampa LineaGrafica. 139-150.
- ISKRENKO, NINA, 1997: *Višněvyj sad prodan? Neposredstvenno žizn': stichi i teksty.* Moskva: ARGO-RISK.

- KATAEVA, NINA, 2015: Elena Gremina: “Brat’ja Č” – istorija o každyh iz nas. *Sojuzne večē*. [<https://www.souzveche.ru/articles/culture/26197/>].
- KLIMOV, OLEG, 2022: *Calamity Island. Sakhalin and the Kurils – terra incognita of a brutal Russian Empire*. Sankt-Peterburg, Kaunas: Liberty.su. [<https://calamityislands.com>].
- KOLJADA, NIKOLAJ, [1989] 1994: Čajka spela... (Beznadēga). *P’esy dlja ljubimogo teatra*. Ekaterinburg: Bank kul’turnoj informacii.
- KOSTENKO, KONSTANTIN, 2002: “Čajka” A.P. Čehova (remix). *Majskie čtenija* 7.
- KUVALDIN, JURIJ, [2000] 2006: Vorona (p’esa). *Sobranie sočinenij v 10-ti tomach*, t. V. Moskva: Knižnyj sad. 40-72.
- KUZINČEVA, ALEVTINA, 2010: Čehov. *Žizn’ “otdel’nogo čeloveka”*. Moskva: Molodaja gvardija. [<http://chehov-lit.ru/chehov/bio/kuzicheva-zhizn-cheloveka/index.htm>].
- LICHAČĚV, DMITRIJ, 1979: Ėkologija kul’туры. *Moskva* 7. 173–9.
- LIPOVECKIJ, MARK, 2019: *Teatr vremēn Greminoj i Ugarova*. GREMINA, ELENA, UGAROV, MICHAIL, 2019: *P’esy i teksty*, t. I. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 7-17.
- LUZINA, ANASTASIJA, 2017: Rol’ obraza Čehova v obraznoj sisteme p’esy E. Greminoj “Sachalinskaja žena”. *UGPU Aktual’nye problemy filologii* 15. 121-128.
- MANGOLD, MATTHEW, 2017: *Chekhov’s Medical Aesthetics: Environments, Psychology, and Literature*. PhD dissertation. New Brunswick: The State University of New Jersey.
- MARLAND, PIPPA, 2013: Ecocriticism. *Literature Compass* 10 (11). 846–868.

- MOOSMANN, LORENZ, FALLASCH, FELIX, *et al.*, 2024: Russian Federation. *Issues at stake at the COP29 UN Climate Change Conference in Baku – Scaling up climate action and support*. Study for the ENVI Committee. European Parliament. 88-89. [[https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/754220/IPOL_STU\(2024\)754220_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2024/754220/IPOL_STU(2024)754220_EN.pdf)].
- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Lezioni di letteratura russa*. Milano: Adelphi.
- OLIVIERI, CLAUDIA, 2015: Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee. *Testi e linguaggi* 9. 217-243.
- PARISI, VALENTINA, 2017: Vedere Sachalin. ČECHOV, ANTON, 2017: *L'isola di Sachalin*. Milano: Adelphi. 439-450.
- POECHALI! 33 CARTOLINE: Poechali! 33 Cartoline dal Mare. *TETRIS*_Carte. *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.* [<https://qctetriss.com/cartoline/2>].
- QC TETRIS: *Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S.* [<https://qctetriss.com>].
- RIPELLINO, ANGELO MARIA, 1991: Introduzione. ČECHOV, ANTON, 1991: *Zio Vanja*. Torino: Einaudi.
- RSPP, 2024: RSPP prinjal učastie v obsuždenii pervych rezul'tatov Sachalinskogo èksperimenta na COP29. *Kommersant*". [<https://www.kommersant.ru/doc/7313632>].
- SAFONOV, GEORGIJ, 2021: Climate Darling or Potemkin Village? Russia's Carbon-Neutral Experiment in Sakhalin. *CSIS – Center for Strategic and International Studies*. [<https://www.csis.org/analysis/climate-darling-or-potemkin-village-russias-carbon-neutral-experiment-sakhalin>].
- SENTJABR'.DOC, 2005: Sentjabr'.doc. *Repertuar po godam. Teatr.doc*. [<https://teatrdoc.ru/performances/875/>].

- ŠERBAKOVA, ANNA, 2006: *Čechovskij tekst v sovremennoj dramaturgii*. Avtoreferat. Tver': TvGU.
- SIBALDI, IGOR, 1995: Introduzione. ČECHOV, ANTON, 1995: *La steppa e altri racconti*. Milano: Mondadori.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1981: *Ėnergija zabluždenija*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- SLAPOVSKIJ, ALEKSEJ, 1993: Moj višněvyj sadik. *Sjužety* 1.
- SPAČIL', OL'GA, 2020: Ėkologičeskij gipertekst A.P. Čechova: vzniknovenie i formirovanie. *Filologičeskie nauki v XXI veke: aktual'nost', mnogopoljarnost', perspektivy, razvitija*. 110-127.
- SPIROŠEK, UL'JAN, 2003: Čajki. *Russkoe pole*. [<http://ruszhizn.ruspole.info/node/540>].
- STRADA, VITTORIO, 2005: L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa. *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*. Roma, Bari: Laterza. 17-33.
- STRANO, GIACOMA, 2008: La steppa, ovvero l'enciclopedia čechoviana. *Le forme e la storia* 1 (2). Catania: Rubettino. 1167-1186.
- TEATRAL'NAJA AFIŠA, 2005: Sachalinskaja žena (Tvorčeskoe ob'edinenie "Strelkovteatr"). *Zritel'skie otzvyvy. Teatral'naja afiša*. [<http://www.teatr.ru/th/perfcomm-view.asp?perf=13966&rep=0>].
- TEATR.DOC: *Teatr.doc*. [<https://teatrdoc.ru>].
- TEATR'', 2015: *Teatr''* 19. [<https://oteatre.info/issues/2015-19/>].
- TOROP, PEĖTER, 2019: Novyj status perevoda. *Intermezzo festoso*. Tartu: TUP.
- ULICKAJA, LJUDMILA, [2003] 2008: Russkoe varen'e. *Russkoe varen'e i drugoe*. Moskva: Ėksmo. 75-190.

VOJNA BLIZKO, 2016: Vojna blisko. *Repertuar po godam. Teatr.doc.*
[<https://teatrdoc.ru/performances/939/>].

ZABALUEV, VLADIMIR, ZENZINOV, ALEKSEJ, 1999: Pospeli višni
v sadu u djadi Vani. *Setevaja slovesnost'*. [<https://www.netslova.ru/zenzab/cherry.html>].

ŽURČEVA, OL'GA, ŽURČEVA, TAT'JANA, 2016: Opyty kreativnoj
receptii tvorčestva i ličnosti A.P. Čechova v novejšej ruskoj
drame (*Sachalinskaja žena E. Greminoj i Čechovskaja trilogija*
V. Levanova). *Acta Universitatis Lodziensis Folia Litteraria*
Rossica 9. 97-108.

Резюме

На пике своего успеха как писатель Чехов отправился на Сахалин, бывший в то время колонией для ссыльнокаторжных. Свои путевые впечатления и научные наблюдения автор опубликовал в книге *Остров Сахалин* (1895). Сто лет спустя российский драматург Елена Гремина “вернулась” на Сахалин (т.е. на страницы Чехова) с пьесой *Сахалинская жена* (1996). Цель данной статьи – проанализировать пьесу как своего рода интралингвистический и интерсемиотический “перевод” репортажа Чехова. «Симультанное прочтение» (Тороп) двух произведений осуществляется здесь с точки зрения экокритики. Этот вариант интерпретации предлагает переосмысление классического текста с учетом вопросов, касающихся и современности: отношения между человеком и природой и, в то же время, между человеком и культурой. Движущей силой размышлений об «экологии культуры» (Лихачев) является, в нашем случае, перевод, понимаемый как механизм внутрикультурного и межкультурного диалога.

Творчество Чехова можно читать как единый «экологический гипертекст» (Спачиль), состоящий из рассказов и пьес, в которых выражается экологическое сознание писателя. *Остров Сахалин* – произведение «экологического гуманизма» (Mangold) – не является исключением.

Созданная на основе реальных документов и отрывков из книги *Остров Сахалин*, пьеса *Сахалинская жена* представляется “аномальным” среди драматургических “переписываний” (ремейков, интерпретаций, переделок) чеховских текстов в современном русском театре. Применяв подход, отчасти связанный с практикой документального театра, Гремина сочиняет личную художественную

переработку, добавляет детали из других литературных произведений (особенно чеховских) и встраивает их в вымышленный сюжет, фиксирующий жизнь каторжного острова. Перед нами трагикомедия в псевдодокументальном стиле, которая в своей “аномальности” представляется чисто чеховской по форме и по духу письма. Тема природы пронизывает произведение Гречиной на всех уровнях. Начиная с легенды о гиляцком шамане (также упомянутой Чеховым), развивается сюжетная линия о проклятом Сахалине, «где ничего не растет», о бесплодной земле, неспособной приносить урожай. Но лишь до тех пор, пока однажды неожиданно не всходит посеянное ссыльнопоселенцем просо. Элементы природы приобретают метафорическое значение, что способствует построению своеобразной утопической притчи, где в итоге побеждает чеховский экологический гуманизм.

Наш опыт «симультанного прочтения» пьесы Гречиной и произведения Чехова завершается двойным постскриптумом в виде двух разных микротекстов о современном Сахалине, эксплуатируемом для добычи нефти и газа. Первый микротекст – открытка, созданная проектом Quadrato Culturale TETRIS: в ней представлен снимок из фоторепортажа О. Климова, посвященного чеховскому *Острову Сахалину*. Это особый взгляд на «поэтику нефти» сегодняшней России, визуально перекликающийся с опытом Чехова. Второй микротекст – фрагмент о «Сахалинском эксперименте», амбициозном климатическом проекте по достижению углеродной нейтральности в Сахалинской области до конца 2025 года. Это современные “микродialogи” с Чеховым, своего рода ответ на сомнения Астрова, который в *Дяде Ване* задается вопросом: «Те, которые будут жить через сто-двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, помянут ли нас добрым словом?»

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).



Rapporto tra le lingue della comunicazione scientifica e le lingue nazionali. Uno sguardo sulle riviste scientifiche

The Relation Between the
Languages of Scientific
Communication and
National Languages. A Look
at Scientific Journals

✉ **GORANKA ROCCO** ▶ rccgnk@unife.it

ALEKSANDRA ŠČUKANEC ▶ ascukane@ffzg.hr

Il lavoro affronta le politiche linguistiche editoriali che riguardano le lingue di minore diffusione internazionale, nel caso specifico le riviste specializzate nel settore degli studi sulla lingua, comprese le singole filologie, in Slovenia. Da un lato, si pone la domanda se ci sono e quante sono le riviste che, come si osserva generalmente sempre più spesso in vari settori, non pubblicano nella lingua del paese e non sviluppano delle strategie per garantire l'accessibilità o comprensibilità nel paese della pubblicazione. D'altro lato, si esplora il rapporto tra l'inglese in quanto lingua della comunicazione scientifica attualmente più diffusa, la lingua nazionale e le "lingue internazionali di secondo rango" (Ammon 2015) che hanno tradizionalmente rivestito un ruolo importante sul territorio.

COMUNICAZIONE SCIENTIFICA,
POLITICHE EDITORIALI, POLITICHE
LINGUISTICHE, RIVISTE
SCIENTIFICHE, SLOVENIA, LINGUA
INGLESE, LINGUA TEDESCA

This study addresses the editorial language policies of scientific journals regarding less widely spoken languages and focuses the field of linguistic and philological studies in Slovenia. On the one hand, the question is posed whether there are (and how many) journals, as it can generally be seen more often in various areas, that do not publish in the official language of the country and do not develop strategies to guarantee the accessibility and comprehension in the country of publication. On the other hand, the study explores the relation between the currently most widely used language of scientific communication (English), the national language and the "second-ranked international languages" (Ammon 2015) which have for many years played an important role in this area.

SCIENTIFIC COMMUNICATION,
EDITORIAL POLICIES, LANGUAGE
POLICIES, SCIENTIFIC JOURNALS,
SLOVENIA, ENGLISH LANGUAGE,
GERMAN LANGUAGE

1

Concettualizzazione, operazionalizzazione e analisi: Rocco/Ščukanec; stesura dei singoli capitoli: cap. *Introduzione*, cap. *Considerazioni metodologiche*, cap. *Risultati - Lingue del sito della rivista* e *Risultati - Politiche editoriali dichiarate nelle norme Rocco*; cap. *Risultati - Abstracts e summaries* Ščukanec, cap. *Conclusioni* Rocco/Ščukanec.

2

Cfr. Spitzmüller nel paragrafo “Expertise und/als Diskursmacht” (2021: 9).

3

Cfr. Gotti (2017), Rocco (2020), Gordin (2015), Gehrman, Rončević (2015), Foschi (2012) e specialmente per il problema della commercializzazione o commodificazione e del conformismo della scienza Barbosa de Oliveira (2013) e Frath (2016).

INTRODUZIONE¹

I discorsi scientifici plasmano in una certa misura *endoxa* e discorsi dominanti in diversi ambiti della società; i loro parametri, concetti chiave e modelli argomentativi si rispecchiano in parte nelle scelte politiche e sociali e negli sviluppi tecnologici, in modo da potersi considerare tendenzialmente come discorsi “forti” (ad es. nel senso di Bourdieu 2017 o di Goffman 1968) o almeno come discorsi con un’autorevolezza e *voice* non marginali. Nelle riviste specializzate, i discorsi scientifici basano la loro autorevolezza sull’expertise² in un ambito disciplinare, socialmente “accertata” tramite titoli e affiliazioni di chi scrive – nonché attraverso la sola specificità del medium, ossia il fatto di essere pubblicati in una rivista scientifica.

Quanto al principio di autorevolezza, influenzata sempre più spesso anche da indici, liste o ranking di riviste, si può ipotizzare che anche la scelta della *lingua* in cui ha luogo la comunicazione scientifica abbia un peso nella diffusione dei discorsi, modelli e format di ricerca nonché delle argomentazioni scientifiche. Infatti, le politiche e gli usi linguistici sono già stati oggetto di diversi studi che, pur adottando prospettive diverse, ruotano intorno a un dilemma fondamentale: la scelta della lingua delle pubblicazioni scientifiche.³ Se l’intento di rendere più accessibili e noti a livello internazionale i risultati della ricerca in un determinato contesto disciplinare, geopolitico, nazionale o regionale può essere visto, da un lato, come un fattore in favore della diffusione delle grandi lingue, è anche da considerare, d’altro lato, che tali scelte a lungo termine possono influenzare la rispettiva distribuzione funzionale e restringere il raggio di azione delle lingue, culture e tradizioni di scrittura meno diffuse nella comunicazione internazionale, e di conseguenza influenzare anche

le rispettive comunità scientifiche nonché le modalità di impostare l'argomentazione scientifica.

Il presente lavoro parte dalla questione delineata ed esplora le politiche editoriali delle riviste scientifiche di un paese la cui lingua nazionale conta circa due milioni di parlanti:⁴ la Slovenia. Il settore disciplinare focalizzato è quello degli studi su lingua e linguistica nonché degli studi filologici in un senso più ampio. La domanda centrale riguarda il rapporto tra l'inglese in quanto lingua della comunicazione scientifica, la lingua nazionale, lo sloveno, e il tedesco in quanto "lingua internazionale di secondo rango"⁵ che in base a fattori storici, culturali, geopolitici ed economici ha per lunghi anni rivestito un ruolo importante nella regione.⁶ La ricerca del descritto microcontesto sociolinguistico e pragmatico si inserisce in un progetto di ricerca più ampio⁷ con i seguenti obiettivi:

- esplorare, per diversi microcontesti disciplinari e in diversi paesi, la situazione rispetto alle politiche linguistiche editoriali in riviste specializzate e rispetto alle scelte linguistiche da parte di autori e autrici. Quali sono le lingue accettate dalle singole riviste disciplinari e come sono formulate le linee editoriali in merito? In quali lingue sono scritti effettivamente gli articoli? Qual è il rapporto tra disciplina, scelta linguistica e affiliazione?

4 Secondo Novak-Lukanič e Limon (2012: 5), al censimento della popolazione del 2002 (Statistični urad Slovenije 2011), la popolazione complessiva della Repubblica di Slovenia era di 1.964.036 abitanti. I dati più recenti mostrano un lieve aumento della popolazione complessiva: nel luglio del 2016 la popolazione slovena era di 1.978.029 abitanti [<https://www.hgk.hr/documents/slovenija-kratka-travanj-20195c-c6d31a96bbo.pdf>] mentre in data 1.10.2022 gli abitanti della Repubblica di Slovenia erano più di due milioni, precisamente 2.110.547 [<https://www.stat.si/statweb/>].

5 Cfr. Ammon (2015: 11, 484) a proposito della "internationale Sprache zweiten Ranges"; "zweitrangige internationale Sprache".

6 Cfr. Prinčič, Ferenc, Repe, Vodopivec (e altri contributi in Nečak et al. 2004), Brait 2016 e per il ruolo del tedesco in Slovenia Krevs Birk (2019: 155), Horvath (2015: 36) e più generalmente nell'Europa centro-orientale (*Ostmitteleuropa*) Ammon (1991: 121-149; 2015: 34), Tollefson (1997) per le politiche linguistiche in Slovenia.

7 Cfr. Rocco, Ščukanec, *Sprache(n) der wissenschaftlichen Kommunikation in geisteswissenschaftlichen Fachzeitschriften. Zur Rolle der Wissenschaftssprache Deutsch im süd-slawischen Sprachgebiet* (in preparazione).

8 Cfr. la lista Approved Journals [<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/listApproved>] e i criteri di ammissione [https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/about/criteria_for_inclusion] (accesso 29.3.23).

9 “The SCImago Journal & Country Rank is a publicly available portal that includes the journals and country scientific indicators developed from the information contained in the Scopus® database (Elsevier B.V.)” [<https://www.scimagojr.com/aboutus.php>] (accesso 20.9.23).

10 Tali criteri corrispondono a due colonne nella tabella delle riviste specializzate (nel caso di questo studio “2023-02-17 ERIH PLUS approved journals and series”). Cfr. [<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/periodical/listApproved>] (accesso 17.2.23).

- creare gli strumenti per misurare e paragonare la diffusione di singole lingue come lingue della comunicazione scientifica in determinati settori disciplinari e contesti nazionali o regionali. Qual è, per l’insieme delle riviste scientifiche di un determinato settore in un paese, il rapporto tra la diffusione di una lingua rispetto ad altre lingue? Qual è il rapporto tra una “lingua internazionale di secondo rango” (ad esempio il tedesco che ha per anni rivestito un ruolo importante in diversi settori e diversi paesi europei) e altre lingue su asse diacronico?

CONSIDERAZIONI METODOLOGICHE

Per ottenere un elenco delle riviste rilevanti per gli obiettivi della ricerca, sono state prese in considerazione in primo luogo le riviste slovene che figurano nell’elenco *ERIH PLUS European Reference Index for the Humanities and Social Sciences* (complessivamente 71 riviste), ritenuto valido per gli scopi specifici della ricerca in quanto comprensivo di tutti i paesi europei e basato su criteri omogenei di scientificità, elencati nel sito, e in secondo luogo l’indice *SCImago Journal Rank (SJR)*⁸ basato sullo Scopus,⁹ che contiene anche alcune riviste non elencate in ERIH PLUS (e viceversa).

La selezione delle riviste analizzate si basa sui criteri di categorizzazione disciplinare presenti negli elenchi delle riviste: in primo luogo, sono stati presi in considerazione due criteri di classificazione e descrizione delle riviste presenti in ERIH PLUS, ossia il criterio “ERIH PLUS Disciplines” che opera, tra l’altro, con la categoria *Linguistics* e il criterio “OECD Classifications” che utilizza il sintagma *Languages and literature*, applicabile quindi non solo a riviste di linguistica o lingue e letterature, ma anche a riviste dedicate solamente alla letteratura e alla filologia classica.¹⁰ La panoramica è stata completata con le riviste ottenute

in *SCImago Journal Rank* (SJR), applicando il filtro analogo: la “Subject category” *Linguistics and Language* (Tab. 1).

	ERIH PLUS		SCIMAGO (SJR)
Categorizzazioni	“ERIH PLUS Disciplines”	“OECD Classifications”	“Subject category” ¹¹
Categorie rilevanti per lo studio	<i>Linguistics</i>	<i>Languages and literature</i>	<i>Linguistics and Language</i>

Tab. 1: Categorizzazioni e criteri rilevanti - ERIH PLUS e SCImago Journal Rank

	ERIH PLUS		SCIMAGO (SJR)
	“ERIH PLUS Disciplines”	“OECD Classifications”	“Subject category”
Vestnik za tuje jezike/ Journal for Foreign Languages (L)	<i>Linguistics</i>	<i>Languages and literature</i>	(non presente in elenco SJR di riviste linguistiche)
Slovenščina 2.o (L)	/	/	Linguistics and Language
Slavia Centralis (LF)	Linguistics, Literature	Languages and Literature	(non presente in elenco SJR di riviste linguistiche)
Acta Neophilologica (LF)	Literature	Languages and Literature	Linguistics and Language

Tab. 2: Esempio di categorizzazione come riviste linguistiche (L) o di carattere filologico, linguistico-filologico o filologico-letterario (LF)

Ne risultano complessivamente 15 riviste che si suddividono in due sottogruppi.

Il primo sottogruppo è formato da otto riviste linguistiche in senso stretto (L) secondo i criteri “ERIH PLUS Disciplines” e/o “OECD

11
In SCImago è presente anche la categorizzazione secondo “Subject area”, che è tuttavia troppo generica per gli obiettivi di questo studio e non specifica le discipline linguistiche.

12

In inglese: “The scientific journal *Acta Neophilologica* is the journal of Slovenian experts and English-speaking, German-speaking and French- and Italian-speaking literary historians that publishes scientific studies in the field of Western-European, American and other literatures in English. The journal pays special attention to the problems from the history of cultural and especially literary and theatre contacts between Slovenia and Western-European literatures, as well as the problems of Slovenian emigrant literature.” Cfr. [https://journals.uni-lj.si/ActaNeophilologica/about] (accesso 18.9.23).

13

In inglese: “*Keria* (Greek for ‘honeycomb’) was founded by the Slovenian Society for Classical and Humanistic Studies in 1999. As a national journal for all fields of Greek and Latin studies, it is committed to fostering dialogue between scholarship, teaching, and other areas of culture. It is issued twice a year and it welcomes research articles, translations, pedagogical contributions, literary essays, book reviews, and other submissions relevant to the study of classical antiquity and its reception, ▶

Classifications” *Linguistics / Languages and Literature* come ad es. *Vestnik za tuje jezike* oppure secondo l’analogo criterio *SJR Linguistics and Language* come la rivista *Slovensščina 2.0*, che appare solo in *SJR* (Tab. 2).

Il secondo sottogruppo comprende complessivamente sette riviste di carattere prevalentemente filologico, linguistico-filologico o filologico-letterario (LF) che corrispondono ai criteri *ERIH PLUS Linguistics, literature / Languages and Literature* come *Slavia Centralis* oppure *Literature* (o *Classic Studies*) / *Languages and Literature* in *ERIH PLUS* e/o *Linguistics and Language* in *SJR*. La categoria *SJR Linguistics and Language* risulta tuttavia spesso meno specifica. Ad esempio, le riviste *Acta Neophilologica* e *Keria*, categorizzate in *Linguistics and Language* si presentano in primo luogo come riviste letterarie e di studi classici.

*Znanstvena revija Acta neophilologica je glasilo slovenskih anglistov, germanistov in romanistov ter literarnih zgodovinarjev, ki objavlja znanstvene razprave mednarodnih in domačih znanstvenikov s področja zahodnoevropskih, ameriške in drugih književnosti v angleščini. Revija posveča posebno pozornost problemom iz zgodovine kulturnih in še posebej književnih ter gledaliških stikov med Slovenijo in zahodnoevropskimi književnostmi ter problemi slovenske izseljenske književnosti.*¹²

*Revija Keria (v grščini ‘satovje’) je leta 1999 ustanovilo Društvo za antične in humanistične študije Slovenije. Kot osrednja slovenska revija za vsa področja grških in latinskih študijev si prizadeva za dialog med znanostjo, šolo in širšim področjem kulture. Izhaja dvakrat letno, objavlja pa izvirne razprave, prevode, didaktične prispevke, eseje, ocene knjig in druge relevantne prispevke na temo klasične antike in njene recepcije, latinskega in bizantinskega srednjega veka, latinskega humanizma ter sodobnega grškega jezika in kulture.*¹³

Fa parte delle sette riviste di questo sottogruppo anche la rivista di carattere interdisciplinare *ELOPE*, una rivista di anglistica di indirizzo prevalentemente filologico, anche se i criteri in ERIH PLUS e in SJR sono piuttosto generici: *Linguistics / Languages and Literature* in ERIH PLUS e *Linguistics and Language* in SJR sono elencati tra diverse altre discipline.

La rivista *Problemi*, anch'essa presente in SJR (*Linguistics and Language*), non è stata presa in considerazione in base alla rilevanza marginale per l'ambito disciplinare focalizzato (trattandosi di una rivista principalmente di psicoanalisi) nonché in base alla mancanza di riferimenti sull'uso della lingua.

Segue l'elenco delle riviste analizzate con le rispettive sigle introdotte per il presente lavoro:

- L (otto riviste): ActaAsi (*Acta Linguistica Asiatica*), JezSlov (*Jezik in slovtvo*), VestTJ (*Vestnik za tuje jezike*), LING (*Linguistica*), Scripta (*Scripta manent*), Slovj (*Slovenski jezik*) (criteri (ERIH PLUS): *Linguistics / Languages and Literature*); J.ZAPIS (*Jezikoslovni zapiski*), SL 2.0 (*Slovenščina 2.0*) (paragonabili criteri SJR *Linguistics and language*),
- LF (sette riviste): slavC (*Slavia Centralis*), slavR (*Slavistična revija*), VHISP (*Verba Hispanica*), ELOPE (*ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*), Clotho (*Clotho*), ActaNeo (*Acta Neophilologica*), Keria (*Keria: Studia Latina et Graeca*).

Per tutte queste riviste sono state analizzate le attuali politiche editoriali che riguardano l'uso delle lingue sul sito della rivista, le lingue del contributo accettate nonché le politiche e la prassi editoriale per quanto riguarda gli *abstract* e i *summaries* richiesti nelle norme. Per ottenere i dati sull'orientamento tematico e sulle politiche editoriali, sono state raccolte le norme in riferimento alla lingua/alle lingue del contributo

→ Latin and Byzantine Middle Ages, Latin humanism, and Modern Greek language and culture.” Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/keria/about>] (accesso 18.9.23).

14

I dati sulla lingua sono reperibili anche in ERIH PLUS; tuttavia, le etichette usate come “multiple languages” sono poco specifiche rispetto agli obiettivi dello studio, in quanto comprendono sia le riviste bilingui che le riviste che accettano esplicitamente persino dieci lingue (ad es. *Vestnik za tuje jezike*).

15

Secondo la comunicazione della redazione (marzo 2024), la decisione di utilizzare, accanto allo sloveno, anche l'inglese per il sito, risale al 2022.

16

Cfr. [<https://scripta-manent.sdutsj.edu.si/ScriptaManent/about/submissions#authorGuidelines>] (accesso 20.9.23).

accettata/e, reperibili sul sito relativo alla rivista (tendenzialmente nella parte *For Authors, Guidelines, Submissions, Submit*).¹⁴

RISULTATI**Lingue del sito della rivista**

Prima di passare alle politiche linguistiche che si rispecchiano nelle norme, verranno fatte alcune osservazioni sulla prassi editoriale in riferimento alle *metalingue* ossia alle lingue utilizzate nel sito per fornire le informazioni sulla rivista stessa e sulle rispettive politiche linguistiche (Tab. 3). Si osserva, da un lato, che in quasi tutti i casi le riviste offrono le informazioni in inglese e sloveno e solo eccezionalmente in una sola lingua (*Scripta manent*: solo in inglese). D'altro lato, si nota un significativo numero di riviste che offrono informazioni in tre o più lingue (6 su 15).

ActaAsi (L)	EN SL
JezSlov (L)	EN SL ¹⁵
VestTJ (L)	EN SL TD IT SP FR
LING (L)	EN SL TD IT SP FR POL PORT ČEŠ UKR RUS CRO
Scripta ¹⁶ (L)	EN
SlovJ (L)	EN SL
J.ZAPIS (L)	EN SL
SL 2.o (L)	EN SL
SlavC (LF)	EN SL
SlavR (LF)	EN SL
VHISP (LF)	EN SL SP PORT

ELOPE (LF)	EN SL
Clotho (LF)	EN SL TD IT FR CRO
ActaNeo (LF)	EN SL TD IT SP FR
Keria (LF)	EN SL TD

Tab. 3: Lingue del sito della rivista

17
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/linguistica/about>]
(accesso 20.9.23).

18
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/keria/about>]
(accesso 20.9.23).

Spicca da questo punto di vista il sito della rivista *Linguistica*, che oltre all'inglese e allo sloveno offre informazioni (anche se generalmente più brevi) in tedesco, in quattro lingue romanze e in cinque lingue slave, complessivamente in 12 lingue.¹⁷

Non si notano differenze significative in base all'orientamento disciplinare.

Per quel che riguarda le lingue della comunicazione internazionale, si osservano le seguenti tendenze: l'inglese figura come lingua della comunicazione in tutte le riviste a eccezione di una rivista monolingue slovena; il tedesco appare come metalingua del sito della rivista generalmente solo nei casi di più di cinque lingue (come in *Linguistica*, *Vestnik za tuje jezike*) e/o nelle riviste di filologia classica (*Clotho*, *Keria*). Tuttavia, le informazioni in lingua tedesca si limitano in parte ai soli titoli delle rubriche, mentre i contenuti restano nelle lingue principali della rivista (sloveno e/o inglese), come ad esempio nel caso di *Keria* con i titoli come *Archiv* (archivio), *Über die Zeitschrift* (Sulla rivista), *Sprache* (lingua), *Für Leser/innen* (per lettori e lettrici) ecc. in tedesco.¹⁸

Politiche editoriali dichiarate nelle norme

Riassumendo le tendenze editoriali esposte in Tab. 4, le caratteristiche delle politiche editoriali che sembrano distinguere le riviste slovene del settore rispetto al contesto internazionale sono: 1) un'attenzione per

19
La crescente affermazione dell'equazione "English only = la scienza ossia scienza vera e propria" è problematizzata ad es. da Goebel (2019: 91-92), nonché da diversi altri autori.

20
Cfr. [<https://scriptamanent.sdutjs.edu.si/ScriptaManent/about/editorialPolicies#custom-3>] (accesso 23.3.24).

21
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/elope/about/submissions#authorGuidelines>] (accesso 23.3.2024).

l'inglese come lingua della comunicazione internazionale e allo stesso tempo 2) una particolare attenzione per la lingua del paese che si manifesta anche nelle richieste di *abstract* e *summary* in sloveno nonché 3) la tendenza a non escludere le altre lingue della comunicazione scientifica e 4) in parte anche un'apertura nei confronti delle lingue apparentate della regione e delle lingue dei paesi vicini: in Tab. 4 figurano infatti anche le lingue croata, macedone e serba; nonché la lingua ungherese.

Per quanto riguarda l'inglese (1), a parte una sola eccezione legata alla prospettiva disciplinare (*ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*), non si trovano riviste che seguono il criterio "English only".¹⁹ La tendenza, spesso osservata in contesti analoghi, a richiedere la correzione da parte dei *native speaker* o generalmente la correttezza ortografica e linguistica e la coerenza rispetto alle varietà di inglese (ad es. "All papers submitted should be written in idiomatic academic English", cfr. Rocco 2020: 87s.) si riscontra in due riviste:

*All manuscripts should be proofread by a competent language editor. Spelling should be either British or American English but used consistently throughout the manuscript.*²⁰
*Please be sure to have a qualified native speaker proofread your English-language article.*²¹

Quanto al punto 3), in più casi viene data agli autori e alle autrici la possibilità di inviare contributi in lingue diverse dall'inglese o dallo sloveno, attraverso formulazioni che manifestano delle politiche linguistiche editoriali tendenzialmente aperte nei confronti di specifici contesti di ricerca: "po dogovoru lahko tudi v kakem drugem jeziku" (*Slovenski jezik*), "v manjšem deležu lahko v drugih slovanskih in svetovnih jezikih" (*Slavistična revija*).

Alcuni casi in cui da un lato viene attribuito un ruolo centrale alla lingua nazionale oppure, dall'altro lato, essa viene esclusa, si spiegano in base alla disciplina: tali sono il caso di alcune riviste principalmente di Slovenistica che accettano maggiormente contributi in sloveno (*Jezik in slovstvo*, *Slavistična revija*), ed anche il caso della rivista *Verba Hispanica* che esplicita nelle norme di accettare contributi scritti nelle lingue iberoromanze. La rivista *Linguistica* dichiara sul sito di accettare contributi in inglese, francese, italiano, tedesco, spagnolo, e quindi sembra concentrare una maggiore attenzione alla ricezione internazionale, garantita dall'uso delle principali lingue della comunicazione scientifica.

Quanto alle lingue della comunicazione scientifica internazionale, si nota una notevole apertura nei confronti delle lingue germaniche (soprattutto l'inglese, ma spesso anche il tedesco) e romanze (Tab. 4): un terzo delle riviste menzionano esplicitamente il tedesco, attribuendogli almeno a livello delle tracce delle politiche editoriali reperibili nel sito un importante ruolo come una delle lingue internazionali. Per le singole lingue romanze si registrano invece tra tre (spagnolo) e quattro (italiano e francese) occorrenze.²² L'apertura nei confronti delle lingue slave si manifesta invece in alcune formulazioni generiche come “v drugih slovanskih (in svetovnih) jezikih” e solo in un caso vengono nominate esplicitamente diverse lingue slave (VestTJ: croato, macedone, russo, serbo). Per quel che riguarda l'attenzione per la comunicazione scientifica a livello regionale, accanto al ruolo del tedesco e dell'italiano resta da menzionare anche l'ungherese, che appare tuttavia una sola volta (SlavC).

22

In *Verba Hispanica* si trovano anche altre lingue romanze menzionate singolarmente (Cfr. Tab. 4).

23

Se le norme non si trovano in sloveno o in un'altra lingua slava, vengono riportate in inglese: ad esempio, le norme di ActaAsi sono solo in inglese; cfr. cap. submissions: [<https://journals.uni-lj.si/ala/about/submissions>]; [<https://journals.uni-lj.si/ala/>] (accesso 18.3.23).

NORME DELLA RIVISTA

ActaAsi

We accept papers written in English or Slovene only.²³

<p>24 Solo in sloveno; cfr. [https://www.jezikinslovstvo.com/oz.php]; [https://www.jezikinslovstvo.com/] (accesso 18.3.23).</p>	JezSlov	Prispevki za Jezik in slovstvo morajo biti napisani v slovenščini. ²⁴
<p>25 In inglese si trova lo stesso ordine delle lingue: "Papers can be written in Slovenian, English, French, Italian, German or Spanish."; cfr. [https://journals.uni-lj.si/Vestnik/about/submissions]; [https://journals.uni-lj.si/Vestnik] (accesso 18.3.23).</p>	VestTJ	Prispevki so lahko napisani v slovenščini, angleščini, francoščini, hrvaščini, italijanščini, makedonščini, nemščini, ruščini, srbsčini in španščini. ²⁵
<p>26 Solo in inglese; cfr. [https://journals.uni-lj.si/linguistica/about/submissions]; [https://journals.uni-lj.si/linguistica] (accesso 18.3.23).</p>	LING	Papers and abstracts should be written in English, German, Spanish, French or Italian. ²⁶
<p>27 Cfr. [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent/about/submissions#authorGuidelines];</p>	Scripta ²⁷	Submissions can be written in English, German, Italian, French, Spanish or Slovene — preferably in the language that the manuscript focuses on. ²⁸
<p>28 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	SlovJ	Članki naj bodo v slovenskem ali angleškem jeziku, po dogovoru lahko tudi v kakem drugem jeziku. ²⁹
<p>29 Cfr. [https://sjsls.byu.edu/guidelines-for-contributors/] (accesso 18.3.23); in inglese: "Articles should be written in Slovene or English. By agreement, they may also appear in another language with the title, abstract and summary in Slovene →</p>	SlavC	Revija objavlja prispevke v slovenščini, lahko tudi v drugih slovanskih jezikih, madžarščini, nemščini ali angleščini. ³⁰
<p>30 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	SlavR	Prispevki so v slovenščini, v manjšem deležu lahko v drugih slovanskih in svetovnih jezikih [...]. Uredništvo daje prednost objavam v jeziku, ki je predmet obravnave, ali prevodu v slovenščino. ³¹
<p>31 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	VHISP	Prispevki morajo biti napisani v enem izmed romanskih jezikov ibernskega polotoka (španščini, portugalščini, katalonščini ali galicijščini). ³²
<p>32 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	ELOPE	Each paper should be accompanied by abstracts in English and Slovene (not more than 150 words each) and keywords. [...] Please be sure to have a qualified native speaker proofread your English-language article. ³³
<p>33 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	Clotho	/
<p>34 [https://scriptamanent.sduitsj.edus.si/ScriptaManent] (accesso 18.3.23).</p>	ActaNeo	The articles are published in the world language (English, German, French, Italian) the literature of which the author analyzes, the abstracts are written in a foreign language and the summaries in the Slovenian language. ³⁴

J.ZAPIS

All contributions begin with abstracts in English and Slovenian, which are up to 5 lines long, and followed by 5 keywords. The summary (up to 15 lines) of Slovenian articles is written in English, whereas articles written in languages other than Slovenian are followed by a summary in Slovenian and should be submitted in the language in which the article is written (the Slovenian translation). When providing citations and references, authors should follow practices used in previous issues of *Jezikoslovni zapiski*.³⁵

SL 2.0

The language of submission and publication is Slovene or English. Slovene papers must contain a longer summary in English, and vice versa. If the authors wish to write in English or any other language that is not Slovene, they should first consult the editors. *Prispevki so lahko napisani v slovenščini ali angleščini. Slovenski prispevki imajo naslov in daljši povzetek v angleščini, angleški pa v slovenščini. Glede uporabe drugih jezikov je priporočeno, da se avtor posvetuje z urednikom.*³⁶

Keria

/

→ and English.”
[<https://sjsls.byu.edu/guidelines-for-contributors/>] (accesso 18.3.23);
[<https://sjsls.byu.edu/guidelines-for-contributors/>]; [<https://sjsls.byu.edu/>] (accesso 18.3.23).

30
“Papers may be published in Slovene and other Slavic languages, as well as Hungarian, German, and English.”
[<https://journals.um.si/index.php/slaviacentralis/about> (<https://journals.um.si/index.php/slaviacentralis>) (accesso 18.3.23).

31
“Submissions are to be in Slovene, with a lesser number accepted in other Slavic or world languages. They undergo editorial review before publication. The editors give priority to submissions in languages corresponding to the subject matter and to translations into Slovene.”
[<https://srl.si/ojs/srl/about/submissions/>]; [<https://srl.si/ojs/srl/>] (accesso 18.3.23).

32
“The articles must be submitted in one of the Romance languages of the Iberian Peninsula (Spanish, Portuguese, Catalan or Galician).” [<https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/about/submissions/>]; [<https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/>] (accesso 18.3.23).

33
Conferma delle lingue delle pubblicazioni ricevuta dalla rivista in data 30.3.23.

34
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/ActaNeophilologica/about>] (accesso 18.9.23).

35
Cfr. [<https://ojs.zrc-sazu.si/jz/prispevki/>] (accesso 18.9.23).

36
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/slovenscinaz/about/submissions#authorGuidelines>] (accesso 18.9.23).

Tab. 4: Politiche linguistiche editoriali

37

Cfr. ad es. 29,1/2023
[<https://ojs.zrc-sazu.si/jz/issue/view/954/466>]
(accesso 15.3.24).

38

Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/ala/issue/view/744/690>]
(accesso 15.3.2024).

Abstracts e summaries

Infine, restano da menzionare le politiche linguistiche e le pratiche editoriali che riguardano i paratesti. Seguono alcuni esempi che illustrano le tendenze principali.

La rivista J.ZAPIS, come si deduce dalla Tab. 4, fornisce delle istruzioni precise che riguardano gli abstracts e i *summaries*. Consultando ad esempio i due fascicoli più recenti (28,2 e 28,1), per gli articoli in sloveno si osserva prevalentemente la seguente struttura: titolo e abstract sia in sloveno che in inglese all’inizio del testo e *summary* in inglese alla fine dell’articolo.³⁷ Nella rivista SlavR, gli articoli hanno generalmente gli abstracts con parole chiave nella lingua dell’articolo e in inglese all’inizio del testo e, se l’articolo non è scritto in sloveno, un *summary* in sloveno alla fine. Per gli articoli in inglese, gli abstracts sono in inglese e in sloveno con un *summary* in sloveno.

La rivista ActaAsi non precisa la politica editoriale che riguarda gli abstract, tuttavia, consultando i recenti fascicoli (13,1; 12,2), si nota la presenza di abstracts e keywords in sloveno anche per testi di autori con affiliazioni straniere (ad es. Giappone, Iran, Malaysia nel fascicolo 13,1/2023).³⁸

Per quel che riguarda la rivista JezSlov (definita nelle norme come rivista monolingue che pubblica in sloveno), consultando gli ultimi numeri (68,1; 67,4) si evince che al testo principale in sloveno, accompagnato all’inizio da abstract e keywords in sloveno, seguono titolo ed abstract con parole chiave in inglese. Siccome la pagina web della rivista offre lo sloveno e l’inglese (anche se alcuni contenuti della pagina rimangono in sloveno, ad es. “About the journal”, “Submissions”), i titoli degli articoli nella versione del sito inglese sono tradotti in inglese.

In riferimento alle riviste con una politica editoriale multilingue, si possono fare le seguenti osservazioni: negli ultimi due numeri (14,1;

13,1) della rivista VestTJ, che oltre allo sloveno accetta altre nove lingue, tutti gli articoli in sloveno contengono un *summary* con le parole chiave in inglese;³⁹ gli articoli in inglese hanno un *summary* con le parole chiave anche in sloveno, mentre gli articoli in altre lingue includono *summaries* in sloveno e inglese. Gli articoli in LING hanno generalmente *summaries* con le parole chiave in sloveno. Se l'articolo è scritto in una lingua della comunicazione scientifica che non sia l'inglese (ad es. in francese, italiano, tedesco o spagnolo), i *summaries* sono in sloveno e inglese. Sebbene la rivista non accetti esplicitamente lo sloveno (cfr. Tab. 4), consultando gli ultimi due numeri (62,1-2; 61,2), si trovano anche articoli in sloveno con *summaries* e parole chiave in inglese (nel numero tematico 61,2 in onore di Tjaša Miklič). Infine, la rivista VHISP, che menziona come lingue accettate le lingue romanze della penisola iberica, oltre a pubblicare gli articoli con *summaries* e parole chiave in inglese (e sloveno), mostra anche la presenza di articoli in inglese, ad es. nel numero 29,1 (2021).⁴⁰

Riassumendo, le tendenze osservate in riferimento ai paratesti rispecchiano generalmente l'intenzione di rendere accessibile la comunicazione scientifica sia a livello internazionale che a livello nazionale.

CONCLUSIONI

Nel presente contributo si è cercato di dare una panoramica delle politiche editoriali seguite dalle riviste scientifiche di lingua, linguistica e filologia slovene che risultano, secondo gli elenchi consultati e i criteri applicati, più diffuse e note nel panorama nazionale e internazionale. Si tiene a precisare che questa panoramica, a eccezione di alcuni esempi trattati nell'ultimo capitolo, riflette a livello *dichiarativo* le politiche editoriali, che tuttavia possono corrispondere solo in parte alle scelte

39
Un articolo in sloveno (numero 12,1) ha *summaries* in inglese e spagnolo [<https://journals.uni-lj.si/Vestnik/article/view/9339/9241>] (accesso 20.3.24).

40
Cfr. [<https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica/article/view/10603/10018>] (accesso 20.3.24).

linguistiche effettive degli autori, come già osservato negli studi precedenti (Rocco 2020) nonché nell'ambito delle analisi attuali (Rocco, Ščukanec, in preparazione). Nella prassi della pubblicazione, le effettive scelte linguistiche dipendono da una serie di fattori (disciplina, tematiche, scelte dai rispettivi *guest editors* etc.) che possono portare la gamma delle lingue teoricamente accettate a un numero più ridotto – o anche viceversa.

Riassumendo i risultati dello studio: le politiche editoriali dichiarate implicitamente (lingua del sito) o esplicitamente (norme per gli autori) dimostrano che, malgrado una generale tendenza all'omologazione e anglicizzazione nell'ambito della comunicazione scientifica nel settore, che si osserva in vari paesi, le riviste slovene riescono, anche attraverso una particolare attenzione per *abstracts* e *summaries* in sloveno, a conservare per la lingua del paese un ruolo importante nella comunicazione scientifica, contribuendo indirettamente anche al suo ulteriore sviluppo come lingua delle scienze. Allo stesso tempo, le norme riflettono il ruolo importante dell'inglese, nonché una particolare apertura verso diverse lingue internazionali o mondiali, tra le quali il tedesco si trova al primo posto, seguito dall'italiano e da altre lingue romanze nonché, in parte, da altre lingue slave. ♡

Bibliografia

- AMMON, ULRICH, 2015: *Die Stellung der deutschen Sprache in der Welt*. Berlin/München/Boston: de Gruyter.
- AMMON, ULRICH, 1991: *Die internationale Stellung der deutschen Sprache*. Berlin/New York: de Gruyter.
- BARBOSA DE OLIVEIRA, MARCOS, 2013: On the commodification of science: The programmatic dimension. *Science & Education*, 22 (10). 2463-2483.
- BOURDIEU, PIERRE, 2017: *Sociologie générale, vol. 2. Cours au Collège de France (1983-1986)*. Paris: Le Seuil.
- BRAIT, ANDREA, 2016: Die große Trennungslinie, die an unserer Haustür vorbeiführt überbauen. Zur Vermittlungsfunktion der österreichischen Kulturaußenpolitik zwischen Ost und West. Österreich im Kalten Krieg. Neue Forschungen im internationalen Kontext. Ed. Maximilien Graf and Agnes Meisinger. Vienna: Vienna University Press. 259-296.
- FERENC, MITJA, REPE, BOŽO, 2004: Die slowenisch-österreichischen Beziehungen nach der internationalen Anerkennung. *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju. Paraleltitel: Slowenisch-österreichische Beziehungen im 20. Jahrhundert*. Ed. Dušan Nečak et al. Ljubljana: Oddelek za Zgodovino Filozofske Fakultete. 655-706.
- FOSCHI, MARINA, 2012: Identità culturale e comunicazione scientifica tra inglese globale e multilinguismo. *Daf Werkstatt*, 17-18. 45-55.

- FRATH, PIERRE, 2016: Publish rubbish or perish. De l'uniformité et du conformisme dans les sciences humaines. *Mélanges CRAPEL*, 37. 95-99. [<https://www.atilf.fr/wp-content/uploads/publications/MelangesCrapel/file-38-5-1.pdf>] (ultimo accesso: 23/09/23).
- GEHRMANN, SIEGFRIED, 2020: Die Ökonomisierung des Sprachlichen. Eine Bestandsaufnahme über die Zukunft der Nationalsprachen als Wissenschaftssprachen. *Die Sprache von Forschung und Lehre. Lenkung durch Konzepte der Ökonomie?* Ed. Ursula Münch, Ralph Mocikat, Siegfried Gehrman, Jörg Siegmund. Baden-Baden: Nomos. 5-76.
- GEHRMANN, SIEGFRIED, RONČEVIĆ, IVANA, 2015: Pojednojezičenje znanosti kao hegemonijalni projekt: europske perspektive i anglofone stvarnosti/ Monolingualisation of research and science as a hegemonial project: European perspectives and Anglophone realities. *Filologija*, 65. 13-44. [<https://hrcak.srce.hr/154176>] (ultimo accesso: 2/08/23).
- GEHRMANN, SIEGFRIED, TURKOVIĆ, SLAĐAN, 2019: Perspektiven einer mehrsprachigen europäischen Wissenschaft im Zustand ihrer Anglophonisierung. Einleitung zum Themenschwerpunkt. *ZGB* 28/2019. 5-20. [https://zgbde.ffzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2021/04/ZGB_28_2019.pdf] (ultimo accesso: 2/09/23).
- GOEBL, HANS, 2019: Kritische Bemerkungen zur Lage der Romanistik im Zeichen von ›English only‹ // Critical Remarks on the Situation of Romance Studies with Regard to the ›English-Only‹ Policy. 87-107. [<https://hrcak.srce.hr/clanak/342630>] (ultimo accesso: 23/09/23).

- GOFFMAN, ERVING, 1968: *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. Harmondsworth: Penguin (prima ed. 1961).
- GORDIN, MICHAEL D., 2015: *Scientific Babel: How Science Was Done Before and After Global English*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- GOTTI, MAURIZIO, 2017: English as a Lingua Franca in the academic world: Trends and dilemmas. *Lingue e Linguaggi*, 24. 47-72.
- HORVATH, MARGIT, 2015: Zukunftsperspektive des studienbegleitenden Deutschunterrichts in Slowenien. *Scripta Manent* 8(2). 36-48.
- KREVS BIRK, URŠULA, 2019: On some aspects of German as a contact language with Slovenian. *Linguistica*, 59(1). 155-173. [<https://doi.org/10.4312/linguistica.59.1.155-173>] (ultimo accesso: 23/09/23).
- MOCIKAT, RALPH, 2020: Die Anglophonisierung der Wissenschaften als Folge ihrer Ökonomisierung? *Die Sprache von Forschung und Lehre. Lenkung durch Konzepte der Ökonomie?* Ed. Ursula Münch, Ralph Mocikat, Siegfried Gehrman, Jörg Siegmund. Baden-Baden: Nomos. 91-96.
- NEČAK, DUŠAN et al. (ed), 2004: *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju. Paralleltitel: Slowenisch-österreichische Beziehungen im 20. Jahrhundert*. Ljubljana: Oddelek za Zgodovino Filozofske Fakultete.
- NOVAK-LUKANOVIČ, SONJA, LIMON, DAVID, 2012: *Language Policy in Slovenia*. [https://www.researchgate.net/publication/241734490_Language_policy_in_Slovenia] (ultimo accesso: 20/06/23).

- PRINČIČ, JOŽE, 2004: Die slowenisch-österreichischen Wirtschaftsbeziehungen 1945–1991. *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju. Paralleltitel: Slowenisch-österreichische Beziehungen im 20. Jahrhundert*. Ed. Dušan Nečak et al. Ljubljana: Oddelek za Zgodovino Filozofske Fakultete. 529–564.
- ROCCO, GORANKA, 2020: The Status of German as a Lingua Franca in Written Scientific Communication: A Study on Language Policies in Linguistic Journals. *Language for International Communication: Linking Interdisciplinary Perspectives*, Vol. 3. 79–93. [https://www.apgads.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/apgads/PDF/LINCS-2020/lincs.2020.07.pdf] (ultimo accesso: 23/09/23).
- ROCCO, GORANKA, ŠČUKANEC, ALEKSANDRA (in preparazione): Sprache(n) der wissenschaftlichen Kommunikation in geisteswissenschaftlichen Fachzeitschriften. Zur Rolle der Wissenschaftssprache Deutsch im südslawischen Sprachgebiet.
- SPITZMÜLLER, JÜRGEN, 2021: His Master’s Voice: Die soziale Konstruktion des ‚Laien‘ durch den ‚Experten‘. *Laien, Wissen, Sprache*. 1–24.
- SCHLOTHEUBER, EVA, 2020: Potenzial und Aufgaben der Geisteswissenschaften und die Folgen der ökonomisierten Bewertung von Forschungsergebnissen. *Die Sprache von Forschung und Lehre. Lenkung durch Konzepte der Ökonomie?* Ed. Ursula Münch, Ralph Mocikat, Siegfried Gehrman, Jörg Siegmund. Baden-Baden: Nomos. 77–82.

TOLLEFSON, JAMES W., 1997: *Language policy in independent Slovenia*. [<https://doi.org/10.1515/ijsl.1997.124.29>] (ultimo accesso: 22/06/23).

VODOPIVEC, PETER, 2004: Die Slowenen in der Habsburgermonarchie. *Slovensko-avstrijski odnosi v 20. stoletju*. Paralleltitel: *Slowenisch-österreichische Beziehungen im 20. Jahrhundert*. Ed. Dušan Nečak et al. Ljubljana: Oddelek za Zgodovino Filozofske Fakultete. 47-62.

Summary

The multiple effects of globalization, as well as a growing economization of knowledge, are also reflected in the field of scientific communication (Mocikat 2020, Schlotheuber 2020, Gehrmann 2020, Gehrmann, Turković 2019: 10). If at the international level a general trend towards usage of English and a partial abandonment of other languages of scientific communication could be noted, it must also be taken into consideration that in individual disciplines and regional contexts different developments can be outlined, due to the specific factors that influence linguistic choices in a specific land, time span and scientific field.

This case study addresses the issue of editorial language policies in scientific journals regarding less widely spoken languages and focuses the specialized journals in the field of language studies *sensu latu*, including individual philologies (Romance languages, Slavic languages, Asian languages, etc.), in Slovenia. On the one hand, the research question is whether there are (and how many) journals, as it can generally be observed in various areas, that do not publish in the official language of the country in question and do not develop strategies to guarantee the accessibility and comprehension in the country of publication, for example with titles, abstracts and / or summaries in the official language of the country in question. On the other hand, the study explores the relation between the currently most widely used language of scientific communication (English), the national language and the “second-ranked international languages” (Ammon 2015) which, based on historical, cultural, geopolitical and economic factors, have for many years played an important role in this area.

Goranka Rocco

Goranka Rocco is professor for German language and Translation at the Department of Humanities, University of Ferrara. She taught at the Universities of Düsseldorf, Duisburg-Essen, Bologna, and Trieste. Her research interests focus on contrastive discourse linguistics, contrastive textology, sociolinguistics, and translation. In 2018 she was awarded Ladislao Mittner prize for Translation science.

Aleksandra Ščukanec

Aleksandra Ščukanec, associate professor at the German Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb University. Her research interests include languages in contact, language biographies, semantics and translation studies. In 2011 she was awarded Ljudevit Jonke Prize for outstanding accomplishments in promoting Croatian language and literature in the world.



***Ja tebja ljublju – Je t’aime:*
un russo a Parigi, ovvero
quando un traduttore si
autoinvita al cinema**

Ja tebja ljublju – Je t’aime:
a Russian in Paris, or When
a Translator Goes to the Movies

Riproporre una serie di scene tratte da film sovietici e di popolari canzoni russe come fossero nate nell'universo culturale francese degli anni Sessanta e Settanta. Questa la sfida raccolta da *Ja tebjja ljublju – Je t'aime* (Šavkero, Semičev, Kim, Russia, 2023, 56'), un film in cui la leggerezza di un prodotto di intrattenimento giocato sugli stereotipi si accompagna a un alto tasso di (auto)consapevolezza, ponendosi a cavallo tra due lingue, due culture e quindi tra molteplici punti di vista. Chiave di lettura privilegiata per portare in superficie i meccanismi su cui si basa questa operazione – con cui i russi ridono tanto dell'altro quanto di loro stessi – saranno le categorie dell'analisi traduttologica.

JA TEBJA LJUBLJU – JE T'AIME, CINEMA RUSSO E SOVIETICO, NOUVELLE VAGUE, CANZONE RUSSA, RAPPORTO RUSSIA-FRANCIA, TRADUZIONE MULTIMEDIALE, STEREOTIPI CULTURALI, INTERTESTUALITÀ, INTRADUCIBILITÀ, PARODIA

To adapt several scenes from Soviet motion pictures and some popular Russian songs so that they would reproduce a product of the French cultural world of the 60s and the 70s. That's the challenge taken up by *Ja tebjja ljublyu – Je t'aime* (Shavkero, Semichev, Kim, Russia, 2023, 56'), a film which combines the lightness of entertainment with a high level of (self-)awareness. Playing on stereotypes, this multimedia product places itself between two languages and two cultures, hence between multiple points of view. The aim of this work is an analysis of the movie through the lens of translation, to bring to the surface the mechanisms of this operation by which the Russians make fun of "the other" as much as they make fun of themselves.

YA TEBJA LYUBLJU – JE T'AIME, RUSSIAN AND SOVIET CINEMA, FRENCH NEW WAVE, RUSSIAN SONGS, RUSSIAN FRENCH RELATIONSHIPS, MULTIMEDIA TRANSLATION, CULTURAL STEREOTYPES, INTERTEXTUALITY, UNTRANSLATABILITY, PARODY

I

Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama.
(Roland Barthes)

Ja tebja ljublju - Je t'aime è un progetto del 2023 a firma dei registi Andrej Šavkero, Miša Semičev e Roman Kim, a oggi disponibile sulla piattaforma di streaming russa KION (kion.ru), dove è uscito il 28 dicembre 2023. Il film è costruito partendo da alcune scene di famose pellicole sovietiche e da alcune popolari canzoni russe degli ultimi sessant'anni, immaginate e riproposte come fossero nate all'interno dell'universo artistico francese dei decenni Sessanta Settanta, in particolare della Nouvelle vague.

L'articolo vuole presentare *Ja tebja ljublju - Je t'aime* (d'ora in poi abbreviato semplicemente in *Ja tebja*) attraverso il punto di vista di un traduttore-spettatore - dal francese e dal russo. Traduttore che, durante la visione, non può che leggere il testo fermandosi sui suoi meccanismi costitutivi e guardare al gioco di citazioni, suggestioni e variazioni attraverso le categorie dell'analisi traduttologica, notando la complessità messa in campo dagli autori nel costruire un *divertissement*, riuscito, sugli stereotipi nazionali. Un'operazione raffinata, quella del film, che, al di là del semplice passaggio tra codici definibile come "traduzione intra e interlinguistica" (Jakobson 1971: 261) o "interpretazione intra e intersistemica" (Eco 2001: 100), dà vita a un testo in cui convivono elementi sovietici e francesi che lo spettatore russo riconosce, ridendone. Nel corso dell'articolo, si cercherà di far emergere - per usare i termini bachtiniani - il "duplice orientamento" della parola ironica, rivolta da una parte verso "l'oggetto del discorso" (il cinema russo), dall'altra verso "l'altra parola, verso il discorso altrui" (il cinema francese). Una

parola altrui che mantiene il suo orientamento, portando la marca del mondo francese, ma di cui i registi si servono al contempo per i propri scopi, ovvero parlare e arrivare al loro pubblico, russo. La consapevolezza di questa duplicità è imprescindibile; se si considerasse la parodia come un “discorso ordinario, rivolto solo al proprio oggetto” essa non sarebbe null’altro che “un’opera mal riuscita” (Bachtin 2002: 109).¹ Anzi, nel caso di *Ja tebja*, dal momento che la cinematografia francese è, per gli autori della pellicola, una ‘traduzione’ della cinematografia sovietica, a entrare in gioco è una duplice parola altrui e la parodia stessa è doppia.

Prima di *Ja tebja*

L’operazione messa in atto in *Ja tebja* non rappresenta un unicum, ma conta due precedenti, *Ciao, 2020!* e il suo seguito *Ciao, 2021!*, che a questo progetto sono collegati tramite la figura di Ivan Urgant. Volto noto della televisione russa, il suo nome non compare nei titoli di coda del lungometraggio in esame in quanto inserito, per le posizioni espresse sulla guerra in Ucraina, nella lista di personalità definite *inostrannye agenty* (agenti stranieri), ovvero accusate di portare avanti attività politiche con il sostegno estero. Appaiono però alcuni membri della sua squadra: i registi di *Ja tebja* erano infatti tra gli sceneggiatori del talk show serale *Večernij Urgant* (Late-night con Urgant, 2012-2022), di cui *Ciao, 2020!* e *Ciao, 2021!* rappresentavano lo speciale di Capodanno.

Il meccanismo alla base delle produzioni precedenti era simile: si trattava di due show, parlati e cantati in italiano, che si ispiravano alla televisione nostrana anni Ottanta, con un taglio nazionalpopolare e che, per la loro parodia, prendevano le mosse dalla leggendaria popolarità, a tutt’oggi vivissima, di cui in Unione Sovietica godeva il Festival di Sanremo. *Ciao, 2020!* ottenne una ricezione entusiastica, diventando un fenomeno di massa anche in Italia, dove gli vennero

1
Le traduzioni dal russo, dal francese e dall’inglese sono mie (AT). Per quanto riguarda i titoli dei film, in corsivo vengono fornite le traduzioni attestate di quelli distribuiti in Italia, in tondo le traduzioni d’uso.

dedicati numerosi servizi televisivi, video reaction e articoli di giornale. Alcuni di questi proponevano un'analisi puntuale del testo nella sua interezza, approfondendone anche gli aspetti legati alla cultura e al mondo dello spettacolo e dell'attualità russi. Tutti elementi sui quali era costruita la comicità al di là del gioco formale sugli stereotipi dell'Italia e che lo spettatore italiano non avrebbe colto, pur capendo da un punto di vista puramente linguistico il contenuto denotativo dello show. La traduzione era prima di tutto solo una cassa di risonanza per un contenuto profondamente ancorato nel Paese in cui nasceva. Era stata la lingua la chiave dell'enorme successo al di fuori della Russia, un italiano maccheronico che faceva risultare l'intero prodotto involontariamente divertente ai nostri occhi, ma che non era affatto l'elemento su cui facevano leva gli autori per intrattenere i loro spettatori; ridevano i russi e ridevano gli italiani, ma per motivi diversi, spesso senza neppure averne la consapevolezza. Non a caso già *Ciao, 2021!* era stato meno apprezzato dal pubblico italiano, sia perché era scomparso il fattore della novità, sia perché l'aspetto linguistico era stato curato maggiormente e la forma del prodotto finale era dunque corretta.

Al di fuori dei confini e del web russi *Ja tebja*, che pure ripropone, in chiave francese, un tipo di operazione simile, è invece passato del tutto sotto silenzio, anche alla luce del mutato contesto geopolitico internazionale, tanto che in rete compare solo – in forma di titolo, accompagnato da una breve descrizione – su pochi database di cinema in lingua inglese. Da una parte è sicuramente stato sfavorito dalle vicissitudini di distribuzione: annunciato, poi posticipato e infine fatto uscire senza una campagna di promozione, questo lavoro, a differenza delle due produzioni precedenti facilmente reperibili in modo gratuito, non è stato reso disponibile in libera visione neanche sul mercato russo, non essendo caricato, per esempio, sul canale YouTube Kionru,

se non con il trailer e un paio di spezzoni musicali che rimandano lo spettatore alla piattaforma KION. Dall'altra, non si può ignorare che la scelta di condurre il gioco di specchi ricorrendo a un contesto in cui la parodia è meno evidente rispetto agli altri due casi, perché basata su riferimenti più alti, cinematografici, avrebbe in ogni caso reso più complessa la comprensione, anche solo superficiale, da parte di un pubblico che non fosse russo.

Il contesto: Capodanno

“Per me una festa è quando viene raccontato qualcosa di unico e Capodanno è, per sua natura, un esempio di unicità. Mi pare che il progetto rifletta questo spirito. Insieme all'umorismo, la storia richiama tanti sentimenti necessari alla vita: la felicità e l'innamoramento. Tutti ne hanno bisogno e sicuramente il pubblico non rimarrà indifferente, e i cinefili saranno felici quando riconosceranno qualcosa e da dove è stato tratto” (Ja tebjā 2023). Ecco la sintesi che di *Ja tebjā* fa in un'intervista Rinald' Muchametov, uno degli interpreti.

Il primo aspetto su cui soffermarsi è il significato particolare che la tradizione del Capodanno ricopre in Russia, per ragioni prima di tutto storiche. Fino alla rivoluzione del 1917 il Natale era la festa principale, essendo l'ortodossia la fede dell'impero russo; tuttavia, dopo la caduta dello zar, l'atteggiamento delle autorità nei confronti di tale celebrazione iniziò a mutare. Dapprima, con la separazione tra Stato e Chiesa, fu ancora possibile festeggiarlo, poiché a ogni cittadino era lasciata la libertà di professare qualsiasi religione o di non professarne alcuna. Gradualmente, in particolare nei primi anni Venti, divenne comune il Natale del Komsomol, con fiaccolate e raduni pubblici di chiaro stampo antireligioso. Ma bisognerà aspettare la fine del decennio perché avvenga il cambiamento definitivo: “nel 1928-1929 vennero adottate

le misure più dure contro la religione. [...] Al culmine della campagna antireligiosa, nel 1929, non solo vennero abolite le festività religiose, ma vennero vietati anche gli alberi di Natale” (Rožkov 2014: 164-165). Finché, negli anni Trenta, in linea con la formula staliniana del “la vita è migliorata, la vita è diventata più allegra”, le tradizioni legate al 25 dicembre, lo spirito di festeggiamenti in famiglia, i regali e anche l’albero, privati della loro componente religiosa, finirono per essere trasferiti – ed essere accettati anche a livello ufficiale – al primo dell’anno.

Ecco allora che *Ja tebjā* si situa in un contesto ben preciso, affiancandosi all’interno del palinsesto tradizionale a titoli ben consolidati (primo fra tutti la commedia cult *Ironija sud’by, ili S lëgkim parom!*, *Equivoci di una notte di capodanno* del regista Èl’dar Rjazanov) e quasi introducendovi – insieme a *Ciao, 2020!* e *Ciao, 2021!* – una nuova tipologia di genere multimediale, la parodia russa in veste di sedicente produzione estera.

II

*Vorrei vivere e morire a Parigi
Se non esistesse una terra tale
– Mosca.
(Vladimir Majakovskij)*

I rapporti Francia-Russia al cinema

Alla luce del secolare legame tra Russia e Francia, non stupisce la scelta di quest’ultima come universo di confronto e ispirazione. Non è questa la sede per approfondire le complesse ragioni che hanno condotto tale Paese a diventare uno degli interlocutori privilegiati, nel quadro delle diverse spinte storiche, sociali, culturali, di pensiero e linguistiche che hanno via via attraversato la Russia, ora avvicinandola ora

allontanandola dal resto dell'Europa; si noterà soltanto come la vicinanza emerga con forza anche nel mondo del cinema.

In ambito cinematografico, da un punto di vista storico-economico, i dati parlano chiaro: l'Unione Sovietica, nonostante la sua diffidenza verso il mercato estero, in particolare dalla seconda metà del secolo scorso mostrava una certa apertura per i prodotti francesi. Negli anni Settanta e Ottanta lo Stato acquistava annualmente circa “70 film dai Paesi amici (del blocco socialista), 30 dai Paesi in via di sviluppo [...] e 20 dai Paesi del blocco capitalista, [...] di cui una dozzina proprio dalla Francia” (Chapron 2013: 35). Ancora negli anni Duemila, in Russia, pur a fronte di un'importazione più massiccia dagli Stati Uniti, su circa centocinquanta pellicole provenienti da 17 Paesi stranieri, quasi l'80% era occupato dai soli film americani e francesi. Un movimento non a senso unico, testimoniato dall'interesse degli investitori francesi per la realtà russa, tanto che negli anni Ottanta e Novanta “il CNC, Centre national du Cinéma et de l'image animée, creò un fondo di aiuto per le coproduzioni con l'Europa centrale e orientale, diventando partner finanziatore privilegiato per produzioni” di registi quali Michalkov, Todorovskij, Muratova, ecc. (Chapron 2013: 43).

A questo primo ponte se ne deve aggiungere un altro, di natura sociale, che si riflette in una produzione artistica che guarda a Occidente. Un esempio su tutti: *Okno v Pariž* (*Insalata russa*, Mamin, 1994), una commedia fantastica che vede un gruppo di russi scoprire un passaggio spazio-temporale che dalla loro abitazione a San Pietroburgo li conduce a Parigi, dove, dopo una serie di avventure, devono decidere se fermarsi o no prima che il passaggio si richiuda. Nel film, ambientato nel 1992, proprio all'indomani della dissoluzione dell'Unione Sovietica, si può individuare uno strascico del mito del *voobražaemyj zapad*, l'occidente immaginario e, fino a quel momento, immaginato. Un mito

che l'antropologo Aleksej Jurčak spiega attraverso la definizione del concetto che l'"estero" aveva per i sovietici: "Non denota né un confine né un territorio reale, ma uno spazio immaginario – al contempo reale e astratto, conosciuto e irraggiungibile, ordinario ed esotico, posto sia qui sia là" (2014: 312). Questa, in un certo qual modo, vedremo essere anche l'immagine della Francia, idealizzata, adottata da *Ja tebjja*; non a caso uno degli interpreti, Michail Trojnik, ha commentato in un'intervista: "Per me era un sogno avvicinarmi a questo mondo. Amo molto tali film perché sono commoventi, per l'atmosfera che creano – irreali e magica. L'intero periodo degli anni Sessanta in Francia è romantico, interessante" (*Ja tebjja* 2023). Tuttavia nella pellicola la spinta all'evanescenza nasconde in realtà uno sguardo verso la propria identità; gli episodi scritti da Šavkero, Semičev e Kim rielaborano materiale sovietico e si rivolgono a un pubblico russo.

La finzione cinematografica

Da un punto di vista puramente formale, *Ja tebjja* è parlato in francese e, a esclusione delle canzoni, è sottotitolato in russo. Questa scelta aumenta la percezione di realismo del testo perché costringe il pubblico ad accettare una sorta di *suspension of disbelief*, come se si trovasse di fronte a un vero film francese e non a un prodotto scritto a tavolino come gioco di virtuosismo. Ciò permette di rafforzare il muto patto tra regista e spettatore alla base del cinema stesso: accettare per vero qualcosa che vero non è. Come scrive Jurij Lotman: "L'aspirazione del cinema a fondersi senza riserve con la vita e il desiderio di rivelare la propria specificità cinematografica, la convenzionalità del proprio linguaggio, di affermare la sovranità dell'arte nel proprio ambito [...] non esistono l'uno senza l'altro e costituiscono quel campo di tensione strutturale in cui si muove la vera storia del cinema" (1973: 28). Patto

che nel caso specifico, in virtù della struttura episodica della pellicola (in cui la narrazione intesa come trama è quasi assente), investe la ‘nazionalità’ del film, ancor prima che il suo contenuto.

Il prodotto finale ha l’aspetto di un’opera della Nouvelle vague. Una corrente cinematografica nata spontaneamente in Francia nel secondo dopoguerra come forma di opposizione al cinema cosiddetto tradizionale e che nelle opere ricercava un’ispirazione più libera, meno standardizzata e commerciale.² Un approccio d’avanguardia a proposito del quale il critico Alexandre Astruc annotava “[Il cinema] diventa poco a poco un linguaggio. Un linguaggio, cioè una forma in cui e attraverso cui un artista può esprimere il suo pensiero, non importa quanto astratto, o tradurre le proprie ossessioni nello stesso identico modo in cui oggi avviene con un saggio o un romanzo. È per tale ragione che definisco questa nuova era del cinema era della *Caméra-stylo*, della cinepresa come stilografica” (1948). Uno spirito che ci si potrebbe aspettare di ritrovare anche in *Ja tebjja*, considerata la forma con cui il film si presenta; nella realtà la somiglianza esteriore è illusoria, vi corrispondono finalità diverse.

III

La traduzione è la madre di ogni civiltà.
(Iosif Brodskij)

Le pellicole originali

Ja tebjja si compone di sette cortometraggi, reinterpretazione di altrettanti spezzoni di film cult sovietici. La prima pellicola a essere riscritta è *Moskva slezam ne verit* (*Mosca non crede alle lacrime*, Men’šov, 1979), premio Oscar al miglior film straniero nel 1981, che racconta la vita

2
C. Chabrol, J. Demy, J. Godard, L. Malle, A. Resnais, J. Rivette, É. Rohmer, F. Truffaut, A. Varda: questi i nomi dei registi più significativi della corrente.

3
Devčata rientra nella *Sovetskaja novaja volna*, la Nouvelle vague sovietica, corrente nata nel periodo del disgelo (*otpepel'*, corrispondente agli anni di Chruščëv) e sviluppatasi sotto l'iniziale influenza dei lavori di registi quali Bergman, Antonioni, Fellini, Truffaut. Nonostante la vicinanza alla Nouvelle vague francese (riscontrabile nell'attenzione alla vita quotidiana su cui si concentra la trama, nel realismo in termini di fotografia e nell'interiorità dei protagonisti, nonché nella creazione di un nuovo linguaggio cinematografico, vicino allo stile documentaristico), i registi sovietici non rifiutarono completamente la tradizione del cinema russo precedente. Per esempio, il regista Goriž Čuchraj dichiarò: "Ci consideriamo come gli eredi del grande cinema russo [...]. Il cinema deve avere radici sociali solide e non posso immaginare un'onda senza mare" (Martin 1993: 32). Tra gli esponenti della corrente si contano: T. Abuladze, J. Egorov, O. Ioseliani, K. Muratova, S. Paradžanov, M. Romm, A. Tarkovskij, M. Chuciev, V. Šukšin.

sentimentale e professionale di tre amiche alla ricerca della felicità nella capitale, tra la morale pubblica negli anni Cinquanta e il grande amore negli anni Settanta. Si passa poi a *Vokzal dlja dvoich* (Stazione per due, Rjazanov, 1982), in cui un viaggiatore a cui sono stati rubati i documenti e il biglietto resta bloccato due giorni in una stazione dove troverà l'amore. Seguono *Ljubov' i golubi* (L'amore e i colombi, Menššov, 1981), una commedia sulle vicende di un uomo diviso tra l'amore per la moglie e la famiglia e quello per un'altra donna, e *Žestokij romans* (Romanza crudele, Rjazanov, 1984), un melodramma storico di critica ai costumi in ambito matrimoniale della borghesia e della nobiltà in declino, trasposizione della pièce *Bespridannica* (*Senza dote*) di A.N. Ostrovskij. Vengono poi *Devčata* (Ragazze, Čuljukin, 1961), in cui si assiste al progressivo avvicinamento di una giovane lavoratrice a un ragazzo che ha scommesso con un amico di farla innamorare in una settimana, e *Služebnyj roman* (Una storia d'ufficio, Rjazanov, 1977), storia di una severa direttrice di un istituto statistico che finisce per innamorarsi dell'impiegato che cercava di sedurla. Per ultimo *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom!* (distribuito come *Equivoci di una notte di capodanno*, titolo letterale: L'ironia del destino, ovvero Buona sauna!, Rjazanov, 1975), il cui protagonista è un ragazzo onesto ma timido che scopre l'amore durante una notte di Capodanno piena di imprevisti.

Tutti i film scelti dagli autori, con l'eccezione di *Devčata* – ascrivibile al periodo precedente³ – hanno in comune l'essere stati girati negli anni della stagnazione (*zastoj*). Un periodo che, durante il governo di Brežnev, da metà degli anni Settanta vide l'Unione Sovietica investita da serie difficoltà economiche, con crescita dell'inflazione e della disoccupazione, nonché da una nuova stretta della censura. A una linea di partito generalmente improntata al conservatorismo politico e culturale si era affiancata, fin dagli anni Sessanta, una spinta in senso

contrario, proiettata verso il futuro, a livello sia sociale sia artistico. In ambito cinematografico, in precedenza il realismo socialista aveva rappresentato l'imperativo estetico: l'arte, in contrasto con le avanguardie di inizio Novecento, doveva avvicinarsi alla cultura delle classi proletarie e celebrare i traguardi del partito comunista, con l'obiettivo dichiarato di rappresentare non la realtà com'era, ma come avrebbe dovuto essere. Dal periodo della stagnazione, invece, le direttive statali puntarono sulla necessità di produrre film diversificati per trama, genere e stile. Si andarono delineando due gruppi. L'uno "accolse le richieste del Goskino [il comitato statale dell'URSS per la cinematografia], producendo film 'su commissione' e guadagnandosi così un trattamento di favore", anche a livello di finanziamenti e altri vantaggi economici; l'altro rimase più indipendente, con "registi autentici che non tradirono i propri ideali e principi", creando opere personali in linea con il clima di "liberazione della creazione" che il cinema stava attraversando (Zorkaya 1989: 269, 270).

L'altro elemento che accomuna i film sovietici 'tradotti' in *Ja tebja*, a esclusione di *Žestokij romans*, è il loro essere commedie. Si tratta delle cosiddette commedie liriche, comparse negli anni Settanta, in cui registi come El'dar Rjazanov, Vladimir Men'sov e Georgij Danelija mescolano romanticismo ed elementi drammatici, idealismo e satira sociale, con un sottotesto di critica al sistema, spesso rivolto nei confronti della burocrazia. I personaggi iniziano ad apparire vivi e realistici, ben delineati a livello tanto visivo quanto caratteriale e si muovono all'intero di una quotidianità facilmente riconoscibile dagli spettatori. A tal proposito è interessante riportare le parole di Rjazanov: "Alcuni anni fa sui nostri schermi dominavano quelle commedie dalle situazioni che nulla hanno a che vedere con la vita, né i loro protagonisti con le persone reali. [...] Lo spettatore sullo schermo non riconosceva la vita a lui circostante,

non si riconosceva nei personaggi, né vi riconosceva i suoi conoscenti. La tendenza generale alla verità, che negli ultimi anni ha caratterizzato il cinema intero, ha toccato anche il genere della commedia” (1967: 61).

Ironija sud'by è emblematico di questo genere cinematografico. La pellicola di Capodanno del 1976 si costruisce all'apparenza sulla base del modello americano della fiaba natalizia – ma adattato alla realtà sovietica – dove il destino prende il sopravvento come un miracolo e regna la magia del lieto fine, con il protagonista che innamorandosi cede al sogno di evadere dalla vita quotidiana. In realtà, il contesto in cui si sviluppa la vicenda contiene una critica alla società: “Identici vani scala sono dipinti di un grigio standard, appartamenti standard sono arredati con mobili standard e porte anonime sono dotate di serrature standard. Talvolta lo standard penetra anche nella nostra anima. Ci sono gioie standard, sentimenti standard, divorzi standard e addirittura pensieri standard!”, recita la sceneggiatura (Braginskij, Rjazanov 1979). “Un film serio, malinconico e delicato” secondo le parole del regista stesso, in cui è “la monotonia della stagnazione con il suo ‘agio da quattro soldi’ a far nascere [...] il sogno di evadere, almeno per miracolo, dal disgusto della quotidianità”. Il finale felice, opposto alla logica, “non era una concessione al pubblico, ma incarnava la sete di miracolo” (Vsja istorija 2021).

La cornice

I sette episodi di *Ja tebjā* sono uniti dalla figura di Fantômas, l'astuto e spietato criminale creato nel 1911 dagli scrittori francesi Marcel Allain e Pierre Souvestre e protagonista, insieme al commissario Juve e al giornalista Fandor suoi antagonisti, prima di una serie di romanzi a metà strada tra il *feuilleton* e il genere poliziesco, poi di numerose trasposizioni sul grande schermo. A vestire i suoi panni è qui l'attore

e doppiatore Sergej Burunov, che introduce ciò a cui si assisterà nei singoli episodi, commentandolo. Non si tratta di una scelta casuale, bensì modellata ad hoc sul sapere condiviso con il pubblico. In Unione Sovietica, infatti, la commedia poliziesca *Fantomas* (*Fantomas 70*, Hunebelle, 1964) – uscita su larga scala nel 1967 – ottenne un enorme successo (46 milioni di spettatori) con conseguenze anche nefaste, tanto che il Ministero degli Interni ne paventò il divieto di distribuzione in virtù dell’aumento del tasso di delinquenza – i criminali si firmavano, con tragica ironia, *Fantômas*. Come rileva il culturologo Igor’ Snut’ev, “il pubblico sovietico non vedeva in *Fantomas* una parodia, in primis perché all’epoca mal conosceva le creazioni cinematografiche originali, gli stereotipi di cui il regista si prendeva gioco. Inoltre non avevamo una buona conoscenza della realtà quotidiana francese, italiana, inglese, ecc. Di conseguenza per il pubblico tanto la realtà che faceva da sfondo all’azione quanto le vicende stesse di Juve e di Fandor erano sostanzialmente fantastiche allo stesso modo” (Ne podumajte 2022).

Da quel primo incontro, *Fantômas* non ha più abbandonato i russi. Uno dei primi esempi di tale permanenza nella cultura si può individuare nella commedia poliziesca, adattata per lo schermo nel 1973, *Aniskin i Fantomas* (Žarov, Ivanov, Rapoport), un episodio della serie incentrata sulle avventure dell’agente di polizia Aniskin (lo Sherlock Holmes sovietico nato dalla penna di Vil Lipatov) che si trova a indagare su un furto che pare ispirato dalla visione della pellicola francese. A dimostrazione della persistenza del mito ritroviamo *Fantômas* anche nelle pagine di un manga del 2023, *Pričudlivye Avantjury Žožo: Fantomas-67* (Le bizzarre avventure di Žožo: *Fantomas-67*, Terleckij, Čerkaj 2023). Nelle vignette, che mescolano *realia* ed elementi fantastici, troviamo i ragazzi protagonisti opporsi a *Fantômas*, che per l’occasione incarna uno *špion*, una spia nemica pronta a carpire i segreti militari

sviluppati dai sovietici nella città chiusa dove è ambientata la vicenda. Fantômas viene dunque adattato e modellato secondo le esigenze del caso, diventa un pretesto per narrazioni che, partendo da fatti storici, si sviluppano in maniera indipendente.

Così come di pretesto si può parlare in *Ja tebjā*, dove gli autori inseriscono il personaggio, ben vivo nella coscienza collettiva, per giocare con il loro pubblico sulla consapevolezza dell'errore interpretativo in cui erano incorsi gli spettatori sovietici, nonché per affidargli, relegandolo a un ruolo ben più innocuo e positivo rispetto a quello che ricopriva nei romanzi francesi, la presentazione del leitmotiv della pellicola.

Questo narratore d'eccezione dice di essere considerato un mostro, ma subito disconosce il ruolo di antieroe tratteggiato tradizionalmente, sottolineando come questo sia in realtà uno stereotipo, un'immagine attribuitagli erroneamente: il suo fine non è, come si crede, la distruzione dell'umanità. Si rivolge allo spettatore con il desiderio di mostrare ciò di cui il mondo è più carente, l'amore, e come sia sufficiente un semplice "je t'aime" per migliorare qualsiasi situazione; introduce così la frase che scandirà ognuno dei sette episodi, chiudendoli. "Je t'aime", una battuta circoscritta a un mondo idealizzato e sempre rigorosamente francese: nelle scene dei film originali, su cui i registi hanno lavorato, non compare in nessun caso, o meglio, se anche viene pronunciata in russo, è sempre posta in forma di domanda e mai di affermazione. In *Ja tebjā* l'espressione viene però ripetuta con così tanta insistenza che finisce per perdere il suo valore, diventando una formula vuota, che fa emergere la caricatura dello stereotipo francese.

La centralità occupata dall'amore felice, tema che sarà declinato all'interno dei diversi episodi e delle canzoni, è ribadita anche dalla citazione posta in esergo al primo intervento di Fantômas - ribaltamento del celebre incipit del romanzo di Tolstoj *Anna Karenina* - e per l'occasione

attribuita a Balzac: “Les familles malheureuses se ressemblent toutes ; les familles heureuses sont heureuses chacune à sa façon”.⁴ Una frase che, in virtù di questo duplice cambiamento, non solo si configura come un esempio di epigrafe in cui si può vedere un “leggero ponte mobile, capace di connettere una lingua con un’altra lingua, una cultura con un’altra cultura, il presente con il passato, gli scrittori colti [...] e il popolo” (Kržižanovskij 2006: 415), ma che è anche un ulteriore segnale dell’approccio irriverente assunto dagli autori nei confronti del materiale che trattano, sia esso russo o francese.

4
Le famiglie infelici si assomigliano tutte; le famiglie felici sono felici ognuna a modo suo.

IV

La fotografia è verità e il cinema è verità ventiquattro volte al secondo.
(*Le petit soldat*, 1963)

L’amore nel cinema sovietico e nella Nouvelle vague

I sette episodi sono il cuore di *Ja tebja*, rappresentando il luogo ideale per un confronto divertito tra due cinematografie, tra i mondi all’interno dei quali queste si sono sviluppate, e la loro raffigurazione dell’amore. E proprio dagli episodi, in virtù dello spazio che occupano, emerge con forza come il film sia prima di tutto un’operazione di traduzione tra due in traducibili, una sorta di sguardo sugli stereotipi russi dal punto di vista degli stereotipi francesi, ma rielaborati dal punto di vista degli stereotipi russi – parafrasando la definizione di *Russkie gorki*, un fumetto russo anch’esso basato sul gioco degli stereotipi, ma tra Russia e Stati Uniti (Sachnov, 2003-2014).

La rappresentazione dell’amore sul grande schermo sovietico era convenzionale. Se da un lato era presente l’idea che una vita senza amore è vuota e incompleta, dall’altra il sentimento non era che il preludio

al matrimonio, indispensabile per formalizzare l'unione agli occhi della società. Laddove le pellicole assumevano una finalità educativa, con lo scopo di mostrare come ci si dovrebbe comportare, non mancavano i casi in cui all'interno della coppia si frapponeva l'elemento del lavoro, il dovere del buon cittadino che è pronto a mettere davanti alla felicità personale il bene comune. Nelle commedie e nei film musicali era invece ricorrente il motivo dell'amore a prima vista.

Il sentimento era descritto soprattutto come riflesso delle caratteristiche ideali della persona amata e veniva espresso con complimenti, scambi di sguardi, baci o abbracci e nulla più, secondo le disposizioni della censura e l'idea che "le manifestazioni spirituali siano più importanti di quelle fisiche [...] e rispecchino intrinsecamente il carattere russo" (Osokina 2016: 39).

Dal canto suo, quando comparve la Nouvelle vague portò al cinema una nuova concezione dell'amore: una forza che bisogna far propria perché rappresenta l'unica possibilità di dare un senso alla vita, che scorre altrimenti nella mediocrità, ma una forza pericolosa. Tuttavia tale sentimento, la cui dimensione sessuale assume maggiore importanza, non è destinato a durare; per i protagonisti delle pellicole, interessati a vivere nel presente e cogliere l'attimo, il 'per sempre' è soltanto un desiderio che non può avverarsi. Da qui la decisione di prediligere un amore passionale libero da vincoli di ogni sorta. Questa prospettiva - che anticipa i cambiamenti del Sessantotto - è lo specchio di una riflessione sul logorio della vita di coppia, nonché una "messa in discussione del matrimonio in quanto istituzione e sacramento" (Hervé 2012: 34).

È però importante non cadere in un equivoco. Come osserva Truffaut, "[...] tra auto sportive, alcool e avventure amorose, la leggerezza voluta di questi film viene considerata, a volte a torto a volte a ragione, frivolezza" (Marcorelles, Truffaut 1961). Tale leggerezza è in realtà

solo apparente; in linea con una visione romantica della passione, le storie portate sullo schermo dalla Nouvelle vague spesso si concludono con la morte dell'eroe o “quando il finale è aperto, non si assiste a un ‘e vissero felici e contenti’, poiché il futuro resta imprevedibile” (Sellier 2005: 87).

Uno dei tratti più innovativi di questa corrente di cinema francese va individuato nella rappresentazione dei personaggi femminili. Si assiste a un cambiamento nella caratterizzazione delle eroine che fa emergere “un trattamento nel complesso equilibrato tra figure maschili e femminili [...], una certa uguaglianza nei comportamenti amorosi in sé rivoluzionaria” (Sullerot 1961), in rottura con il precedente cinema classico che riservava la libertà sessuale e sentimentale ai soli protagonisti maschili. A essere incarnata è infatti “Madame Nouvelle Vague”, donna che si muove con disinvoltura nel campo dell'amore e che mette fine al “mito della verginità, della monogamia, della maternità amorevole, del matrimonio come unica soluzione” (Sellier 2005: 131), sintesi al contempo dell’“eterna Eva” e della “giovane donna tipicamente moderna” (Mara 1962). Al contrario nel cinema sovietico i personaggi femminili ideali sono incarnati da “eroine belle, ma al contempo modeste e riservate, talvolta ingenua, delle quali emerge prima di tutto l'animo” (Naši fil'my 2024).

Gli episodi

Durante la visione di *Ja tebja* lo spettatore è partecipe di un fenomeno di transfert culturale, che è “una sorta di traduzione perché corrisponde al passaggio da un codice a un nuovo codice” (Espagne 1999: 8). Nel caso specifico, focus di questo fenomeno – che esplora la percezione di un'opera d'arte nell'ambiente ricevente – è il materiale sovietico riletto attraverso lo stile formale francese.

5
Sarò da te dopodomani.

6
Mi spiace, dopodomani non posso.

7
- Vuole ballare con me? - Questa sera? - Sì, questa sera.
La battuta è un rimando indiretto al verso "Voulez-vous coucher avec moi ce soir" della canzone *Lady Marmalade*, resa famosa dal gruppo Labelle nel 1974 e che proprio con quella frase è conosciuta a livello internazionale.

8
È una donna fatale.

In che modo viene operato il passaggio dai film sovietici agli episodi *à la française* che compongono *Ja tebjā*? L'elemento cardine va individuato nel cambio di prospettiva adottato nella sceneggiatura: non è infatti raro che parte dei dialoghi sia una semplice traduzione in francese delle battute dell'originale russo e che alla trasposizione segua una parte di riscrittura vera e propria, che capovolge la forma complessiva, facendo assumere alle scene un'ottica diversa.

Lo scambio a cui assistiamo all'interno di un vagone del treno tra i personaggi di *Gare à trois* (Stazione a tre) non si discosta troppo da quello della pellicola russa originale (*Vokzal dlja dvoich*), ma con una notevole differenza: qui è la donna a chiedere al compagno di spogliarsi, mentre l'uomo spera in un rapporto fatto anche di vita condivisa. Inoltre, al "je serai chez toi après-demain"⁵ della protagonista non corrisponde un assenso dell'altro, ma la comparsa, nella cuccetta, di un terzo personaggio – nell'originale assente in questa scena – che esclama al suo posto "Je suis désolé, mais après-demain je ne peux pas".⁶ Similmente, in *Mesdemoiselles* (Ragazze), la proposta di un ballo insieme ("Voulez-vous danser avec moi? - Ce soir? - Oui, ce soir"),⁷ a cui segue la richiesta di togliersi alcuni indumenti, non suscita un beffardo rifiuto come avviene nell'originale (*Devčata*), ma vede la ragazza accettare. Il confronto tra la moglie e l'amante del protagonista maschile nell'episodio *L'amour et les pigeons* (L'amore e i piccioni, ispirato a una scena di *Ljubov' i golubi*) non sfocia in *skandal*, in una lite, ma è suggellato dalla frase "C'est une femme fatale!"⁸ con cui la donna tradita presenta la rivale al cameriere, per poi brindare insieme a lei e tornare a una normale conversazione.

Confrontando i sette episodi e gli originali corrispondenti, si individua inoltre un cambio di ritmo nei dialoghi, che permette di introdurre il tema dell'amore in modo molto più diretto rispetto alle

pellicole sovietiche. In *Provence cruelle* (Provenza crudele) scopriamo immediatamente che il personaggio maschile è fidanzato (“- Ditez-moi simplement si je suis votre femme ou non. - Impossible, j’ai une fiancée”,⁹ traduzione letterale della battuta russa di *Žestokij romans*, da cui sono stati espunti il riferimento a una possibile benedizione da parte della madre della ragazza e il ragionamento sul comportamento di un uomo non libero fatta dal protagonista). Tuttavia la scena si chiude con la richiesta di restare amanti, che viene accolta. Allo stesso modo in *C’est la vie* (Questa è la vita) l’equivoco alla base dell’incontro tra i due protagonisti viene chiarito molto più velocemente rispetto alla sequenza presente in *Ironija sud’by*, così da permettere ai personaggi di approfondire subito la conoscenza: “- Laissez-moi chanter une chanson et ensuite nous ferons l’amour. - Magnifique. C’est possible de faire l’inverse ? - Oui monsieur”.¹⁰

Lo scarto tra il testo di partenza (le pellicole originali) e il testo d’arrivo (*Ja tebjja*) sembrerebbe poter essere definito, impropriamente, come un caso metaforico di traduzione “estranante” (Venuti 2008: 15-16), che adatta una cinematografia, quella sovietica, a un’altra, quella francese. In realtà, la traduzione ha sì luogo, ma anche il testo di arrivo è in tutto e per tutto ‘russo’, nonostante si presenti in veste francese.

Non a caso in *Ja tebjja* si riscontrano alcune battute che appaiono leggermente scollegate dal contesto dell’episodio, ma che trovano giustificazione come rimandi all’originale, che il pubblico russo ha ben presente: in *Paris ne croit pas aux larmes* (Parigi non crede alle lacrime) le scarpe sporche e il relativo commento del personaggio (“Moi même je ne supporte pas les chaussures sales”¹¹ viene qui pronunciato a letto, mentre in *Moskva slezam ne verit* la battuta è esclamata sul treno quando due dei protagonisti si incontrano per la prima volta),

9
- Ditemi soltanto se sono vostra moglie. - Impossibile, sono fidanzato.

10
- Mi lasci cantare una canzone e poi faremo l’amore. - Perfetto. Sarebbe possibile fare il contrario?
- Sì signore.

11
Io stesso non sopporto le scarpe sporche.

oppure in *Adultère au bureau* (Adulterio in ufficio) il vino versato sul vestito, accompagnato nei sottotitoli dalla battuta originale di *Služebnyj roman* (“Снимайте платье! Живо!” Si tolga il vestito! Ora!).

I caratteri formali

Una delle marche stilistiche della Nouvelle vague è l'uso del bianco e nero, che viene illustrata da uno dei maggiori esponenti della corrente stessa, Jean-Luc Godard: “Bisognerebbe riflettere sul fatto che, quando è stata inventata, la fotografia avrebbe potuto essere a colori sin da subito, era possibile. Ma se è stata in bianco e nero per così tanto tempo, non è un caso” (Godard, Smith 1996: 32). Si privilegia un'estetica più vera, genuina, con il colore considerato un abbellimento superfluo. Allo stesso modo, mentre sei dei sette film sovietici sono a colori, *Ja tebjā* è in bianco e nero: non tanto per aderire all'idea alla base di questa scelta stilistica da parte dei registi francesi, quanto piuttosto per dare vita a un 'contenitore' formale il più fedele possibile a quella cinematografia.

In omaggio allo stile di quel cinema francese, gli autori adottano anche altri espedienti tecnici. Ricorrono a una maggiore libertà rispetto alle regole della *mise en scène* e del montaggio, per esempio chiudendo la 'trasposizione' di *Devčata* con l'effetto iride, come usato da Truffaut in *Jules et Jim* (*Jules e Jim*, 1962). Alla fine degli episodi ispirati da *Služebnyj roman* e *Ironija sud'by*, invece, gli attori pronunciano la frase “je t'aime” guardando dritti in camera; si ritrova così una scelta di regia caratteristica di Godard (*À bout de souffle*, *Fino all'ultimo respiro*, 1960), la rottura della quarta parete. Una scelta che, svelando l'artificialità della narrazione e al contempo affermando l'individualità del personaggio, nelle pellicole francesi traspone a livello visivo il carattere di libertà e di sovvertimento delle norme, “dando vita a un legame

intertestuale tra testo cinematografico e pensiero del movimento all'interno del quale esso si situa" (Kalplata 2023: 275), ma che in questo caso ha funzione di puro intrattenimento, ricordando allo spettatore il gioco a cui sta assistendo.

v

*Credo che non ci sia nessuna forma d'arte che ha tanto in comune con
il cinema quanto la musica.*
(Ingmar Bergman)

I brani musicali

Se in *Ja tebja* gli episodi filmici rappresentano la sezione dove emerge con maggior forza l'operazione di adattamento contenutistico del materiale originario, le canzoni si distinguono invece per l'attenzione rivolta ai dettagli estetici. Infatti, benché i testi russi di partenza siano tra loro eterogenei – sia per il decennio di composizione, sia nello stile – le loro trasposizioni in lingua straniera si configurano tutte come ulteriori momenti che contribuiscono, come fossero clip d'epoca o scene di film d'altri tempi, a creare l'illusione di trovarsi di fronte a un prodotto francese originale.

La prima canzone è *Dialogue*, ovvero *Dialog u novogodnej ělki* (Dialogo vicino all'albero di Capodanno, S. e N. Nikitin), il cui testo originale è tratto dall'omonima poesia di Jurij Levitanskij (1970), incentrata sulla primavera imminente, fonte di nuova vita, e sulla festa che accompagna l'anno nuovo. Questo brano si ascolta anche in *Moskva slezam ne verit*, dove una coppia fa colazione in un bosco di betulle; alla scena fa riferimento, attraverso un cestino da picnic, la clip ambientata su un tetto di Parigi al chiaro di luna. In tal senso la musica ricopre

allora una funzione di simbolo, richiamando nella mente degli spettatori, per associazione, i personaggi del film sovietico.

Il ritmo pop-elettronico di *Alkogolička* (Ragazza alcolista, 2019), interpretata dall'attore, comico e showman Alexander Revva, detto anche Artur Pirožkov, è sostituito in *Fille alcoolique* con un quasi parlato alla Serge Gainsbourg, che diventa cantato soltanto nel ritornello. Nel video della canzone originale viene presentata la sfida tra bande di giovani, l'una alla moda, l'altra più vicina alle gang dei *gopnik*, (da "gop-stop", scippo; subcultura giovanile di sottoproletari nata dopo il crollo dell'Unione Sovietica). La dinamica dei gruppi di ragazzi in competizione tra loro, presente in alcuni videoclip di musica pop, viene trasposta in un'estetica anch'essa pop, versione anni Sessanta - ecco allora pannelli con motivi a spirale alle spalle del cantante e ballerine con vestiti corti a stampe geometriche, calze bianche al ginocchio, Mary Jane e capelli a caschetto con frangia.

Il brano che segue è *Le Petit Prince*, adattamento di *Malen'kij princ* (Il piccolo principe). È interpretato dalla pluripremiata cantante pop Valerija insieme al suo produttore Iosif Progožin e offre un esemplare passaggio dalla canzone sovietica alle sonorità tipicamente associate alla Francia, prima fra tutte la fisarmonica. Nel testo, in virtù del suo tono fiabesco, resta tuttavia un legame con la canzone originaria, composta per il film d'avventura per ragazzi *Passažir s "Ėkvatora"* (Passeggero dell'Equatore', Kuročkin, 1968); la nuova clip presenta inoltre un'atmosfera adatta allo stesso pubblico giovane, con piccole riproduzioni tridimensionali - ispirate alla tecnica *claymation* che si trova in alcuni cartoni animati sovietici - della rosa e della volpe del *Piccolo Principe* di Saint-Exupéry. A proposito dell'interprete della canzone originaria, Elena Kamburova, si consideri che il suo repertorio comprende anche testi in francese di *chansonnier* quali Brel, Barbara,

Ferré, simili per tipologia ai brani, testi di famosi poeti russi trasposti in musica, per cui era nota.

Un'ambientazione tipicamente parigina è quella ricreata in *Je suis lié à toi* (*Ja budu vseгда s tobj, Sarò sempre con te*). A cantare è la coppia Leonid Agutin e Anželika Varum, comparsi molte volte, dagli anni Novanta in poi, durante il festival musicale – trasmesso a Capodanno dalla televisione russa – *Pesnja goda* (Canzone dell'anno), in cui vengono presentate le canzoni più popolari dell'anno appena trascorso. I due cantanti sono seduti al tavolo di un dehors con un calice di vino, mentre sullo sfondo scorrono foto di alcuni luoghi simbolo di Parigi, Montmartre, la Tour Eiffel. Da rilevare che la canzone russa è contenuta nel loro album del 2000 intitolato *Služebnyj Roman*.

Minibus, riscrittura della hit *Maršrutka* (Pullmino, 2014) del gruppo indie-pop-rock IOWA, trasporta lo spettatore sul set di un ipotetico film musicale anni Sessanta, in cui alla componente del ballo, forse omaggio al cinema di Jacques Demy ma con danza in stile swing e rock'n'roll, si accompagna un altro elemento francesissimo, il basco della solista. Anche in questo caso, il pubblico russo può cogliere un legame con le feste di inizio anno, dal momento che il gruppo aveva eseguito *Maršrutka* nel 2016 nel corso del programma televisivo *Novogodnjaja noč' na Pervom kanale* (Notte di Capodanno su Rete Uno).

Uno stile completamente opposto è quello di *Taxi taxi*, trasposizione di *Taksi, taksi* (1992) di Nataša Koroleva e Igor' Nikolaev, nota cantante pop l'una, autore di molti brani sovietici di successo l'altro. Il pezzo è interpretato per l'occasione da Artik & Asti, duo pop tra quelli di maggior successo degli ultimi anni in Russia, che aveva preso parte anche a *Ciao, 2020!* in uno degli intermezzi cantati in italiano. La musica di *Taxi taxi* presenta un'armonia più lenta e sensuale rispetto alla canzone russa originale, armonia trasmessa anche dai movimenti

12
Ti amo... neanch'io.

13
Perché lo sai, ti amo
/ Lo sai da molto
tempo, ti amo.

della cantante e dall'inserimento del celebre verso "Je t'aime... moi non plus"¹² tratto dall'omonima canzone che tanto scandalo aveva provocato, quando era uscita, per l'erotismo esplicito del testo e dell'interpretazione di Jane Birkin. La composizione visuale della clip ricorda inoltre una scena del melodramma *Tri topolja na Pljuščiche* (Tre pioppi sulla Pljuščicha, Lioznova, 1968), dove la protagonista canta, all'interno di un taxi nella pioggia, la canzone *Nežnost'* (Tenerezza, Kristalinskaja) che, inizialmente composta in onore dei cosmonauti, dopo l'uscita del film godrà di un successo enorme in Unione Sovietica.

L'ultima clip musicale è *Encore l'hiver, ovvero Opjat' metel'* (Ancora la tempesta di neve, 2007) di Alla Pugačëva - una delle cantanti più famose del panorama prima sovietico, poi russo - e di Kristina Orbakajte, sua figlia, attrice e cantante. L'interprete del brano in francese è ripresa, in abiti eleganti, mentre avanza sola, sotto la neve, con la Tour Eiffel e alcuni negozi illuminati sullo sfondo. Un'inquadratura simile alla sequenza della protagonista che cammina sola, i monumenti di Leningrado a fare da cornice, in *Ironija sud'by*, il cui episodio riadattato è l'ultimo a comparire in *Ja tebja*. Il collegamento con la pellicola del 1976 viene naturale per lo spettatore russo, sia perché numerose delle canzoni più iconiche di quel film erano cantate proprio da Alla Pugačëva, sia perché *Opjat' metel'* è stata composta per il remake-sequel della pellicola, *Ironija sud'by. Prodolženie* (L'ironia del destino. Seguito, Bekmambetov, 2007).

Infine, la melodia di *Priznanie* (Confessione, Viktor Reznikov, 1981) ripropone, grazie alle parole con cui si chiude, il leitmotiv dell'amore: "Car tu sais depuis longtemps je t'aime / Tu le sais depuis longtemps je t'aime" ("Потому что я тебя люблю / Знаешь, я давно тебя... Люблю..."),¹³ mentre sullo schermo scorrono i titoli di coda e alcuni video tratti dal dietro le quinte delle riprese.

La traduzione delle canzoni

Un'analisi comparativa delle canzoni russe e di quelle corrispettive in francese permette di notare che, nel limite delle naturali differenze dovute al passaggio tra due lingue, i nuovi testi non solo mantengono il senso generale dell'originale, ma ne sono spesso traduzioni fedeli, talvolta con qualche piccola variazione riconducibile al generale intento parodico della pellicola (per esempio il minibus GAZel' di *Maršrutka* è sostituito da un Renault). È noto, tuttavia, che di frequente nella musica "traduzioni e adattamenti cantabili tendono a distanziarsi dall'originale, tanto a livello di musica quanto a livello semantico" (Desblache 2018: 328) per poter mantenere una somiglianza ritmica e melodica. Così, non mancano punti, soprattutto in *Je suis lié à toi*, *Minibus* e *Encore l'hiver*, in cui le parole della versione francese si discostano sensibilmente dal testo russo, proponendo un testo nuovo, ma sempre incentrato sull'amore. Si riporta, a titolo esemplificativo, la traduzione letterale in italiano di alcuni versi di *Ja budu vsegda s toboj* e dei corrispettivi versi di *Je suis lié à toi*:

Sarò sempre con te	Io sono legato a te
Azzurra onda del mare	Senza domandare perché
Nell'oscuro abisso delle acque	Senza avere scelta
Sarò sempre con te	Così sarà
Orlo bianco delle onde	Sono sempre tuo
Riva di tutti i mari	E sarò ovunque
Come respirando la vita stessa ¹⁴	Per respirare la vita fino in fondo ¹⁵

Dal confronto dei due testi si potrebbe credere che a emergere sia il fatto che la traduzione è "orientata al raggiungimento di un impatto artistico ed estetico e alla realizzazione di un effetto comunicativo

14

Я буду всегда с тобой
/ Синей морской
волной / В тёмной пу-
чине вод / Буду всегда
с тобой / Белой каём-
кой волн / Берегом
всех морей / Словно
дыша самой жизнью.

15

Moi, je suis lié
à toi / Sans deman-
der pourquoi / Sans
avoir le choix / Ainsi
il en sera / Je suis tou-
jours à toi / Et je serai
partout / Pour respirer
à bout la vie.

e pragmatico” (Gorškova 2006: 303). Nella realtà la serietà dell’operazione viene messa in discussione e capovolta dalla clip che accompagna la canzone e che, mettendo in scena luoghi comuni legati all’immaginario francese, riporta il brano nell’ambito della parodia.

I brani musicali sono le uniche sezioni di *Ja tebja* in cui sono assenti i sottotitoli, salvo in concomitanza con i titoli dei pezzi. Solitamente in un film la scelta di inserire o meno i sottotitoli ai brani – dal momento che musica e testo formano, in una canzone, un’unica entità indivisibile – è determinata dall’importanza che il testo ricopre a livello informativo, di sviluppo della trama, e in generale viene preferito un approccio funzionalista, che rispetti lo scopo della canzone originaria. Nel caso specifico di *Ja tebja*, gli autori si sono però trovati a dover creare un nuovo testo che potesse iscriversi nell’universo musicale tradizionalmente associato alla Francia senza al contempo perdere i tratti familiari allo spettatore russo. I sottotitoli sarebbero risultati superflui perché il significato va cercato nel ‘testo’ nella sua interezza, non tanto nelle parole, quanto piuttosto negli interpreti – ben marcati e riconoscibili, con una propria carriera alle spalle – e nelle scenografie: gli uni instaurano un legame extratestuale con il contesto russo-sovietico e con quello di Capodanno, le altre evocano l’atmosfera francese su cui è costruito l’intero progetto. In un certo qual modo, si può parlare di un tipo di “traduzione ibrida, deliberatamente non finita” (Simon 2011: 50), poiché lascia spazio all’espressione delle emozioni, che non necessitano di una traduzione esplicita. O meglio, le emozioni veicolate dalle parole sono secondarie, poiché il significato vero, quello ironico, è veicolato dai cantanti e dall’estetica.

VI

Si inizia a capire veramente la propria lingua madre solo quando se ne conosce una straniera. Una lingua straniera allarga gli orizzonti della visione del mondo.
(Gennadij Kolšanskij)

I giochi di parole

In *Ja tebjā* i sottotitoli, oltre a ricoprire la tradizionale funzione di spazio in cui avviene il passaggio tra lingua di partenza e lingua d'arrivo, assumono un ruolo ulteriore, in virtù del loro essere un tipo di traduzione visibile che – comparando in concomitanza con l'immagine e l'audio originale – permette di operare un confronto tra i due testi, qualora si conoscano entrambe le lingue. Nei titoli di testa prima di ogni episodio, laddove gli autori se ne servono per inserire giochi di parole e riferimenti extratestuali, i sottotitoli aggiungono un secondo livello di significato, facendo al contempo emergere l'(auto)consapevolezza degli autori rispetto alla loro operazione e alla loro posizione di mediatori tra due mondi.

In *Ja tebjā* i nomi propri degli interpreti, che normalmente resterebbero invariati, “svolgono non solo una funzione nominativa e identificativa, ma hanno anche un certo peso stilistico, che riflette [...] l'intenzione dell'autore” (Toporkova 2020: 96): è l'elemento ironico a diventare la dominante del metatesto e la traduzione viene sfruttata in modo consapevole, come mezzo di mistificazione.

Le strategie adottate sono numerose e diverse. Si passa dal servirsi della versione francese esistente di un nome (Valerija-Valérie) a un suo adattamento fonetico, che rispetti la morfologia della lingua di arrivo (Paulina Andreeva-Pauline André; Anja

Čipovskaja-Anique Chipeuve). Lavorando di fantasia, vengono poi inserite traduzioni a partire dal significante del nome stesso. A esempio: Artur Pirožkov-Arthur L'Éclair, con un passaggio tra pietanze tipiche delle rispettive cucine, dai *pirožki* russi agli *éclair* francesi; Tosja Čajkina-Antonine Mouette, giocato sul significante “gabbiano” nelle due lingue (“čajka” - “mouette”); Sergej Sirotkin, il cui cognome deriva dal termine “sirota”, orfano, compare come Gavroche, nome del bambino di strada abbandonato dai genitori in *Les Misérables* di Hugo. Non mancano le traduzioni libere, battute che esulano dall'elemento linguistico, ma collegate all'interprete in questione. Tra gli altri: il compositore di *Taksi, taksi* da Igor' Nikolaev diventa Nicolas Moustaches in virtù dei suoi vistosi baffi; Kristina Orbakajte, vincitrice nel 2021 del premio musicale russo Grammfono d'oro, è indicata come Christine D'Or; Julija Peresil'd, protagonista del primo film girato nello spazio *Vyzov* (*La sfida*, Šipenko, 2023), è indicata come Julie Cosmonaute.

I titoli dei film sono invece stati trattati diversamente. Quelli in francese nella maggior parte dei casi risultano essere una variazione dell'originale - conservata anche nei sottotitoli in russo - e l'effetto comico è ottenuto sostituendo una parola: *Paris ne croit pas aux larmes*, *Gare à trois*, *Provence cruelle*, *Adultère au bureau*. Unica eccezione è *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom!*, dove il titolo originale è modificato condensandolo nell'espressione idiomatica francese *C'est la vie*.

I riferimenti metatestuali

Per concludere l'analisi dei tratti caratteristici della pellicola, è importante notare come la frequenza di citazioni inserite in *Ja tebjja* e che rientrano nel campo dell'“ipertestualità” (Genette 1997: 7-8) è molto

alta. Lo sfruttamento di elementi, linguistici e non solo, che vengono considerati parte di un patrimonio comune è un vero e proprio *modus operandi* costitutivo in ambito artistico, in ogni cultura e nella cultura russa in particolare. Il linguista Jurij Karaulov parla a tal proposito di *precedentnye teksty*, ossia di “testi rilevanti per questo o quell’individuo da un punto di vista cognitivo ed emotivo, aventi un carattere sovrapersonale, ovvero ben noti anche all’ambiente allargato di tale individuo, inclusi i suoi predecessori e i suoi contemporanei e, infine, [di] quei testi il riferimento ai quali è ripetutamente rinnovato nel discorso di detto individuo” (1987: 216). Parafrasando, un’opera, una frase, un nome rappresentano un *precedentnyj tekst* nel momento in cui vengono percepiti come informazioni importanti per una determinata cultura, entrando a far parte del suo patrimonio condiviso e influenzando la sua visione del mondo.

Nel caso specifico di *Ja tebja*, spesso i molteplici richiami alla letteratura, alla storia e alla lingua francese – presenti, per esempio, negli interventi di Fantômas – formano una rete di rimandi interculturali che funziona su due livelli: uno indirizzato a quanti colgono le citazioni esatte della realtà francese, e uno più superficiale, interamente basato sull’equazione stereotipata ‘Francia-patria degli amanti’. Vengono menzionati il gobbo di Notre-Dame Quasimodo e Napoleone che, nonostante la differenza di classe sociale, sono accomunati dall’essere innamorati; risuona l’espressione “allez, allez”, usata tipicamente per incitare a sbrigarci,¹⁶ o ancora il motto dei moschettieri “un pour tous, et tous pour un” usato come commento ironico a un contesto amoroso ritenuto ‘tipico’ nella libertina Francia.¹⁷

Il possesso di una conoscenza pregressa sulla cultura straniera entra in gioco anche all’interno degli episodi, in cui non mancano i dettagli inseriti sfruttando i cliché sulla Francia: lo stereotipo, infatti,

16
 “Mais quoi faire quand on n’a pas le temps pour faire l’amour ? Pas de problèmes ! Tous les Français le savent depuis l’enfance, si un homme n’a pas le temps pour faire l’amour avec vous, il suffit de lui dire ‘Allez, allez’” (Ma cosa fare quando non si ha tempo per fare l’amore? Nessun problema! Tutti i francesi lo sanno dalla più tenera età, se un uomo non ha tempo per fare l’amore con voi basta dirgli “Dai, dai”).

17
 “Faites connaissance avec la maîtresse de votre mari et vous comprendrez tout de suite quelle nouvelle couleur prendrait votre bon vieux ménage à trois. Comme disent les Français : ‘Un pour tous, et tous pour un’” (Fate conoscenza con l’amante di vostro marito e capirete subito che nuova luce prenderebbe il vostro buon vecchio ménage a tre. Come dicono i francesi: “Uno per tutti, tutti per uno”).

concorre alla “rappresentazione di una cultura” e “sostiene un individuo nel dialogo tra culture” (Ageeva-Karkašadze 2023: 169). Così i personaggi si salutano con la *bise*, ovvero i due baci sulla guancia, dalla borsa della spesa di una delle attrici sbuca una baguette e un “за здорovье” (alla salute) di un brindisi diventa un “à la France”.

Altrove la complicità con il pubblico è ricercata restando all'interno dell'universo culturale russo. È il caso delle introduzioni a ciascun episodio che vengono fatte da Fantômas nello spazio della cornice, dove il procedimento è basato sulla compresenza di due livelli paralleli. La presentazione in aura francese può risultare divertente a chiunque per la forma, ma soltanto chi conosce i film sovietici è in grado di cogliere i riferimenti impliciti, indiretti, a quelle pellicole. Quando il narratore elargisce consigli su come trasformare prontamente l'ufficio in un boudoir dove accogliere l'amante, l'ironia sui tentativi di corteggiamento sul posto di lavoro in *Služebnyj roman* è evidente; quando parla di una notte d'amore trascorsa a bordo di un piroscafo in Provenza e accompagnata dalla musica di una chitarra gitana, chi ha visto *Žestokij romans* potrà sovrapporre a questa immagine quella dei protagonisti Larisa e Paratov a bordo del piroscafo Lastočka; quando descrive la presunta monotonia delle città francesi, tale da far confondere Tolosa con Lione, Bordeaux o Deauville, la mente russa capirà l'accostamento parodico giocato sugli edifici quasi identici (le *chruščëvki* costruite durante l'emergenza abitativa degli anni Sessanta) allo stesso indirizzo di Mosca e di Leningrado dove vivono i protagonisti di *Ironija sud'by*.

Non mancano poi punti di *Ja tebja* dove è possibile individuare riferimenti cinefili alla Nouvelle vague, i quali, senza interrompere la continuità narrativa della scena, ne aumentano la dimensione ludica, “rimandando lo spettatore che li coglie a un'opera esogena” (Ménégaldo 2009). Più precisamente, l'episodio ispirato a *Moskva slezam ne verit*

presenta rimandi – visivi e di copione – a *À bout de souffle*: non solo la scena è ambientata a letto e vediamo sia i due attori nascondersi sotto le coperte sia l'interprete femminile guardare il compagno attraverso un giornale arrotolato, ma la battuta che Belmondo pronuncia nel film di Godard (“Les femmes qui n’arrivent pas à allumer leur cigarette, c’est qu’elles ont peur!”)¹⁸ è qui trasposta nel tentativo, vano, dell'interprete maschile di accendersi una sigaretta. Nel finale dell'episodio tratto da *Devčata* si vede un mimo nei panni della maschera di Pierrot; questo può essere letto come un richiamo, seppur solo nominale, a *Pierrot le fou* (*Il bandito delle 11*, Godard, 1965), nonché come un riferimento a *Les Enfants du paradis* (*Amanti perduti*, Carné, 1945), film in cui l'attore Jean-Louis Barrault interpreta Pierrot e pellicola molto ammirata da uno dei grandi nomi della Nouvelle vague, Truffaut, che avrebbe dichiarato “Ho fatto ventitré film, ma li darei tutti per aver fatto *Les Enfants du Paradis*”.

All'interno dei vari episodi sono inoltre presenti numerosi *Easter eggs*, il cui inserimento – sotto forma di oggetti di scena – permette di far emergere in modo ancora più diretto la compresenza dell'elemento francese, in superficie, e di quello russo, sottostante. È infatti sempre possibile ritrovare la locandina del film russo con il titolo tradotto, o come poster appeso alla parete o come immagine di copertina di una rivista cinematografica. La foto sul comodino in *Paris ne croit pas aux larmes* è un ritratto di Aleksej Batalov, protagonista di *Moskva slezam ne verit*. Una delle interpreti di *L'amour et les pigeons* sta leggendo la poesia di Lermontov *Borodino*, sull'omonima battaglia combattuta da Napoleone durante la campagna di Russia. Nell'appartamento di *Adultère au bureau* si può ammirare una riproduzione del quadro *Kupčicha za čaem* (*La moglie del mercante con il tè*) del pittore Boris Kustodiev.

18

Le donne che non riescono ad accendersi la sigaretta è perché hanno paura!

19

С любимыми не расставайтесь! / Всей кровью прорастайте в них, - / И каждый раз навек прощайтесь! / Когда уходите на миг! / - Но если мне укрыться нечем / От жалости неисцелимой, / Но если мне укрыться нечем / От холода и темноты? / - За расставаньем будет встреча, / Не забывай меня, любимый, / За расставаньем будет встреча, / Вернемся оба - я и ты.

VII

Lo scopo dell'arte non è solo quello di rappresentare questo o quell'oggetto, ma di renderlo portatore di significato.
(Jurij Lotman)

Conclusioni

Il film si chiude con alcuni versi - recitati da Fantômas - tratti da *Ballada o prokurennom vagone* (La ballata del vagone impregnato di fumo) di Aleksandr Kočetkov:

*Non separatevi dai vostri cari!
Germogliate in loro con tutto il sangue
E ogni volta dite addio per sempre!
Quando ve ne andate per un istante!
- Ma se non ho nessun riparo
Dalla pietà inguaribile,
Ma se non ho nessun riparo
Dal freddo e dall'oscurità?
- Dopo il distacco ci incontreremo,
Non dimenticarmi, amato,
Dopo il distacco ci incontreremo,
Torneremo entrambi - io e te.¹⁹*

La poesia, che risale al 1932 ma venne pubblicata solo nel 1966, fu composta dopo che l'autore sfuggì alla morte in un incidente ferroviario, avendo deciso di ritardare la partenza per restare più a lungo in compagnia della moglie. Un testo che in virtù della sua genesi ben si adatta a *Ja tebja*. Un ulteriore omaggio a *Ironija sud'by* grazie al quale la poesia

è diventata famosa, specialmente il primo verso: parte del testo viene infatti recitata prima del ricongiungimento finale dei due protagonisti. Una conclusione dal tono più raccolto e lirico, che sigilla i sette episodi.

In generale, è possibile considerare la complessità che in tutto il film emerge al di là del ‘gioco’. Se da un lato la finalit  di *Ja tebj *   quella di suscitare il riso degli spettatori, non bisogna dimenticare che la risata   una vera e propria “sfida comunicativa” (Lagarde 2010: 115-126) e come tale rientra nel campo dell’interazione. Perch  questa avvenga con successo, entrambi gli attori coinvolti, mittente e destinatario, devono possedere competenze e conoscenze comuni sia di tipo linguistico sia di tipo culturale, intertestuale. Guardare alla pellicola in questione ponendo l’accento solo sul passaggio di prospettiva tra la lingua-cultura russa e quella francese e limitare l’analisi a un approccio traduttivo non si rivela dunque sufficiente per comprendere *Ja tebj *. Questo perch , come osserva Henri Bergson a proposito del riso, “il riso ha un significato e una portata sociale” e “non si gusterebbe il comico se ci si sentisse isolati. Pare che il riso abbia bisogno di un’eco. [...] Per capire il riso, bisogna riportarlo nel suo ambiente naturale; bisogna in particolare definirne la funzione utile, che   una funzione sociale [...]” (2011: 133; 37-38). Si pu  ridere dell’altro, della sua diversit , ma anche con l’altro e di se stessi.

Al contempo, nell’avvicinarsi a *Ja tebj * assumere la prospettiva di un traduttore risulta proficuo per lo spettatore, perch  lo pone subito nella logica di considerare il film quale “testo tradotto”, ovvero quale “spazio dove avviene un dialogo [...]”.   uno spazio dia-logico, in quanto si incontrano almeno due logiche: quelle di due lingue diverse” (De Michiel 1999: 695). Due lingue, ma anche due culture, la cui comprensione reciproca da un lato fa affiorare le differenze, dall’altro costringe all’incontro. Il prodotto finale presentato allo spettatore

è il risultato di questo processo di avvicinamento nella diversità, del dialogo tra punti di vista differenti che ha il potenziale di arricchire entrambi gli interlocutori; ne risulta un testo che pone al centro la sua natura inter-culturale, nel senso etimologico del termine. Nel momento in cui si prende in considerazione “la transizione avvenuta tra un codice e l’altro” – e poiché “il trasferimento culturale è esso stesso una traduzione” (Jurt 2007: 106) – la scelta di rileggere il proprio cinema nazionale attraverso la lente di un cinema altro, nonché di reinterpretare un cinema altro portandovi all’interno riferimenti della propria cultura, si presenta non solo come una riflessione sulla propria identità e una parodia, ma anche come un’operazione – in questo caso sì – di traduzione *tout-court*. ♡

Bibliografia

- AGEEVA-KARKAŠADZE, VIKTORIJA, LIMAR, MARGARITA,
2023: Stereotypes: definition of the phenomenon and its
implementation in translation. *Včeni zapiski TNU imeni V. I.
Vernads'kogo* 34 (73) n.2 (1).
- ASTRUC, ALEXANDRE, 1948: Naissance d'une nouvelle avant-garde :
la caméra-stylo. *L'Écran français* 144.
- BACHTIN, MICHAÏL, 2002: *Problemy poëtiki Dostojevskogo*.
Moskva: ImWerden.
- BARTHES, ROLAND, 2002: *Œuvres complètes. Tome V 1977-1980*. Ed.
Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil.
- BERGMAN, INGMAR, 1960: *Four screenplays of Ingmar Bergman*. New
York: Simon and Schuster.
- BERGSON, HENRI, 2011: *Le rire. Essai sur la signification du comique*.
Paris: Éditions Payot & Rivages.
- BRAGINSKIJ, ÉMIL', RJAZANOV, ÉL'DAR, 1979: *Ironija sud'by, ili
S lëgkim parom!*. Moskva: Iskusstvo.
- BRODSKIJ, IOSIF, 1998: *Pis'mo Goraciju*. Moskva: Naš dom -
L'Age d'Homme.
- CHAPRON, JOËL, 2013: L'évolution de l'industrie cinématographique
post-soviétique. *Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*.
Ed. Marion Poirson-Dechonne. Condé-sur-Noireau: Éditions
Charles Corlet.
- CHAPRON, JOËL, 2013: L'industrie cinématographique post-
soviétique. *Le cinéma russe, de la perestroïka à nos jours*. Ed.
Marion Poirson-Dechonne. Condé-sur-Noireau: Éditions
Charles Corlet.

- DE MICHIEL, MARGHERITA, 1999: Mikhail M. Bakhtin: Prolegomena to a theory of translation. *European Journal for Semiotic Studies* 11(4).
- DESLACHE, LUCILE, 2018: Translation of Music. *An Encyclopedia of Practical Translation and Interpreting*. Ed. Chan Sin-wai. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press.
- ECO, UMBERTO, 2001: *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.
- ESPAGNE, MICHEL, 1999: *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF.
- GENETTE, GÉRARD, 1997: *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- GODARD, JEAN-LUC, SMITH, GAVIN, 1996: Double Helix: Jean-Luc Godard. *Film Comment* 32, n. 2.
- GORŠKOVA, VERA, 2006: *Teoretičeskie osnovy processoorientirovannogo podchoda k perevodu kinodialoga (na materiale sovremennogo francuzskogo kino)* (dissertacija). Irkutskij gosudarstvennyj lingvističeskij universitet.
- HERVÉ, FREDERIC, 2012: Un couple épatant : l'auteur de la Nouvelle Vague et le censeur du cinéma. *Le Temps des médias* 19, n. 2.
- JAKOBSON, ROMAN, 1971: On linguistic aspects of translation. *Selected Writings. Word and Language*. Den Haag: Mouton.
- JA TEBJA, 2023: «Ja tebja ljublju – Je t'aime» s Gorbačevoj i Orbakajte. Kak prochodili s'emki. Kakim polučilsja novogodnij mjuzikl na francuzskom jazyke. *RBK Life*. [<https://www.rbc.ru/life/news/658ac3ba9a79477065867685>].
- JURČAK, ALEKSEJ, 2014: *Éto bylo navsegda, poka ne končilos'*: *Poslednee sovetskoe pokolenie*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

- JURT, JOSEPH, 2007: Traduction et transfert culturel.
De la traduction et des transferts culturels. Ed. Christine Lombez,
 Rotraud von Kulesa. Paris: L'Harmattan.
- KALPLATA, 2023: *Les Quatre Cents Coups et À bout de souffle* :
 Étude d'intertexte Cinématographique. *IIS University Journal
 of Arts* 11, 3.
- KARAULOV, JURIJ, 1987: *Russkij jazyk i jazykovaja ličnost'*.
 Moskva: Nauka.
- KOČETKOV, ALEKSANDR, 1966: Ballada o prokurennom vagone. *Den'
 poézii*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- KOLŠANSKIJ, GENNADIJ, 2006: *Stat'i raznych let*. Moskva:
 MGLU «REMA».
- KRŽIŽANOVSKIJ, SIGIZMUND, 2006: *Iskusstvo épigrafa (Puškin)*.
Sobranie sočinenij v pjati tomach. Sankt Peterburg: Simpozium.
- LAGARDE, CHRISTIAN, 2010: Rire de l'autre, rire de soi : le rire
 et le poids des stéréotypes. *Le rire européen*. Ed. Alastair
 Duncan, Anne Chamayou. Perpignan: Presses universitaires
 de Perpignan.
- LOTMAN, JURIJ, 1973: *Semiotika kino i problemy kinoèstetiki*. Tallinn:
 Eesti Raamat.
- MAJAKOVSKIJ, VLADIMIR, 1925: *Proščan'è*. Pariž. Moskva:
 Moskovskij rabočij.
- MARA, HÉLÈNE, 1962: B.B. et Jeanne Moreau sont-elles des sœurs
 ennemies ?. *Cinémond* 1479.
- MARCORELLES, LOUIS, TRUFFAUT, FRANÇOIS, 1961: *Cinéma-
 langage ou cinéma-spectacle ?*. *France Observateur* 12 (598).
- MARTIN, MARCEL, 1993: *Le cinéma soviétique de Khrouchtchev
 à Gorbatchev*. Lausanne: L'Age d'Homme.

- MÉNÉGALDO, GILLES, 2009: La citation filmique : quelques modalités et enjeux. *Mise au point* 1.
- NAŠI FIL'MY, 2024: Naši fil'my o ljubvi. Kak v sovetском kino pokazyvali ljubov'. *Central'noe Televidenie*. [<https://www.youtube.com/watch?v=xABoS9zlxYs>].
- NE PODUMAJTE, 2022: Ne podumajte na nas – èto sdelal Fantomas: kak v SSSR choteli zapretit' prokat francuzskogo fil'ma. *Novoe delo*. [<https://pravda-nn.ru/articles/ne-podumajte-na-nas-eto-sdelal-fantomas-kak-v-sssr-hoteli-zapretit-prokat-frantsuzskogo-filma/>].
- OSOKINA, ELIZAVETA, 2016: Osobennosti vyraženiya čuvstva ljubvi (na primere sovetского kinematografa). *Meteor-Siti* 6.
- RJAZANOV, ÈL'DAR, 1967: Meždu fil'mami. *Iskusstva kino* 5.
- ROŽKOV, ALEKSANDR, 2014: *V krugu sverstnikov: žiznennyj mir molodogo čeloveka v Sovetskoj Rossii 20-ch godov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- SACHNOV, VLADIMIR, 2003-2014: *Russkie gorki*. [<https://acomics.ru/~switchback/>].
- SELLIER, GENEVIÈVE, 2005: *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*. Paris: CNRS Éditions.
- SIMON, SHERRY, 2011: Hybridity and Translation. *Handbook of Translation Studies*. Ed. Gambier Yves, van Doorslaer Luc. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- SULLEROT, ÉVELYNE, 1961: Portrait robot de l'héroïne “nouvelle vague”. *France Observateur* 12 (573).
- TERLECKIJ, VITALIJ, ČERKAJ, KIRILL, 2023: *Pričudlivye Avantjury Žožo: Fantomas-67*. Sankt-Peterburg: Terlecki Komiks.

- ТОПОРКОВА, JULIJA, 2020: Problema perevoda «govorjaščich» imen v ispanskoj chudožestvennoj literature. *Gumanitarnyj naučnyj vestnik* 4.
- VENUTI, LAWRENCE, 2008: *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London, New York: Routledge.
- VSJA ISTORIJA, 2021: Vsja istorija sovetskogo kino s 1917 po 1991 god v odnoj tablice. *Arzamas*. [https://arzamas.academy/mag/937-soviet_movies].
- ZORKAYA, NEYA, 1989: *The Illustrated History of Soviet Cinema*. New York: Hippocrene Books.

Filmografia

BEKMAMBETOV, TIMUR, 2007: *Ironija sud'by*. *Prodolženie*, Russia:

Bazelevs, Pervyj kanal.

CARNÉ, MARCEL, 1945: *Les Enfants du paradis*, Francia: Pathé Cinéma.

ČULJUKIN, JURIJ, 1961: *Devčata*, URSS: Mosfil'm.

GODARD, JEAN-LUC, 1960: *À bout de souffle*, Francia: SNC, Les

Productions Georges de Beauregard, Les Films Impéria.

GODARD, JEAN-LUC, 1963: *Le petit soldat*, Francia: SNC.

GODARD, JEAN-LUC, 1965: *Pierrot le fou*, Francia: SNC, Les

Productions Georges de Beauregard, Rome-Paris Films, Dino de Laurentiis Cinematografica.

HUNEBELLE, ANDRÉ, 1964: *Fantomas*, Francia, Italia: Gaumont,

Produzioni cinematografiche Mediterranee.

KUROČKIN, ALEKSANDR, 1968: *Passažir s "Ékvatora"*, URSS:

Kinostudija im. M. Gor'kogo.

LIOZNOVA, TAT'JANA, 1968: *Tri topolja na Pljuščiche*, URSS:

Kinostudija im. M. Gor'kogo.

MAMIN, JURIJ, 1993: *Okno v Pariž*, Russia, Francia: Fontan, Troickij

most, La Sept Cinema.

MEN'ŠOV, VLADIMIR, 1984: *Ljubov' i golubi*, URSS: Mosfil'm.

MEN'ŠOV, VLADIMIR, 1979: *Moskva slezam ne verit*, URSS: Mosfil'm.

RJAZANOV, ÈL'DAR, 1976: *Ironija sud'by, ili S lëgkim parom!*,

URSS: Mosfil'm.

RJAZANOV, ÈL'DAR, 1977: *Služebnyj roman*, URSS: Mosfil'm.

RJAZANOV, ÈL'DAR, 1982: *Vokzal dlja dvoich*, URSS: Mosfil'm.

RJAZANOV, ÈL'DAR, 1984: *Žestokij romans*, URSS: Mosfil'm.

ŠAVKERO, ANDREJ, SEMIČEV, MIŠA, KIM, ROMAN, 2023: *Ja tebjja*

ljublju - Je t'aime, Russia: KION.

ŠIPENKO, KLIM, 2023: *Vyzov*, Russia: Pervyj kanal, Yellow, Black and White, Start.

TRUFFAUT, FRANÇOIS, 1962: *Jules et Jim*, Francia: S.E.D.I.F., Les Films du Carrosse.

ŽAROV, MICHAIL, IVANOV, VITALIJ, RAPOPORT, VLADIMIR, 1973: *Aniskin i Fantomas*, URSS: Kinostudija im. M. Gor'kogo.

Canzoni

AGUTIN, LEONID, VARUM, ANŽELIKA, 2000: Ja budu vsegda s toboj.

Služebnyj Roman. Moskva: Kvadro-Disk.

GAINSBURG, SERGE, BIRKIN, JANE, 1969: Je t'aime... moi non plus.

Jane Birkin - Serge Gainsbourg. Los Angeles: Fontana Records.

IOWA, 2014: Maršrutka. *Export*. Moskva: United Music Group.

KAMBUROVA, ELENA, 1968: Malen'kij princ. Dal film *Passažir s "Ėkvatora"*.

KRISTALINSKAJA, MAJJA, 1966: Nežnost'. *Pesni A. Pachmutovoj*,

Obnimaja nebo. Moskva: Melodija.

LABELLE, 1974: Lady Marmalade. *Nightbirds*. New York: Epic.

NIKITIN, SERGEJ, NIKITIN, TAT'JANA, 1979: Dialog u novogodnej

ëlki. Dal film *Moskva slezam ne verit*.

NIKOLAEV, IGOR', NATAŠA KOROLEVA, 1992: Taksi, taksi. *Del'fin*

i rusalka. Moskva: ZeKo Records.

PIROŽKOV, ARTUR, 2019: Alkogolička. *#Alkogolička*. New York:

Warner Music Group.

PUGAČĚVA, ALLA, ORBAKAJTE, KRISTINA, 2008: Opjat' metel'. *Slyšiš'*

- èto ja.... Kyiv: Moon Records.

REZNIKOV, VIKTOR, 1981: Priznanie. *Pesni Viktora Reznikova*.

Moskva: Melodija.

Резюме

Я тебя люблю – Je t'aime – русский фильм режиссеров Андрея Шавкоро, Миши Семичева и Романа Кима, выпущенный в 2023. Он состоит из семи сцен из известных советских фильмов, переведённых в форму французской новой волны, и семи популярных русских песен, адаптированных к стилю французской музыки 1960-х и 1970-х годов. Используя потенциал комбинации изображений, разговоров, субтитров, эстетики и мелодий, авторы создают диалог между двумя культурами и их соответствующими стереотипами. Гетерогенный набор клипов, в которых накапливаются отсылки и цитаты и которые, благодаря сложности многочисленных точек зрения, заставляют задуматься о механизмах функционирования пародийного слова. Понимание перехода между двумя непереводаемыми реальностями становится возможным, а сам перевод (интерлингвистический, интралингвистический и межсемиотический) рассматривается как ключ к пониманию, и его категории используются для анализа фильма.

Anna Trovati

Anna Trovati è laureata magistrale in Traduzione Specialistica e Interpretazione di Conferenza all'Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla traduzione, all'intertestualità, ai processi intersemiotici e di adattamento – con particolare attenzione al confronto tra cinematografie di Paesi diversi (Francia, Russia, mondo anglofono). È attualmente membro del comitato organizzatore del “Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. [Testi E Traduzioni Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici]”, progetto IPS-TM del Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione (IUSLIT) dell'Università di Trieste. Ha inoltre frequentato il corso di perfezionamento in traduzione di testi per l'editoria “Tradurre la letteratura” presso la Fondazione Unicampus San Pellegrino di Rimini.

Anna Trovati graduated in Specialized Translation and Conference Interpreting at the University of Trieste. Her research interests are focused on translation, intertextuality, intersemiotic and adaptation processes – with a particular emphasis on the comparison of cinematographies of different countries (France, Russia, English-speaking countries). Currently she is participating – as part of the organizing committee – in the Third mission project “Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. [Testi E Traduzioni Ricerche + Invenzioni di Sistemi Segnici]” of the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies, University of Trieste. In addition to that, she attended the specialization course in editorial translation “Tradurre la letteratura” at Fondazione Unicampus San Pellegrino, Rimini.



**Quel *Poesjkin* figlio adottivo
di un ingegnere di Haarlem**
That *Poesjkin*, Adoptive Son
of an Engineer from Haarlem

L'articolo esplora il rapporto tra lingua russa e lingua neerlandese a partire dalla letteratura tradotta. Alla presentazione della Russische Bibliotheek, collana editoriale di Van Oorschot dedicata interamente alla letteratura russa, segue un caso di studio costituito dal confronto delle traduzioni neerlandesi di una strofa dell'*Evgenij Onegin* di A.S. Puškin (VII: XXXIV). Nella discussione delle soluzioni adottate dai traduttori vengono prese in considerazione le caratteristiche della strofa e i commenti critici olandesi. L'analisi porta a una più ampia riflessione sul potenziale di studi interculturali legati alla coppia linguistica russo-neerlandese, ad oggi inesplorati in lingua italiana.

A.S. PUŠKIN, LETTERATURA RUSSA,
LINGUA NEERLANDESE, EVGENIJ
ONEGIN, LETTERATURA TRADOTTA,
RUSSISCHE BIBLIOTHEEK

The article explores the interrelation between the Russian and Dutch languages starting from translated literature. The introduction is dedicated to the Russische Bibliotheek, a book series by Van Oorschot dedicated entirely to Russian literature, and is followed by the comparative case study of the Dutch translations of stanza XXXIV, chapter VII of A.S. Pushkin's *Eugene Onegin*. The commentary on the choices made by the various translators takes into account the peculiarities of the stanza, as well as Dutch criticism. The linguistic analysis leads to a broader reflection on the potential of intercultural studies regarding the Russian-Dutch language couple, up to this point untapped in Italian.

A.S. PUSHKIN, RUSSIAN LITERATURE,
DUTCH, EUGENE ONEGIN, TRANSLATED
LITERATURE, RUSSISCHE BIBLIOTHEEK

1
 Con “neerlandese” intendiamo tutto ciò che riguarda lingua e cultura di Paesi Bassi e Fiandre belga. Pertanto, nel corpo del testo, “olandese” è utilizzato per riferirsi a persone o fatti relativi ai Paesi Bassi; di conseguenza, “flammingo” sarà relativo alle Fiandre.

Il presente articolo si configura come primo approccio a una ricerca, nell’ambito della neerlandistica italiana, il cui aspetto innovativo è dato dal fatto che a essere messe in relazione sono la lingua e letteratura neerlandese¹ e la lingua e letteratura russa, attraverso la traduzione.

La suggestione che ci porta a indagare i rapporti tra le due culture deriva principalmente dalla polifonia dell’*Evgenij Onegin* di Aleksandr Sergeevič Puškin e delle sue traduzioni – non soltanto italiane, ma anche in lingue altre. L’intento è di sottolineare il potenziale degli studi sulla letteratura tradotta, sondando un’idea di ricerca interlinguistica ampliata. Puškin perché “sole della poesia russa”, padre della letteratura russa moderna; *Evgenij Onegin* poiché testo essenziale nel panorama russo e non solo, come ricordato da Vittorio Strada: “mondo e poesia, vita e letteratura, serietà e gioco trapassano l’uno nell’altro a creare quella iridescente unità che è il romanzo in versi di Puškin, opera senza pari nella letteratura mondiale” (1985: 44). E perché una traduzione in particolare, in lingua neerlandese, fu edita all’interno della rinomata Russische Bibliotheek di Van Oorschot.

Nello strutturare il presente contributo si è pensato, di fatto, a quel che accade quando ci si trova in biblioteca (fisica o digitale che sia): ci si imbatte in una sezione meno esplorata, si riconoscono dei nomi, si sfogliano pagine. La passeggiata tra scaffali ci porterà dal grande al piccolo, dal generale al dettaglio. Partiremo da una panoramica degli studi riguardanti i contatti linguistico-culturali tra Russia e Paesi Bassi; in questo contesto, ricostruiremo la storia della collana Russische Bibliotheek evidenziandone il ruolo di rilievo per la russistica neerlandese e la neerlandistica russa. All’interno della collana fu pubblicata nel 1989 la traduzione dell’*Onegin* di Wim Jonker, che in questo campo funge da apripista per le successive versioni in neerlandese del romanzo in versi di Puškin – questo è l’anello che ci permetterà di introdurre

la seconda parte del lavoro, incentrata sul testo e le sue rese. I pregi e le novità del lavoro di Jonker sono stati oggetto di analisi in un importante saggio di Marko Fondse, che ripercorreremo brevemente. Forniremo quindi una mappa di tutte le traduzioni in neerlandese dell’*Onegin*: le peculiarità di ognuna (soprattutto per quanto riguarda la superficie lessicale) saranno rilevate mettendo a confronto una strofa dell’opera, la XXXIV del capitolo VII, di cui evidenzieremo gli aspetti principali. Per sviluppare tale confronto ci ‘appoggeremo’, oltre che a fondamentali commenti dell’opera (esempio primario è Lotman 1985), a due traduzioni in lingua italiana e alla famosa traduzione inglese di Vladimir Nabokov.

DI BIBLIOTECA IN BIBLIOTECA

Da una prima occhiata al nostro scaffale notiamo che, nelle ricostruzioni della storia russa, i primi scambi politici e culturali russo-olandesi vengono associati alla biografia di Pietro il Grande, che negli anni della sua giovinezza e del suo apprendistato “in una rimessa di campagna trovò una piccola barca e rimase incantato quando un marinaio olandese gli insegnò a farla veleggiare” (Bartlett 2017: 90), tanto che “imparò a parlare olandese, l’unica lingua straniera che conobbe” (ibidem). I contatti tra le due culture, in termini di divulgazione di lingua e letteratura neerlandese e traduzione della stessa in lingua russa, sono ripercorribili, per esempio, nell’articolo di S.A. Mironov² *De neerlandistiek in de u.s.s.r.* (La neerlandistica nell’Urss, 1969) e nei contributi di I. Michajlova³ (es. 2001, 2012), che offrono una sintesi trasversale e cronologica delle pubblicazioni legate a Fiandre e Paesi Bassi edite in territorio russo: dalle prime antologie (e frammenti di traduzione) a opera di P.A. Korsakov (datate al 1844) alle grammatiche

2
Sergej Aleksandrovič Mironov (1910-1998), padre della neerlandistica in Russia e fondatore della prima sezione di neerlandese all’Università di Amsterdam (cfr. Bratus’ 1999).

3
Irina Michajlovna Michajlova (Leningrado, 1955) è traduttrice e docente di neerlandese all’Università statale di San Pietroburgo. Nel 2020 ha ricevuto il Premio alla Traduzione Martinus Nijhoff per le sue traduzioni dal neerlandese in russo.

4 “Ebbe straordinario successo il suo famoso dramma *Op hoop van zegen* (La buona speranza), che fu pubblicato più volte tra il 1902 e il 1928 (la prima volta in traduzione dal tedesco e dal francese) e che nel 1918 fu appositamente adattato per il teatro amatoriale. Il dramma, com'è risaputo, fu inscenato per diversi anni al MCHAT (Moskovskij Chudožestvennij Akademičeskij Teatr)” (Mironov 1969: 96).

5 Storico. Si segnala una Collezione (nella Biblioteca nazionale dell'Aia) a lui intitolata che raccoglie migliaia di esemplari di libri russi tradotti in neerlandese (cfr. Vertaalde Russische literatuur).

6 Slavista, traduttore, editore; professore emerito di letteratura russa (KU Leuven).

7 Per nominare i principali: Waegemans 1987, 1988; Willemsen 1989, 2004; Waegemans, Willemsen 1989.

8 Firma di numerose traduzioni, articoli divulgativi, reportage e riflessioni teoriche sulla letteratura e sulla traduzione (cfr. Van het Reve 1963, 1965, 1980).

di neerlandese (la prima risalente al 1815), dall'interesse per il *Max Havelaar* di Multatuli e il teatro di Heijermans⁴ alle raccolte di poesia e letteratura moderna. Alle ricostruzioni diacroniche si aggiungono i contributi di slavisti e neerlandisti che hanno indagato nel dettaglio la circolazione delle opere letterarie e la loro ricezione nei rispettivi territori: menzioniamo qui gli studi in lingua neerlandese condotti da C. Willemsen⁵ ed E. Waegemans,⁶ curatori di una bibliografia aggiornata delle opere russe tradotte (Willemsen, Waegemans, Severiens 2020), nonché di ricerche mirate sulla ricezione, fra gli altri, di Gogol' e Puškin;⁷ quelli di K. van het Reve,⁸ slavista d'eccellenza di Leiden e corrispondente del partito comunista olandese in Unione Sovietica nel 1967-1968; e, più recentemente, lo studio condotto da P. Boulogne – professore di lingua e letteratura russa alla KU Leuven – sulla ricezione di Dostoevskij (Boulogne 2011). Viceversa, la bibliografia di W. Scheltjens (2003) raccoglie i titoli neerlandesi tradotti in russo e dedica un articolo alla ricezione della letteratura olandese in Russia (2006); a questo seguono ulteriori indagini condotte nell'ambito da I. Michajlova, E. Vekshina e J. Grave, per esempio intorno al caso del *Max Havelaar* e delle sue ritraduzioni (Grave, Vekshina 2021; Vekshina, Michajlova 2022).

Nelle diverse letture e nella ricerca di altri attori fondamentali nella divulgazione di letteratura tradotta, un nome in particolare si è fatto notare per il suo status, nonché per il contributo allo sviluppo della slavistica moderna in area neerlandofona: la casa editrice Van Oorschot e la sua Russische Bibliotheek. La collana costituisce un caso unico nella storia editoriale dei Paesi Bassi poiché dedicata esclusivamente alla letteratura russa. Inaugurata nel 1953 su iniziativa di Geert van Oorschot, da poco editore indipendente, e Charles B. Timmer, traduttore autodidatta, la Russische Bibliotheek si è sviluppata nel tempo: dapprima

incentrata sugli autori del XIX secolo – F. Dostoevskij e L. Tolstoj, I. Turgenjev, A. Čechov e A.S. Puškin, I. Gončarov, M. Saltykov-Ščedrin, A. Pisemskij, N. Leskov – si è poi ampliata con la traduzione di autori del XX secolo, quali M. Bulgakov, I. Babel', I. Bunin, K. Paustovskij, B. Pasternak, e di raccolte poetiche (M. Lermontov, A. Achmatova, M. Cvetaeva, D. Charms, V. Majakovskij).

La rilevanza della Bibliotheek, in termini di traduzione e pratica traduttiva, risiede nel fatto che è il primo progetto di ampia portata che vide coinvolti i maggiori slavisti e traduttori emergenti degli anni '50 del secolo scorso, chiamati a lavorare direttamente dal russo in neerlandese per ovviare alla pratica di traduzione 'mediata' da altre lingue. Lo storico Cees Willemsen ricostruisce la storia della collana nel suo articolo *De geboorte van een bibliotheek* (La nascita di una biblioteca, 2005) sottolineandone l'importanza e la genesi:

Raramente un progetto di traduzione avrà esercitato una tale influenza sulla letteratura e sulla cultura nazionale quanto questa biblioteca post-bellica, con la quale sono cresciute già diverse generazioni per cui 'i russi' sono diventati un concetto. Come per ogni mito, anche in questo caso è difficile tracciare l'origine esatta dell'idea per la biblioteca. La storia, in ogni caso, non inizia con il piano di creare una trascendente pléiade russa in lingua neerlandese, ma con l'umile desiderio di tradurre Čechov (Willemsen 2005: 153).⁹

Se all'inizio del ventesimo secolo, infatti, i lettori olandesi conoscevano certamente Tolstoj e Dostoevskij, che erano tuttavia tradotti principalmente dal tedesco e dal francese,¹⁰ fu grazie all'intensificato interesse per Anton Čechov – o Tsjechov, in moderna traslitterazione neerlandese – che nel secondo dopoguerra si assistette a un cambiamento in termini

9 Qui e ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni – dal neerlandese, dall'inglese o dal russo – sono mie (AFZ).

10 In via eccezionale, a tradurre dal russo prima delle guerre erano Zadok Stokvis, uno dei padri della slavistica olandese, e l'autodidatta Siegfried van Praag. Altro pioniere è Nicolas van Wijk, accademico olandese che ottenne la nomina di professore di lingue balto-slave nel 1913 e fu autore dei primi studi sulla letteratura russa in neerlandese (cfr. Van Wijk 1904).

11
Aleida Schot (1900-1969) è stata una delle maggiori traduttrici dal russo; a lei è intitolato un prestigioso Premio alla traduzione. Schot fu allieva di Bruno Becker (1885-1968) – professore di lingua e letteratura russa nativo di Pietroburgo, tenne lezioni durante il periodo dell’occupazione nazista e nel 1945 ottenne la cattedra di russo all’Università di Amsterdam. Suoi studenti furono anche T. Eekman e il già menzionato K. van het Reve (cfr. Willemsen 2005).

12
Tra il 1950 e il 1952 ad Amsterdam e L’Aia furono messe in scena consecutivamente *De drie zusters* (Tre sorelle), *Oom Vanja* (Zio Vanja) e *De kersentuin* (Il giardino dei ciliegi); le pièce, nella regia di Pëtr Šarov, riscossero grande successo nel corso della stagione (cfr. Willemsen 2005).

13
Segnatamente fra Timmer e Schot; le corrispondenze del curatore della collana sono menzionate da Willemsen (2005).

di circolazione e traduzione della letteratura russa. Già definito “il più geniale tra i giovani autori russi” da Z. Stokvis nella sua antologia del 1909 intitolata *Inleiding tot de Russische literatuurgeschiedenis* (Introduzione alla storia della letteratura russa), lo scrittore e drammaturgo viene riscoperto e valorizzato nei Paesi Bassi grazie alla pubblicazione di una raccolta di racconti nella traduzione di Aleida Schot¹¹ per l’editore L.J.C. Boucher “poco dopo la liberazione nel 1945” (ibid.), cui seguirono le pièce teatrali, che riscossero grande successo nei teatri olandesi.¹² Furono queste contingenze – dense di corrispondenze, aneddoti e conflitti d’interesse¹³ – che spinsero Charles Timmer e l’emergente Van Oorschot a pianificare una pubblicazione dell’opera integrale di Čechov e ad avviare l’ambizioso progetto di traduzione di grandi opere della letteratura russa che ancora oggi è noto come *Russische Bibliotheek* – la Biblioteca Russa di Van Oorschot, appunto.

A.S. POESJKIN: JEWGENI O JEVGENI? GLI ONEGIN NEERLANDESI, I TRADUTTORI, LA CRITICA

Se la nascita della collana si deve in un certo senso a Čechov, l’idea dietro alla nostra ricerca è legata alle traduzioni dell’*Evgenij Oegin* di Aleksandr Sergeevič Puškin. Nello specifico in neerlandese, lingua semi-periferica che, per forza di cose, ha visto meno edizioni dell’opera rispetto, per esempio, all’italiano. A tal proposito, per fornire un confronto in termini numerici e aiutarci a capire l’impatto di Van Oorschot, riportiamo la sintesi delle traduzioni e riedizioni italiane dell’*Oegin* fornita da A. Niero:

[...] opera ‘sempreverde’ che attira sia la riemersione di lavori lontani sia imprese integralmente nuove. È stata infatti ristampata (Puškin

1990a*) o riedita (Puškin 1993*, 1996a, 2000, 2010, 2019a) la versione in prosa di Eridano Bazzarelli, risalente a quasi tre decenni fa (1985) e rivela una sorta di long seller. Anche l'Onegin di Giovanni Giudici, la cui prima versione ha quasi mezzo secolo (1975), è stata riufrata variamente (Puškin 1990b*, 1999*) fino a quasi oggi (Puškin 2021a*), così come quella del 1950, di Ettore Lo Gatto, ricomparsa tre lustri or sono (Puškin 2008a*). Ma la storia dell'Onegin italiano ha risvolti anche vicini e vicinissimi ai nostri giorni: si va dalla sua resa in verso libero di Pia Pera (Puškin 1996b*), a quella in ottonari, solo per la rete, di Fiorenzo Gabbriellini (Puškin 2006a*), a quella (non ancora pubblicata) in endecasillabi di Sebastiano Blancato (Puškin 1998-2012), per finire con quella (spiccante per i suoi novenari giambici) di Giuseppe Ghini (Puškin 2021b*) e con quella – non molto decifrabile – di Mario Ferrari (Puškin 2022*), che mi risulta essere la dodicesima, a datare dalla primissima in prosa del XIX secolo (ossia Puškin 1856) (Niero 2023: 100).

14

La traslitterazione in neerlandese si è canonizzata con il passare del tempo; la "b" russa, infatti, era precedentemente traslitterata con una "w" o "f" (es. Jewgeni).

15

Le prime venticinque strofe dell'Onegin nella traduzione di Van Stekelenburg erano già state pubblicate nel dicembre 1989 su *Slavische Berichten*, con un'introduzione della slavista Yolanda Bloemen (cfr. Fondse 1990).

In neerlandese, a oggi, si contano sei edizioni dell'opera – tutte in versi – e pubblicate con il titolo di *Jewgeni Onegin* o *Jevgeni Onegin*¹⁴, accompagnate dal sottotitolo *roman in verzen*. Sono state tradotte rispettivamente: nel 1949 da B. Ginzburg e W. Huisman (versi di E. Catz) (Poesjkin 1949); nel 1989, ben quarant'anni dopo, da W. Jonker per la Russische Bibliotheek (Poesjkin 1989); da L.H.M. van Stekelenburg e F. van Agt, pubblicata nel 1994¹⁵ (Poesjkin 1994); da M. Lambrecht nel 1995 per l'editore fiammingo Benerus (Poesjkin 1995); nel 2010 da H. Boland (Poesjkin 2010); nel 2022, da A. van der Ent (Poesjkin 2022). Così come il suo protagonista, anche Aleksandr Sergeevič è comparso con diversi nomi (Alexander, Aleksandr, Alexandr), ma il cognome è uniforme in tutte le pubblicazioni neerlandesi: *Poesjkin*, traslitterato in modo tale

16
Uscirono altri due saggi dedicati alla traduzione dell'*Onegin* in quel periodo, Weststeijn 1989 e Otten 1990.

17
Fondse stesso lavora per più di trent'anni alla traduzione dell'opera poetica di Majakovskij.

18
"On-nadruk-kelijheid" in originale; "nadruk" è "accento" in neerlandese.

da riprodurre la pronuncia originale, con la vocale /oe/ che si legge "u" e la combinazione delle consonanti "-sj-" che identifica la "š".

Le traduzioni del romanzo in versi, famigerato scoglio per qualsiasi traduttore che si cimenti nell'impresa di renderlo nella propria lingua madre, hanno generato diverse recensioni e opinioni all'interno della critica neerlandese. Significativo è il saggio di Marko Fondse – slavista, traduttore e poeta – apparso nel 1990¹⁶ all'interno della rivista letteraria olandese *Tirade* e in cui l'autore apre il proprio scritto con una tripla recensione-analisi delle traduzioni dell'*Evgenij Onegin* pubblicate al tempo: Ginzburg-Huisman con versi di Catz (1949), Van Stekelenburg (1989 in *Slavische Berichten*) e Jonker (1989). Fondse fa finta, in modo e tono volutamente ironico, di non conoscere l'*Onegin* o Puškin e recensisce l'opera basandosi su quanto legge in traduzione: "Avete capito lo sforzo. Fingendo di non conoscere *Jevgeni Onegin* di Puškin – sapete bene che non è così – ho voluto scrivere, in finta innocenza, tre recensioni parallele delle prime venticinque strofe" (Fondse 1990: 136). Intento dell'autore è offrire una critica a favore della traduzione di Jonker realizzata per Van Oorschot, supportata dalla propria esperienza di traduttore dal russo. Lo slavista coglie l'opportunità anche per rispondere, in un certo senso, alle critiche mosse dalla collega Y. Bloemen che, nello stesso periodo, aveva redatto la nota introduttiva alla traduzione di Van Stekelenburg in cui esprimeva scetticismo nei confronti dell'operato di Jonker. All'interno del saggio, Fondse approfondisce gli aspetti legati alla traduzione poetica,¹⁷ segnatamente in merito alla versificazione in russo e in neerlandese e alle difficoltà che si riscontrano nel tradurre dall'una all'altra lingua, riferendosi in particolare all'accentazione russa e, nel caso dell'*Onegin*, al rispetto della stanza e del tetrametro giambico, non semplice da riprodurre in neerlandese: "Questa in-accento-azione¹⁸ dà al verso russo una grande scorrevolezza naturale, non 'arranca',

ma ha anche dello ‘knochenlose’,¹⁹ come lo chiamava Thomas Mann, che è meglio evitare nella poesia olandese” (149). Parallelamente alle proprie riflessioni, Fondse esprime e argomenta anche il suo giudizio. A esempio, definisce la traduzione di Van Stekelenburg “un groviglio spinoso dovuto a incongruenze, contraddizioni interne, un tono banalizzante, schemi di rime impure e quant’altro”, affermando di non riconoscervi “quella coerenza che, da precedenti e ripetute letture dell’originale, sapevo esserci e che di fatto veniva riconfermata nelle riletture” (137). Si rifà in modo minore alla prima traduzione (1949), che mette spesso a confronto con quella di Jonker (1989), e definendola “zoppa e priva di qualsiasi passione” (145), adducendo a giustificazione il “respiro poetico”:

Perché la versione di Catz è inferiore? Voglio dare solo una ragione, ma decisiva: la sua strofa non è sfasata. La sua strofa segue coerentemente lo schema giambico, come fa di solito Puškin. Di solito, ma non in questo caso. Nel piede iniziale dei versi 4, 6, 9, 13 e 14, egli abbandona il giambo per un trocheo e diversi spondei (Vý přízrak, Vý, sný). È con queste sottigliezze che il poeta si distingue dal versificatore privo di “respiro poetico”. Nel versificatore le irregolarità sono un difetto, nel poeta sono “clausole della poesia” (151).

Nell’intervento il focus di Fondse è soprattutto volto a provare l’efficacia della traduzione di Jonker, cosa che fa a più riprese anche richiamando la prefazione in cui “la stessa Yolanda Bloemen lo conferma, scrivendo: ‘Per quanto riguarda la resa del contenuto originale, occorre ammettere che Jonker, in generale, segue meticolosamente il testo di Puškin’” (143). Inoltre, qualche pagina dopo, afferma che “nella traduzione di Jonker, [l’*Onegin*] merita di entrare nel mondo neerlandese come un nuovo

19
Tedesco: lett. “senz’os-
sa”, da intendersi come
sinonimo di “scor-
revole”, “fluidò”.

20

Jonker tradusse principalmente dal francese (Baudelaire, Hugo, Mallarmé, Verlaine) e dall'inglese (Auden, Brodskij, Dickinson, Eliot, Larkin, Pope, Shakespeare, Yeats). Nel 1993 iniziò a lavorare alla traduzione del *Paradiso perduto* di John Milton, che rimase incompiuta a causa del decesso del traduttore nel 2000 (cfr. Van der Sterre 2004).

21

Il fatto è documentato in molteplici fonti: Metz (2014) cita Langeveld 1999 e Levie 1991; Fondse ne scrive nello stesso saggio del 1990.

originale. Infatti, ha tutte le qualità di un'opera d'arte indipendente ed è auspicabile che il testo cresca con le generazioni future” (160).

Un fatto peculiare, tuttavia, è che nonostante il progetto di Van Oorschot, come precedentemente enfatizzato, si proponesse di ampliare la Russische Bibliotheek servendosi dell'aiuto e delle competenze di slavisti e traduttori di prim'ordine e prediligendo una traduzione diretta degli originali, Jonker è un'eccezione singolare: non è slavista per formazione, il russo non lo conosceva – o quantomeno “professa[va] di non conoscere una parola di russo” (151). Ma perché allora, viene da chiedersi, Charles Timmer e Van Oorschot scelsero proprio lui per *l'Onegin*? Wim Jonker (1910-2000) era un ingegnere navale, appassionato di letteratura – intesa come *world literature*, inglese, francese e tedesca – che, una volta pensionato, si iscrisse all'Università di Amsterdam, dove seguì dei corsi all'Istituto di traduzione. A partire dal 1983 iniziò l'attività di traduttore di poesia, pubblicando regolarmente sulla rivista letteraria *De Tweede Ronde*,²⁰ e si fece notare con la sua traduzione del *Vers de Société* di Philip Larkin, che a detta di Fondse “trasforma l'intera questione della traduzione in qualcosa di chimerico. È lì come se ci fosse sempre stata, come se fosse impossibile che non ci fosse, parte dell'ordine del mondo esistente. All'autore [della traduzione] olandese di questa poesia avrei affidato ciecamente qualsiasi incarico poetico” (138). In una nota biografica all'interno dell'articolo *Het huis van het vertalen heeft vele woningen* (La casa della traduzione ha tanti appartamenti), J.P. van der Sterre riporta che Jonker “non conosceva il russo. Imparò a leggere l'alfabeto cirillico per farsi un'idea del suono, del metro e della rima del testo russo. La traduzione ‘letterale’ di Nabokov e le sue note minuziose furono la fonte per la sua traduzione” (Van der Sterre 2004: 69). Inoltre, è noto che Jonker fu affiancato da Timmer, curatore e primo redattore della collana Russische Bibliotheek.²¹ Fondse definisce

“gelukkig” (felice) la scelta di Timmer di coinvolgere il traduttore, al punto che “il popolo olandese non gli sarà mai abbastanza grato” (1990: 139). Naturalmente ci furono opinioni differenti, tra cui il già citato scetticismo di Bloemen, che definì la traduzione di Jonker “op veel plaatsen [...] enthousiast timmerwerk dan poëzie” (142): “in vari punti più carpenteria entusiasta che poesia”, insinuando con il sagace gioco di parole (“timmerwerk”) che il redattore avesse largamente contribuito alla traduzione dell’*Onegin*. Fondse stesso è consapevole delle possibili critiche e della ‘temporaneità’ della traduzione:

Inoltre, va ricordato che la versione appena pubblicata, di Jonker, non è necessariamente la definitiva. Non escludo – anche se, per esperienza, nutro poche speranze – che simpatizzanti colleghi e colleghe si soffermino sul suo operato e segnalino eventuali errori e/o gli facciano notare soluzioni alternative. Non esiste una traduzione definitiva o ideale. Ma una cosa so per certo: i nuovi traduttori dovranno avere un’ottima tempra per competere con il lavoro di Jonker (152).

Vale la pena di soffermarsi anche su una nota di Fondse in merito all’utilizzo dello “scheletro” (151) dell’*Onegin* nabokoviano da parte di Jonker. La pratica del tradurre a partire da testi già tradotti in altre lingue non era estranea ai Paesi Bassi, così come non lo è stata in Italia o in Russia; lo slavista olandese sottolinea che in Unione Sovietica le bozze – traduzioni letterali, “parola-per-parola” (*podstročniki*) – erano spesso lasciate “nelle esperte mani di un Pasternak o di una Achmatova per essere elevate a capolavori della poesia” (158). Il successo di Jonker si spiega quindi non (sol)tanto nella sua abilità in quanto traduttore, ma soprattutto nel suo talento di poeta in neerlandese.

In conclusione al proprio commento, Fondse afferma quanto segue:

La pubblicazione di questo Jevgeni Onegin è un evento a) per la letteratura neerlandese. Né prima né dopo il Mei (Onegin e Mei sono opere incomparabili, del resto) è comparsa nella nostra lingua un'opera poetica di ampio respiro che ci regala della poesia tanto autentica, tanto da farci preoccupare del fatto che si tratti "solo" di una traduzione. Questa prestazione poetica, per quanto anche migliorabile, non merita di starsene su un qualunque scaffale. Che i nostri poeti imparino tranquillamente da un traduttore, da imparare ce n'è. Se così non fosse, avremmo già da tempo un'opera di pari livello (158-159).

Sottolineando l'impatto della letteratura tradotta sulla propria letteratura, Fondse cita *Mei* [Maggio], poema di H. Gorter pubblicato un secolo prima, nel 1889 in *De Nieuwe Gids* e considerato l'apice della poesia del movimento olandese dei Tachtigers (Ottantisti).

Nel secondo punto, poi, Fondse afferma la rilevanza dell'*Onegin* di Jonker in termini di traduttologia:

*La pubblicazione di questo Jevgeni Onegin è un evento di prim'ordine b) per la traduttologia neerlandese. In quanto traduzione, quest'*Onegin* dimostra che anche nel mondo della traduzione l'attesa è e sarà sempre [giustificata se] riservata al talento eccezionale che rende possibile l'impossibile, a conferma del terzo teorema di traduzione del poeta greco Nasos Vaghenàs: "Se tradurre poesia è impossibile, allora tradurre poesia è una vera arte". A quest'arte darei il nome di meta-metafrasi. Questo *Onegin* dimostra che la traduttologia deve sforzarsi - di volta in volta e caso per caso - di "elevarsi", arrivando a produrre un'opera d'arte che possa essere letta come tale, e cioè come arte, non come blanda approssimazione. Solo allora può emergere ciò che Vaghenàs, in uno scritto successivo, chiama La traduzione come originale e che*

*io intraducibilmente voglio riformulare come “l’originale di un proto-
originale”. L’Onegin di Jonker è un atto poetico degno del quarto teorema
di Vaghenàs: “Nel tradurre poesia, l’originale è l’esperienza e il processo
di traduzione è l’atto poetico” (159).*

E conclude enfatizzando il ruolo della letteratura tradotta sulla propria lingua:

*La pubblicazione di questo Jevgeni Onegin è un evento di prim’ordine c)
per la lingua neerlandese. Chiamatelo una manna per la nostra lingua,
perché ha portato in vita qualcosa che lei aveva in sé, ma che ancora non
era riuscita a dimostrare in questa misura e con questa concentrazione.
Il bene che la lingua russa ha rivelato attraverso Puškin è ora proprio
anche della nostra lingua (159).*

L’attenzione alle scelte linguistiche e la conseguente efficacia della traduzione si rivelano elementi generalmente ricorrenti nelle critiche e nelle recensioni, che in seguito all’edizione di Van Oorschot vengono proposte anche da altri editori, a esempio dal fiammingo Benerus. Nel promuovere l’*Onegin* nella versione di Lambrecht (1995), ripubblicata nel 2004 con illustrazioni e postfazione, la casa editrice di Anversa riporta sul proprio sito estratti della stampa in cui si elogia l’utilizzo della lingua da parte del traduttore (cfr. Aleksandr Poesjkin). In *Het Parool* si dice: “È la prima pubblicazione fiamminga di *Jevgeni Onegin* [...] un romanzo in versi, ma questa traduzione è così accessibile che si legge bene senza essere distratti dalla forma”; mentre *Knack* scrive che “la traduzione di Michel Lambrecht è testa e spalle sopra le altre”. La riedizione del 2004 è stata valutata positivamente anche da W.G. Weststeijn²² nel *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*:

22

Willem G. Weststeijn (1943) è professore emerito di letterature slave all’Università di Amsterdam. Ha pubblicato una raccolta di saggi sulla letteratura russa in due volumi e un’antologia bilingue di poesia russa dal Settecento alla contemporaneità.

23

Boland è stato al centro dell'attenzione mediatica nel 2014 quando ha rifiutato la Medaglia Puškin per ragioni legate alle politiche del Presidente della Federazione Russa Vladimir Putin.

24

Una breve introduzione all'approccio traduttivo di Boland si ritrova, contestualizzata e criticata positivamente, anche in un articolo di Boulogne (Boulogne 2013).

Una terza, preziosa integrazione si deve al commento dell'editore, Emmanuel Waegemans. Nel suo romanzo in versi Puškin fa riferimento a innumerevoli eventi e persone della sua epoca. La sua opera costituisce naturalmente una valida lettura anche indipendentemente dal commento, ma è gratificante disporre di qualche nota esplicativa per tutti i nomi, conosciuti o meno, i titoli dei libri, parole e locuzioni in lingue straniere ecc. Offrono al lettore la possibilità di comprendere meglio il tutto e lasciano intravedere la raffinatezza con cui Puškin ha colto il suo tempo in un capolavoro che trascende la propria epoca. Tocco finale, poi, sono le illustrazioni di Nikolaj Kuz'min. Appartengono al testo al punto che i due elementi sono diventati inscindibili (Weststeijn 2004).

Una quinta versione neerlandese dell'*Onegin* è comparsa nel 2010 per mano di Hans Boland,²³ slavista di formazione e già traduttore di poesia. Boland intraprende nel 1999 il progetto di tradurre l'intera opera di Puškin per l'editore olandese Papieren Tijger;²⁴ nel 2003 è insignito del Premio alla Traduzione Aleida Schot per la resa delle liriche puškiniane (periodo pietroburghese). È all'interno di questo progetto che Boland presenta il 'suo' *Onegin*. In un articolo su *Filter*, lo studioso Eric Metz si rifà alle teorie della traduzione e specificamente alla *retranslation hypothesis* di Gürçağlar e discute i pro e i contro dei paratesti di Boland, citando a esempio contrario quelli dello slavista Arthur Langeveld nelle sue traduzioni de *I Fratelli Karamazov* e de *L'idiota*. Se Langeveld giustificava le proprie scelte affermando che "nel rispettare il carattere polifonico del testo [dostoevskiano] è venuta meno la cura della bellezza o leggibilità del neerlandese", il ragionamento di Boland è diverso: le sue note all'*Onegin*, sottolinea Metz, hanno spesso "un tono ironico, sarcastico e quasi polemico – laddove la nota ha spesso funzione ermeneutica o esegetica, Boland

la utilizza per spiegare il suo processo traduttivo, a dimostrazione della sua abilità come traduttore” (Metz 2014: 21); è messo in evidenza come si distanzi o differenzi dai predecessori nell’approccio al lavoro e nella consapevolezza che dà al suo ruolo, rendendosi ‘visibile’, inserendo nel paratesto motivazioni e osservazioni personali a difesa delle proprie scelte, muovendosi sulla linea del traduttore co-autore dell’opera.

L’ultima traduzione neerlandese, realizzata da Van der Ent, è uscita nel 2022; analogamente a quanto successo per Lambrecht, è stata apprezzata da linguisti e lettori per l’efficacia delle scelte, che posizionano il testo nella contemporaneità:

Quello che una traduzione di successo dimostra è che anche la vostra lingua può raggiungere tali vette. E la traduzione di Van der Ent non solo è un successo, è un capolavoro. Ci sono già molte traduzioni di Jevgenij Onegin. Non le ho tutte a portata di mano [...], ma non credo che ce ne sia una dinamica quanto questa, senza timore di ricorrere al colloquiale o ai prestiti, ma senza esagerare [...]. Non si ha mai l’impressione di leggere una traduzione, ma allo stesso tempo ci si rende conto che questo è uno dei classici della letteratura mondiale (Van Oostendorp 2023).

Ciò che si può dedurre dalle analisi qui riportate è quanto la traduzione dell’*Evgenij Onegin* continui a costituire una sfida per i traduttori, che si trovano a mettere in discussione sin da subito l’approccio al testo: sacrificare il contenuto per rispettare la forma, scegliere la ripresa di un linguaggio vicino all’originale o la sperimentazione linguistica in una resa più contemporanea. Molteplici questioni e strategie i cui risultati finali vanno a sancire il successo o meno della traduzione, indissolubilmente legato – a giudicare dalle valutazioni di lettori, studiosi o colleghi – all’effetto che essa produce nella lingua d’arrivo.

25

La lettera di Van der Ent, i suoi contributi alla traduzione e le sue opinioni sulla circolazione della letteratura russa costituiscono un interessante spunto per approfondimenti nell'ambito della sociologia della traduzione.

26

“Mosca, della Russa figlia diletta, / Dove trovare una come te? (Dmitriev)”; “Mosca natia, come non amarla? (Baratynskij)”; “Prendersela con Mosca! / Che vuol dire vedere il mondo! / E dov'è meglio? / Dove non siamo. (Griboedov)” (trad. it. di G. Giudici, Puškin 1999: 137). Scegliamo qui di fare riferimento alla traduzione di G. Giudici perché l'articolo si concentra sulla traduzione neerlandese di Jonker, valorizzata dalla forza poetica del testo e dall'esperienza del poeta-traduttore olandese che, come Giudici, non era slavista di formazione; in tal senso è naturale tracciare un simbolico parallelo tra i due traduttori, che verrà argomentato nelle conclusioni.

VII: XXXIV - МЕЖ ТЕМ КАК СЕЛЬСКИЕ ЦИКЛОПЫ

Nella recensione all'ultima traduzione pubblicata (quella di Van der Ent) compare la strofa XXXIV del capitolo VII dell'*Onegin*. L'articolo redatto dal linguista Marc van Oostendorp prende simbolicamente il nome dall'ultimo verso della strofa in traduzione: *De kraters van hun vaderland* (I crateri della loro patria). La scelta di Van Oostendorp è significativa poiché significativa è la data di pubblicazione della traduzione di Van der Ent: uscita nel 2022, a qualche mese dallo scoppio della guerra russo-ucraina, e in seguito a una lettera aperta del traduttore – che risiede in Ucraina – a *NRC Handelsblad*.²⁵ In calce alla recensione, pubblicata sulla rivista online *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkunde*, nello spazio della pagina dedicato ai commenti un utente riporta la strofa XXXIV in tutte le traduzioni neerlandesi edite, per fornire agli altri lettori un metro di confronto e stimolare la discussione.

La strofa XXXIV, così come lo stesso capitolo VII, si colloca uno dei momenti narrativi dell'opera: dopo il duello con Lenskij, viene fatto intendere che Onegin è in viaggio e il focus si sposta su Tat'jana, sulle sue emozioni contrastanti nei confronti dell'eroe, di cui visita la casa familiare, e in seguito sul viaggio della giovane – è inverno e, su iniziativa della madre, Tat'jana lascia i luoghi in cui è cresciuta e parte per Mosca. Tono e carattere del capitolo vengono anticipati dalla triplice epigrafe: “Москва, России дочь любима, / Где равную тебе сыскать? (Дмитриев)” “Как не любить родной Москвы? (Баратынский)” “Гоненье на Москву! что значит видеть свет! / Где же лучше? / Где нас нет. (Грибоедов)”.²⁶ Con queste citazioni Puškin allude innanzitutto al cambio di ambientazione, ma al contempo quella che pare essere una semplice dedica alla città è anche uno strumento per rispecchiare

la contrapposizione di diversi punti di vista, quindi la complessità del reale: se in Dmitriev si riconosce un'ode a Mosca, in Baratynskij si coglie dell'ironia e in Griboedov si sfocia nella satira. Il tritico di frasi rispecchia la "pluridiscorsività" dell'*Onegin*, tanto a livello tematico quanto a livello stilistico; tali aspetti si riscontrano anche all'interno del capitolo in questione e la strofa XXXIV, di cui appunto ci occuperemo, ne è testimonianza.

Di seguito, la strofa nell'originale russo (Puškin 1978: 133-134):

Теперь у нас дороги плохи,
 Мосты забытые гниют,
 На станциях клопы да блохи
 Заснуть минуты не дают;
⁵ Трактиров нет. В избе холодной
 Выскопарный, но голодный
 Для виду прейскурант висит
 И тщетный дразнит аппетит,
⁹ Меж тем как сельские циклопы
 Перед медлительным огнем
 Российским печат молотком
 Изделье легкое Европы,
¹³ Благословляя колеи
 И рвы отеческой земли.

Proprio la coesistenza di stili e punti di vista è parte della ragione per cui il settimo capitolo dell'*Onegin* fu al centro di una polemica mossa da Faddej Bulgarin (cfr. Lotman 1995a), critico contemporaneo a Puškin, il quale in una famosa recensione-delazione criticò l'utilizzo da parte del poeta di termini bassi e quotidiani: "Mai pensavamo che simili

oggetti potessero comporre la gioia della poesia”. Le parole di Bulgarin sono riportate anche nel *Kommentarij* all’*Onegin* di Ju.M. Lotman, nel passaggio dedicato alla strofa in analisi (Lotman 1995b: 694-695). L’elemento che contraddistingue la stanza e che causò suddette polemiche è la “contrapposizione di gruppi lessicali percepiti come violentemente in contrasto: europeismi (*appetit, prejskurant*) [...] e un lessico quotidiano antipoetico (*klopy, blochi, kolei, izba* ecc.)” (ibidem). A questo proposito, l’incipit della strofa XXXIV viene citato da Lotman anche in *Analisi del testo poetico* (Lotman 1976: 84-85), dove definisce il livello lessicale del verso in poesia: nel momento in cui immaginiamo il testo poetico come forma speciale di “linguaggio organizzato”, è possibile affermare che il lessico che costituisce il “sistema” compone la “realtà poetica” dell’autore e, più ampiamente, del “sistema di linguaggio-modello” che va a caratterizzare una data cultura. Perciò una poesia e il lessico in essa rispecchiano il mondo visto dal poeta – il suo (modello di) mondo poetico, la sua “realtà elevata”. All’interno della spiegazione, Lotman riporta quei versi proprio per enfatizzare che nella struttura del mondo poetico di Puškin non vi era alcuna ambiguità nell’utilizzo dei termini клопы [cimici] e блохи [pulci] – anch’essi costituiscono la “popolazione” del suo universo poetico.

Il contenuto del commento lotmaniano, inoltre, viene ripreso e integrato da studiosi e traduttori dopo di lui: in merito al principio di contrapposizione stilistica della strofa XXXIV e alle polemiche legate al capitolo VII, per esempio, E. Bazzarelli scrive che “sia gli europeismi che i termini colloquiali appartenevano a tratti stilistici non ammessi dalle norme vigenti del linguaggio poetico” (Bazzarelli 2021: 596), mentre G. Ghini sottolinea che è proprio la componente lessicale a mettere in luce il “contrasto tra il sogno illuminista ed europeo di un sistema di comunicazioni avanzato e una Russia realissima piena di fossi

e stazioni pulciose” (Ghini 2021: 422). La stratificazione linguistica dell’opera è, dopotutto, ciò che spinse M. Bachtin a definirla una vera e propria “enciclopedia degli stili e delle lingue dell’epoca” (Bachtin 2001: 138), all’interno della quale Puškin (in quanto autore della totalità romanzesca) non è direttamente individuabile in alcun piano della lingua poiché “egli si trova nel centro organizzativo dell’intersezione dei piani” (414). Sulla tesi bachtiniana torna, ampliandola, I. Verč nell’articolo *O Jevgeniju Onjeginu A.S. Puškina* (2016: 56): “La somma automatica di tutti i nuovi giudizi di Puškin [...] non ci dà un’unica conoscenza definitiva e univoca di come Puškin ha descritto il mondo che lo circonda, il suo romanzo e l’eroe in esso”. Le affermazioni di questi studiosi confermano la pluridiscorsività dell’opera: sempre Verč sintetizza la questione della varietà linguistica dell’opera affermando quanto “la lingua [sia] molto differenziata, proprio perché ogni voce di enciclopedia racchiude in sé una ‘vita’ e nessuna vita può essere inglobata in un unico linguaggio” (357).

Nel caso della strofa da noi considerata, la “vita” descritta da Puškin è quella della Russia rurale della sua epoca. Il poeta descrive in questi versi la condizione delle strade (tema che “occupava un posto particolare nella letteratura russa”, Lotman 1983: 393) facendo riferimento alla necessità di riparare o riadattare un prodotto (издѣлье) europeo alle condizioni locali. Stando all’*Oneginskaja Ėnciklopedija* quel издѣлье sottintende una carrozza:

All’inizio del secolo scorso furono importate in Russia dai Paesi europei molte carrozze da città e da campagna [...]. Pur essendo comode e semplici da condurre, spesso si rompevano sui “solchi e i fossati” che affliggevano le strade russe. I “ciclopi rurali” – i fabbri – ottennero così un lavoro redditizio. In inverno le strade, coperte di neve, venivano

27

Oltre che all'introduzione all'opera e al commento fornito da Nabokov stesso, ci riferiamo qui specificamente all'analisi condotta da L. Pedrotti sulla prima versione inglese dell'*Onegin* nabokoviano; Pedrotti 2001 è stato un utile riferimento nell'impostazione di un commento di carattere contrastivo che non avesse come lingua primaria l'italiano.

livellate e diventavano adatte alle trojke trainate dai cavalli (Michajlova 1999: 459).

Attraverso le metafore, la contrapposizione stilistica e la ripresa del tema nei due versi finali, Puškin offre così uno spaccato anche della realtà socio-economica a lui contemporanea.

Tutti questi elementi costituiscono una chiave di lettura funzionale al nostro commento delle traduzioni neerlandesi. In tale contesto, per evitare di ricorrere a una traduzione italiana interlineare completa della strofa XXXIV, riportiamo qui a confronto e punto di partenza, contestualizzandone le peculiarità, le rese nella versione inglese di V. Nabokov (Pushkin 1990) e nelle versioni italiane di G. Giudici (Puškin 1999) e G. Ghini (Puškin 2021b). La scelta di queste edizioni è motivata prima di tutto dal fatto che il presente contributo è indirizzato principalmente a un pubblico italofono – per ragioni di spazio e di mera coerenza non si è ritenuto utile riportare un numero elevato di traduzioni e la scelta è ricaduta su esempi caratterizzati da una resa strutturata del contenuto e/o del piano poetico e, nel caso delle versioni italiane, per cui la traduzione è intesa come prestazione artistica degna di essere considerata letteratura italiana e non solamente letteratura tradotta. La traduzione inglese di Nabokov viene inclusa in quanto è riconosciuta come traduzione “letterale” – scostata dall’aspetto formale – ed è stata ampiamente commentata,²⁷ pensata dallo scrittore-traduttore proprio per fungere da esempio e aiuto alla comprensione dell’originale russo per giovani appassionati e studiosi (non a caso si tratta del testo preso a riferimento da Jonker). La versione di Ghini, invece, poiché “spiccante” per i suoi novenari (nelle già citate parole di Niero), un metro analogo a quello individuato nelle traduzioni neerlandesi). Infine Giudici, per via delle analogie esistenti fra il poeta-traduttore

italiano e Jonker sulla base di vicende biografiche ed editoriali (non erano slavisti per formazione), per l'ampia bibliografia dedicata alla sua traduzione in versi²⁸ e per coesione interna.

Si riportano in ordine cronologico le traduzioni di Nabokov, Giudici e Ghini:

*At present roads at home are bad;
forgotten bridges rot;
in the stagehouses the bedbugs and fleas
do not give one a minute's sleep.
No taverns. In a cold log hut,
high-flown but hungry,
a bill of fare hangs for display
and teases one's vain appetite,
while the rural Cyclopes
in front of a slow fire
treat with a Russian hammer
Europe's light article,
blessing the ruts
and ditches of the fatherland.*

*Ma ora in grame condizioni
Son le strade e i ponti si sfasciano;
Cimici e pulci nelle stazioni
Di sonno un minuto non lasciano;
Trattorie niente. Nell'izbà
Pomposa e famelica sta
Di cibi un'inutile lista,
Che offende l'appetito a vista,*

28

Un esempio, singolare poiché sviluppato nell'ambito dell'italianistica e non della slavistica, è lo studio di Cerneaz 2018.

*Mentre che villici ciclopi
D'Europa il ferro manufatto
Con un martello russo trattano
Ai loro alquanto lenti fuochi,
Le carraie del patrio suolo
E i fossi ringraziando in coro.*

*Da noi le strade, ora, son brutte,
cadono i ponti trascurati,
cimici e pulci alle stazioni
mai che ti lascino dormire;
niente locande. Dentro all'isba
non riscaldata pende tronfia
una carente lista prezzi
che invano stuzzica il palato,
mentre Ciclopi di campagna
aggiustano ad un fuoco lento
con un martello fatto in Russia
fragili articoli europei,
benedicendo le carraie
e i fossi della madre patria.*

In questa fase portiamo l'attenzione su singoli elementi specifici, funzionali alla nostra analisi delle traduzioni neerlandesi. Nello specifico invitiamo a tenere a mente la traduzione del realia russo *изба*, reso rispettivamente con *log hut*, *izbà* e *isba*; la locuzione *сельские циклопы* tradotta come *rural Cyclopes* nell'inglese di Nabokov, *villici ciclopi* in Giudici e *Ciclopi di campagna* in Ghini; il sintagma *изделье легкое Европы*, tradotto con *Europe's light article*, *d'Europa il ferro manufatto* e *fragili articoli europei*; e infine *отцовская земля*, resa in modo letterale – *the fatherland*, *del patrio suolo*, *della madre patria*.

I punti qui individuati ci permettono di sottolineare la varietà della componente lessicale dell'Evgenij Onegin, aspetto su cui ci concentreremo nell'analisi delle traduzioni. Per quanto riguarda invece il piano formale, naturalmente la metrica può variare a seconda delle convenzioni e tradizioni poetiche di una lingua, nonché in base alle sue caratteristiche tipologiche. L'indagine qui proposta non ha la pretesa di addentrarsi nella tradizione poetica in neerlandese, né di fornire singoli schemi relativi alla resa del tetrametro giambico di Puškin. Per un tale studio, peraltro, considereremmo più opportuno confrontare le versioni in maniera estensiva e non trarre conclusioni sulla base di una singola strofa. Ci limiteremo però a segnalare che nella metrica neerlandese il giambo (cfr. *jambe*) risulta essere il piede maggiormente utilizzato, in un certo senso intrinseco alla prosodia della lingua; si ritrova per lo più in componimenti con l'esametro, ma ci sono anche esempi di tetrametro giambico in Martinus Nijhoff, uno dei più importanti poeti olandesi del ventesimo secolo.²⁹

Nelle traduzioni (VII: XXXIV) i traduttori neerlandesi hanno riprodotto efficacemente la struttura della strofa oneginiana. Ricorrendo al novenario (e talvolta all'ottonario), ogni traduzione riesce nella resa dello schema rimico dell'originale: ogni stanza dell'*Onegin* è composta

29

Una quartina di Nijhoff in tetrametro giambico si ritrova anche alla voce "tetrameter" nell'Algemeen Letterkundig Lexicon (Lessico letterario generale), dizionario collaborativo della DBNL incentrato sulla terminologia della letteratura (cfr. Tetrameter).

30

Le lettere minuscole indicano la rima maschile.

31

Nella spiegazione delle scelte lessicali, si è deciso di fornire quanto più contesto possibile e sono state adottate delle soluzioni volte a facilitare la lettura. Termini e sintagmi evidenziati dal neerlandese saranno accompagnati da una traduzione interlineare italiana non virgolettata e tra parentesi quadre, per permettere la comprensione anche al lettore italofono; in tal senso le versioni precedentemente riportate (Nabokov, Giudici, Ghini) costituiscono termine di paragone o di orientamento, a discrezione del lettore. Inoltre si richiameranno di volta in volta dei termini o dei versi in russo: citazioni dalla strofa o retrotraduzioni di singoli lemmi su cui ci si è interrogati a partire dall'olandese. Tutto ciò che è citazione superiore alla singola parola comparirà tra virgolette; singoli lemmi e sintagmi saranno riportati in corsivo.

di tre quartine e un distico in cui si alternano rime alternate, bacciate e incrociate – piane e tronche o femminili e maschili, in russo così come in neerlandese. Lo schema rimico (AbAbCCddEffEgg)³⁰ è stato mantenuto e riprodotto nella sua esattezza da tutti i traduttori. Nel nostro commento riprenderemo l'elemento formale nei casi in cui le scelte o licenze adottate sono evidentemente a favore della rima. Similmente, le considerazioni in merito alla (morfo)sintassi saranno concise in quanto riconducibili a strategie traduttive dettate da ragioni metriche o volte a ricalcare la struttura semantica dell'originale; inoltre, le soluzioni inefficaci in neerlandese prese a esempio si sono rivelate tali per lo più a causa dell'ordine delle parole (*woordvolgorde*) della frase neerlandese che, data la matrice germanica, risulta semi-rigido (prediligendo l'ordine soggetto-verbo-oggetto) e permette meno libertà rispetto alla lingua russa.

Di seguito riportiamo dunque le traduzioni neerlandesi in ordine cronologico, corredate di un micro-commento suddiviso per tema (ritmo, lessico, morfosintassi).³¹

Ginzburg e Huisman, versi di Catz (1949)

Nu molmen de vergeten bruggen,

Slecht zijn de wegen toegerust.

Op pleisterplaatsen gunnen muggen,

Vlooiën en luizen u geen rust.

⁵ *Er is geen waard. In kille hutten*

Kan men de spijskaart slechts benutten

Voor 't oog, vergeefs is het geplaag

Van eetlust. Voor een vuur, dat traag

⁹ *Nog opvlamt, staan de dorpscyclopen,*

Die op een Russisch aambeeld slaan,

Wanneer zij daar herstellen gaan
Het lichte handwerk van Europe,
¹³ *Blij, dat zich kuil en groef bevond*
In Ruslands hobbelige grond.

La prima traduzione edita in neerlandese è lo sforzo congiunto dei traduttori Ginzburg-Huisman ma è stata messa in versi da Elsa Catz, che mantiene lo schema rimico della strofa oneginiana (con una licenza ortografica in *Europe* anziché *Europa* al terzultimo verso, per rimarlo con il precedente *dorpscyclopen*) e che fa un uso efficace delle allitterazioni: per esempio, con il susseguirsi delle “g” e “u” in “gunnen muggen, geen rust” [concedono le zanzare, nessun riposo] ai versi 3-4, dove Puškin similmente giocava con l’allitterazione (“на станциях клопы да блохи / заснуть минуты не дают”).

Le scelte lessicali rispecchiano la varietà di registro della strofa originale dell’*Onegin*, ma è ragionevole supporre che sull’utilizzo della lingua influisca la data di pubblicazione. Rispetto alle traduzioni successive, difatti, il testo presenta diversi termini antiquati che potrebbero ostacolare la comprensione di un parlante neerlandofono contemporaneo: se *molmen* per descrivere il processo di deterioramento del legno è fin troppo specifico per il гнить russo, *pleisterplaatsen* è traducendo ideale per indicare il luogo di sosta durante un viaggio (станция); diverso il caso di *waard*, che in neerlandese è termine assai desueto (e significherebbe letteralmente *oste*), ma comunque coerente con l’utilizzo dell’antiquato трактир nel russo originale. Il discusso “клопы да блохи” di Puškin è reso tranquillamente con “vlooiën en luizen” (*pulci* e - letteralmente - *pidocchi*, che in russo sarebbero вши) mentre прејскурант è reso da *spijkskaart* [carta del vitto]. I traduttori scelgono inoltre di rendere implicito il martello (молоток) del verso

11 parafrasando in neerlandese: “dorpscyclopen, die op een Russisch aambeeld slaan” [ciclopi paesani, che picchiano su un’incudine russa]. In questo contesto, il già evidenziato “изделье легкое Европы” è qui tradotto dal russo in modo letterale (come da Nabokov in inglese e da Ghini nella sua traduzione italiana): “het lichte handwerk van Europe” [il leggero manufatto dell’Europa]. Ciò risulta tuttavia vago in neerlandese e lo capiremo evidenziando le decisioni prese dai traduttori successivi.

A livello (morfo)sintattico scelte e licenze adottate sono meno intelleggibili ma funzionali alla rima, per esempio nei due casi in cui l’ordine delle parole è oggetto-verbo-soggetto: “slecht zijn de wegen toegerust” [male sono le strade attrezzate]; “vergeefs is het geplaag van eetlust” [vano è lo stuzzicare dell’appetito]. Il neerlandese standard preferirebbe, come dicevamo, l’ordine soggetto-verbo-oggetto. In linea generale possiamo presupporre che tali scelte e inversioni ‘innaturali’ siano dovute alla volontà di ricalcare la struttura originale, riproducendo cioè – per quanto possibile – i termini nello stesso ordine in cui compaiono in russo, analogamente a quanto scelse di fare Nabokov.

Jonker (1989)

Nú zijn de wegen miserabel;

vergeten bruggen zijn verrot.

Wie op een wisselplaats graag slaapt zal,

gekweld door wants en vlo, het kot

⁵ verwensen. Op een bombast-prijskaart

prijkt soms wel iets van drank en spijs, maar ’t

is leeg vertoon, alsof een gek

je zinloos treitert met je trek.

⁹ Inmiddels rammen dorps-Cycloopen

bij 't smidsvuur op z'n Russisch los
 op iets subtiels van de karos
 dat je in Europa zó kunt kopen
¹³ en prijzen 't lieve vaderland
 voor karrespoor en greppelrand.

Lo schema di rime è riproposto in maniera complessivamente efficace e fedele anche in questo caso, e si nota immediatamente che il lettore viene aiutato nell'intonazione da elementi quali l'accento grafico (su *nú* al primo verso e su *zó* al terzultimo) e dagli enjambement visibilmente in sequenza (versi 4-5, 5-6, 6-7, 7-8 ecc.).

Jonker dimostra il proprio talento da traduttore poetico anche tramite le scelte lessicali: utilizza un registro misto di termini, spesso composti, arcaici e moderni come *smidsvuur*, letteralmente *fuoco del fabbro*, che esplicita la metafora dei циклопы di Puškin; *karos*, arcaico per *carrozza* nel tradurre *изделье* – una scelta più precisa rispetto all'originale ma coerente (cfr. l'estratto dell'*Oneginskaja Ėnciklopedija* riportato precedentemente); o ancora *karrespoor* [carraie], resa letterale di *колеи*. Talvolta Jonker ricorre anche al registro colloquiale (*miserabel* [miserabile, penoso], corrispondente a *жалкий* in russo; *rammen* [battere, sfondare]) o creando a sua volta dei composti neerlandesi come “bombast-prijskaart”. *Bombast* è un termine obsoleto associato alla figura retorica dell'iperbole,³² una scelta insolita, per non dire audace, ma non inadatta a restituire *высокопарный*, a sua volta aggettivo meno frequente e composto a partire dal più comune *высокий*.

La costruzione delle frasi è in linea con il neerlandese standard: in “*gekweld door wants en vlo*”³³ [tormentato da cimici e pulci], dove il participio a inizio frase è più naturale e incisivo rispetto, per esempio,

32
 “Linguaggio pretenzioso e pomposo che risulta spesso esagerato e vacuo al lettore” (Algemeen Letterkundig Lexicon). Letteralmente corrisponde all'italiano *bambagia* (si confronti in tal senso l'espressione idiomatica *vivere nella b.*).

33
 Nella traduzione neerlandese, Jonker riporta gli insetti al singolare per ragioni di metrica.

alla traduzione di Van Stekelenburg e Van Agt (1994), dove è posto alla fine (“bij wants en vlo gelegen” [a cimici e pulci accostati]). Contrariamente alla prima traduzione si nota che qui è il traduttore a ‘vincere’ sul poeta, in quanto Jonker riesce a far suo il testo dedicandosi alla componente poetica e riformulando spesso i concetti originali con rese non letterali ma mai incoerenti: un altro esempio in cui dalla traduzione spicca la vena umoristica associata all’*Onegin* è ai versi 7-8, in cui Jonker scrive “is leeg vertoon, alsof een gek / je zinloos treitert met je trek” [è vuota ostentazione, come se un folle stesse deridendo senza senso la [tua] fame], sfruttando non solo l’effetto generato da enjambement e allitterazione, ma anche un lessico semplice e quotidiano (*gek* e *trek*).

Jonker lavora, ricordiamo, appoggiandosi alla traduzione ‘letterale’ di Nabokov. Il caso è particolarmente ironico se andiamo a rileggere le opinioni sulla traduzione dell’autore di *Lezioni di letteratura russa*, che nell’articolo *L’arte della traduzione* teorizza che esistono tre tipi di traduttore: “lo studioso che anela a far sì che il mondo apprezzi, come lui, le opere di un genio oscuro; lo scribacchino di buone intenzioni; lo scrittore di professione che si rilassa in compagnia di un confratello straniero” (Nabokov 2021: 416). Nei primi due casi “né l’erudizione né la diligenza possono rimpiazzare l’immaginazione e lo stile”, sottolinea Nabokov e prosegue con il terzo tipo: “ora viene il poeta autentico, che” talvolta “non conosce la lingua originale e si appoggia in tutta tranquillità alla cosiddetta traduzione ‘letterale’ fatta per lui da una persona di gran lunga meno brillante ma un po’ più erudita” (ibidem) – quasi stesse predicando il ruolo (salvo il “meno brillante”) che avrebbe ricoperto con il suo *Eugene Onegin*. Non ci è dato sapere realmente in che misura la sua traduzione fu presa a esempio dagli innumerevoli traduttori dell’*Onegin*, ma sicuramente Nabokov fu l’erudito ideale per l’autentico poeta olandese Wim Jonker.

Van Stekelenburg & Van Agt (1994)

*Thans hebben wij hier slechte wegen,
 Dat bruggen rotten is bekend,
 U slaapt, bij wants en vlo gelegen,
 Op pleisterplaatsen geen moment;
⁵ Goed onderdak ontbreekt: een koude
 En kale blokhut, waar een oude,
 Dikdoenerige prijskaart hangt
 En waar u nooit iets goeds ontvangt,
⁹ Terwijl uw koetsje uit Europa
 Nabij een langzaam brandend vuur
 Met Russisch hamerwerk secuur
 Hersteld wordt door de dorpscyclopien,
¹³ Blij met de greppels en het zand
 En kuilen van ons vaderland.*

La morfosintassi in questa traduzione risulta spesso forzata a favore della rima, ma non funzionale al ritmo in sé: frasi di costruzione standard (“hebben wij hier slechte wegen” [abbiamo qui cattive strade]) sono seguite da costruzioni meno naturali: “dat bruggen rotten is bekend, / U slaapt, bij wants en vlo gelegen, / op pleisterplaatsen geen moment” [che i ponti marciscono è risaputo, / si dorme, a cimici e pulci accostati, / nelle stazioni nemmeno un istante]. La frase passa dall’osservazione sui ponti al mancato sonno in modo piuttosto secco e il participio passato (*gelegen* [situato/accostato]) a fine verso va ad appesantire lo stile in olandese.

Sul piano lessicale viene riprodotto l’alternarsi di termini vecchi e nuovi: si passa da arcaismi come *thans* [oggiogiorno], di registro ben più elevato del теперь di Puškin (retrotraducendolo, in russo potremmo

ottenere *ныне*) al registro adeguato di *pleisterplaatsen* (come nella prima traduzione del 1949), per arrivare a versi costruiti con parole di uso comune, come “goed onderdak ontbreekt” [buon riparo manca], dove *onderdak* è una soluzione neutra e chiara per *трактир*, o ancora *kuilen* per tradurre i *рвы* della patria (in russo, *kuil* rimanda a *яма* [fossa]). Un particolare degno di nota è la scelta di rendere il discusso *изделье* con *koetsje*: a partire da Jonker, i traduttori scelgono di esplicitare che il prodotto europeo sottoposto ai martelli russi è una carrozza – qui addirittura un *carretto*, in registro medio-basso dato che si tratta di un diminutivo (frequentissimo in lingua neerlandese e costruito, appunto, con il suffisso *-je*). *Koets(je)* trova il suo equivalente russo in *каре́та*, se non *повозка*: *carrozza*, se non *calesse*.

Lambrecht (1995)

Afschuwelijk zijn onze wegen,
de bruggen rot, in station
laat ongedierte zich verplegen
en vlooi en wandluis wekken ons.

⁵ Geen herbergen, maar koude krotten.

Daar hangt met onze maag te spotten
een spijskaart die een lofzang is
op al wat niet voorradig is.

⁹ En dorpscyclopien repareren
bij 't luie vuur, met hamers ruig,
het lichte Europese tuig
dat onze wegen wou trotseren,

¹³ en zegenen ons vaderland
voor wagenspoor en kuil en zand.

Il testo di Lambrecht è valorizzato da scelte lessicali e sintattiche efficaci e dal mantenimento dello schema rimico della strofa oneginiana, già a partire dall'incipit “*afschuwelijk zijn onze wegen*” [terribili sono le nostre strade], dove *afschuwelijk* corrisponde a più enfatici ужасный, oppure отвратительный, rafforzato dalla ripresa di “*onze wegen*” al terzultimo verso; l'elemento di coesione testuale agevola il lettore nella comprensione del testo in traduzione. La traduzione si distingue rispetto alle precedenti e successive e, in parte, anche rispetto all'originale russo: se Puškin descriveva una realtà per lo più nota ai suoi contemporanei, riprendendo il tema delle strade nei versi finali (“*колеи и рвы отеческой земли*”), per un lettore olandese l'ambientazione russa qui evocata non sarebbe immediatamente intuibile – con la ripresa del pronome *ons/onze* [nostro/nostre] Lambrecht contestualizza la strofa in modo nettamente superiore.

Oltre agli elementi di ritmo e coesione, anche l'umorismo notoriamente intrinseco all'*Onegin* spicca in questa resa, precisamente nelle traduzioni: “*laat ongedierte zich verplegen / en vlooi en wandluis wekken ons*” [i parassiti si fanno curare / e pulci e cimici ci svegliano], “*een lofzang is / op al wat niet voorradig is*” [un inno / a ciò che disponibile non è], “*bij 't luie vuur*” [al pigro fuoco]. Lambrecht in tal senso va a riformulare l'originale con singoli termini enfatici (*lui* [pigrò], ленивый) o parafrasi (*lofzang* – inno, гимн – rende efficacemente la letterarietà del “тщетный дразнит аппетит” di Puškin).

Anche Lambrecht offre un'alternanza di termini arcaici che contribuiscono a creare l'atmosfera russa anche per il lettore neerlandese (*herbergen* [locande] che è traducete ideale per трактир in quanto tutti due i termini, in entrambe le lingue, indicano una struttura ricettiva antenata rispetto a *hotel* e гостиница) e di parole moderne di uso comune: a esempio, il verbo *repareren*, di radice latina e non germanica,

nel significato di *aggiustare* (se non *correggere*, ironicamente) quel “Europese tuig dat / onze wegen wou trotseren” [carro europeo che / le nostre strade vuole sfidare] – lo stesso *trotseren* a reiterare l’elemento umoristico nonché il tema della strofa, da Puškin esplicitato in maniera sicuramente minore.

Boland (2010)

Maar nu? Je kunt ze slechts verguizen:

Vergane bruggen, poststations

Waar je niet slaapt dankzij de luizen

En vlooien – dat typeert bij ons

⁵ *Het wegennet. Er zijn geen kroegen*

Maar boerenhutten: met genoeg,

Zelfs trots, wordt een menu verstrekt –

Waarna je van de kou verrekt

⁹ *Én van de honger. Ondertussen*

Bedrijft een dorpscyloop zijn stiel

door aan een Europees, fragiel

Karos als Rus te zitten klussen,

¹³ *De kuilen en het rulle zand*

Zegenend van het vaderland.

La varietà lessicale di Boland va a incidere positivamente sulle rime, mai ripetute o impure. Il traduttore fa ampio uso di termini moderni come il verbo *typeren* [caratterizzare] o *menu* (resa assai moderna di *прейскурант* rispetto alle soluzioni dei predecessori). O ancora nella traduzione del verso dedicato ai ciclopi che “*российским печат молотком*” Boland scrive “Ondertussen bedrijft een dorpscyloop zijn stiel”: *stiel* è un termine fiammingo per indicare il *mestiere*, qui legato

a *bedrijven*, verbo che è tratto da *bedrijf* [azienda] e sfrutta nel significato finale di “darsi al proprio mestiere”, ossia al lavoro di riparazione della carrozza. In altri punti, adotta un registro medio con termini di uso comune (“*zelfs trots*” [persino con orgoglio] traduce il *высокопарный*) e scelte addomesticanti, come in “*er zijn geen kroegen,³⁴ maar boerenhutten*” [non ci sono taverne, ma case contadine] dove *kroeg* è immediatamente riconoscibile al lettore olandese ma non associato con il pernottamento, implicito invece nel *трактир* di Puškin. Talvolta Boland ricorre poi a un registro basso, per esempio nella resa di *холодный* (riferito all’isbà) in un verso successivo in cui scrive “*je verrekt van de kou*” [si crepa di freddo, crepi di freddo] – un elemento coerente con la scelta di *je*, pronomi ampiamente usati sia in maniera impersonale che colloquiale.

Sintatticamente la strofa presenta delle costruzioni forzate in neerlandese: in “*de kuilen en het rulle zand / zegenend van het vaderland*” (versi 13-14) non è evidente il legame tra le frasi a causa della posizione innaturale del gerundio *zegenend*. Il neerlandese standard vorrebbe il gerundio all’inizio (“*zegenend de kuilen en het rulle zand*”), cosa che peraltro ricalcherebbe esattamente la struttura di Puškin (“*благословляя колеи и рвы отеческой земли*”) – la scelta di Boland è dovuta alla riproduzione del giambo. Come nel caso della traduzione del 1994 (Van Stekelenburg e Van Agt), alcune strategie impiegate per mantenere metro e schema rimico provocano un allontanamento dalla norma linguistica, ma il traduttore è in grado di compensare in altri punti, per esempio con l’enjambement ai versi 3-4, “*waar je niet slaapt dankzij de luizen / en vlooiën*” [dove non si dorme a causa di pidocchi / e pulci]. In questo caso, siccome Boland rende liberamente l’ordine semantico della strofa, specialmente per quanto riguarda le prime due quartine, decide di invertire la sequenza dell’originale e spezza il verso

34

Kroeg è un realia neerlandese. Spesso accompagnato dall’aggettivo *bruin(e)*, identifica i locali storici delle città olandesi e fiamminghe, caratterizzati da interni in legno; paragonabile all’inglese *pub*.

puškiniano. Simili enjambements si ritrovano ai versi 8-9 (“van de kou verrekt / én van de honger”) o ai sopracitati 5-6, “er zijn geen kroegen / maar boerenhutten”: questi ultimi corrispondono in posizione ai versi di Puškin, ma i due elementi (locanda e izba) erano nello stesso verso, peraltro separati da un punto (“трактиров нет. В избе холодной”) e l’enjambement veniva subito dopo (“трактиров нет. В избе холодной / высокопарный” ecc.). Tutto ciò è dovuto alla principale, visibilissima scelta di Boland di modificare l’incipit: la sua traduzione inizia con una domanda retorica – *Maar nu?* [E ora?] – e solo al quarto verso il lettore neerlandese vede esplicitato il tema della strofa, ossia *het wegennet* [la rete stradale].

Boland non ha paura di allontanarsi dalla struttura del testo di partenza e offrirne una propria versione, enfatica e modernizzata, che Nabokov definirebbe “parafrastica”. Sicuramente, si delinea già il divario nell’approccio traduttivo e nella sperimentazione rispetto a Jonker (tra le due pubblicazioni ci sono una ventina d’anni di differenza), ma anche rispetto alla versione di Lambrecht, in cui spiccavano coesione interna ed esplicitazione del tema della strofa.

Van der Ent (2022)

*Nu liggen wegen vol met wakken
 zijn houten bruggen doorgerot,
 stations vol wantsen, kakkerlakken
 je slaap komt nooit, Klaas Vaak vangt bot;
⁵ geen herberg ooit, maar koude hutten
 waarin geen eten staat te prutten...
 Waar wel een kaart hangt, voor de show
 die ijdel eetlust wekt en zo,
⁹ terwijl de plattelandscyclopien*

*rondom een traag, lamlendig vuur
met hamers, Ruslands signatuur,
Europa's frêle koetswerk slopen –
13 hun hart aan put en kuil verpand,
de kraters van hun vaderland.*

La traduzione di Arie van der Ent, l'ultima pubblicata, è forse la più sperimentale di tutte a livello lessicale. Per quanto riguarda rime, semantica e morfosintassi la struttura ricalca invece quella del testo originale.

Le soluzioni traduttive sono efficaci e il lessico è moderno e di uso comune, anche se notiamo delle piccole aggiunte enfatiche: “мосты забытые гниют” è reso con “houten bruggen doorgerot” – il prefisso *door-* in neerlandese rafforza l'idea di continuità dell'azione espressa dal verbo (*rotten*), in questo caso del marcire dei ponti, che Van der Ent peraltro specifica essere in legno (*houten bruggen*); медлительный огонь vede l'aggiunta di un aggettivo, “traag, lamlendig vuur” [lento, pigro fuoco]; il российский молоток è quindi “met hamers, Ruslands signatuur” [con martelli, firma della Russia]; il marcato *kraters* [*crateri*, кратеры] al verso finale che sostituisce рвы; o ancora i блохи diventano *kakkerlakken* [*blatte*], in russo тараканы; infine сельские циклопы è sintetizzato in *plattelandscyclophen*. L'uso di *platteland* è particolarmente incisivo quando consideriamo il fattore di addomesticamento del testo per il lettore olandese e se comparato ai composti nelle traduzioni precedenti che facevano uso di *dorp* [villaggio]. Altri traduttori sono invece meno efficaci: al primo verso, dove in Puškin abbiamo semplici strade malmesse (“дороги плохи”), Van der Ent gioca con sinonimi e rime e sceglie “vol met wakken” [piene di buche], ma quel *wakken* indica normalmente i buchi nel ghiaccio di formazione naturale. Peculiare poi la traduzione “voor de show”: qui l'anglicismo,

seppure straniante, contribuisce efficacemente alla modernizzazione del testo di partenza (nell'originale è *для виду, per fare scena*) e Van der Ent lo sfrutta costruendo una rima per assonanza con il verso successivo, “die ijdel eetlust wekt en zo” [che vano appetito suscita e così via], in cui in un certo senso compensa e bilancia l'alternanza lessicale adottando *ijdel* come traduttore dell'originale, letterario *тщётный*. Una scelta meno chiara (a prima vista) è quella di *slopen* per rendere *лечить*: *slopen* è *demolire, sfasciare*, laddove il senso originale è quello di *riparare, riadattare* la carrozza al fuoristrada – con ogni probabilità si tratta non di un errore del traduttore, ma di una scelta per enfatizzare, una volta di più, l'ironia che pervade il testo russo.

Comparata a quelle dei predecessori, la traduzione è anche molto idiomatica: è evidente, specialmente posta com'è nel distico, l'espressione *hun hart verpand aan* [il cuore votato a] per tradurre il sintetico *благословляя* e sottolineare la gratitudine dei fabbri-ciclopi a buche e fossati (crateri, anzi) della madrepatria; altrettanto incisiva la locuzione “*bot vangen*” [ricevere un osso, nel senso di *nulla stringere, mangiare la polvere* ecc.], qui accostata però a un elemento di disturbo. Inoltre, per enfatizzare la privazione di sonno (“*заснуть минуты не дают*”), Van der Ent al verso 4 scrive: “*je slaapt komt nooit, Klaas Vaak vangt bot*” [il sonno non arriva mai, Klaas Vaak mangia la polvere]. *Klaas Vaak* è una figura della letteratura per l'infanzia, equivalente olandese del *Sandmann* tedesco, l'omino del sonno – è chiaro che l'intento fosse di fornire una traduzione addomesticata o immediatamente riconoscibile al lettore neerlandese, ma ne risulta di fatto l'aggiunta di un elemento che non è a nessun livello riconducibile al testo di Puškin: benché denso di termini e riferimenti tanto russi quanto esteri, il testo dell'*Onegin* e precisamente di questa strofa non presenta fraseologismi tali da giustificare la scelta di Van der Ent.

Considerazioni generali

Le traduzioni comparate rivelano dei punti in comune e delle differenze interessanti sul piano traduttivo. Al di là delle peculiarità individuali, è opportuno sottolineare le scelte dei traduttori in merito ad alcuni elementi nello specifico.

Un primo caso riguarda i realia e i riferimenti a persone: come abbiamo accennato, *сельские циклопы* che Puškin usa per riferirsi metaforicamente e ironicamente ai fabbri è reso in maniera letterale da tutti i traduttori mediante composti come *dorpscyclophen* [ciclopi di villaggio] e nell'ultima traduzione *plattelandscyclophen* [ciclopi di campagna], che rafforza l'immagine di ruralità nel lettore neerlandofono. In secondo luogo è interessante che non venga mantenuto o adottato il realia *изба*, ma che venga tradotto con scelte che variano da *blokhut* [capanno] ad altre composti con *hut* (in russo riconducibile a *хижина*) particolarmente evocative: a esempio accompagnato dall'aggettivo *kille* [gelide], anziché semplicemente *koude* [fredde], o il *boerenhutten* [case contadine, da *boer*] di Boland 2010, o nel caso di Lambrecht 1995 diventano *koude krotten* (con *krot* equivalente al russo *лачуга* [catapecchia] e che accentua un'immagine di miseria non veicolata da *изба*).

Un secondo caso riguarda i riferimenti geografici e (inter)nazionali. Nel caso di *Европы* [d'Europa, europeo], i traduttori neerlandesi mantengono il riferimento esplicito con aggettivo o sostantivo (*van Europa*, *in Europa*, *Europees* o *Europa's* in Van der Ent 2022, che utilizza un genitivo sassone), ma è da sottolineare che quasi tutte le traduzioni esplicitano, in riferimento al prodotto occidentale, che si tratta di carri, a differenza degli esempi, presentati precedentemente, di Nabokov, Giudici e Ghini: *издѣлье* [prodotto] è reso in neerlandese con diversi traduttori di carrozza, da *karos* a scelte più moderne come *koets* o il neutro *tuig*; soltanto nella prima traduzione compare il generico, letterale

handwerk. Quanto al российский молоток, al di là della resa del sostantivo *martello*, le scelte per quanto riguarda l'aggettivo российский sono perlopiù uniformi e, come nel caso di *Europa*, mantengono il riferimento alla nazione optando per *Russisch* o *Ruslands* [russo, della Russia], eccetto per Lambrecht (1995) che sceglie un neutro “met hamers ruig” [con martelli violenti].

Aspetto particolarmente degno di nota è poi la decisione compiuta dai vari traduttori a livello pronominale o nell'utilizzo dei possessivi. Nell'originale russo, Puškin riporta le condizioni e i fatti in maniera descrittiva e impersonale: fatta eccezione per у нас [da noi, in Russia] al primo verso, non vi è ulteriore espressione di appartenenza né uso di persone pronominali – le pulci non permettono di dormire a un generico, implicito ospite, i fabbri benedicono la Patria russa per il lavoro. Nelle traduzioni le scelte sono varie. A livello semantico, in neerlandese, il pronome personale soggetto *je* (forma atona di *jij* [tu]) è utilizzato, a seconda del contesto, anche per costrutti impersonali (*je slaapt niet* può essere sia *tu non dormi* che *non si dorme*); il pronome allocutivo *u* (e il suo possessivo *uw*) può essere usato allo stesso modo, ma nell'olandese dei Paesi Bassi è considerato formale (si usa, generalmente in maiuscolo, per dare del Lei), nel fiammingo invece è pari a *je*. Alla luce di queste considerazioni, le traduzioni che presentano un maggiore livello di impersonalità sono la prima (del 1949) e la seconda (1989), sebbene in quest'ultima Jonker utilizzi spesso *je* e quindi renda comunque più partecipe il lettore neerlandofono – “alsof een gek / je zinloos treitert met je trekt” [come un pazzo / deride inutilmente il tuo appetito], “dat je in Europa zó kunt kopen” [che in Europa tale e quale si può/puoi comprare]. I testi in cui vi è maggiore uso dei pronomi e possessivi sono invece del 1994 (Van Stekelenburg e Van Agt), con grande alternanza di *u* e *ons/wij* [nostro/noi], e del 1995, in cui

Lambrecht utilizza ben cinque volte *ons/onze* [nostro/e]. Un testo in cui l'uso del possessivo risulta indubbiamente marcato è Van der Ent 2022, che agli ultimi versi nella resa di *отцовская земля* sceglie addirittura *hun vaderland* [la loro patria]. La scelta è ancor più evidente se messa a confronto con gli altri utilizzi di *vaderland* nelle traduzioni di Jonker 1989, Lambrecht 1995 e Boland 2010, rispettivamente, in cui il grado di associazione è più o meno espresso da articolo o possessivo e aggettivo – *'t lieve vaderland* [la cara Patria], *ons vaderland* [la nostra Patria], *het vaderland* [la Patria].

CONCLUSIONI

Riflettendo su quest'ultimo problema traduttivo (tipologico) dovuto all'assenza di articoli in russo, viene da chiedersi come siano gestiti casi simili presenti all'interno dell'*Onegin* o ancora come vengano affrontati (o fino a che punto mantenuti) i numerosi, espliciti cenni di Puškin al suo lettore. Se avessimo la Bibliothek (quella russa, ma anche quella Nazionale olandese) a nostra disposizione continueremmo sicuramente a sfogliare, a paragonare e capire, partendo dall'originale russo o passando per l'italiano, chi ha fatto cosa, quando, per quale motivo – ripercorreremmo l'*Onegin* a partire dal suo famoso incipit, ci perderemmo nelle rese della *Lettera di Tat'jana*.

Il contributo nasce infatti da una semplice curiosità, da una domanda insolita al momento giusto, che ha portato in prima battuta a interrogarsi sulle possibili correlazioni tra due universi linguistici e culturali apparentemente distanti e infine a leggere i commenti sui blog di neerlandistica dedicati a letteratura e traduzione: all'utente appassionato che ha riportato le diverse versioni esistenti della strofa qui messa in luce non possiamo che rendere grazie – è riuscito nel suo

intento di suscitare una discussione più ampia. Abbiamo accolto questa suggestione e quest'opportunità non tanto per presentare una ricerca finita, come spesso accade, ma al contrario per iniziarne una nuova, che speriamo possa destare interesse in prospettive e approcci diversi, fondati su un'unione e non una separazione di ambiti. Accostare russo e neerlandese si è rivelata un'esperienza particolarmente stimolante e ha confermato il potenziale di studi sul transfer tra le due culture. Ciò che ne risulta è un saggio introduttivo allo studio interlinguistico che può offrire molteplici suggestioni per diverse linee di studio e indagini successive.

La fase di comparazione delle traduzioni neerlandesi di Evgenij Onegin, nonostante le naturali difficoltà nello sviluppare in italiano un'analisi fondata partendo da due lingue straniere (neerlandese e russo) messe in rapporto fra loro, ha comportato un lavoro su più livelli – non soltanto sono entrate in gioco questioni relative alla metrica nelle due lingue, ma anche la ricerca sul piano lessicale che ha comportato l'utilizzo di diversi riferimenti e strategie esplicative: citazioni dall'originale russo e dalle traduzioni neerlandesi, ma anche retrotraduzione dal neerlandese in russo e traduzione interlineare italiana. A queste componenti potremmo aggiungere questioni più ampie legate alle differenze di registro russo e neerlandese o alla traduzione dei realia russi in neerlandese.

Lo studio parallelo di letterature e fonti in lingua straniera è prima di tutto esperienza di arricchimento culturale e crescita, scoperta e riscoperta: il primo spunto che vorremmo trarre è di carattere metodologico e divulgativo. A partire dalle bibliografie di letteratura tradotta e dagli studi diacronici delle pubblicazioni, pietra angolare della ricerca, nonché dalle nuove traduzioni, nell'intento di accentuare e ampliare il concetto di *world literature*, non relegando alcune opere

all'epoca o all'area linguistica e geografica in cui sono state pubblicate. L'auspicio è di incentivare traduzione e pubblicazione di fonti altrimenti inaccessibili: nel nostro caso, se lo scoglio russo è stato in parte aggirato grazie ai materiali disponibili in italiano, sono i saggi e gli articoli redatti in neerlandese a costituire una preziosa risorsa tanto per la neerlandistica quanto per la slavistica in Italia. La bibliografia fondamentale in neerlandese rappresenta solamente una parte dei numerosissimi scritti dedicati a lingua e cultura russa, che vanno a costituire un impiego delle competenze linguistico-letterarie: non solo abbiamo le riflessioni traduttologiche e critiche di Fondse (qui limitate a Puškin) e gli studi di ricezione e le ricostruzioni storiche di Waegemans e Willemsen, o di Michajlova sul fronte russo, ma anche i frammenti di traduzione, gli articoli di traduttologia o i reportage dall'URSS di Van het Reve.

La fruizione di questa letteratura accademica in lingua italiana andrebbe ad arricchire sia l'ambito della neerlandistica (come esercizio di traduzione, di analisi del discorso, di storia editoriale ecc.) che quello della russistica (con una prospettiva imagologica diversa, quella olandese, ma problemi traduttivi universali). Dallo studio delle fonti neerlandofone deriva poi un ulteriore spunto, valido sia a livello generale – legato alla sociologia della traduzione, all'evoluzione della pratica traduttiva e ai relativi approcci – sia in quello specifico, a esempio nel parallelo che si è naturalmente tracciato fra Wim Jonker e Giovanni Giudici, motivato e supportato dalle loro esperienze e approcci alla traduzione dell'*Onegin* in primis o, in senso più ampio, dal loro documentato contributo in qualità di traduttori di poesia. Se in Italia fu – riprendendo quanto detto da G. Folena – Giudici a fornire un “italiano puškinizzato” con il suo *Onieghin* (1999: XII), nei Paesi Bassi non si può forse parlare di “gepoesjkiniseerd Nederlands”, ma lo *Jevgeni Onegin*

di Jonker nell'edizione per la Russische Bibliotheek ha senza dubbio aperto la (malmessa?) strada a traduttori più sperimentali e audaci come Boland e Van der Ent. A ulteriore dimostrazione dell'efficacia della traduzione del 1989 risuonano ancora l'emblematica frase di Marko Fondse che, ricordando le origini di Aleksandr Sergeevič e difendendo la letteratura tradotta come letteratura da studiare *tout court*, affermava: "Nelle nostre scuole [e Biblioteche, aggiungeremmo] piene di '[autori] stranieri' c'è spazio anche per Alexander, figlio adottivo di un ingegnere di Haarlem – specie se parla un neerlandese del genere!" (Fondse 1990: 161). ♡

Bibliografia

- a.a. MICHAJLOVA, NATAL'JA, 1999: *Oneginskaja Ėnciklopedija*, t. 1 (A-K). Moskva: Russkij Put'.
- ALEKSANDR POESJKIN: Aleksandr Poesjkin – Jevgeni Onegin. *Uitgeverij Benerus*. [<http://www.benerus.be/cms/aleksandr-poesjkin-jevgeni-onegin/>].
- BACHTIN, MICHAÏL, 2001: *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.
- BARTLETT, ROGER, 2017: *Storia della Russia*. Milano: Mondadori.
- BAZZARELLI, ERIDANO, 2021: Commento. PUŠKIN, ALEKSANDR, 2012: *Eugenio Onegin*. Milano: BUR. 515-630.
- BOULOGNE, PIETER, 2011: *Het temmen van de Scyth. De vroege Nederlandse receptie van F.M. Dostoevskij*. Amsterdam: Pegasus.
- BOULOGNE, PIETER, 2013: Poesjkin in leren jekker. *De Leeswolf* 3. 164.
- BRATUS', IGOR, 1999: In Memoriam S.A. Mironov (1910-1998). *Neerlandica extra Muros / Internationale Neerlandistiek* 72.
- CERNEAZ, SARA, 2018: *L'Onegin di Giudici: un'analisi metrico-variantistica*. Milano: Ledizioni.
- FOLENA, GIANFRANCO, [1975] 1999: Un cambio di cavalli. PUŠKIN, ALEKSANDR, 1999: *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Milano: Garzanti. VII-XV.
- FONDSE, MARKO, 1990: Poesjkinnesinne - Onegin of Ongein? Voor Charles B. Timmer. *Tirade* 34 (326-331). 120-161. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_tiroo1199001_01/_tiroo1199001_01_0014.php].
- GHINI, GIUSEPPE, 2021: Commento. PUŠKIN, ALEKSANDR, 2021: *Evgenij Onegin*. Milano: Mondadori. 361-440.

- GRAVE, JAAP; VEKSHINA, EKATERINA, 2021: Max Havelaar van Multatuli in Rusland: het ontstaan van de vertalingen. *Skandinavskaja Filologija* 19 (1). 176-189.
- JAMBE: jambe. *Algemeen Letterkundig Lexicon*, DBNL. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/delao12alge01_01/delao12alge01_01_02326.php].
- LANGEVELD, ARTHUR, 1999: Jevgeni Onegin van Poesjkin in vier Nederlandse vertalingen. VAN NUNEN, PETER, SEMJONOV, ARKADIJ, 1999: *Taal en cultuur / Jazyk i kul'tura. Lezingen van de conferentie 'België - Nederland - Rusland. Tweede bundel*. Maastricht: Hogeschool Maastricht / Moskva: Nauka. 64-74.
- LEVIE, SOPHIE, 1991: Over Evgenij Onegin. *Vooys* 10. 22-25. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_voo013199101_01/_voo013199101_01_0004.php].
- LOTMAN, JURIJ, 1976: *Analysis of the poetic text*. Ann Arbor: Ardis.
- LOTMAN, JURIJ, 1985: *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*. Bologna: Il Mulino.
- LOTMAN, JURIJ, 1995a: Iz istorii polemiki vokrug sed'moj glavy “Evgenija Onegina”. *Puškin: Biografija pisatelja; Stat'i i zametki, 1960-1990; “Evgenij Onegin”: Kommentarij*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. 463-467.
- LOTMAN, JURIJ, 1995b: Roman A.S. Puškina “Evgenij Onegin”. *Komentarij. Puškin: Biografija pisatelja; Stat'i i zametki, 1960-1990; “Evgenij Onegin”: Kommentarij*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB. 472-762.
- METZ, ERIC, 2014: Apologetische en polemische tendensen van de hervertaling. Poesjkin en de paratekst van Hans Boland. *Filter* 21 (3). 20-24.

- MICHAJLOVA, IRINA, 2001: Over Nederlandstalige literatuur in Rusland. *Neerlandica extra Muros*. 1-11. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_nee005200101_01/_nee005200101_01_0001.php].
- MICHAJLOVA, IRINA, 2012: Iz istorii izučenija ruskogo jazyka v Niderlandach. *Skandinavskaja Filologija* 12. 139-146.
- MIRONOV, SERGEJ, 1969: De neerlandistiek in de u.s.s.r. *Ons Erfdeel* 12. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_ons003196901_01/_ons003196901_01_0086.php].
- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: L'arte della traduzione. *Lezioni di letteratura russa*. Milano: Adelphi. 411-419.
- NIERO, ALESSANDRO, 2023: Considerazioni sulla poesia russa tradotta in italiano tra il 1987 e il 2022. *Studi Slavistici* 20 (1). 95-109.
- OTTEN, WILLEM JAN, 1990: Bij een eerste leetuur van Jewgeni Onegin. *Tirade* 34 (326-331). 169-174. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_tiro01199001_01/_tiro01199001_01_0016.php].
- PEDROTTI, LAURA, 2001: Puškin visto da Nabokov: analisi di una traduzione letterale. *Miscellanea - numero speciale: traduzione poetica e dintorni*. Trieste: EUT. 15-47.
- POESJKIN, ALEKSANDR, [1995] 2004: *Jevgeni Onegin. Roman in verzen*. Trad. nl. M. Lambrecht. Anversa: Benerus. (II ed. 2004).
- POESJKIN, ALEKSANDR, 2022: *Jevgeni Onegin. Roman in verzen*. Trad. nl. A. van der Ent. Anversa: Benerus.
- POESJKIN, ALEXANDER, 1949: *Jewgenij Onegin. Roman in verzen*. Trad. nl. B. Ginzburg, W. Huisman. In versi olandesi di E. Catz. Brussum: F. G. Kroonder.

- POESJKIN, ALEXANDER, 1989: *Jewgeni Onegin. Roman in verzen*. Trad. nl. W. Jonker. Amsterdam: Van Oorschot.
- POESJKIN, ALEXANDER, 1994: *Jevgeni Onegin. Een roman in verzen*. Trad. nl. L.H.M. van Stekelenburg, F.J. van Agt. Amsterdam, Anversa: Atlas.
- POESJKIN, ALEXANDR, 2010: *Jevgeni Onegin. Roman in Verzen*. Trad. nl. H. Boland. Breda: Papieren Tijger.
- PUSHKIN, ALEKSANDR, 1990: *Eugene Onegin. A novel in verse*. Trad. en. V. Nabokov. Princeton: Princeton University Press.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 1978: *Evgenij Onegin. Roman v stichach. Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. V. Leningrad: Nauka. 5-183.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 1999: *Eugenio Onieghin di Aleksandr S. Puškin in versi italiani*. Trad. it. G. Giudici. Milano: Garzanti.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2021a: *Eugenio Onegin*. Trad. it. E. Bazzarelli. Milano: BUR.
- PUŠKIN, ALEKSANDR, 2021b: *Evgenij Onegin. Romanzo in versi*. Trad. it. G. Ghini. Milano: Mondadori.
- SCHELTJENS, WERNER, 2003: *Bibliografija niderlandskoj lieratury na russkom jazyke / Bibliografie van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling*. Sankt Peterburg: Aletejja.
- SCHELTJENS, WERNER, 2006: *De Nederlandse literatuur in Rusland 1956-2003. Een receptieonderzoek*. *Filter* 13. 64-75. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_fil005200601_01/_fil005200601_01_0025.php].
- STRADA, VITTORIO, 1985: *Introduzione*. LOTMAN, JURIJ, 1985: *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*. Bologna: Il Mulino. 7-49.

- TETRAMETER: tetrameter. *Algemeen Letterkundig Lexicon*,
DBNL. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_02889.php].
- VAN DER STERRE, JAN PIETER, 2004: Het huis van het vertalen heeft vele woningen. *Filter* 11 (1). 67-74.
- VAN HET REVE, KAREL, 1963: Een stukje vertalen. *Tirade* 7 (73-84). 428-434. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_tiroo1196301_01/_tiroo1196301_01_0065.php].
- VAN HET REVE, KAREL, 1965: Nabokovs 'Onegin'. *Hollands Maandblad* 6. 30-33. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_holoo6196501_01/_holoo6196501_01_0114.php].
- VAN HET REVE, KAREL, 1980: Over het vertalen van Poesjkins 'De stenen gast'. *De Tweede Ronde* 1. 129-133. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_tweoo7198001_01/_tweoo7198001_01_0057.php].
- VAN OOSTENDORP, MARC, 2023: De kraters van hun vaderland. *Neerlandistiek. Online tijdschrift voor taal- en letterkunde*. [<https://neerlandistiek.nl/2023/01/de-kraters-van-hun-vaderland/>].
- VAN WIJK, NICOLAS, 1904: De Hamlets van de Russische letterkunde. *De Gids* 68. 442-487. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_gidoo1190401_01/_gidoo1190401_01_0115.php].
- VEKSHINA, EKATERINA, MICHAJLOVA, IRINA, 2022: Is it worth multiplying translation multiplicity? From the experience of working on a new translation of Multatuli's Max Havelaar. *Skandinavskaja Filologija* 20 (2). 288-300.
- VERČ, IVAN, 2016: O Jevgeniju Onjeginu A.S. Puškina. *Verifiche. Preverjanja. Проверки*, vol. II (La letteratura della differenza. Književnost razlike. Литература различия). Trieste: ZTT, EST; EUT.

- VERTAALDE RUSSISCHE LITERATUUR: Vertaalde Russische literatuur. KB - nationale bibliotheek. [<https://www.kb.nl/onderzoeken-vinden/bijzondere-collecties/vertaalde-russische-literatuur>].
- WAEAGEMANS, EMMANUEL, 1987: A.S. Pushkin in the Low Countries, 1937-1987. A Bibliography of Netherlandic Translations. *Slavica Gandensia* 14. 129-136.
- WAEAGEMANS, EMMANUEL, 1988: Russische literatuur in de Nederlanden: vertaling en receptie. VAN DEN BROECK, RAYMOND, 1988: *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands*. Leuven, Amersfoort: Acco. 57-62.
- WAEAGEMANS, EMMANUEL, WILLEMSSEN, CEES, 1989: N.V. Gogol (1809-1989) in the Low Countries: a bibliography of Netherlandic translations / Bibliografija proizvidenij N.V. Gogolja v niderlandskom perevode. *Slavica Gandensia* 16. 149-160.
- WAEAGEMANS, EMMANUEL, WILLEMSSEN, CEES, SEVERIENS, HUUB, 2020: *Bibliografie van Russische Literatuur in Nederlandse vertaling / Bibliografija ruskij literatury v niderlandskom perevode 1789-2020*. Anversa: Benerus.
- WESTSTEIJN, WILLEM G., 1989: Een roman in klinkende verzen. Poesjkins 'Jewgeni Oegin' met verve vertaald. *Vrij Nederland. Boekenbijlage*. 3-4. (consultato su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_vri013boek09_01/_vri013boek09_01_1271.php].
- WESTSTEIJN, WILLEM G., 2004 Aleksander Poesjkin, Jevgeni Oegin. Vertaling Michel Lambrecht. *Tijdschrift voor Slavische Literatuur* 38.

WILLEMSSEN, CEES, 1989: De droesem van de Russische ziel.

De receptie van de Russische literatuur in Nederland. ROHOLL,

M.L., WAEGEMANS, EMMANUEL, WILLEMSSEN, CEES, 1989:

De lage landen en de Sovjetunie. Amsterdam: Jan Mets. 131-141.

WILLEMSSEN, CEES, 2004: Heimwee naar de volksziel. De vroege

ontvangst van Gogol in Nederland. *Cultureel Maandblad Streven*

71. 673-687.

WILLEMSSEN, CEES, 2005: De geboorte van een bibliotheek.

Over De Russische Bibliotheek. ZL 4. 152-167. (consultato

su DBNL) [https://www.dbnl.org/tekst/_zl_001200401_01/_

[zl_001200401_01_0015.php](https://www.dbnl.org/tekst/_zl_001200401_01_0015.php)].

Samenvatting

Het artikel onderzoekt Russisch-Nederlandse correlaties uitgaande van de belangrijkste historische en academische banden tussen de twee culturen; de studies van de receptie van vertaalde literatuur in beide landen vormen de fundamentele vreemdtalige bibliografie voor het Italiaanse onderzoek. Tegelijkertijd wordt de relevantie geïllustreerd van Van Oorschots Russische Bibliotheek, geboren in de jaren vijftig en uitsluitend gewijd aan de Russische literatuur van de negentiende en twintigste eeuw. De informatie is functioneel om de casestudy te contextualiseren en te introduceren: de Nederlandse vertalingen van strofe XXXIV, hoofdstuk VII, van A.S. Poesjkins *Jevgeni Onegin*, een centraal werk in het Russische culturele landschap en in de universele literatuur. Tot op heden is het werk zes keer in het Nederlands vertaald (tussen 1949 en 2022); van groot belang is de vertaling van W. Jonker uit 1989 voor de Russische Bibliotheek. In dit kader wordt er ingegaan op de belangrijkste kritische bronnen, te beginnen met het essay van M. Fondse, die in 1990 de publicatie van Jonkers *Onegin* stelde als “een gebeurtenis van de eerste orde voor de Nederlandse literatuur, voor de Nederlandse vertaalkunde en voor de Nederlandse taal”. De taalkundige component is terugkerend in de recensies van de vertalingen; alle Nederlandse edities worden in vers gemaakt. Daarna volgt de presentatie van strofe XXXIV. De belangrijkste kenmerken ervan worden opgenomen, zoals geschetst in diverse commentaren (door Ju. M. Lotman en Italiaanse vertalers en slavisten). De strofe veroorzaakte controversen vanwege het contrast van stijl en poëtische registers (Europeanismen zoals *прейскурант*, dagelijks lexicon zoals *клопы* en *блохи* – woorden niet geassocieerd met “de poëtische taal”). Om de Italiaanstalige lezer te faciliteren worden dan sommige


bestaande edities van de strofe opgenomen, precies de Engelse vertaling van Nabokov en de Italiaanse vertaling van Giudici (1999) en Ghini (2021) – Nabokovs was een referentie voor de vertaling van Jonker, Giudici vanwege zijn poëtische component, Ghini als recent voorbeeld van vertaling in Italiaanse verzen. De Nederlandse vertalingen nemen de structuur over van de oorspronkelijke strofe (inclusief het rijmschema). Het commentaar op de vertalingen richt zich dus op het lexicale oppervlak; sommige keuzes zijn opgemerkt en uitgelegd; de gemarkeerde woorden en zinnen gaan vergezeld van een Italiaanse interlineaire vertaling en (in de gevallen waar de keuze opvalt vanwege register, voorkomen of nadruk), van een hervertaling naar het Russisch. Over het algemeen merken we elementen op die de vertalingen verenigen of differentiëren (naturalisatie van de realia *изба*; gebruik van Nederlandse voornaamwoorden). De uitkomende onderzoeksvragen of -suggesties (verdieping van de vergelijkende studie; Italiaanse vertaling van wetenschappelijke bronnen) getuigen van het potentieel van verdere studies over de Russisch-Nederlandse transfer.

Axel Fabrizio Zanella

Axel Fabrizio Zanella è traduttore dal neerlandese e dall'inglese. Laureato in Traduzione Specialistica e Interpretazione di Conferenza, alla fine del percorso di studi alla SSLMIT di Trieste si avvicina allo studio del russo; è coinvolto nel laboratorio di traduzione e nelle attività di disseminazione culturale del Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. (progetto IPS-TM del Dipartimento IUSLIT e coordinato dalla prof.ssa Margherita De Michiel). Si interessa ai punti di contatto tra neerlandistica e slavistica; parallelamente si dedica a traduzione letteraria e poesia.

Axel Fabrizio Zanella translates from Dutch and English. A graduate in Specialised Translation and Conference Interpreting, at the end of his studies at the School for Interpreters and Translators in Trieste he took up Russian; he is engaged in the translation workshops and the cultural activities of Quadrato Culturale T.E.T.R.I.S.S. [Cultural Square T.E.T.R.I.S.S.] (IPS-TM project of the IUSLIT Department and coordinated by prof. Margherita De Michiel). He is interested in the points of contact between Dutch and Russian studies; at the same time, he dedicates himself to literary translation and poetry.

Appendix



**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

KARIN PLATTNER ▶ kplattner2@gmail.com

CHIARA RAINIS ▶ 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 →

CORNICE⁹

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.¹ 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)²

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!³

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

[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).⁵

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 KRD (per questo e altro cfr. KRD 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!”⁶

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

“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).⁹

MDM:

È l’incipit di *Evgenij Onegin*¹⁰ in russo. In tetrapodie



↑ QR CODE. 1

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

→ 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, Onjeghin 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.*¹¹ *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*¹²] – 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 TETRISS – 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 зной.
 “Онегина” воздушная громада,
 Как облако, стояла надо мной.
 (Achmatova 2017: 550).¹³*

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.¹⁴ 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 inatingibile”, 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 ommissis, 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, Turgenev, 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”¹⁵ 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.¹⁶

Un altro esempio, molto diverso: *Kto ubil m’sè Dantesa* (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 Lefevère) 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 Ol'sanskij (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 scritture 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 no¹⁷ 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 no¹⁸*], *Roman s Oneginym* (2000)¹⁹ 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’ Firsa* (La morte di Firs, 1998) e *Apokalipsis ot Firsa ili višněvyy son Firsa* (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). Sottigliavo 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).²⁰

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*²¹ – 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.²²

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).²³*

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.²⁴ 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-trip²⁵), 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^a, 5^a, 7^a) sono occupate da sillabe obbligatoriamente atone e le altre posizioni (2^a, 4^a, 6^a) 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”.²⁶ [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.²⁷ 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”²⁸ – 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"²⁹) 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).

...адддадедеддетдreedрарадратредретттатертрат
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).³⁰ 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.*³¹

[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.³² [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).³³

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?].

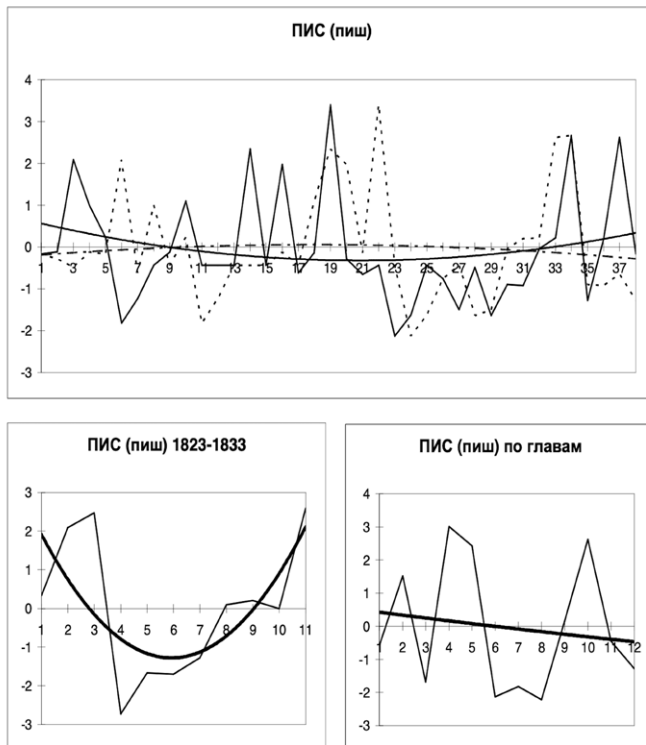
Il dizionario dei morfemi radicali nell'opera Evgenij Onegin di A.S. Puškin si configura come possibile strumento di lavoro per l'analisi del testo letterario. Il morfema radicale viene osservato non solo dal punto di vista semantico (famiglie di lessemi derivati da un unico morfema radicale), ma anche 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”,³⁴ 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.³⁵

[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:³⁶

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...³⁷), 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).³⁸

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 (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).³⁹

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, MICHAEL: 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].
- 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 mërtovoj 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 (Trojkasemërkatuz), 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/].
- 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].
- 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 nestri 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 nestris timps (cu la sô elegante cane e un pâr di jeans, come tai simpatics cuadruts di Dvoskina), dant vite aes pagjinis di un manga, di une conte a fumets e di une "vuide grafiche".

Gnovis traduzions – intralinguistichis, intersemiotichis – 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 teorîc 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 deventin 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 Comparete, 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).

Personal website: 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).

Personal website: 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.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР





SLAVICA TERGESTINA volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

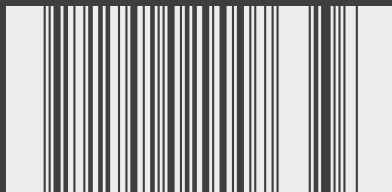
SLAVICA TERGESTINA is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*



ISSN 1592-0291

33



9771592029007