

A. Puškin, *Evgenij Onegin*, a cura di G. Ghini, Mondadori, Milano 2021, pp. XXXII-440.

La scoppiettante mistura di registri, strati linguistici, generi e forme in cui Puškin, dentro le pagine del suo romanzo in versi, trasfonde pathos e lo dissipa, accumula tensioni e con tocchi impalpabili le disinnescava, depista con un parlare cifrato per la cerchia degli intimi o assevera con sincerità massima le sue verità più recondite, non smette di sorprenderci a ogni nuova rilettura. Il suo procedere tra quinte difformi – tenuta di campagna o dimensione urbana, teatro o slitta, salotto o bosco – segue le movenze del capriccio musicale, è stato scritto, con una rivendicazione del carattere di *svoevol'nost'* associato senza esitazioni alla natura stessa del lavoro letterario (come leggiamo in II, 24, 4, laddove si tratta di attribuire un nome acconcio alla sua eroina). L'ibrido si prospetta come categoria ubiqua, in *Evgenij Onegin*, anche pensando alla molteplicità dei crinali discorsivi (nobiliare, folclorico, giornalistico, quotidiano, letterario) tra i quali la voce autoriale si destreggia. Con esiti di apparente naturalezza eppure iridescenti di incursioni plurime in tessuti testuali altri – dalla satira latina al *Werther*, da Benjamin Constant a tutto Byron (mescolato a Sterne).

La straordinaria, volatile sensazione di libertà che promana dalla strofa oneginiana non ha pari: ognuna di esse è un mondo poetico a sé, ha il suo "colore", il suo timbro, la sua idea portante, pullula di trovate. Ognuna miniaturizza pagine e pagine di romanzo, facendosi compendio di interi risvolti narrativi, d'importazione o domestici – come nel caso di VII, 4, esplicita epitome della *svetskaja povest'*, o di VII, 54, 8-14, in cui una manciata di battute condensa tornanti di intrighi (non dimentichiamo che nell'orientamento dialogico si realizza, con Bachtin, un momento importante della 'diabolica' virata di Puškin verso il romanzesco). In altri casi a prendere forma può essere invece il tributo ai padri del verso russo settecentesco: in I, 16, 9-14, ad esempio, troviamo un autentico omaggio ai deschi di deržaviniana memoria.

E tutto è sotto il segno della compressione massima, della riduzione a zero di lungaggini (che non siano quelle con cui gioca a bella posta l'autore) ed elementi superflui, aspetto tanto più ragguardevole in quanto mantenuto nell'arco della non piccola quantità di strofe allineate nelle pagine del romanzo, e osservato perfino nel cuore stesso della 'digressione' utilizzata come principio compositivo strutturale dell'opera. Se è vero che ogni lettore ha il 'suo' *Onegin*, forse il tratto che ancora oggi maggiormente ci stupisce è quello del fulmineo, l'osservazione dell'incessante incalzare del narrare puškiniano in versi.

Ben venga dunque, innanzitutto, in questa nuova versione presentata al lettore italiano da Giuseppe Ghini, l'opzione di un novenario giambico sapientemente modulato per rispondere alla

mobilità della tetrapodia giambica puškiniana (opzione a lungo meditata negli studi che hanno preceduto l'impresa traduttiva e ampiamente documentata nell'introduzione), e con essa l'addio definitivo a meno stringate soluzioni metriche (l'endecasillabo logattiano, sostanzialmente), in uno sforzo di emancipazione anche rispetto alla versione di Giovanni Giudici. Giacché, come ribadisce lo studioso e traduttore, "Il ritmo non ha infatti soltanto la funzione di strutturare e legare gli oltre 5500 versi dell'*Onegin*, ma infonde altresì unità all'intero testo, conferisce dignità ad ogni scena e ad ogni motivo" (p. XVIII). Ben venga, su un piano diverso, la scelta di presentare in originale anche le "note dell'autore": apposte dallo stesso Puškin, e incluse (seppure solo in italiano) già nella resa di Pia Pera, sono ormai entrate stabilmente a far parte del 'testo' *Evgenij Onegin*.

Solo una conoscenza profondissima delle implicazioni storico-culturali, di quelle relative al *byt* del tempo, alla biografia dell'autore in tutte le sue pieghe, così come all'intero corpus letterario da lui prodotto, può consentire un alto grado di fedeltà – preliminare – al complesso dell'*Evgenij Onegin*, alle strategie messe in atto da Puškin al suo interno e al pensiero che le sottende. Se l'opera di decifrazione non ha mai fine, rispetto a una scrittura tanto sfaccettata, possiamo dire che una mole notevole di punti fermi sono stati posti dagli studi critici avvicendatisi nell'arco di ormai due secoli. Nel lavoro di Ghini siamo di fronte a un copioso apparato di note, che fa luce su un vastissimo numero di espedienti e nessi extratestuali, e sulle modalità stesse di costruzione del sistema dei rinvii. Un apparato particolarmente prezioso nel caso di un'opera interamente arabescata di autocitazioni ed echi di letture sterminate (il computo dei nomi di figure reali o letterarie, di titoli di opere di ogni genere supera le 150 unità). È proprio basandosi su quello scavo che il traduttore è in grado di ripristinare in diversi punti una corretta interpretazione del dettato puškiniano.

Forse, quintessenza di questo capolavoro che non ha eguali, arrivato fino a noi attraverso un numero di traduzioni italiane che supera la decina, è la sua vibratile materia linguistica stessa, l'idioma ancora oggi stupefacente plasmato da Puškin e messo al servizio dell'andamento irresistibile del suo *Onegin*.

Se, in generale, nessuna trasposizione letteraria (poetica e non) sarà mai in grado di aspirare allo status di traduzione 'definitiva', potrebbe risultare utile attestarsi su un'idea di resa consapevolmente *in progress*, che sia anche capace – perché no – di incorporare le porzioni più convincenti del lavoro di chi è venuto prima, in una prospettiva di deliberata intertraduttività e di costante approssimazione. Ipotizzando, al contempo, una variante traduttiva 'ideale' di *Onegin* che funga da faro. In cui, così come Puškin a suo tempo aveva innovato, rimescolando echi e suggestioni della più disparata provenienza, allo stesso modo chi traduce oggi possa permettersi affondi creativi in più direzioni, osare in termini di lessico o di disposizione delle parole, lasciando affiorare un tessuto poetico tutto nuovo eppure plausibile dentro le coordinate del nostro sistema letterario (ma anche reminiscenze del patrimonio poetico europeo), fatto di invenzioni capaci di renderci partecipi della prismaticità del testo russo. Che poggi su una abbondante (ma non vincolante) percentuale di rime e assonanze, in grado di restituire gli echi di una trama sonora tanto mimetica e animata. Nell'aspirazione a ricollocare il testo dentro la cornice di quell'insuperabile equilibrio tra i tanti opposti che si toccano tra i versi puškiniani: genuinità e stilizzazione, satira e romanticismo, impeto e sarcasmo, intimo e universale. Qualcosa che tocchi tutte – senza esclusione – le corde di ciò che è narrabile in versi. E senza calcare la mano né verso l'uno né verso l'altro polo di quegli opposti.

Posto questo traguardo (irraggiungibile e forse ingenuo, laddove si tratti di calarlo in un testo concreto), la nuova traduzione di Ghini riesce sicuramente nell'obiettivo di far progredire la capacità del lettore italiano di apprezzare il testo di partenza, nello spostare in avanti la caccia alla bellezza di *Onegin*: non incrementa indebitamente il tono, non sovratraduce né sovraccarica l'immediatezza

dei toni ‘bassi’, mantiene il controllo dell’alone semantico associato a ogni elemento del testo e mostra rispetto assoluto per gli espedienti stilistici messi in campo. Nel suo amalgama lessicale, la traduzione rincorre una linea mediana ipotizzata come equivalente italiano, oggi, di quel fenomeno tanto eclatante deflagrato nel russo letterario di due secoli fa e subito cristallizzato in canone.

La tenuta di questo orientamento, osservabile lungo tutto il romanzo, fa sì che il testo si presenti come un organismo caratterizzato da compattezza di andamento e impasto verbale. La costante attenzione alla grana delle parole genera nuove combinazioni, in cui prende più distintamente forma l’arguzia necessaria a questa impresa: segnaliamo, solo a titolo di esempio, la sequenza “sopra calessi temerari” (I, 42, 3), la “lorgnette disincantata” (I, 19, 12) o le “bellezze impervie” (III, 22, 1); mentre in I, 20, 5 la scelta di “splendente, semispirituale” dà forma efficace alla segnalazione sul ritmo dell’originale che leggiamo nella nota; sempre nel primo capitolo (in I, 53, 4-5) troviamo “gli amanti dei seppellimenti. / E spentosi, fu seppellito”: altro caso in cui al “formidabile gioco di allitterazioni” puškiniano rinvenuto in nota viene resa giustizia nella prassi traduttiva specifica. In II, 35, 14 si segnala “e senza il *kvas* mancava l’aria”, che (posticipato di due posizioni rispetto a *im kvas kak vozduch byl potreben* dell’originale) è emblematico della capacità del traduttore di assecondare il piglio disinvolto con cui Puškin si toglie d’impaccio quando si tratta di restituire le antiche consuetudini russe di casa Larin.

Ancora più apprezzabile è forse quella adesione allo spirito del testo che si produce quasi impercettibilmente laddove spuntano termini in bilico tra i secoli, avverbi sospesi tra il sussiegoso e il faceto, come quel “giustappunto” che in I, 15, 3 ci sbalza in un tempo indefinito dove tutto è plausibile (e lo stesso vale per il “ché” cui si fa ricorso in I, 29, 3, o per il “cubicolo” in VII, 20, 1, preferito a “celletta” in VIII, 1, 9 per rendere *kel’ja*). In un altro passaggio le necessità metriche fanno scaturire un “siccome” (per tradurre *kak*, in I, 48, 2-3) che dallo status di *escamotage* quantitativo scavalla a quello di interpretazione stilistica: l’avverbio addiziona al tono semiserio dell’originale una *nuance* poetica nostrana (manzoniana? dannunziana?) decisamente degna di nota.

Opera letta nei modi più dissimili dai contemporanei e dai posteri – come trattato amoroso di bassa lega o vademecum del duello truccato, bandiera decabrista o ventaglio mondano, epitaffio alla propria scapestrata gioventù o sberleffo ai potenti – tra i suoi versi costante è l’impressione (con le parole di Lotman) di “uscire dai limiti della letteratura” per imbattersi in una straordinaria somiglianza con la vita; facendosi una ragione delle incongruenze interne, delle intermittenze narrative che si generano lungo l’arco di una scrittura capace di “crescere insieme al suo autore”. La trasparenza dei versi puškiniani lascia intravedere buona parte degli ingranaggi di quell’impeccabile Breguet della lingua russa che è *Evgenij Onegin*: un meccanismo di precisione (*stichov Rossijskich mehanizm*, VIII, 38, 5) dal ritmo saltellante, rutilante, dove tutto funziona, e il tempo è scandito in un modo inesorabile e fluido che coincide con il pulsare stesso della vita di due secoli fa. Un marchingegno-cornucopia di mirabilia, punteggiato di continue giravolte di senso e di suono, segno, sapore, che sa ancora parlare come un’opera viva al lettore di oggi.

Paola Ferretti