

Roberto Righi

## Sulla traduzione macedone dell'*Evgenij Onegin*

1. La ricezione dell'opera di Puškin in Macedonia è stata associata fin dall'inizio all'evoluzione della coscienza nazionale e, durante il "Risorgimento macedone" (XIX sec.-1945) e nella prima metà del '900, ha rappresentato un elemento non secondario nel lavoro di creazione e consolidamento della lingua letteraria macedone<sup>1</sup>. Ad una ricezione di Puškin non più legata a spinte di tipo politico e patriottico diedero un contributo notevole le prime traduzioni, eseguite spesso da giovani letterati che agivano mossi da una passione personale per il poeta. Dopo il 1950 versi puškiniani sono stati tradotti da insigni poeti fra i quali B. Koneski (n. 1921), G.Todorovski (n. 1929), S. Janevski (n. 1920), S. Ivanovski (n. 1928) e G. Stalev (n. 1930). Quest'ultimo curò nel 1953 una prima raccolta di 28 componimenti, poi, nel 1947, la traduzione di *Skazka o rybake i rybke*. In un clima di maggiore apertura e assimilazione delle correnti europee come il surrealismo e l'esistenzialismo, s'intensificò l'interesse per Puškin, che indusse Stalev ad intraprendere la traduzione dell'*Evgenij Onegin*. L'opera, pubblicata nel 1956, diventò subito lettura scolastica obbligatoria e, insieme a *La figlia del capitano*, rimase fra le più note e ristampate in Macedonia<sup>2</sup>.

Georgi Stalev Popovski, primo e tuttora unico traduttore macedone dell'*Onegin*, è nato nel 1930 nel villaggio di Vitolišta. Autore di romanzi, poesie, opere teatrali e di molti studi critici<sup>3</sup>, Stalev è stato traduttore infaticabile da molte lingue: greco moderno, russo, francese, inglese, italiano, serbo-croato e sloveno. Tra le sue traduzioni più note, oltre all'*Evgenij Onegin* di Puškin, l'*Inferno* di Dante e *Il mercante di Venezia* di Shakespeare. La sua copiosa attività critica e traduttoria presuppone un alto grado di erudizione ed una cultura di livello europeo; particolarmente stimolante si rivelerà ai fini della nostra analisi il suo interesse specifico per la metrica.

<sup>1</sup> G'určinov 1998: 23. La codificazione della lingua letteraria macedone trovò la sua prima espressione nella grammatica edita nel 1946, poi, nel 1952, in quelle di B. Koneski e di H. Lunt.

<sup>2</sup> Risteski 1999: 50.

<sup>3</sup> La sua produzione letteraria comprende le seguenti opere: *Smev na krvta* (romanzo, 1960), *Raskolnikot od Chetiim* (raccolta poetica, 1968), *Bolen Dojčin* (piece, 1971), *Makedonskiot vers* (studi e saggi, 1971), *Angelina* (piece, 1972), *Približuvanja I* (saggi, 1974), *Raskolnikot od Chetiim – Džinot* (piece, 1975); *Samuil* (piece, 1980), *Približuvanja II* (saggi, 1983); *Pregled na makedonskata literatura* (1963), *Devet portreti od svetskata literatura* (1974), *Mala antologija na francuskata poezija* (1975), *Antologija na francuskata poezija od nevjzinite početoci do XX vek* (1977).

Alla traduzione dell'*Evgenij Onegin* Stalev lavorò per un anno, dal settembre 1954 al settembre 1955, allorché svolgeva il servizio militare nella scuola per ufficiali di riserva<sup>4</sup>. Il termine *prepev* (traduzione libera in versi), piuttosto che *prevod* (traduzione), usato dall'autore stesso, indica il suo approccio talvolta molto libero nei confronti dell'originale. Tale approccio è stato motivato da vari fattori. Nei primi anni del dopoguerra, molte traduzioni macedoni erano eseguite su iniziativa personale di giovani letterati piuttosto che in base ad un preciso piano editoriale<sup>5</sup>: le traduzioni venivano percepite come una sfida letteraria, e come tale fu considerato da Stalev il lavoro sull'*Evgenij Onegin*<sup>6</sup>. Puškin rappresenta per Stalev un genio poetico ed il simbolo di un'intera epoca della letteratura russa, ed insieme un erede diretto dei grandi autori classici, da Omero, Euripide, Eschilo, Sofocle, Virgilio a Dante, Goethe e Byron<sup>7</sup>. La motivazione personale del giovane traduttore acquista però un significato ben più ampio: la traduzione di opere quali l'*Onegin* costituiva un banco di prova importante per una lingua letteraria da poco codificata, che cercava di raggiungere una dimensione europea, inserendo nella vita intellettuale internazionale la letteratura che essa andava creando. Lo stesso Stalev scrive: "The translation of this novel in verses was an argument more that the Macedonian language is *capable* to express superior, supreme, delicate, complicated sensations"<sup>8</sup>. Gli sforzi di Stalev furono accolti favorevolmente dalla critica; il traduttore, si diceva, era riuscito a penetrare efficacemente nello spirito dell'originale e ne aveva trasmesso il contenuto sfruttando appieno le risorse linguistiche macedoni<sup>9</sup>. Non mancarono tuttavia alcuni giudizi negativi, riguardanti in particolare il tipo di metro utilizzato.

2. Com'è noto, le difficoltà della traduzione dell'*Onegin* sono legate al suo carattere "nazionale", che ne mette in questione la stessa traducibilità, il carattere ibrido e policentrico, che lo rende ambivalente quanto alla ricezione (come sterniano "romanzo del romanzo" e come "enciclopedia della vita russa"), ed il carattere del suo verso. Le difficoltà incontrate da Stalev sono in buona parte le stesse che a suo tempo incontrarono Nabokov per la traduzione inglese, e Lo Gatto e Giudici per quelle italiane. La traduzione macedone ha però dovuto far fronte ad aspetti peculiari, che in parte cercheremo di mettere in evidenza. Schematizzando un'opposizione che separa "professori" ed "artisti", potremmo considerare che alla prima categoria appartiene Nabokov, le due traduzioni di Lo Gatto in prosa (1925) e in versi (1937) rappresen-

---

<sup>4</sup> Molte informazioni sul suo lavoro, altrimenti irreperibili, mi sono state personalmente comunicate da Stalev in due lettere. Le citeremo come "Prima lettera" e "Seconda lettera". Qui: "Prima lettera".

<sup>5</sup> Todorovski 2000: 11.

<sup>6</sup> "Lettera privata del traduttore - 1".

<sup>7</sup> Stalev 2000: 5.

<sup>8</sup> "Prima lettera", corsivo di Stalev.

<sup>9</sup> Todorovski 2000: 14.

tano ambedue gli orientamenti, mentre nella seconda categoria rientrano Giudici e, come vedremo, Stalev<sup>10</sup>.

La scelta traduttoria fondamentale di G. Stalev è legata alla metrica, e su di essa mi soffermerò in particolare, anche se non trascurerò del tutto altri elementi essenziali della traduzione, legati a sintassi e lessico.

Stalev scelse per la sua traduzione dell'*Onegin* la tetrapodia giambica<sup>11</sup>, ossia il metro tradizionalmente legato ai nomi di Puškin e Lermontov. Questo metro, però, occupa un posto marginale nella poesia macedone, essenzialmente a causa del sistema accentuale della lingua, basata su un accento fisso. Salvo alcune eccezioni<sup>12</sup>, questo complica notevolmente la costruzione di piedi giambici. Nella poesia ottocentesca l'uso del giambo fu assai raro in Macedonia, dove non era ancora avvenuto un passaggio definitivo dal sistema sillabico, ereditato dalla poesia popolare, a quello tonico-sillabico<sup>13</sup>. Fu nel dopoguerra che numerosi poeti contribuirono a diffondere sempre più ampiamente il giambo, in primo luogo Markovski che compose in questo metro numerose poesie ed un intero dramma intitolato *Gocē*: lo stesso Stalev però definì i versi di questo poema “duri e banali”, criticandone soprattutto il ricorso troppo frequente a rime di monosillabi del tipo *čas / nas / glas / jas*<sup>14</sup>.

La traduzione dell'*Onegin* nacque dunque in un clima poetico di forte sperimentazione e costituì un momento importante nel processo di consolidamento del sistema tonico-sillabico nella poesia macedone e come tentativo di mettere alla prova se stessi e la propria lingua in un momento storico caratterizzato da entusiasmo ed ambizioni letterarie individuali e nazionali.

La scelta di Stalev di tradurre l'*Onegin* conservandone il metro originale fu indubbiamente coraggiosa, e venne da lui stesso motivata con queste parole: “Nelle mie traduzioni ho cercato di trasmettere fedelmente il contenuto; in qualche occasione, è vero, l'ho anche modificato qua e là, traducendo liberamente, tenendo in considerazione il rispetto della metrica puškiniana, senza la quale Puškin non sarebbe mai Puškin”<sup>15</sup>. L'adozione del tetrametro giambico aveva dunque motivazioni ben precise,

<sup>10</sup> Per alcuni aspetti legati a queste traduzioni si vedano i lavori di G. Ghini (2003, 2005. I due lavori non era ancora usciti durante la stesura del presente lavoro). Inoltre si può vedere: Wilson 1976; Mounin 1965: 141-145; Strada 1985; Bernardini 1980; Samonà 1977-1979; cf. anche A.S. Puškin, *Eugene Onegin*, traduzione e commento di V. Nabokov, Princeton 1975, vol. I; A.S. Puškin, *Evgenij Onegin*, traduzione di G. Giudici, Milano 1975.

<sup>11</sup> Considereremo convenzionalmente equivalenti le espressioni “tetrapodia giambica” e “tetrametro giambico”.

<sup>12</sup> Ossia i casi del gerundio (l'accento cade sempre sulla penultima sillaba, ad es. одеи́ти), della maggior parte dei termini stranieri che conservano l'accento originario e dei verbi di origine straniera, formati mediante l'uso del suffisso accentato *-iru* (ad es. демонстра́ра).

<sup>13</sup> I primi esempi di poesia tonico-sillabica risalgono a K. Miladinov (1830-1862) e R. Žinzifov (1839-1877), i quali si affidavano a metri congeniali alla lingua macedone come il trocheo (– ∪), il dattilo (– ∪ ∪) o l'anfibraco (∪ – ∪).

<sup>14</sup> Stalev 1970: 212. Cf. Todorovski 2000: 13-14.

<sup>15</sup> Todorovski 2000: 13. Traduzione nostra.

ed un carattere volutamente innovativo e sperimentale, connesso all'evoluzione storica della versificazione macedone.

3. La fedeltà incondizionata al giambo ha costretto il traduttore macedone ad operare determinate scelte lessicali e sintattiche per rispetto della metrica. L'*Evgenij Onegin* presenta sei modelli di tetrametro giambico a seconda del numero di accenti e della loro posizione :

- 1)     υ –   υ –   υ –   υ –   (υ)     4 accenti (tetrametro giambico puro)  
Его пример другим наука (1, I)
- 2)     υ –   υ –   υυ   υ –   (υ)     3 accenti (seconda, quarta e ottava sillaba)  
Своим пенатам возвращенный (2, XXXVII)
- 3)     υ –   υυ   υ –   υ –   (υ)     3 accenti (seconda, sesta e ottava sillaba)  
Доверчивость души невзиной (4, XI)
- 4)     υυ   υ –   υ –   υ –   (υ)     3 accenti (quarta, sesta e ottava sillaba)  
Не отходя ни шагу прочь! (1, I)
- 5)     υ –   υυ   υυ   υ –   (υ)     2 accenti (seconda e ottava sillaba)  
У Лариных произвел (3, VI)
- 6)     υυ   υ –   υυ   υ –   (υ)     2 accenti (quarta e ottava sillaba)  
С Благонамеренным в руках! (3, XXVII)

Tutti e sei i modelli di tetrametro giambico descritti sono presenti nella traduzione macedone. Secondo Stalev in macedone è opportuno fare un uso moderato del tetrametro giambico puro (modello 1) per non appesantire il verso e rendere il ritmo lento e ripetitivo. Il traduttore consiglia di ricorrere spesso ai pirrichii, limitando gli accenti nel verso a tre o due; solo così, afferma, è possibile vivacizzare il giambo ed aumentarne la leggibilità<sup>16</sup>. Consideriamo ad esempio la prima strofa dell'*Onegin*, indicando tra parentesi il numero di accenti:

Шгом вѹјко ми, тој старец чѣсен,	(3)
не на шега го снајде зло	(3)
– за смртта блиска стана свесен:	(4)
а подумно од тоа – што?	(3)
Тој пример служи како ука.	(4)
Но, боже, злодешно е тука	(3)

<sup>16</sup> Stalev 1970: 207-215.

крај б <sup>о</sup> лен де <sup>н</sup> е, но <sup>ќ</sup> е, сам!	(4)
И ни да м <sup>р</sup> днеш, б <sup>е</sup> ла, знам.	(3)
Зар не е з <sup>л</sup> осторство, ти к <sup>а</sup> жи,	(2)
на см <sup>р</sup> тник да му правиш к <sup>е</sup> ф:	(3)
го пот <sup>к</sup> реваш со пла <sup>ч</sup> лив гр <sup>е</sup> в	(3)
и ле <sup>к</sup> арства му да <sup>в</sup> аш, та <sup>ж</sup> иш,	(3)
а о <sup>ф</sup> каш, м <sup>и</sup> слиш, сп <sup>о</sup> тнат цел:	(4)
Зар уште г <sup>д</sup> вол не те з <sup>е</sup> л?	(3)
(1,I)	

Come si può notare, 9 versi su 14 hanno tre accenti; i tetrametri giambici puri sono 4, mentre un solo verso ha due accenti. Queste proporzioni si mantengono più o meno costanti nel corso della traduzione.

Fin dalla prima strofa il traduttore introduce la tecnica chiamata *anfakt*<sup>17</sup>, la più utilizzata in assoluto dai poeti macedoni che desiderano costruire dei giambi. Essa permette infatti di inserire un accento sul primo o sul secondo piede con un monosillabo che funge da “appoggio” per ciò che segue. Molte sono le alternative nella scelta del monosillabo iniziale:

<b>Ка</b> <sup>18</sup> в <sup>о</sup> лшебен е, толку тих	(sostantivo)	(2, I)
<b>то</b> ј ст <sup>а</sup> на наследник за час	(pronome)	(1, II)
<b>о</b> д стр <sup>а</sup> нска муза, полна лаги	(preposizione)	(3, XII)
<b>и</b> ле <sup>к</sup> арства му да <sup>в</sup> аш, та <sup>ж</sup> иш	(congiunzione)	(1, I)
<b>три</b> б <sup>а</sup> ла давал...	(numerale)	(1, III)
<b>сè</b> не <sup>ш</sup> то сме научиле	(avverbio)	(1, V)
<b>чист</b> ж <sup>у</sup> бер од ка <sup>ј</sup> поток жив...	(aggettivo)	(1, LIV)
<b>бил</b> о <sup>п</sup> лакан од својот сосед	(verbo)	(2, XXXVI)
<b>Ах</b> , <u>ц</u> ме достојно за помен!	(interiezione)	(2, XXIV)

Per spezzare quella che lui stesso definisce “la monotonia dei monosillabi” Stalev rinuncia in alcuni casi (in media tre per strofa) all'*anfakt* iniziando il verso con le seguenti parole:

1) quadrisillabo:

Причината за болов толкав	(sostantivo)	(1,XXXVIII)
Недалеку од тука еднаш	(avverbio)	(2,VI)
изнаконтен ко dandy сет	(aggettivo)	(1,IV)
танцуваше мазурка лесна	(verbo)	(1,IV)
Слушнете го тој тажен глас	(gruppo accentuale)	(1,XIX)

<sup>17</sup> La definizione, presa in prestito dalla metrica tedesca, è di Stalev.

<sup>18</sup> Il grassetto, qualora non specificato altrimenti, sarà sempre nostro.

2) gerundio trisillabo (accentabile correttamente sulla penultima):

градејќи така сопствен стил (3,XI)

3) termini macedoni (eccezioni alle regole di accentuazione):

**Одвaј** пелените ги фрлил... (5,XLV)

4) termini di origine straniera che mantengono l'accento originario:

**Амoри**, гаволи и али (1,XXII)

**лакеј** дремаг покрај скали (1,XXII)

5) nomi propri:

**Татјана**, прекрасна Татјана! (3,XV)

**Зарецки** влезе и го буди (6,XXIII)

6) licenze poetiche (l'accento è suggerito dal traduttore):

**Покрај** нив минат бутки, жени (7,XXXVIII)

Da quanto detto si deduce che nella quasi totalità dei versi il primo piede è accentato; porre l'accento sul secondo piede, nel caso esso sia preceduto da un pirrichio, è infatti piuttosto problematico e lascia al traduttore poche opzioni :

<b>воскреснувајќи</b> го Корнеја	(gerundio pentasillabo)	(1,XVIII)
<b>Заработениот</b> ми дел	(aggettivo di sei sillabe)	(4,XLV)
<b>предизвикувачка</b> со цел	(sostantivo di sei sillabe)	(6,IX)
<b>И ни да мрднеш</b> , беља, знам	(gruppo accentuale)	(1,I)

Di fronte a tali complicazioni è normale che il traduttore utilizzi con maggior frequenza i modelli di tetrametro giambico 1 (puro), 2 (◡- ◡- ◡◡ ◡- [◡]) e 3 (◡- ◡◡ ◡- ◡- [◡]), nei quali è il primo piede ad essere accentato; il modello 5 (◡- ◡◡ ◡◡ ◡- [◡]) è invece molto raro, in quanto prevede due pirrichi adiacenti. Possiamo riassumere visivamente le nostre conclusioni:

(1,I)	„Штом вујко ми, тој старец <b>чe</b> сен,	<i>modello 3</i>
	не <b>нa</b> шeга го снајде злo	<i>modello 3</i>
	- за смртта блцска стана свeсен:	<i>modello 1</i> (tetr. giamb. puro)
	а пoумно од тoа -штo?	<i>modello 3</i>
	Тој пример служи како yка.	<i>modello 1</i> (tetr. giamb. puro)
	Но, бoже, зoдoевно е тyка	<i>modello 2</i>
	крај бoлен дeње, нoкe, сaм!	<i>modello 1</i> (tetr. giamb. puro)

И ни да мрднеш, бѣла, знам.	<i>modello 4</i>
Зар не е злосторство, ти кажи,	<i>modello 6</i>
на смртник да му правиш кѣф:	<i>modello 3</i>
го поткреваш со плачлив грев	<i>modello 3</i>
и лекарства му даваш, тажиш,	<i>modello 3</i>
а офкаш, мислиш, спотнат цел:	<i>modello 1 (tetr. giamb. puro)</i>
Зар уште гдвол не те зѣл?”	<i>modello 2</i>

Il modello 5 si incontra in versi del tipo :

превртува, не зборувјќи	(5,XXII)
читателе...На тоа место	(1,II)

Stalev ha dunque imitato con successo i sei modelli di tetrametro giambico puškiniani, confermando la duttilità del macedone ed i principi della versificazione tonico-sillabica.

Assieme al tetrametro giambico, Stalev ha anche conservato fedelmente la struttura della strofa oneginiana, strofa che rappresenta “una creazione completamente originale di Puškin che non ha eguali nella poesia russa ed europea”<sup>19</sup>. Ciò implica, a livello metrico, il rispetto del noto schema di rime maschili e femminili AbAbCCddEffEgge, a livello strofico, la necessità di mantenere l’unità e l’individualità sintattica e semantica della strofa oneginiana, basata sul modello logico tema-sviluppo-culminazione-conclusione aforistica.

La difficoltà maggiore dal punto di vista metrico è costituita, come si può intuire, dalle rime maschili. Stalev risolve il problema in più modi. La soluzione più semplice è il far rimare tra loro due monosillabi :

Кој повеќе те сака, дај да пишнува зад овој <b>крај</b>	(4,XXVIII)
Јас слобода дал’ пак ќе сетам? Та, време е: ја викам <b>пак</b> . Крај морето јас пак се шетам, на корабн им давам <b>знак</b> .	(1,I)

Si ripropone anche in questo caso la già citata “monotonia dei monosillabi”; il traduttore escogita allora alcune interessanti soluzioni :

- un monosillabo rima con un altro termine di origine straniera:

И мисли далеку се веат;  
заборава на шумен **баал**.  
Но очи не сметна од неа

<sup>19</sup> Gasparov 2002: 161.

во часов некој **генерал!**

(7,LIV)

- due termini di origine straniera rimano tra loro:

А жедта и друг бокал чека  
и мрсен залева **котлет,**  
сè дури час не чукне дека  
ќе почне новиот **балет.**

(1,XVII)

- un termine russo non tradotto rima con un termine macedone:

Ќе писне таа (боже **мој!**)  
“Приди ко мне в чертог **златой**

(2,XII)

Pur in presenza di un gran numero di rime non banali, circa il 30% delle rime maschili e femminili risulta irregolare. I difetti possono essere lievi (casi di assonanza e consonanza, accenti spostati sull'ultima sillaba per licenza poetica) o più vistosi (rime femminili invece che maschili). Il caso più emblematico riguarda le cosiddette “rime dattiliche”: ai sei schemi ritmici puškiniani Stalev ne ha infatti aggiunto un settimo, il cui modello è  $\cup - \cup \cup \cup - \cup \cup$ , ad esempio:

Тој перика напрашува  
– и за неа распрашува.

Rime del genere sono semplici da ottenere in macedone, ma in teoria non dovrebbero comparire in una strofa oneginiana: la rima *naprašuva / rasprašuva* avrebbe dovuto essere maschile, in quanto i due versi costituiscono il distico finale di una strofa. Ci sono però molti casi in cui il risultato finale è impeccabile:

Веруваше тој: душа слична	A
во близина, крај него е	b
и дека таква мома лична	A
го чека, надевајќи се.	b
Сметајќи дека другар имал	C
кој окови за чест би примал	C
– тој гледаше во него моќ	d
што свет ќе урне преку ноќ.	d
Веруваше во таков човек	E
што судбата го чини јак,	f
мислејќи дека негов зрак	f
ќе може да нè гали довек	E
Се надевал тој: овој свет	g
во блаженство да тоне сет.	g

(2,VIII)

In questo caso il traduttore dà prova di grande abilità nell'affrontare le difficoltà tecnico-linguistiche del metro e di perfetta assimilazione del ritmo puškiniano. In altri casi, però, Stalev ha dovuto rinunciare alla precisione formale: si raggiungono allora vette del 70% di rime irregolari.

4. Com'è noto, ogni traduttore dell'*Onegin*, opera dal forte sapore nazionale e profondamente legata ad un particolare periodo storico, è chiamato a trasferire gli elementi tipici della cultura russa nella propria realtà storico-sociale, processo che implica un'inevitabile perdita di pregnanza di significato. Per trasmettere e rendere comprensibili ai propri lettori le "realtà russe", Stalev utilizza – come di consueto in tali casi – vari procedimenti: può mantenere un termine russo e darne spiegazione in una nota, tradurlo o farne una perifrasi, adattarlo al proprio contesto culturale e, in casi estremi, persino ometterlo.

I termini russi conferiscono al testo il suo colore locale e rappresentano il *trait d'union* "visivo" tra l'originale e la traduzione; Stalev riserva ad ognuno di essi una precisa nota esplicativa; l'unica eccezione riguarda il termine *самовар*, ben noto in Macedonia. Esempi di pura trascrizione del russo sono rappresentati dal toponimo *Летний Сад*, dai sostantivi *хандра* e *барин* e dall'espressione tipicamente russa *да-с*, (con nota del traduttore sull'etimologia e sul significato). È curiosa e resta priva di spiegazione l'oscillazione grafica di alcuni termini russi: il più vistoso è *нjanja* (няня) che, quando non tradotto con *dadilka*, compare come *њања*, *нjanja* o (al vocativo) *нано*.

Se la trascrizione di una realtà tramite il termine originario è il procedimento più semplice per un traduttore, il suo adattamento risulta certamente più complesso; Stalev, intervenendo su alcuni elementi lessicali dell'originale, desidera sì renderli più familiari ai propri lettori, ma ne distorce spesso il senso. Il lettore macedone medio, che non conosce l'originale, non si rende naturalmente conto di queste alterazioni, che risultano invece evidenti se si tiene presente il testo originale. Ad esempio, nel verso: "*kak gosudarstvo bogateel*" tradotto con "*od koj e carot tolku bogat*" (1,VII), il traduttore modifica una riflessione economica di carattere generale (legata al nome di Adam Smith) adattandola alla società russa, nella quale lo stato è identificato con la figura dello zar. Se in questo caso si avverte l'influenza del contesto della lingua di partenza, altrove si verifica invece un processo di "balcanizzazione"; alcuni elementi che possiamo definire neutri, privi cioè di un contesto specifico, acquisiscono una patina balcanica che nasce dalla sensibilità del traduttore. Si confrontino ad esempio i seguenti versi:

огромный, запущенный сад → чифлиг голем, пуст (2,I)

Но дружбы нет и той меж нами,  
Все предрассудки истребя , → Но, таква дружба нема денес:  
Мы почитаем всех нулями, се сметам за број еден сам,  
а сите друпи, освен мене,

А единицами – себя .

се – нули, не чинат ни драм! (2,XIV)

Nel primo esempio l'uso di *čiflig*, termine storico che definisce “un possedimento del periodo feudale turco” o più generalmente una grande proprietà, appare, anche privilegiando il secondo significato, piuttosto forzato ed impreciso. Il traduttore aveva a disposizione il termine *babča* (“giardino”) o al limite lo stesso *sad* (“vigna, frutteto”). Nel secondo brano Stalev utilizza l'espressione idiomatica *ne činat ni dram* (lett. “non valgono neanche una dracma”), che contribuisce invece a vivacizzare il testo.

Abbiamo poi un caso di adattamento che riguarda la sfera materiale, la resa cioè del noto termine russo *izba* (4,XLI). Ad esso corrisponde il sostantivo macedone *odajče*, diminutivo di *odaja*, termine arcaico per “stanza, camera” e, in alcuni dialetti, “stufa”. Tale resa appare non del tutto adeguata. Esistono inoltre adattamenti legati al contesto letterario e linguistico di un paese; essi chiamano in causa il grado di conoscenza della cultura russa da parte del traduttore. Stranamente, in un caso, Stalev sembra non cogliere appieno (oppure volontariamente tradisce?) il significato del termine *gallicismy*:

Раскayтсья во мне нет силы ,  
Мне галлицизмы будут милы

→

за покајство јас немам сили!  
**Зборојте стари** ми се мили (3,XXIX)

Rendendo “gallicismi” con “parole arcaiche”, il traduttore entra in contraddizione con l'originale. I versi di Puškin si riferiscono infatti alla ben nota polemica letteraria fra arcaisti ed innovatori. Un secondo esempio è rappresentato dal termine *piit*, che Stalev rende con *poetče* (4,XXIX). *Piit* è un sostantivo letterario ed arcaico, che Puškin utilizza in chiave ironica; il traduttore percepisce questa ironia e la trasmette per mezzo del diminutivo *poetče*.

La perifrasi è uno dei procedimenti più sfruttati da Stalev, anche se il traduttore vi fa ricorso come ad ultima risorsa, quando cioè, in assenza di un adattamento, egli descrive la realtà in questione senza tuttavia trascriverla. Non sempre queste perifrasi sono perfettamente riuscite. In *brila lby* resa con *vojnici isprakala* (2,XXXII) Stalev rinuncia all'espressione idiomatica russa “radeva le fronti”, che indica il taglio dei capelli sulla fronte, eseguito dai padroni, per i servi dichiarati “abili” al servizio militare. La resa di *bliny* con *mrsno rusko testo* (2,XXXV) appare inadeguata e poeticamente poco evocativa (“pasta russa grassa”), anche se l'aggettivo *rusko* svela al lettore il punto di vista “straniero” del traduttore rispetto alla realtà descritta.

L'eliminazione di alcuni elementi specifici della realtà russa è stata dettata probabilmente da esigenze di carattere metrico-sintattico; così in: “*Druž'ja Ljudmily i Ruslana!*” tradotto con “*Na moјot Ruslan drugar skromen*” (1,II), Stalev omette il nome Ljudmila, impoverendo l'esclamazione originale.

Alcuni “realia” russi si annebbiano. La nota via pietroburchese Милъонная è resa genericamente con il termine *drum* (“via, strada”) (1,XLVIII). La “fanciulla della montagna” (1,LVII) è un riferimento letterario alla protagonista de *Il prigioniero del Caucaso*, che Stalev trascura. Le “prigioniere delle rive del Salgir” rimandano invece al poema

*La fontana di Bachčisaraj*. Il traduttore le descrive erroneamente come *rusalki* (“ondine”), omettendo inoltre il toponimo Salgir (3,XXVII). Anche in altri casi Stalev rende in modo generico una realtà ben precisa (ad es. il giornale “*Blagonamerennyj*”, al quale Puškin dedica una nota non tradotta in macedone):

Могу ли их себе представить  
С *Благонамеренным* в руках!

Претстави си, мој боже благ:  
да чита дама наш журнал!

Forse il traduttore qui cerca di non caricare il testo di troppi riferimenti culturali: occorre infatti ricordare che l'imponente apparato delle note (oltre un centinaio di voci) non facilita la fruizione del testo da parte del lettore.

Un particolare aspetto del problema lessicale è costituito dalla valenza stilistica degli slavismi nel russo moderno. Per slavismi si intendono, come noto, i vocaboli di origine slavo-ecclesiastica, geneticamente non russi, che sono diventati a tutti gli effetti elementi lessicali della lingua letteraria russa; in alcuni casi gli slavismi hanno una connotazione “dotto”, che innalza lo stile e lo rende ricercato, in altri casi invece sono “neutri”, comunemente utilizzati nella lingua parlata. Gli slavismi dotti rappresentano per Puškin “una possibilità stilistica ed un voluto procedimento poetico”; essi “possono correlarsi alle posizioni culturali ed ideologiche più disparate” (tradizione biblica, cultura greco-latina o anticoslava) o possono essere più semplicemente reminiscenze del classicismo russo settecentesco, risultando in ogni caso elementi stilisticamente marcati su uno sfondo linguistico neutro<sup>20</sup>. Tradurre uno slavismo dotto mantenendone intatto il valore estetico originario risulta alquanto problematico per il traduttore macedone; consideriamo ad esempio il seguente passo :

Мои богини! что вы? где вы?  
Внемлите мой печальный глас

О, што сте, божици? Сал спомен?  
Слушнете го тој тажен глас (1,XIX)

Il tono dei versi puškiniani risulta molto più alto rispetto a quello della traduzione macedone e si ispira alla retorica classicista; il verbo *vnemlite* è infatti una forma letteraria ed arcaica, ed il termine *glas* è uno slavismo dotto; il verbo macedone *slušnete* è usato invece nella conversazione quotidiana. Inoltre per Stalev *glas* è un termine assolutamente neutro (la forma che in russo è “marcata” stilisticamente, nella lingua slava meridionale è “neutra”). Il traduttore procede allora per compensazione, inserendo l'avverbio *sal*, forma arcaica di *samo* (“solamente”); in tal modo il tono della resa risulta più alto e rispecchia l'intenzione stilistica dell'originale. Un secondo esempio dimostra come tale compensazione non sia però sempre possibile :

Лобзать уста младых Армида

да бакнувам Армида в жар  
сред усни... (1,XXXIII)

<sup>20</sup> Uspenskij 1993: 206, 211, 214.

Allo slavismo *usta* qui corrisponde il sostantivo d'uso quotidiano *usni*, mentre l'aggettivo *mladych* (anch'esso di origine slavo-ecclesiastica) viene omissivo. Citiamo infine come esempio di compensazione questi versi:

Сноснее многих был Евгений	Евгениј; понослив од сите,
Хоть он людей, конечно, знал	се запознал со многу свет;
И вообще их презирал	го презирал тој људот клет (2, XIV)

In questo caso è il testo russo a presentare una lingua neutra; Stalev introduce invece un arcaismo molto ricercato, vale a dire il sostantivo *ljudot*, termine che il traduttore si premura di spiegare in una nota come “*staromakedonski zbor vo značenje na narod*”. Il tono macedone risulta di conseguenza più elevato rispetto a quello dell'originale.

Notevoli difficoltà sono state offerte a Stalev da alcuni aspetti della sintassi. Si considera infatti che un verso russo sia generalmente più sintetico di un verso macedone e possa quindi esprimere un medesimo concetto con un minor numero di parole. Questo fenomeno costituisce una delle difficoltà maggiori che si incontrano nel tradurre dal russo e diventa particolarmente evidente per le opere di Puškin<sup>21</sup>. Stalev è costretto in molte occasioni ad optare per rese ellittiche, aumentando il grado di generalizzazione dell'enunciato puškiniano :

Люблю я бешеную младость,	Јас младоста ја сакам луда,
И тесноту, и блеск, и радость	и радоста, и – триста чуда (1, XXX)

In questo esempio l'espressione metaforica *trista čuda* (“ogni meraviglia”) sostituisce i due sostantivi *tesnota* e *blesk*. Questi fenomeni di ipotraduzione sono alla base della costruzione del periodo; il traduttore ha in alcuni casi delle intuizioni felici:

Толпа мазуркой занята;	А толпата, со шум, со смев,
Крутом и шум и теснота;	мазурката ја игра ... <b>Шпори.</b>
Бренчат кавалергарда шпоры;	И женски ноценка во лет...
Летают ножки милых дам;	(1, XXVIII)

Conscio di impoverire a volte l'originale, il traduttore ne dà chiara notizia, come in questo brano tratto da 7, XI :

Так! равнодушное забвеньё	Но гробот и нас ќе нè прими,
За гробом ожидает нас.	нè чека заборав и нас:
Врагов, друзей, любовниц глас	ќе молкне за нас сечиј глас.
Вдруг молкнет.	

in cui Stalev, in una nota, sembra quasi scusarsi con i lettori :

<sup>21</sup> Bernardini 1980: 135-139.

Во овој стих се решивме на елиптичко скратување: во изразот *сечиј глас*, всушност, би требало да се содржи развнениот израз од оригиналот – *Врагов, друзей, любовниц глас*.

Fondamentale è la questione che definiremo come “tendenza all’inversione sintattica”. Le cause principali di questo fenomeno sono la tecnica dell’*aufstakt* e, più in generale, la ricerca di un accento sul primo piede. Le inversioni sintattiche sono, come noto, tipiche del linguaggio poetico; per Puškin tuttavia esse rappresentano una possibilità stilistica, per Stalev quasi un obbligo, come dimostra il seguente esempio:

“Не спится , няня: здесь так душно!  
Открой окно и сядь ко мне ”.                      “Се душам, нано! ... Кој да спие!?...  
Ах, прозорец отвори ми!...” (3,XVII)

L’esclamazione *prozorec otvori mi* (invece del più naturale *otvori mi prozorec* (○ – ○ ○ – ○ ○ ...)) presenta un’inversione che non si addice al tono semplice ed informale del dialogo: in realtà questa è l’unica soluzione congeniale allo schema metrico e non ha valenza stilistica. La tecnica dell’*aufstakt* che, nella maggior parte dei casi prevede l’inserimento di una preposizione come monosillabo “d’appoggio” all’inizio del verso, porta per forza di cose a costruzioni in cui il complemento precede soggetto e predicato. Confrontiamo ad esempio:

Я горько плакала со страха                      Од ужас горки солзи ронев (3,XVIII)

La proposizione russa è molto più naturale di quella macedone; in quest’ultima due complementi precedono il soggetto (sottinteso) ed il predicato. La frequenza con la quale ricorrono queste inversioni è ancora una volta il risultato del compromesso fra il traduttore e lo schema metrico.

Non mancano poi esempi di traduzione libera che potremmo definire “apporti” poetici del traduttore; la loro seppur limitata presenza nel testo fornisce indicazioni preziose sulla personalità di Stalev e permette di intuire alcuni principi stilistici sui quali egli ha fondato la sua opera.

Va rilevata ad esempio la presenza di frequenti alterazioni di tono: le più ricorrenti prevedono un passaggio dal tono neutro a quello ironico-giocoso. Ciò si realizza per mezzo di un aumento considerevole delle proposizioni esclamative, che conferisce al testo significati ed umori inediti. Un caso emblematico è il seguente:

(...) Всем нужен                      Им треба сон! ... А ќеф им скрши  
Покойный сон. Онегин мой                      Онегин кутри! ... Клетник мой!  
Один уехал спать домой.                      – Ќе спие дома само тој! (6,I)

La traduzione macedone, con l’uso del sostantivo *kletnik* (“reietto, povero diavolo”) e della proposizione inventata “*A ѓef im skerši Onegin kutri!*” (“i riccioli di Onegin sono di cattivo umore”), risulta più enfatica ed accentua il tono ironico dell’evento, che è invece descritto da Puškin in modo neutro e pacato. Esempi analoghi

dimostrano la tendenza di Stalev a leggere brani neutri prevalentemente in chiave ironica; alla traduzione si affianca perciò un processo di interpretazione e rielaborazione personale. Altrove il traduttore si lascia prendere un po' la mano e, dopo aver tradotto letteralmente, ricorre ad un'onomatopea :

Вошел: и пробка в потолок

Штом влезе – тапа в таван: “Тум!”  
(1,XVI)

In certi casi, dunque, il traduttore macedone ha volutamente accentuato la funzione espressiva ed evocativa del testo rispetto a quella descrittiva, “entrando” anch'egli nel testo stesso a fianco del poeta-narratore. Stalev, oltre a trasmetterci i moti dell'animo di Puškin, ne conia di nuovi, frutto della sua fantasia e della sua partecipazione emotiva alle vicende narrate. Di natura per lo più ironica, essi sono da considerare un'imitazione di stilemi già presenti nell'originale. Citiamo ad esempio :

Он застрелиться , слава богу,  
Попробовать не захотел,  
Но к жизни вовсе охладел.

На самоубиство, од мака,  
и не ни помислил тој маж  
(а малку цени живот баш!).  
(1,XXXVIII)

L'esclamazione fra parentesi è di Stalev e stempera in un certo senso la gravità dell'argomento in questione, il suicidio; il tono passa di conseguenza da neutro a colloquiale. Un secondo esempio significativo è il seguente :

Бывало, он еще в постеле:  
Ему записочки несут.

Се случува: тој уште спие  
– му носат писма, боже драг! (1,XV)

Il distico, in particolare l'esclamazione боже драг! infondono a quella di Puškin un tono più ostentato, che non sembra in perfetta sintonia con il proverbiale equilibrio di quest'ultima. L'umorismo si fa più popolaresco e la distanza tra autore e lettore più sottile; le esclamazioni conferiscono alla vicenda un carattere più spensierato. Si ha in alcuni momenti l'impressione che il traduttore sottovaluti la complessità del testo.

I personaggi principali dell'Onegin “sono più volte messi a confronto, identificati e contrapposti a determinati personaggi letterari”: Evgenij è paragonato ai vari Childe Harold, Adolphe, Lovelace, Grandison, mentre Tat'jana si immagina Clarissa, Giulia, Delfina, le eroine cioè dei suoi autori preferiti; Lenskij rappresenta da parte sua lo stereotipo del giovane poeta romantico. La vita reale si fonde così con le convenzioni letterarie e gli eroi “vengono invariabilmente a trovarsi in situazioni che ai lettori sono note sulla base di numerosi testi letterari”<sup>22</sup>. Stalev coglie puntualmente questo aspetto e tende spesso a metterlo in risalto attraverso l'uso di esclamazioni o dei puntini di sospensione. Ecco due esempi:

<sup>22</sup> Lotman 1985: 145, 134-135.

Когда же юности мятежной  
 Пришла Евгению пора,  
 Пора надежда и грусти нежной,  
 Monsieur прогнали со двора.

Штом брзо детството си пројде  
 Евгениј стана тажен, да!  
 За пусти мечти време дојде,  
 Monsieur парталите ги збра. (1,IV)

Как *Childe-Harold*, угрюмый, томный  
 В гостиных появлялся он;

Ко Чајлд Харолд сè смрштен, тажен,  
 во гостната ќе влезе он... (1,XXXVIII)

Anche in questo caso, il tono neutro dell'originale subisce delle modifiche, in virtù delle quali il testo macedone risulta, a seconda dei casi, più ironico o allusivo. Nel primo brano, ad esempio, notiamo come il concetto tipicamente romantico di *mjatežnaja junost'* sia presentato in modo più enfatico rispetto all'originale: il traduttore non si limita a trasmettere il senso del brano, ne offre bensì una sua personale rielaborazione che sembra suggerire che la tristezza di Evgenij sia scontata e prevedibile; nel secondo brano, i puntini di sospensione sembrano segnalare al lettore il carattere stereotipato dell'evento descritto. Quest'uso marcato della punteggiatura non rientra nei canoni stilistici di Puškin ed è il frutto piuttosto di un processo di "rilettura" moderna del poeta da parte del traduttore: se i clichés romantici suonavano oramai logori all'orecchio di Puškin, è evidente che essi producono su Stalev un effetto ancor più negativo. Il traduttore ne svela allora la presenza in modo ostentato, tradendo la sottile ironia dell'originale.

5. Per trarre alcune conclusioni dalle osservazioni fatte fin qui, riprendiamo le parole di Todorovski che, rilevando come la scelta del metro sia stata decisiva, afferma che "G. Stalev ha cercato di avvicinare quanto più possibile il verso della traduzione a quello dell'originale; a questo scopo egli adatta la tetrapodia giambica macedone a quella di Puškin, avendo compreso che solo così è possibile ottenere un'interpretazione macedone della meravigliosa e melodiosa partitura dell'*Onegin* [...]. Grazie a questa traduzione la tetrapodia giambica macedone afferma il suo diritto di esistenza nella nostra poesia". Inoltre, continua Todorovski, "i versi giambici di Stalev fluiscono in modo scorrevole e naturale, le elisioni sono ridotte al minimo, la ripetizione dei monosillabi è evitata con successo"<sup>23</sup>. D'altra parte, il problema della "naturalità" del giambo per la versificazione macedone non è passato senza polemiche. L. Karovski ad esempio afferma che il giambo macedone è in realtà un trocheo "mascherato" mediante la tecnica dell'*aufstakt*<sup>24</sup>. Questa posizione, non condivisa da Stalev, è comunque interessante e costituisce, a mio avviso, un motivo a favore della presunta naturalità del giambo. È infatti innegabile che, una volta posto un monosillabo all'inizio del verso, il traduttore possa costruire i piedi successivi secondo il ben più congeniale schema trocaico (– ◡); consideriamo ad esempio questi due versi :

<sup>23</sup> G. Todorovski, *Puškin na makedonski* (contenuto in Todorovski 2000: 15-16; la traduzione di tutte le citazioni tratte da questo articolo è mia).

<sup>24</sup> Citato da Stalev (1970: 208).

и лекарства му дваши, тажиши,  
а офкаши, мислиши, спотнат цел

(1,1)

Secondo Stalev questi sono senza dubbio dei tetrametri giambici e non si può negare che le congiunzioni “d’appoggio” (*i*, *a*) siano fondamentali per il traduttore: grazie alla loro presenza il lettore macedone riconosce il resto del verso come naturale. Insomma, la polemica fra Stalev e Karovski è legata più che altro alla definizione in sé di giambo e rimane sostanzialmente teorica: che si tratti di un giambo o di un trocheo “mascherato”, la sostanza non cambia.

Nel complesso, tenendo conto dell’oggettiva difficoltà dell’aspetto metrico, possiamo considerare il lavoro di Stalev un valido esperimento che ha dimostrato l’effettiva possibilità per i letterati macedoni di poetare in giambi. Le critiche rivolte a Stalev sono legittime ma in un certo senso sterili: nessuno in Macedonia ha infatti intrapreso per ora una nuova traduzione in trochei o dattili, metri considerati più consoni al sistema accentuale, e il lavoro di Stalev ha goduto e gode di forte popolarità da quasi mezzo secolo.

Per quanto riguarda il contenuto, come osserva ancora Todorovski<sup>25</sup>, le osservazioni che abbiamo fatto sembrano dimostrare che il testo macedone e quello russo sono sostanzialmente uguali, anche se non identici; solo dopo un processo di lettura lento e meticoloso è stato possibile rilevare e classificare le differenze più marcate, che costituiscono il nucleo della nostra analisi. Anche se le perifrasi dimostrano come alcune delle realtà russe abbiano perso parte del proprio valore semantico originario o siano state in alcuni casi del tutto escluse od equivocate, non si dovrà dimenticare che Stalev, che abbiamo inserito nella categoria dei traduttori “artisti”, non opera un’analisi storico-filologica paragonabile per ampiezza e profondità a quella del “professore” Nabokov, ma procede piuttosto in modo istintivo, guidato da una scala gerarchica di valori estetici, che pone nella fedeltà al ritmo e alla struttura della strofa il primo obiettivo.

Pur tenendo conto dell’inevitabile perdita di alcuni elementi fattuali o di alcune immagini o figure di lingua e di pensiero della traduzione rispetto all’originale, la fedeltà del testo macedone alla fabula resta in ogni caso molto soddisfacente e la vicenda dell’*Onegin* vi si sviluppa nella sua totalità e ricchezza; Todorovski si domanda a questo proposito se la traduzione di Stalev possa considerarsi a tutti gli effetti parte integrante della letteratura nazionale: egli giunge alla conclusione che la fatica traduttoria di Stalev “possiede tutte le qualità in grado di assicurarle popolarità ed una vita letteraria duratura”<sup>26</sup>, il che, occorre sottolinearlo, è stato puntualmente confermato dalla realtà.

La traduzione macedone dell’*Onegin*, in seguito a quelle che abbiamo definito scelte stilistiche del traduttore, non rispetta in maniera incondizionata il testo originale, subendo in alcune occasioni delle modifiche sostanziali. L’equilibrio e l’armonia

<sup>25</sup> Todorovski 2000: 15-16.

<sup>26</sup> Todorovski 2000: 16.

dell'originale sono in parte affievoliti, sostituiti da una narrazione più nervosa, nella quale la punteggiatura (punti esclamativi e puntini di sospensione in particolare) svolge un ruolo essenziale. Il tono neutro, prevalente nell'originale, si è a volte abbassato sino al popolareesco; la sottile ironia puškiniana a volte accentuata; l'intera vicenda sembra essere stata interpretata da Stalev nei suoi risvolti più "spensierati" e "facili". È possibile che, "alleggerendo" un po' il testo, Stalev abbia tenuto in considerazione l'ambiente della sua ricezione e il grado di preparazione del lettore medio macedone, che, per ovvie ragioni storiche, risultava ancora insufficiente. Tuttavia, la traduzione è stata effettuata non solo per i macedoni, ma per il macedone inteso come lingua letteraria, in funzione cioè del suo sviluppo e del suo prestigio. In questa prospettiva ha raggiunto pienamente il suo scopo. Il traduttore dimostra non solo di conoscere perfettamente la lingua russa, ma di possedere grande abilità creativa in quella in cui traduce; il suo stile risulta decisamente uniforme e coerente, la lingua semplice ed accessibile, legata all'uso comune e senza eccessive pretese retoriche, ma flessibile e molto espressiva.

Valutata all'interno del proprio contesto letterario nazionale e tenendo conto delle circostanze storiche nelle quali è maturata, la traduzione macedone dell'*Evgenij Onegin* si rivela dunque un'opera significativa ed indispensabile per lo sviluppo della cultura e della lingua macedone nel contesto delle grandi letterature europee.

### Bibliografia

- Bernardini 1980: D. Bernardini, *Le traduzioni italiane dell' "Evgenij Onegin"*, "Rassegna Sovietica", XXXI, 1980, 3, pp. 134-140.
- Gasparov 2002: M.L. Gasparov, *Očerk istorii russkogo sticha*, Moskva 2002.
- Ghini 2003: G. Ghini, *Tradurre l'Onegin*, Urbino 2003.
- Ghini 2005: G. Ghini, *Tradurre il ritmo del poeta. Puškin nelle "versioni ritmiche" di R. Poggioli*, "Studi slavistici", II, 2005, pp. 81-96.
- G'určinov 1998: M. G'určinov, *Ruskata literatura i neizvinoto zračenje vo makedonskiot kniževen i kulturen prostor*, in: *Makedonsko-ruski jazični, literaturni i kulturni vrski: materijali od prvata makedonsko-ruska slavistička konferencija* (Ohrid, 23-24 avgust 1995), Skopje 1998.
- Lotman 1985: Ju.M. Lotman, *Il testo e la storia. L' "Evgenij Onegin" di Puškin*, Bologna 1985.
- Mounin 1965: G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965.
- Risteski 1999: D. Risteski, *Aleksandr Sergeevič Puškin vo makedonskata literaturna i kulturna sredina*, "Literaturen zbor", XLVI, 1999, 1-2, pp. 47-53.

- Samonà 1977-1979: G.P. Samonà, *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, "Ricerche slavistiche", XXIV-XXVI, 1977-1979, pp. 217-230.
- Stalev 1970: G. Stalev, *Makedonskiot vers*, Skopje 1970.
- Stalev 2000: G. Stalev (a cura di), *Mrtvite ne umrele vo nas: ruska lirika od XIX vek*, Skopje 2000.
- Strada 1985: V. Strada, *Introduzione all'edizione italiana*, in: Ju.M. Lotman, *Il testo e la storia. L'"Evgenij Onegin" di Puškin*, Bologna 1985, pp. 7-49.
- Todorovski 2000: G. Todorovski, *Dopiri: rusko-makedonski temi*, Skopje 2000.
- Uspenskij 1993: B.A. Uspenskij, *Storia della lingua letteraria russa: dall'antica Rus' a Puškin*, Bologna 1993.
- Wilson 1976: E. Wilson, *Il pensiero multiplo*, Milano 1976.

### *Abstract*

Roberto Righi  
*The Translation of Evgenij Onegin into Macedonian*

The Author analyses G. Stalev 's translation of Puškin's *Onegin* into Macedonian. This work is of fundamental importance in the formation of modern literary Macedonian language and testifies to its poetic and expressive possibilities. The decision to maintain the iambic verse of the original, caused Stalev several difficulties, due mainly to the difference in accent in Russian and Macedonian. The Author describes the techniques Stalev used to overcome the challenges offered by the Russian poetic text and the strategies that allowed the Macedonian poet to make an excellent translation. Forty years on, it is still a first-class example of the integration of Puškin's masterpiece into the linguistic and literary context of Macedonian culture.