



Giulia De Florio

## L'Isola che (non) c'è

La letteratura russa per l'infanzia  
in Italia (1945-1991)

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI  
ISSN 2612-7687 (PRINT) - ISSN 2612-7679 (ONLINE)

– 50 –

## BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

### *Editor-in-Chief*

Laura Salmon, University of Genoa, Italy

### *Associate editor*

Maria Bidovec, University of Naples L'Orientale, Italy

### *Scientific Board*

Noemi Albanese, University of Rome Tor Vergata, Italy

Rosanna Benacchio, University of Padua, Italy

Maria Cristina Bragone, University of Pavia, Italy

Giuseppe Dell'Agata, University of Pisa, Italy

Claudia Olivieri, University of Catania, Italy

Francesca Romoli, University of Pisa, Italy

Laura Rossi, University of Milan, Italy

Marco Sabbatini, University of Pisa, Italy

### *International Scientific Board*

Giovanna Brogi Bercoff, University of Milan, Italy

Maria Giovanna Di Salvo, University of Milan, Italy

Alexander Etkind, European University Institute, Italy

Lazar Fleishman, Stanford University, United States

Marcello Garzaniti, University of Florence, Italy

Harvey Goldblatt, Yale University, United States

Mark Lipoveckij, University of Colorado-Boulder, United States

Jordan Ljuckanov, Bulgarian Academy of Sciences, Bulgaria

Roland Marti, Saarland University, Germany

Michael Moser, University of Vienna, Austria

Ivo Pospíšil, Masaryk University, Czech Republic

Giulia De Florio

# L'Isola che (non) c'è

La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2022

L'Isola che (non) c'è : la letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991) / Giulia De Florio. – Firenze : Firenze University Press, 2022.  
(Biblioteca di Studi Slavistici ; 50)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221500349>

ISSN 2612-7687 (print)  
ISSN 2612-7679 (online)  
ISBN 979-12-215-0033-2 (Print)  
ISBN 979-12-215-0034-9 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0035-6 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0036-3 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0034-9

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © igorgolovniovl23rf.com

#### *Peer Review Policy*

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup\_best\_practice.3).


#### *Referee List*

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP's website (DOI 10.36253/fup\_referee\_list).

#### *Firenze University Press Editorial Board*

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

#### *FUP Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2022 Author(s)

Published by Firenze University Press  
Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

*I bambini ti guariscono l'anima...*  
F.M. Dostoevskij, *L'Idiota*



# Sommario

Introduzione	9
Avvertenze	23
PARTE I	
PUBBLICARE LA LETTERATURA RUSSA PER L'INFANZIA	
Capitolo 1	
L'editoria per ragazzi in Italia	27
1.1 Il primo Novecento tra letteratura e pedagogia	27
1.2 L'editoria italiana del dopoguerra	29
1.3 La Chiesa (cattolica), lo Stato (italiano) o il Partito (comunista)?	33
1.4 Testi scolastici e libri di lettura	45
Capitolo 2	
Italia e URSS: incontri e scontri tra letteratura e ideologia	51
2.1 I rapporti tra Italia e URSS nel dopoguerra	53
2.2 Una nuova letteratura per l'infanzia	56
2.3 Il "boom" della letteratura russa per l'infanzia in Italia: uno sguardo d'insieme	61
2.4 Una storia non scritta	103



PARTE II

TRADURRE O ADATTARE LA LETTERATURA RUSSA PER L'INFANZIA

Riflessioni sulla traduzione della letteratura per l'infanzia	117
Capitolo 3	
Fiabe e favole	127
3.1 Krylov <i>basnopisec</i>	132
3.2 Favolelli e antiche fiabe di Afanas'ev	138
3.3 Fiabe e favole letterarie conosciute e sconosciute	144
3.4 Fiaba, favola e adattamento: 1001 e un Puškin	167
Capitolo 4	
Grandi classici per piccoli lettori	187
4.1 Tra pedagogia e letteratura: i <i>Libri di lettura</i> di Lev Tolstoj	190
4.2 Cosacchi alla riscossa: <i>Taras Bul'ba</i> di Nikolaj Gogol'	198
4.3 La cagnolina di Anton Čechov	207
4.4 Dostoevskij, Bulgakov, Pasternak e il nuovo millennio	216
Conclusioni	227
Appendice	237
Lista delle abbreviazioni	241
Bibliografia primaria	243
Bibliografia secondaria	259
Fonti d'archivio	277
Ringraziamenti	281

# Introduzione

Nel 2019 Nadia Terranova, nota scrittrice italiana per ragazzi e per adulti, pubblica *Un'idea di infanzia* (Terranova 2019), un breve viaggio nella sua memoria, tra i libri amati e consumati, tra chi li aveva scritti o illustrati e aveva lasciato nell'immaginario di bambina, e poi ragazza, della scrittrice una moltitudine di emozioni e impressioni.

Ciò che mi colpì, in quel caleidoscopio di storie, fu che non un libro, un racconto, un autore russo era lì citato. La “colpa” non era certo di Nadia Terranova, appassionata lettrice di storie da tutto il mondo; semmai vi avevo colto un piccolo indizio per sollevare una questione più ampia, su cui valeva la pena soffermare l'attenzione. Siamo tutti più o meno d'accordo quando affermiamo che nell'“idea di infanzia” italiana esistono le paurose fiabe dei Grimm, le avventure di Robinson Crusoe, l'isola del tesoro raccontata da Jim Hawkins, le lezioni di disubbidienza di Pippi Calzelunghe e i mondi fantastici del GGG e della Fabbrica di cioccolato di Willy Wonka<sup>1</sup>. È invece molto più difficile trovarci storie russe, se non forse quelle, un po' cruente, che hanno come protagonista la terribile Baba Jaga o qualche altro essere fantastico che popola le foreste e le fiabe dell'est. Questo non significa che libri e autori del patrimonio russo dell'Otto-

<sup>1</sup> La questione di che cosa sia un classico della letteratura (in particolare per bambini e ragazzi) è spinosa ed è oggetto di studio critico e sistematico a partire dagli anni Sessanta. I criteri tendenzialmente utilizzati per definire un classico sono: qualità, valutazione, ricezione, ma non sempre sono condizioni sufficienti per decretare la classicità di un testo letterario definito “classico”. Per approfondimenti (Emmrich 1988) (Kümmerling-Meibauer 2004).

cento, e soprattutto del Novecento, non siano mai arrivati in Italia e in lingua italiana, ma è innegabile che nel nostro repertorio di immagini, eroi e luoghi stranieri, quel grande Paese non è approdato saldamente all'isola-infanzia nostrana. Ironia della sorte, proprio la Russia, che dal 1922 al 1991 era, insieme ad altre repubbliche, Unione Sovietica, tributa il maggiore plauso e successo a uno scrittore italiano, Gianni Rodari, sulle cui storie si sono formate intere generazioni di russi<sup>2</sup>.

Questo libro perciò tenta una ricognizione del patrimonio *reale* di libri russi per bambini e ragazzi giunti a noi in un arco temporale piuttosto lungo, di quasi cinquant'anni, a partire dal secondo dopoguerra fino al crollo dell'Urss. Le ragioni di tale scelta cronologica sono varie: innanzitutto, nella prima metà del Novecento, le pubblicazioni italiane di libri russi per l'infanzia erano sporadiche e quindi, partendo da quei dati, sarebbe stato difficile ravvisare tendenze e orientamenti generali. In secondo luogo, il consolidamento e le principali trasformazioni dell'editoria per ragazzi in Italia si compiono proprio a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta, e sono riconducibili a una serie di fattori, quali le riforme scolastiche, la trasformazione del mercato, l'importanza che acquista la cultura dell'immagine, della grafica e dell'illustrazione e il carattere sempre più pervasivo dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, in particolare cinema e televisione (Polenghi 2017). In terzo luogo, nel contesto storico dei blocchi contrapposti, la letteratura di quei decenni diventa corsia preferenziale e riflesso di influenze ideologiche e l'Italia, in questo senso, rappresenta un osservatorio molto interessante; lo scontro tra DC saldamente al governo, PCI e Chiesa cattolica connota a lungo le politiche culturali del Paese. Il rapporto con l'Urss oscilla tra convergenze e scetticismo, ma è innegabile che lo scambio culturale subisca un'importante accelerazione. Il mercato editoriale, dunque, si muove tra logiche industriali crescenti e spinte ideologiche contrastanti.

La scelta del fatidico 1991 trova ovvia ragione nella fine dell'esperienza sovietica, ma non solo. In Italia, la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio dei Novanta sono un momento d'arrivo di processi e di crisi innescatesi a partire dagli anni Settanta e che portano a una totale riconfigurazione del sistema editoriale nazionale. Il libro sta diventando parte di un sistema massmediologico più grande, oggetto di appetiti politici ed economici. Si intensificano tre tendenze apparse già nel decennio precedente: 1) le acquisizioni delle case editrici minori da parte dei grandi gruppi; 2) i sistemi integrati di editoria libraria (informazione, cinema, pubblicità, tv, *home video*); 3) le operazioni finanziarie e produttive, con acquisti di società, coproduzioni e distribuzioni internazionali (Ferretti 2004). Alcuni fatti possono chiarire meglio l'affermazione: nel 1990 RCS si unisce con il gruppo Fabbri-Etas Kompass-Bompiani-Sonzogno acqui-

<sup>2</sup> E il successo continua ancora oggi, come testimoniano i molti eventi in occasione del centenario della nascita dello scrittore, nel 2020, e le numerose pubblicazioni degli ultimi anni (Alborghetti 2021). Per una vivace ricostruzione della fama di Rodari in URSS (Roberti 2020).

stato negli anni Settanta dall'IFI (Istituto Finanziario Fiat). Garzanti ingloba le edizioni Vallardi e Marietti scuola e a sua volta nel 1991-1995 è acquistata dalla UTET. Negli anni Novanta il gruppo RCS continua a espandersi e ingloba La Nuova Italia e altre case editrici minori e scolastiche, con la partecipazione al 48% di Adelphi e, dal 2000, del 51% di Marsilio. Longanesi ottiene quote di capitali di Salani, Corbaccio, Guanda, Archinto, Neri Pozza, Ponte alle Grazie. Nel 1991 ha luogo un nuovo assetto societario della casa editrice di Trieste Edizioni EL, con l'acquisizione da parte di Giulio Einaudi del 50% del loro capitale. Parallelamente, i titoli einaudiani per ragazzi passano alla casa editrice triestina.

Queste operazioni, che seguono logiche economiche su scala industriale, hanno ricadute sulla stessa fisionomia delle case editrici, sia di quelle che acquistano nuovi marchi, sia di quelle che passano ad altre gestioni. Diventa perciò più difficile rintracciare strategie precise legate all'identità di un gruppo editoriale o di una collana specifica, come era possibile, pur con le dovute cautele, nei decenni precedenti. Il prodotto letterario si trasforma, si dematerializza nel web, si inserisce in circuiti commerciali più ampi e richiede perciò un diverso approccio teorico e analitico che sappia renderne correttamente conto<sup>3</sup>.

Il presente studio si divide in due parti distinte ma complementari. Partendo dall'importante intuizione di Eugenio Garin, secondo cui «la storia dell'editoria non solo è una parte essenziale della storia della cultura, ma collocandosi al punto di incontro fra lavoro intellettuale, potere politico e giuoco degli interessi economici, aiuta a capire le complesse vicende del cammino delle idee, e del loro operare e pesare nella vita di una società» (Garin 1991, 30), nella prima parte si dà conto della situazione italiana rispetto alla pubblicazione di volumi russi, adottando la prospettiva della storia dell'editoria e del libro. In questo ambito, negli ultimi due decenni, le ricerche italiane hanno prodotto studi di grande rilievo, con particolare riferimento all'Ottocento e al primo Novecento e al complesso periodo tra le guerre<sup>4</sup>. Si tratta di analisi di varia natura, di ampio respiro o circoscritte a temi specifici, ma che nel complesso dimostrano un importante passo avanti nella ricostruzione della storia propriamente culturale dell'Italia.

In quest'ottica il 1945 «registra una frattura e una discontinuità culturale e politica rispetto al passato capitalistico e fascista, o comunque una diffusa esigenza in tal senso» (Ferretti 2004, 61). L'imprenditoria del libro sperimenta, si contamina, cresce e dà spazio a nuove idee. Nella seconda metà degli anni Cinquanta si conclude il processo di riorganizzazione editoriale sulla base di nuovi assetti economici che si manifesta in una maggiore razionalizzazione e industrializzazione del settore. Il dopoguerra è perciò caratterizzato da vitalità, ma anche precarietà latente, che emerge con forza soltanto nel decennio successivo

<sup>3</sup> Per un'introduzione all'intermedialità nella cultura per bambini e ragazzi rimando a (Mackey 2002).

<sup>4</sup> La vivacità di questo ambito di studi è dimostrata dalla collana Studi e ricerche di storia dell'editoria di Franco Angeli, diretta da Ada Gigli Marchetti, ma anche dalle ricerche di Adolfo Scotto di Luzio, Gianfranco Tortorelli, Gabriele Turi e molti altri.

e ancor più negli anni Settanta, un decennio di stagnazione e recesso, ma anche di sperimentalismo artistico e formale che si spinge fin oltre la metà degli anni Ottanta, quando si apre, come si è detto, una nuova fase.

Oltre all'aspetto economico e produttivo e all'analisi propriamente critico-letteraria non va dimenticato che il libro per l'infanzia interseca anche il campo della pedagogia, concentrata, in estrema sintesi, sull'analisi della funzione educativa delle storie e sull'impatto della loro lettura e assimilazione nella formazione di bambini e ragazzi. Benché alcuni cenni vengano proposti nel corso della trattazione, il volume non presenta un inquadramento pedagogico del fenomeno osservato, ma intende sollevare una questione di fondo molto importante. Riflettendo sullo statuto così ricco e polimorfo della letteratura per l'infanzia, Giorgia Grilli richiama all'attenzione la divisione proposta da Peter Hunt tra *book people* e *child people* (Hunt 1992): per darne una descrizione sommaria, si può dire che i primi si occupano del libro per l'infanzia in quanto prodotto estetico e lo analizzano secondo criteri puramente formali, mentre i secondi si concentrano sulla ricezione effettiva del libro da parte dei giovani lettori secondo una prospettiva pedagogica e sociologica. Secondo Hunt le due categorie procedono troppo spesso in maniera autonoma e, anzi, contrastante: i primi non prestano attenzione alle intenzioni pedagogiche perché sminuirebbero i meriti artistici, i secondi esaltano la funzionalità delle storie, partendo dall'ottica del bambino, e ritengono snobistico l'atteggiamento di chi insiste soltanto sull'"artisticità" del libro per bambini. Per uscire dall'impasse Grilli propone di

considerare la letteratura per l'infanzia come letteratura, cioè a tutti gli effetti come forma d'arte, che però deve la sua specificità, la sua unicità e il suo inimitabile valore proprio al fatto di chiamarsi «per l'infanzia» (appellativo che consente/costringe gli autori a misurarsi creativamente con questa età intesa come dimensione esistenziale specifica, qui assolutamente non eludibile) [...]. Non esiste la letteratura per l'infanzia se non c'è l'infanzia, in qualche modo, nella mente di chi scrive (sia essa un'infanzia attentamente osservata oppure solo vagheggiata, adorata oppure mal tollerata, idealizzata o vituperata, ricordata o inventata), e dunque questa letteratura non può essere analizzata con gli strumenti della critica letteraria mutuati *tout court* dal mondo della letteratura adulta. Ne risulterebbe un'analisi zoppa, a cui sfugge il cuore pulsante dell'opera. Ma non si può nemmeno analizzare la letteratura per l'infanzia solo se e solo quando la si propone a bambini concreti, registrando la loro reazione di fronte alle sue pagine. Perché essa esiste anche al di là di quei bambini e di quei momenti, come insieme di opere culturalmente preziose di cui pure gli adulti possono ampiamente godere, di cui si possono giovare, a cui possono tornare per la bellezza, la profondità, il mistero, o le ineffabili verità, che in sé stessa esprime, in modi e in termini che non sono propri di nessun'altra letteratura (Grilli 2021, 7 nota 2).

Tale inimitabilità come caratteristica essenziale a fondamento della letteratura per l'infanzia ne determina il fascino, ma anche la complessità di approccio richiesta per osservarla, una complessità che, inevitabilmente, rischia di tralasciare o

mettere in secondo piano aspetti fondamentali. Come già accennato, nel presente volume l'ottica privilegiata è, in prima battuta, quella della storia dell'editoria nel contesto degli scambi tra Italia e Russia, e in seconda battuta una possibile analisi traduttiva dei *corpora* di opere più significative per il discorso avviato.

Perciò non è forse superfluo ribadire, per chi si occupa criticamente della disciplina che porta questo nome, che

“letteratura per l'infanzia” non coincide con “editoria per l'infanzia”. Sembra una distinzione ovvia, ma non lo è, e sottolinearla aiuta a sgombrare il campo da una serie di possibili storture. L'editoria, anche quella destinata ai più giovani, segue proprie logiche – come accennavamo: di mercato, di convinzioni ideologiche, di gusto personale, di scommessa imprenditoriale – e produce libri, oggi tantissimi libri, sulla base di queste e altre contingenti considerazioni (Grilli 2021, 4).

La studiosa parte dal presupposto che l'insegnamento della “letteratura per l'infanzia” debba cercare di «orientare rispetto alla grande produzione editoriale, e aiutare a identificare i criteri, gli indizi, i motivi per cui certi libri per bambini (e non tutti) entrano in una sorta di biblioteca ideale» (Grilli 2021, 5). È da questa prospettiva che analizza i capolavori per bambini (ma non solo) che hanno saputo considerare e mostrare l'infanzia come alterità, come spazio-tempo radicalmente diverso da quello adulto.

Adottare tale punto di vista per la presente analisi non sarebbe stato efficace, innanzitutto perché fino a oggi la mappatura della produzione russa per bambini non è stata compiuta in maniera sistematica e secondariamente perché, come accennato, è difficile riscontrare testi russi “esemplari” o “canonici” tra gli scaffali delle librerie e biblioteche italiane per ragazzi del secolo scorso.

Pertanto nel presente libro si indagano propriamente “testi” e “iconotesti” inseriti in un “contesto” produttivo, cercando di capire se e quali sono le influenze reciproche, a livello di successo e collocazione sul mercato, ma anche ipotizzando le motivazioni specifiche nell'approccio traduttivo attraverso la presentazione di alcuni casi specifici di successo o insuccesso di opere russe per l'infanzia in Italia. Di questo tratta sostanzialmente la seconda parte del volume, incentrata sul come la letteratura per l'infanzia russa sia arrivata in Italia, ovvero quali siano stati gli approcci traduttivi o le rielaborazioni dei testi selezionati per essere presentati al pubblico italiano

Il primo capitolo delinea brevemente il contesto in cui si sviluppa l'editoria per ragazzi in Italia. L'obiettivo è rintracciare le coordinate generali entro le quali si inseriscono i testi presi in analisi nella seconda parte del libro. Si tratta di orientamenti che necessitano ulteriori precisazioni, progetti collettivi e studi interdisciplinari su vasta scala a cui non è possibile fare fronte in questo lavoro, ma che spero vengano sollecitati dall'indagine qui presentata.

A partire dalle importanti riforme scolastiche di fine anni Cinquanta-inizio Sessanta l'editoria per ragazzi inizia una fase di forte espansione. Il mercato editoriale vede nella produzione scolastica grandi fonti di guadagno e anche la produzione parascolastica aumenta in maniera considerevole. In questo ambito la funzione pedagogica ed educativa del libro per l'infanzia resta dominante,

come lo era stato nel ventennio fascista<sup>5</sup>. Tuttavia negli anni della ricostruzione post-bellica, libera da un'unica ideologia pervasiva e dominante, la battaglia politica riprende vigore e le istituzioni tornano a esercitare una forte influenza sulla società. In particolare, il dibattito si accende nei rapporti difficili e controversi tra uno Stato di forte orientamento democristiano, una Chiesa in equilibrio precario tra *restauratio* e *renovatio*, e un partito, il PCI, che alimenta e supporta, almeno fino alla fine degli anni Sessanta, la creazione di un mito sovietico in aperta opposizione al nuovo ordine economico e politico imposto dagli Stati Uniti in buona parte dell'Occidente.

Nel sistema editoriale si osserva una ricchezza e varietà di intenti declinati secondo obiettivi culturali, pedagogici, ma anche commerciali differenti. È infatti il momento in cui entrano con virulenza nel mercato i nuovi mezzi di comunicazione di massa che interagiscono con il sistema letterario, influenzandolo e dando origine a nuovi prodotti culturali. Alcune case editrici, più sensibili e più rapide nel cogliere queste enormi trasformazioni in corso, devono il proprio successo al giusto dosaggio tra cultura popolare, innovazione tecnologica e consumo di massa e all'intuizione di considerare il pubblico dei giovani e giovanissimi un potenziale attore del mercato a cui rivolgersi con maggiore impegno e costanza.

Definito a grandi linee il contesto storico-culturale del periodo preso in esame, il secondo capitolo descrive, in prima battuta, la storia dei rapporti culturali ed editoriali tra Italia e Unione Sovietica nei decenni che seguono la fine del conflitto mondiale e, successivamente, presenta lo spoglio della produzione russa per bambini in Italia.

La storia dei comunisti italiani, presi "tra Hollywood e Mosca", per utilizzare la formulazione di Stephen Gundle (1995), e dei suoi rapporti con l'Unione Sovietica non è omogenea e lineare. Sappiamo che dopo un primo momento di intenso scambio e di avvicinamento ideologico si iniziano a notare incrinature e dissapori – a partire dalla rivolta d'Ungheria del 1956 – sfociati in aperto scetticismo con la primavera di Praga del 1968 e con un sostanziale allontanamento del PCI a seguito della condanna dell'intervento del Patto di Varsavia, motivo di forte rottura in seno al movimento comunista internazionale.

D'altro canto la storia sovietica del secondo dopoguerra si dipana con altrettanto disequilibrio, attraversando una prima fase di relativa libertà che permette maggiori contatti con il mondo occidentale (il disgelo chruščëviano), un secondo "lunghissimo decennio", caratterizzato da rigide chiusure e impaludamenti politici al di sotto dei quali, però, il movimento culturale non cessa di creare sinergie (la stagnazione di Leonid Brežnev), e concludendo la propria parabola all'insegna dei cambiamenti e delle riforme di Michail Gorbačëv passate alla storia con il nome di *perestrojka*.

<sup>5</sup> Al Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile del 1938 si affermò che i libri per fanciulli dovevano non solo dare ai piccoli lettori «cognizioni diverse e utili», ma soprattutto «una somma di insegnamenti teorici e pratici improntati veramente allo spirito fascista» (ENBPS 1939, 109).

Se lo sfondo politico è frastagiato e turbolento, è innegabile che i rapporti culturali costituiscano un canale privilegiato in cui le due realtà – italiana e sovietica – possono dialogare sul comune terreno della letteratura e delle arti. In particolare, durante l'epoca chruščëviana, le aspettative sulla letteratura sovietica nutrite dalla sinistra europea sono molto alte e la maggior parte del mondo intellettuale italiano guarda con fiducia e ammirazione al modello sovietico<sup>6</sup>. Decine di delegazioni italiane iniziano a visitare l'Urss e, viceversa, esponenti dell'élite culturale sovietica vengono accolti in Italia, pur nel rispetto di rigidità formali e di una costante sorveglianza (Krupenina 2014). È proprio in uno di questi primissimi viaggi in Urss, nel 1951, che un giovane giornalista e scrittore italiano, misconosciuto in Italia, regala alcuni libretti per bambini ai colleghi russi: ha così inizio l'incredibile fortuna di Gianni Rodari nel Paese dei Soviet, ben prima degli onori tributati in patria. Ma Rodari, in quanto scrittore per bambini, resta un'eccezione: la maggior parte delle iniziative coinvolgono autori di romanzi, film, testi teatrali destinati a un pubblico adulto<sup>7</sup>.

Nonostante ciò basta un'occhiata alla lista di opere russe per bambini e ragazzi pubblicate in Italia nei decenni che vanno dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta per capire che, rispetto al periodo precedente, siamo di fronte a un vero e proprio boom editoriale. Qui si pone la questione fondamentale sulla possibilità di parlare di presenza o assenza del libro russo per bambini sul mercato italiano. Da una parte si tratta di quantità decisamente inferiori, se comparate alla coeva letteratura per l'infanzia di altri Paesi (principalmente dagli Stati Uniti e dalla Gran Bretagna), dall'altra, la bibliografia reperita dimostra che in questo

<sup>6</sup> In realtà esistono già all'epoca voci fuori dal coro: Franco Fortini è, forse, il più lucido intellettuale italiano che, fin dall'inizio degli anni Cinquanta, mette in guardia da una acritica subordinazione dei partiti italiani al potere staliniano e in generale ai dettami del Partito comunista negli anni a venire.

<sup>7</sup> «[...] proprio negli anni cinquanta, l'editoria sovietica licenziava non pochi titoli italiani. Il decennio si apre con la pubblicazione di due opere del tutto diverse l'una dall'altra, per genere e contenuto: una raccolta di poesie di Carducci e la *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* di Antonio Pigafetta, cui seguono, nei due anni successivi, due raccolte poetiche, rispettivamente di Sibilla Aleramo e di Gianni Rodari, il *Decameron* di Boccaccio e lo scritto filosofico di Giordano Bruno *De gl'heroici furori*. Ma è nella seconda metà degli anni cinquanta che le traduzioni di opere italiane appaiono più copiose: vengono pubblicati svariati testi teatrali [...] e opere in prosa [...]. Il 1959, anno in cui Evgenij Solonovič firma le versioni poetiche russe pubblicate nell'antologia *Poety Dalmacii epochi Vozroždenija*, segna da un lato il consolidamento di alcuni autori come Goldoni, con le *Commedie*, e De Filippo con *Napoli milionaria* e, dall'altro, l'apparizione di nuovi autori, classici, come Carlo Collodi (*Pinocchio*) e contemporanei, come Gianni Rodari (*Le avventure di Cipollino*); Italo Calvino (*Fiabe italiane*), Raffaele Viviani (*Il falso eroe*). Infine la raccolta di racconti *Mani stanche* (tra gli autori Renata Viganò, Alfredo Giuliani e Bianca Bracci Torsi). Scarsamente rappresentata la poesia italiana: gli anni cinquanta, ad eccezione della raccolta carducciana pubblicata nel 1950, e di un volume dedicato alla produzione lirica di vari autori italiani (*Iz ital' janskich poetov*) si chiudono senza contributi significativi, che nei decenni immediatamente successivi verranno, invece, assicurati dall'opera traduttiva di Evgenij Solonovič e di altri traduttori, come Sergej Šuvinskij, Julija Dobrovol'skaja, Samuil Maršak» (Baselica 2020).



arco temporale molti titoli russi entrano negli scaffali delle case italiane e le case editrici nostrane, in misura e con progettualità differenti, inseriscono nei propri cataloghi nomi di autori fino ad allora completamente sconosciuti. Nascono addirittura progetti editoriali condivisi di case editrici russe che pubblicano in lingua italiana, difficili oggi da inquadrare con precisione per la scarsità di informazioni a riguardo, ma che hanno lasciato in eredità un nutrito numero di titoli e autori.

Il panorama delle case editrici impegnate nella scoperta o valorizzazione dei libri russi è variegato e comprende i grandi gruppi, le medie e piccole imprese, ma anche alcune piccole realtà, meno note, ma capaci di portare avanti progetti innovativi. Lo sguardo di insieme che si offre alla fine del capitolo si inserisce nel solco tracciato da Claudia Scandura (2002) con la pubblicazione di una sorta di indice bibliografico della letteratura russa del Novecento in lingua italiana. Qui, tuttavia, non si dà ragione di tutte le case editrici protagoniste di queste pubblicazioni, ma ci si sofferma sulle tendenze macroscopiche, messe a raffronto e inverte da cataloghi storici e documenti d'archivio. Infine, dal confronto tra i titoli italiani e il canone della letteratura russa per l'infanzia, così come si è fissato via via nelle storie della letteratura e della critica, emergono le assenze e i vuoti che la ricezione italiana evidenzia e che raccontano, sullo sfondo di un evidente interesse, "una storia non scritta": molti sono infatti gli autori e le opere più famose e diffuse nel mercato editoriale russo, passato e presente, che non sono mai arrivate in Italia. Dallo spoglio delle pubblicazioni italiane traspare perciò in filigrana anche un elenco di assenze, di "classici" del secolo d'oro della tradizione letteraria russa per bambini che non hanno trovato spazio nel mercato editoriale italiano del secondo Novecento.

Data la quantità di pubblicazioni rinvenute durante lo spoglio dei cataloghi, per affrontare l'analisi dei volumi veri e propri, oggetto della seconda parte del libro, è stato necessario operare una selezione mirata che portasse all'attenzione i fenomeni più rilevanti all'interno dell'eterogeneo *corpus* di testi.

Trattandosi di opere in lingua russa tradotte in italiano l'indagine qui si avvale degli studi e degli strumenti sia della traduttologia sia dei *Translation Studies*, cercando di trovare i punti di contatto tra le due discipline più che le evidenti differenze. Tradizionalmente negli studi di traduzione che si concentrano sulla letteratura per l'infanzia si pone maggiore attenzione al destinatario finale – il bambino – ma non si può ignorare l'asimmetria di fondo nell'interazione scrittore adulto-lettore bambino, all'interno della quale si pone spesso il mediatore adulto (genitore, insegnante, istituzione). Inoltre, la letteratura per l'infanzia si pone all'incrocio tra i sistemi letterario, editoriale e pedagogico: quest'ultimo presuppone che essa svolga ruolo formativo, il quale, a sua volta, può assumere la letteratura destinati ai più piccoli ha infatti sempre svolto, pur in modalità e con pesi diversi, un ruolo formativo e questo aspetto può assumere un notevole rilievo anche nell'approccio traduttivo a un testo.

Un'altra questione importante è rappresentata dal binomio "traduzione / adattamento". Non si tratta di una prerogativa della letteratura per bambini, anzi, spesso si parla di "adattamenti" in relazione ad altri mezzi di comunicazione e in ottica intersemiotica, cioè nel passaggio tra sistemi di segni diversi, per esempio,

da un sistema verbale (romanzo) a un sistema audiovisivo (cinema). Anche in questo caso la bibliografia è pressoché sterminata ed è difficile individuare dei punti fermi su cui gli studiosi siano concordi. Per quanto riguarda la letteratura per bambini e ragazzi, possiamo rilevare che gli “adattamenti” di opere per adulti rappresentano da sempre una parte rilevante di ciascun repertorio nazionale e negli ultimi decenni la tendenza sembra perfino in crescita. Nel presente libro il problema è parzialmente sollevato nell’analisi di fiabe e favole e poi ripreso in riferimento alle opere dei classici russi; i due generi costituiscono l’argomento principale degli ultimi due capitoli.

Il terzo capitolo traccia infatti una breve storia del repertorio “fantastico” in Italia dove le fiabe e le favole russe sono il genere presente da più tempo e in quantità più significativa. Il Novecento si apre con le *Fiabe e leggende russe* tradotte e curate da E. W. Foulques (1901), ma i racconti popolari godono di grande successo per tutta la prima metà del Novecento, soprattutto nella periodica, dove è facile incontrare le favole di Aleksandr Puškin (1799-1837), le fiabe russe popolari e le *byliny*<sup>8</sup>. Le ragioni possono essere varie, ma è chiaro che in questa produzione si combinano armoniosamente un certo esotismo coniugato a un pervasivo senso di mistero, e l’unione dei due elementi diventa una delle chiavi interpretative più importanti nella costruzione dell’immaginario dell’infanzia russa in Italia.

Il discorso prende le mosse da una certa indeterminatezza terminologica sui termini “fiaba” e “favola” e i loro corrispettivi russi, che tali non sembrano essere, almeno nella pratica traduttiva, di *basnja* e *skazka*<sup>9</sup>. La *basnja* è un genere specifico che si afferma già nella Rus’ antica, trae origine dalla tradizione europea, ma, una volta entrato nella tradizione letteraria antico russa, si sviluppa in maniera autonoma (Stepanov 1949). La tradizione della *skazka* è altrettanto antica e da decenni è oggetto di analisi di specialisti di varie sfere di ricerca, prime fra tutte il folklore, la pedagogia e la letteratura per bambini. L’Italia registra un forte ritardo nell’appropriazione di questo patrimonio popolare, «un disinteresse figlio della vocazione didattica e moralistica della nostra prima letteratura per l’infanzia, ma figlio anche della preoccupazione della nuova classe borghese di imbrigliare i materiali popolari legandoli alla necessità del consenso e alle esigenze di uno sviluppo sociale senza trasgressioni» (Boero, De Luca 2009, 36).

Nonostante i molteplici studi che si sono susseguiti a partire da fine Ottocento<sup>10</sup>, l’incertezza nella corretta classificazione di questi testi portò, presumibil-

<sup>8</sup> La *bylina* è «un canto popolare epico russo, di contenuto mitico e leggendario» (<<https://www.treccani.it/vocabolario/bylina>>).

<sup>9</sup> Per Michail Gasparov (1997, 228) «la *basnja*, insieme al mito, è una delle più antiche forme di pensiero e uno dei più antichi generi di arte verbale». Alcuni chiarimenti vengono forniti all’inizio del Capitolo 3 (pp. XY)

<sup>10</sup> Come sottolinea Vladimir Propp, uno dei principali studiosi della *skazka*, «poiché il mondo della favola è estremamente vario ed evidentemente non può essere preso subito in esame in tutto il suo complesso, è necessario suddividere il materiale, cioè classificarlo. Una delle prime fasi della descrizione scientifica è la corretta classificazione, e da essa dipende la corret-

mente, a una vaghezza terminologica nel passaggio dal russo all'italiano in cui i termini “favola” e “fiaba” venivano utilizzati in maniera sinonimica e di cui si rende conto nel capitolo che si apre con la produzione di due autori russi più noti in Italia: Ivan Krylov (1768-1844) e Aleksandr Afanas'ev (1826-1871). Il primo è un celebre scrittore di *basni* e gode della massima visibilità fino al 1966, il secondo viene consacrato ed elevato ad “alta letteratura” con la pubblicazione nella prestigiosa serie “I millenni” di Einaudi della raccolta *Antiche fiabe russe* (1953).

Per quanto riguarda invece le favole/fiabe cosiddette autoriali (*literaturnaja skazka*), ovvero nate dalla penna di scrittori non soltanto come rielaborazioni del patrimonio folklorico osserviamo un certo disallineamento tra i due paesi. A partire dagli anni Venti del XX secolo, e sulla spinta delle grandi scoperte e fermentazioni culturali dei decenni precedenti, in Russia si sono affermati i grandi scrittori per l'infanzia che ancora oggi costituiscono un tesoro prezioso di gioco, umorismo e sperimentazione linguistica. Di questa galleria di grandi e grandissimi ricevono attenzione in Italia soltanto quei nomi che hanno già conquistato una certa notorietà tra il pubblico adulto, come Vladimir Majakovskij (1893-1930). Gli altri due imprescindibili poeti russi per l'infanzia, Kornej Čukovskij (1882-1969) e Samuil Maršak (1887-1964), hanno una visibilità pressoché inesistente in Italia, ma proprio la limitatezza del *corpus* in lingua italiana mi permette qualche osservazione più puntuale sull'approccio traduttivo. Chiude il capitolo una figura centrale della storia letteraria russa moderna, Aleksandr Puškin, qui in veste di autore di un ciclo di fiabe, in principio non destinate ai bambini, ma entrate poi stabilmente nel canone letterario russo dell'infanzia. L'analisi delle sue fiabe in versi permette, da un lato, di aprire il discorso ai classici e, dall'altro, di introdurre la pratica dell'adattamento, entrambi argomenti centrali del capitolo seguente.

Come sottolinea Maria Iolanda Palazzolo, il riadattamento di un testo per adulti a uso e consumo di una lettura giovanile non è predominio di una nicchia specialistica o di qualche editore, ma una prassi diffusa nel panorama librario italiano già dall'inizio dell'Ottocento (Palazzolo 2004), anche in virtù dell'incertezza legislativa a livello di diritto internazionale. Ne sono un esempio le molte edizioni che raccontano le avventure di Walter Scott e Alexander Dumas o anche la sorprendente quantità di testi drammatici shakespeariani pensati per la fruizione da parte di bambini e ragazzi. In questo senso i rus-

tezza dell'ulteriore trattazione» (Propp 1966, 10). La suddivisione più utilizzata, prima degli studi di Propp, era quella tra favole di contenuto prodigioso (*vol'sebnaja skazka*), favole di vita (*bytovaja skazka*) e favole di animali (*skazka o životnyh*) proposta da Vsevolod Miller (1893). Un ruolo fondamentale rivestono anche le ricerche della cosiddetta “scuola finlandese”, fondata da Antti Amatus Aarne. Il sistema di classificazione di Aarne viene pubblicato per la prima volta nel 1910, e in seguito sviluppato ed esteso dal folklorista statunitense Stith Thompson, a cui si deve il monumentale testo *Motif-Index* (Thompson 1955-1958), che raccoglie circa 2500 trame, perfezionato nel 1961. Un ulteriore arricchimento del catalogo si deve a Hans-Jörg Uther, che nel 2004 ha messo a punto il sistema Aarne-Thompson-Uther o ATU, alla base, per esempio, del Multilingual Folk Tale Database (<http://www.mftd.org/index.php?action=atu>, ultimo accesso: 30.04.2022).

si non fanno eccezione e nel quarto capitolo si dà conto delle opere di alcuni grandi autori dell'Ottocento e del Novecento che sono state oggetto di continue trasformazioni e riscritture riguardanti tanto il contenuto quanto la forma. Vediamo così come ciascuna storia, nata in uno specifico contesto e con un destinatario preciso, venga rielaborata a livello testuale e visuale per incontrare il gusto di un pubblico nuovo e assolvere diverse funzioni: si va dal puro intrattenimento e piacere estetico all'interazione partecipata con l'oggetto-libro fino all'approfondimento critico di taglio didattico. Come nel capitolo precedente, sono fornite osservazioni sul testo, ma anche su paratesto e peritesto (Elefante 2012), che permettono di identificare di volta in volta le strategie traduttive in atto e di avanzare ipotesi sulle motivazioni e i criteri che hanno portato alla selezione dei volumi e alla loro collocazione in precise collane. Tra questi, il criterio della semplificazione, spesso evocato nella traduzione/adattamento della letteratura per l'infanzia, può manifestarsi in due modi: a livello narrativo, attraverso l'eliminazione di intere sequenze e ricomposizione della trama; a livello linguistico, con una rielaborazione di registri e stile per indirizzare il testo a un pubblico di cui si suppone una padronanza non ancora elevata della propria lingua madre.

*I libri di lettura [Knigi dlja čtenija]* di Lev Tolstoj (1828-1910) ci permettono di notare la tendenza della traduzione di testi per bambini e ragazzi a impartire insegnamenti anche quando essi sono assenti nel testo di partenza. La forte componente di didattismo e moralità che pervade il settore si riflette anche nelle manipolazioni dei testi presi in esame.

Il grande successo di Nikolaj Gogol' (1809-1852) conferma la natura polimorfa dei suoi racconti, adatti tanto a un pubblico adulto quanto a lettori più giovani. In particolare, l'epopea cosacca di *Taras Bul'ba* viene stampata e pubblicata numerose volte, in forme e vesti differenti, fino a diventare, negli anni Novanta, un fumetto.

Tra i grandi classici non poteva mancare il racconto di Anton Čechov (1860-1904), *Kaštanka*, che riceve una sorprendente notorietà, iniziata già negli anni Trenta, ma che prosegue fino ai giorni nostri, con cinque nuove edizioni a partire dagli anni Duemila.

Queste recenti uscite, insieme agli ultimi due autori a cui si fa cenno, Fëdor Dostoevskij (1821-1881) e Michail Bulgakov (1891-1940), mi permettono di sollevare alcune riflessioni a margine sulla fase temporale successiva, degli anni Novanta e soprattutto Duemila, che non è trattata nel libro, ma dove i classici sono messi al centro di nuove riscritture in sintonia con i mutamenti di linguaggi e generi della contemporaneità. Dopo il 1991, infatti, in Russia come nel resto d'Europa, si assiste a una vera e propria svolta narrativa (*narrative turn*), consolidata a metà degli anni Novanta, che coinvolge le scienze sociali e che coincide, più o meno, con la diffusione di Internet e con la progressiva e inesorabile colonizzazione narrativa e sociale del web. Questo porta a un ripensamento della narrazione largamente intesa e a nuove ibridazioni di forme e generi.

Il libro, nel suo complesso, prova a rispondere al quesito di fondo che mi ha spinto a scriverlo e di cui rendo conto in maniera ragionata nella Conclusione:

qual è l'immagine della letteratura russa per l'infanzia che i lettori italiani hanno potuto sviluppare dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta e da che cosa è stata influenzata la selezione dei testi scelti e tradotti? Attraverso quali progetti traduttivi i libri russi per bambini e ragazzi diventavano patrimonio della cultura italiana? È possibile ravvisare strategie precise nell'approccio a questi testi?

La tassonomia qui proposta del patrimonio letterario russo per bambini e ragazzi in lingua italiana ha l'intento di descrivere quali libri si inseriscono nel contesto italiano e come a esso si integrano, generando nuove interpretazioni e ricollocamenti editoriali. Lo spoglio dei titoli e dei cataloghi che annoverano al loro interno testi russi può aiutare a capire se le varie case editrici perseguissero una precisa politica nella selezione e pubblicazione dei testi o se invece obbedissero in modo più o meno consapevole a sollecitazioni di altra natura. Da qui l'importanza dello studio dei cataloghi storici che

forniscono elementi da cui trarre conclusioni sul progetto editoriale di un mediatore di cultura. Quali furono i generi presi in considerazione? E, nel caso degli editori scolastici, le materie? L'editore applicava strategie commerciali come la pubblicazione di collane? Chi furono autori, traduttori, illustratori? Queste le domande a cui un catalogo storico può dare risposta (Marazzi 2012, 837).

Come è noto, però, questo materiale, così come i documenti societari e d'archivio, i carteggi tra editori, colleghi, collaboratori, sono giunti fino a noi solo in casi rari e in maniera spesso frammentaria, e quindi non sempre utilizzabili al fine di formulare ipotesi solidamente fondate. Un altro *corpus* che dovrebbe essere preso in considerazione in ulteriori indagini è quello delle recensioni e degli articoli di critica che costituiscono l'asse portante di un approfondito studio della ricezione di testi.

Al di là dei materiali e documenti che possono gettare luce sulle macro-scelte di natura editoriale sono però i *testi* che vengono posti al centro dell'attenzione e che, se opportunamente sollecitati, permettono di individuare alcune tendenze e orientamenti generali nell'approccio traduttivo. L'ipotesi a riguardo suggerisce una sostanziale assenza di strategie ben definite, pur in un'attenta costruzione del prodotto definitivo in base alle sue specifiche prerogative e scopi (Vermeer 1996) e in cui il criterio della *leggibilità*, per quanto di difficile definizione, svolge senz'altro un ruolo di prim'ordine. È inoltre importante sottolineare che, nella maggior dei casi, si tratta di testi non soltanto verbali, ma di veri e propri iconotesti, in cui le illustrazioni e le immagini non svolgono una funzione decorativa, ma partecipano attivamente alla costruzione del significato complessivo e costringono il lettore a frequenti passaggi di codice (*cross-reference*), in cui le immagini sono lette alla luce del testo verbale e quest'ultimo in base agli orientamenti semantici delle prime (Terrusi 2012, 112-17)<sup>11</sup>. Per motivi che esulano

<sup>11</sup> Terrusi sottolinea, riferendosi a Perry Nodelman (1988, 221), che «proprio perché comunicano informazioni differenti, immagine e parola continuamente correggono, limitano, il significato reciproco; lo scarto, la differenza fra loro produce infiniti effetti di combinazione, e la relazione che si produce è spesso *ironica* laddove un codice parla di qualcosa che l'altro tace e viceversa» (Terrusi 2012, 114).

dall'indagine proposta nel libro non sono state inserite immagini, ma in alcuni casi si fornisce una descrizione dell'apparato iconografico dei volumi.

Un ultimo rilievo riguarda la selezione delle opere qui presentate: esulano dall'indagine, e perciò sono rimasti esclusi dalla Bibliografia primaria, i testi presenti su rivista in quanto il lavoro di spoglio della periodica richiederebbe un'indagine a parte<sup>12</sup>; essa deve infatti essere inquadrata nella comunicazione seriale di riviste e giornali dedicate specificatamente a bambini e ragazzi che seguono dinamiche e strategie comunicative diverse da quelle dell'editoria dei libri. Rimando tuttavia all'articolo di Stefania Carioli (2019) e ai solidi studi di Juri Meda che si è occupato in più occasioni di stampa periodica socialista e comunista, prima e dopo la Seconda guerra mondiale (Meda 2013). Allo stesso modo rimane esclusa la manualistica scolastica (ma non la parascolastica), pur nella consapevolezza che essa rappresenti un settore fondamentale per delineare una reale e completa storia dell'editoria (Marazzi 2012). Rientrano invece i libri di narrativa pubblicati prima del 1945 e dopo il 1991, ovvero a partire dal 1900 fino ai giorni nostri. Ritengo utile mantenere, almeno sotto forma di elenco, una cornice più ampia della finestra temporale prescelta (1945-1991), anche perché alcune osservazioni dei prossimi capitoli riguardano periodi precedenti alla Seconda guerra mondiale o successivi al crollo dell'Urss.

Per quanto riguarda la Bibliografia secondaria ho optato per un criterio tematico allo scopo di fornire la massima chiarezza in fase di consultazione, data la molteplicità di argomenti affrontati nel libro. Le sezioni comprendono, per la prima parte, gli studi di storia dell'editoria, storia politica e storia culturale nei rapporti tra Italia e Urss e gli studi di pedagogia, critica e storia letteraria dell'infanzia russa e italiana. Per la seconda parte indico gli studi critico-testuali sull'adattamento e la riscrittura, e i lavori compiuti nell'ambito dei *Translation Studies* e *Adaptation Studies*, in particolare sulla teoria della traduzione della letteratura per bambini e ragazzi. Seguono gli studi che si concentrano su un'opera o un autore e i testi in lingua russa utilizzati per l'analisi contrastiva delle traduzioni.

È infine importante una precisazione terminologica: nel corso del libro i termini "letteratura per bambini e ragazzi" e "letteratura per l'infanzia", "letteratura giovanile" (più desueto) sono largamente utilizzati come sinonimi. Qualsiasi riflessione sullo *statuto* di questa letteratura porterebbe molto lontano dal tema che ho scelto di trattare. Perciò, pur nella consapevolezza di una certa generalizzazione, non mi soffermo su una questione così complessa, tanto più che in russo si è consolidato l'utilizzo del termine di *detskaja literatura* che comprende tutti i generi e le tipologie di questo peculiare sistema di testi<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> È soprattutto nella prima metà del Novecento che l'educazione dei bambini passa sostanzialmente dalla stampa (Ascenzi 2002). Nondimeno essa svolge un ruolo significativo anche nel secondo dopoguerra ed è indispensabile per tracciare un quadro complessivo delle pubblicazioni destinate ai più giovani. Mi auguro che l'argomento venga trattato in futuro, in altra sede.

<sup>13</sup> Secondo Blezza Picherle appartengono all'ambito della "Letteratura per l'infanzia" tutte le opere di narrativa rivolte ai bambini, ai ragazzi e agli adolescenti così suddivise: a) opere pensate e scritte intenzionalmente per l'infanzia e la gioventù di genere diverso; b) opere

La presente ricostruzione costituisce una prima ricognizione in questo vasto oceano, e perciò è per sua natura frammentaria e consapevolmente parziale e incompleta. Si tratta, cioè, di un *work in progress* che può – e intende – continuare ad arricchirsi in base a scoperte d'archivio, a ritrovamenti di corrispondenze e materiali documentari o a nuove traiettorie di ricerca che si possono individuare all'interno dell'insieme dei testi considerati. La convinzione, tuttavia, è che l'approccio multidisciplinare possa rendere ragione dell'oggetto d'analisi in maniera più rigorosa. L'auspicio è che questo studio possa suscitare la curiosità di appassionati e specialisti e che si configuri come il primo tassello di una serie di ricerche più mirate e approfondite, oltre che un incitamento a conoscere meglio il mondo della letteratura russa per l'infanzia di ieri e di oggi.

scritte intenzionalmente per gli adulti, che i ragazzi scelgono come loro lettura; c) opere per adulti adattate, ridotte o parzialmente riscritte per renderle accessibile ai più giovani; d) opere di giovani scrittori contemporanei rivolte ai ragazzi (Blezza Picherle 2005, 3). Altre definizioni entrate negli studi del settore si trovano in Marc Soriano (1975), Peter Hunt (2005), Beseghi e Grilli (2011). Hans-Heino Ewers (2009) pone l'accento sulle differenze tra le forme di messaggi letterari per bambini: testi manifestamente indirizzati ai bambini e ai ragazzi indipendentemente dalla loro origine e/o prima destinazione (*intended children's reading*); opere effettivamente lette dai bambini e ragazzi indipendentemente dalla validazione da parte degli adulti (*actual children's reading*); testi scritti e pubblicati specificatamente per bambini e ragazzi (*primarily children's literature*).

## Avvertenze

Per quanto riguarda i titoli delle opere menzionate ho optato per il seguente criterio: quando esiste una traduzione italiana del volume si riporta il titolo dell'edizione e tra parentesi quadre il titolo russo di partenza. Se il titolo italiano non fa riferimento a uno specifico testo di partenza, ma a una raccolta, non viene riportato nulla tra parentesi. Nel caso in cui i due titoli, in russo e in italiano, si differenzino sostanzialmente viene fornita la traduzione letterale del titolo russo preceduto dalla dicitura "lett.". Quando non esiste una traduzione italiana del volume si riporta prima il titolo russo e tra parentesi quadre una traduzione "di servizio" in italiano. Un caso a parte è costituito da quelle opere che sono state tradotte innumerevoli volte, come le favole di Puškin (in cui la traduzione del titolo rappresenta di per sé un momento di riflessione critica), per le quali si è scelto di mantenere il titolo russo e tra parentesi quadre una traduzione letterale che può o meno discostarsi dalle edizioni pubblicate in italiano.

Le citazioni sono sempre riportate in italiano e la traduzione, se non diversamente specificato, è mia.

In alcune citazioni ci sono parole scritte in maiuscolo perché così sono presenti nel testo originale.

Laddove non indicato diversamente i corsivi nelle citazioni sono contenuti nella fonte da cui la citazione è tratta.

Le parentesi quadre contengono i titoli delle opere – in lingua originale oppure in traduzione italiana –, gli *omissis* nelle citazioni o precisazioni e indicazioni particolari in merito a traslitterazioni e altre peculiarità del testo.

La data di nascita e morte degli scrittori russi è riportata soltanto la prima volta che vengono citati.





PARTE I

Publicare la letteratura russa per l'infanzia



## L'editoria per ragazzi in Italia

### 1.1 Il primo Novecento tra letteratura e pedagogia

Fin dalla modernità la letteratura per l'infanzia si è posta al crocevia di due sistemi: letterario e pedagogico. L'eterna questione della *funzione* della letteratura per bambini e ragazzi non può essere qui risolta ma nemmeno dimenticata. Seguendo un arco temporale piuttosto lungo si possono notare diversi approcci e finalità perseguite dai produttori e consumatori di questa tipologia di testi. In alcuni momenti, in particolare nel Settecento e nell'Ottocento, il peso didattico e pedagogico della letteratura per l'infanzia è preponderante: i bambini e i ragazzi hanno pochissime storie a loro appositamente dedicate, tutte tese a perseguire obiettivi precisi, ovvero istruire, educare e fungere da esempio civile e morale. In un panorama così esiguo, e ben definito dal punto di vista funzionale, spiccano ancor più le avventure raccontate da Lewis Carroll o da Hans Christian Andersen, che pongono invece l'accento sulla funzione estetica del racconto e sulla possibilità di dialogare con i bambini attraverso l'umorismo, il *nonsense* o il fantastico. Altri autori altrettanto noti dosano con successo entrambi gli elementi (a giudicare dal longevo successo delle loro opere), come il *Pinocchio* di Collodi, considerato spesso didascalico e moraleggiante eppure con una carica dirompente per l'epoca, o *Cuore* di De Amicis<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Segnalo lo studio di Dorena Caroli (2020) dedicato al successo di De Amicis in Russia a cavallo tra Ottocento e Novecento come caso studio di percorso inverso rispetto a quelli affrontati nel presente lavoro.

Nel nuovo secolo l'Italia si attesta in una posizione arretrata rispetto ad altri Paesi nella produzione per bambini e ragazzi a causa dell'analfabetismo dilagante (il 50% della popolazione sopra i 6 anni è analfabeta, contro il 3% nella Gran Bretagna e il 5% in Francia) e dell'uso preponderante del dialetto rispetto all'italiano.

Si avverte, perciò, presto il bisogno di allinearsi al resto d'Europa: la lotta contro l'analfabetismo è prioritaria, ma in questo ambizioso progetto rientra anche il potenziamento delle infrastrutture. L'attenzione all'infanzia parte quindi dagli asili: in Italia nel 1901-1902 ci sono 142.090 allievi negli asili pubblici; nel 1930, in quelli pubblici e privati, sono 749.876; nel 1945-46 gli iscritti arrivano a 869.947 (Becchi, Julia 1996, 353).

A livello di contenuti si osserva, in una serie di pubblicazioni periodiche esplicitamente dedicate ai più giovani, il maggior rilievo dato alla funzione ricreativa, con la conseguente attenuazione della preoccupazione didascalica. Esemplare in questo senso è il "Corriere dei piccoli" fondato nel 1908, in grado di attirare l'attenzione del pubblico per l'impostazione e la veste grafica decisamente nuove, e la capacità di comunicare con i bambini e i ragazzi senza intenti moralistici. Parallelamente, una riflessione sullo statuto e il ruolo della letteratura per l'infanzia inizia a imporsi nei dibattiti politici e culturali. Oscillando tra conservatorismo e sperimentazione si fa strada una nuova concezione di infanzia. Mentre Giovanni Gentile sottolinea l'importanza del "fanciullo reale" contrapposto al "fanciullo fantoccio" (Gentile 1969), l'attivismo di Lombardo Radice si concretizza nella promozione di testi dalla costruzione più libera, circolanti fuori e dentro la scuola, destinati a bambini e ragazzi, ma anche agli adulti. Celebre l'affermazione pronunciata nel 1913, in diretta polemica con Croce, secondo cui «non tutto ciò che è scritto per gli adulti, vale per il bambino, ma tutto ciò che vale per i bambini deve valere anche per gli adulti, se è opera d'arte» (Lombardo Radice 1919, 205).

Durante il fascismo la spinta pedagogica si fa di nuovo sentire; la produzione dedicata all'infanzia viene usata come un veicolo propagandistico estremamente efficace. Il retaggio della grande narrativa per bambini e ragazzi di stampo ottocentesco è ancora ben presente e viene riproposto e rielaborato allo scopo di formare il nuovo cittadino modello. Non mancano tuttavia opere di puro "intrattenimento" che, trasportando il lettore in altri luoghi e tempi, lo preservano dalla critica della realtà circostante<sup>2</sup>. Il proposito educativo resta comunque preponderante, a scapito e detrimento del piacere della lettura fine a sé stessa, ma il risultato finale non è quello sperato dal regime, anzi, il programma fascista di educazione nazionale delle masse registra proprio nell'editoria per l'infanzia il suo maggior fallimento (Scotto di Luzio 1996). Nonostante la rigida censura e il controllo statale, l'offerta si diversifica sempre di più, sia sulla stampa periodica

<sup>2</sup> Boero e De Luca segnalano giustamente molti titoli ascrivibili a una 'zona franca' di libri non compromessi con l'ideologia fascista. Si tratta di volumi che virano spesso al fiabesco, abbandonando intenti realistici (Boero, De Luca 2009, 190-96).

sia nei cataloghi dei principali editori: è in questi anni che nascono le otto serie della collana “Scala d’oro”, diretta da Vincenzo Errante e Fernando Palazzi per la UTET (Bottasso 1991), la “Biblioteca dei miei ragazzi” di Salani e le “Strenne” di Corticelli. Mondadori inizia la propria attività editoriale per ragazzi con “La lampada” e continua con “Girotondo” e “Il romanzo dei ragazzi”, collana diretta da Olga Visentini. Anche Rizzoli e Vallecchi danno il proprio contributo, rispettivamente con “I giovani”, collezione diretta da Cesare Zavattini, e “Vallecchi per i ragazzi”, mentre la cattolica AVE inaugura la collana “I romanzi del ‘Vittorioso’”. Generazioni di ragazzi entrano in contatto con autori italiani e stranieri, e incontrano per la prima volta il fumetto di Walt Disney. Finalmente, anche in Italia, convivono «un cospicuo impegno imprenditoriale, un progetto complessivo, una produzione ampia e articolata, modalità di offerta capaci di ‘legare’ il lettore» (Turi 2004, 17) e appare «una parziale differenziazione rispetto alla produzione scolastica o ai suoi contenuti pedagogici e moralistici (ovvero con una qualche autonomia di contenuti)» (ivi).

Non si tratta comunque di un percorso lineare e facilmente riassumibile; le due linee, quella che persegue finalità pedagogiche e quella più orientata all’estetica del racconto e al piacere della lettura, coesistono e si compenetrano fino alla Seconda guerra mondiale (e ben oltre). Parallelamente, il modo di guardare all’educazione compie un’evoluzione significativa. L’attualismo pedagogico sotteso alla riforma Gentile e contrario a distinzioni troppo nette tra libro scolastico e libro di lettura, tra grande letteratura e letteratura per l’infanzia, prende forma in quei decenni. “L’educazione del bambino ammesso tra i grandi su un piede di parità”, è il motto della collana Einaudi “Libri per l’infanzia e la gioventù” del 1942, che seppur di brevissima durata, indica già una strada che viene percorsa con maggiore convinzione dopo la Seconda guerra mondiale.

Il periodo post-bellico, al centro di questa ricerca, è un momento di sviluppo e messa in pratica delle riflessioni maturate nella prima parte del Novecento; dal 1946 la letteratura per l’infanzia assume una posizione più rilevante all’interno dell’editoria, anch’essa in rapida trasformazione ed evoluzione nel contesto dei forti mutamenti culturali e socio-politici del Paese.

## 1.2 L’editoria italiana del dopoguerra

Prima di concentrare l’attenzione sulla narrativa per bambini e ragazzi è opportuno almeno un accenno al panorama editoriale generale per contestualizzarne la storia, a partire dal dopoguerra fino ai primi anni Novanta. Molti aspetti verranno ripresi e approfonditi nel prossimo capitolo dove si presentano le singole case editrici e i libri russi presenti nei loro cataloghi, ma questa premessa rende più semplice collocare le scelte individuali delle singole aziende all’interno di un quadro complessivo estremamente frastagliato.

Il peso e l’importanza dell’editoria nello sviluppo della società italiana del dopoguerra sono innegabili: in particolare negli anni dal 1946 al 1960 essa contribuisce in buona misura alla formazione dell’Italia repubblicana. Dopo anni di censura, limitazioni, mancato dibattito pubblico c’è un Paese strut-

to da modernizzare e un confronto democratico da ripristinare; editori e intellettuali sono consapevoli dell'impegno a cui sono chiamati e, almeno nelle prime fasi, sembrano animati da vera passione civile. Un altro dei meriti indiscussi dell'editoria del dopoguerra è quello di aver intensificato e accelerato il processo di sprovincializzazione della cultura italiana, attraverso migliaia di traduzioni della migliore letteratura europea e internazionale contemporanea (Vigini 2011, 15).

Tra i molti cambiamenti negli assetti interni del sistema editoriale salta subito all'occhio la ricollocazione geografica delle principali case editrici; seguendo un'ipotetica mappatura dei luoghi dell'editoria, si passa da un policentrismo diffuso che faceva capo a Firenze negli anni Dieci-Trenta, all'affermazione progressiva di due centri del Nord, Torino e Milano, con la nascita di Einaudi, Mondadori e Bompiani. Secondo Tortorelli

da Milano partono le più importanti trasformazioni nel secondo dopoguerra [...] È a Milano che nel secondo dopoguerra l'editoria ha compiuto il salto definitivo divenendo, almeno nei fenomeni di maggiore dimensione, una multinazionale in cui il prodotto libro si disloca come una delle voci, e in alcuni casi non delle più rilevanti economicamente, di un più vasto e complesso orizzonte formato dalla televisione, dalla pubblicità, dai giornali, dal continuo tentativo di cercare alleanze dentro e fuori i confini del Paese (Tortorelli 1989, 34).

Milano, d'altronde, era già stato un centro propulsore e innovativo in epoca fascista e prima ancora grazie alle attività di Sonzogno, Treves, Hoepli, Vallardi.

Nonostante l'entusiasmo per il proliferare di progetti e il fervido attivismo produttivo e culturale degli anni Quaranta e Cinquanta<sup>3</sup>, la situazione è meno idilliaca di quanto sembri. Anche nel mondo editoriale il rinnovamento profondo, auspicato come forte reazione al fascismo e al conflitto mondiale, resta una pia illusione di breve durata. Ben presto si scorge, al contrario, una continuità rispetto al regime passato, dovuta alla mancata epurazione dei quadri dirigenziali e ai contatti troppo stretti tra editoria e Stato quanto a distribuzione territoriale e struttura delle imprese. Quest'ultima, inoltre, è ancora molto arretrata rispetto agli altri Paesi europei, il settore è ancora in massima parte a carattere artigianale e familiare, anche se si gettano le basi per la creazione di una rete nazionale che identifichi e organizzi meglio l'operato degli editori: nel 1946 viene costituita l'Associazione italiana editori presieduta da Antonio Vallardi e la sede è portata da Roma a Milano. Gli sforzi sono, però, ridimensionati da sistemi di gestione e distribuzione ancora prebellici e da una mancata progettualità su larga scala che possa davvero portare a una trasformazione culturale della parte alfabetizzata della società; tale situazione connota gli anni Cinquanta, ma ancora nel 1966 c'è chi denuncia

<sup>3</sup> Il boom numerico è innegabile: si passa da 1.895 titoli nel 1944 a 4.069 nel 1945, a 5.468 nel 1946 e 11.033 nel 1949. In dieci anni la produzione quintuplicò (Tranfaglia, Vittoria 2000, 407-08).

un'industria editoriale troppo spesso caotica e casuale nella sua produzione, priva di linee programmatiche, affidata ora al vento delle mode critiche, ora alla ricerca frettolosa di facili realizzazioni commerciali; un'industria editoriale ancora largamente incapace di coordinamenti interni, di operazioni pianificate, di organici lavori in prospettiva (Ferretti 1966, 7).

Gli anni Settanta rappresentano uno spartiacque significativo. In primo luogo, a seguito della crisi editoriale intercorsa tra il 1969 e il 1972, le forze in campo si ridistribuiscono e le case editrici sono costrette a una razionalizzazione interna; dall'inizio del decennio le protagoniste del settore tendono ad assumere caratteristiche e comportamenti da grande industria. Nel breve arco di un decennio si passa da una produzione editoriale artigianale e pre/proto-industriale a una fase industriale avanzata. Il modello di "editore-protagonista", che aveva dominato dagli anni Trenta agli anni Sessanta – grazie alla nascita e affermazione di personalità come Arnoldo Mondadori, Valentino Bompiani, Angelo Rizzoli – cede progressivamente il posto a una "logica di apparato", espressione di una fase avanzata del capitalismo, raggiunta in brevissimo tempo, ma in maniera disorganica, discontinua e disomogenea:

il processo comporta via via fino agli anni ottanta graduali ma profonde trasformazioni, nel quadro di cambiamenti oggettivi nella società e nel mercato, e viene sostituendo alla forte personalizzazione del progetto e del catalogo, una sorta di *deus ex machina* le cui decisioni strategiche vengono da forze economiche e politiche spesso non rintracciabili negli organigrammi e secondo disegni che spesso trascendono il destino stesso del libro (Ferretti 2004, 226).

Il mercato detta leggi, l'obiettivo è l'incremento costante delle vendite e l'estensione della rete distributiva.

Alcune importanti acquisizioni esemplificano il processo: il gruppo IFI-Fiat facente capo a Giovanni Agnelli acquisisce Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno, Bompiani e altre minori (Cadioli 1981, 121-22). Mondadori dal canto suo ingloba il Saggiatore<sup>4</sup>, Rizzoli si appropria di Sansoni e di altre minori, così come fa Garzanti con Guanda e Antonio Vallardi.

In secondo luogo, negli anni Settanta avviene una prima importante rivoluzione tecnologica, rappresentata dall'ingresso degli audiovisivi: cambia il modo di fare informazione e pubblicità, le nuove forme di comunicazione obbligano a un ripensamento del prodotto libro la cui vita editoriale si accorcia sempre di più. Un piccolo segnale di cambiamento è la scomparsa graduale degli elenchi che alla fine del volume ricordavano ai lettori i titoli precedenti di quella o di altre collane, un dettaglio, è vero, ma significativo, soprattutto nella letteratura per bambini e ragazzi che si sviluppa spesso mediante progetti seriali e grazie

<sup>4</sup> Il Saggiatore (inizialmente Il Sagittario) era nato come progetto autonomo di Alberto Mondadori, figlio di Arnoldo, e fu testimone in presa diretta della burrascosa relazione tra padre e figlio. Per approfondire la vicenda della casa editrice (Ferretti 1996). Nel presente volume ne parlo nel secondo capitolo (§2.3).



alla riconoscibilità dell'offerta da parte del giovane lettore e, soprattutto, dell'intermediario adulto.

Le trasformazioni non finiscono qui. Sempre negli anni Settanta prende piede un altro fenomeno destinato ad avere un forte impatto anche nei decenni a seguire: fa la sua comparsa sul mercato un gran numero di piccole case editrici, precisamente 538 tra il 1970 e il 1979, in buona parte attive fino alla fine degli anni Ottanta (Vigini 1990, 30). Il numero è ancor più significativo se paragonato al decennio precedente, quando erano nate 211 imprese di dimensioni ridotte. La piccola editoria si caratterizza da subito per l'alta qualità del prodotto ed è favorita da due fattori: la crescita delle masse scolarizzate e politicizzate negli anni Sessanta (culminata con le rivolte studentesche del '68 e operaie del '69) e il processo di concentrazione editoriale negli anni Settanta. Sembra esserci un rinnovato interesse per la letteratura come spazio di riflessione e di confronto o quantomeno come mondo consolatorio alternativo alle difficili vicissitudini politiche e sociali del Paese.

Nell'editoria per bambini e ragazzi un processo molto simile si ripeterà a partire dagli anni Novanta e, in maniera ancora più massiccia ed evidente, nei primi Duemila, quando alle grandi realtà di lunga tradizione si affiancheranno, in maniera spesso concorrenziale, moltissime realtà di piccole dimensioni, ma in grado di fornire una cura minuziosa al prodotto libro, portando avanti parallelamente un'importante ricerca di innovazione e sperimentazione nel campo dell'infanzia, da tempo messa in secondo piano dai grandi gruppi editoriali<sup>5</sup>.

Questo doppio registro di sviluppo porta, da un lato, a una sempre maggiore concentrazione del giro d'affari nelle mani di pochi attori, dall'altro alla frantumazione dell'offerta in una miriade di imprese che svolgevano la propria attività a livello quasi locale: «Negli anni Settanta e Ottanta si assiste a una situazione schizofrenica: il numero degli editori continua ad aumentare (nel 1986 sono circa 2000), mentre cresce il fenomeno della concentrazione editoriale e produttiva» (Turi 1997, 442). La maggior quota del fatturato è in mano a pochissime imprese che hanno ormai l'assetto imprenditoriale delle *holding*, il resto viene distribuito tra una miriade di piccole e piccolissime case editrici<sup>6</sup>.

L'accelerazione impressa dal consumismo imperante ha ripercussioni significative e soltanto le case editrici più capaci di ad adattarsi ai nuovi tempi e ai nuovi ritmi riescono a trarre beneficio da queste profonde trasformazioni.

<sup>5</sup> Si tratta di case editrici di dimensioni ridotte, ma gestite da specialisti del settore in grado di compensare l'esiguità delle risorse con una eccezionale capacità di ricerca e progettazione. Il punto debole comune a queste realtà è la distribuzione, motivo per cui molte di esse col tempo vengono inglobate da concorrenti più grandi capaci di una distribuzione capillare su vasta scala a fronte di spese contenute (Garavini 2017).

<sup>6</sup> All'inizio degli anni Ottanta le 20 imprese di maggiori dimensioni detenevano il 75% del fatturato del mercato. Di questo il 40% era coperto da cinque gruppi leader: Mondadori, Rizzoli, Fabbri/IFI, Garzanti, De Agostini (Turi 1997).

All'interno delle generali difficoltà dell'editoria libraria nella produzione e nel fatturato, infatti, arriva a conclusione la crisi economico-finanziaria protratta di tutta una serie di case editrici, per l'incapacità di rispondere alle nuove logiche di produzione e di mercato imposte dalle grandi concentrazioni, e per l'incapacità altresì di attrezzare adeguatamente la loro struttura e gestione aziendale e la loro strategia, programmazione e organizzazione produttivo-distributiva, con criteri di razionalizzazione e funzionalità (Ferretti 2004, 303).

A partire da questi anni diventa sempre più difficile *descrivere* l'editoria per come si era formata e sviluppata nel corso del Novecento; le case editrici perdono buona parte della propria riconoscibilità, c'è un via vai costante di quote, quadri dirigenziali e cataloghi. Continua il processo di concentrazione a tutti i livelli: nel 1989 bastano 7-8 editori a realizzare il 50% del fatturato librario extrascolastico (Ferretti 1994, 311) e allo stesso tempo si intensificano: 1) le acquisizioni delle case minori da parte dei grandi gruppi; 2) i sistemi integrati di editoria libraria (informazione, cinema, pubblicità, TV, home video); 3) le operazioni finanziarie e produttive, con acquisti di società, coproduzioni e distribuzioni internazionali.

Le acquisizioni dei primi anni Settanta continuano senza sosta e anzi aumentano in termini di fatturato e giro d'affari complessivo, dopo una ripresa delle vendite a partire dal 1985; si conclude la triste e lunga vicenda De Benedetti-Berlusconi-famiglia Mondadori, nel 1991 Carlo De Benedetti riceve il gruppo Repubblica-Espresso e Silvio Berlusconi il gruppo Mondadori libri, periodici ecc. Successivamente Mondadori assume anche il controllo di Elemond, già costituito insieme all'Electa, della quale faceva parte Einaudi fin dal 1987. Dopo l'acquisto del gruppo Rizzoli-CdS da parte di Gemina nel 1985 e sempre con il controllo di Agnelli, il processo si completa negli anni Novanta: RCS ora comprende il gruppo già IFI (Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno, Bompiani), La Nuova Italia e altre case editrici minori e scolastiche, con una partecipazione al 48% di Adelphi e dal 2000 del 51% di Marsilio. L'altro polo concorrenziale che si viene formando è la galassia Messaggerie-Garzanti Libri – Longanesi che comprende anche Laterza.

Questa nuova e complessa rete di scambi, cessioni e acquisizioni porta, come risultato primo, alla perdita per molte case editrici della propria riconoscibilità e fisionomia editoriale. Restano, certamente, alcuni marchi facilmente identificabili nel panorama nazionale, ma i cataloghi non sono più il riflesso concreto di una ideologia o politica culturale (singola o plurima che fosse), come era stato in passato, e in cui anche le ingerenze di forze esterne all'editoria fanno sentire il proprio peso, come si vede meglio nel prossimo paragrafo.

### 1.3 La Chiesa (cattolica), lo Stato (italiano) o il Partito (comunista)?

*Punisci noi peccatori, ma salva i bambini*  
Slogan dell'Unione Donne Italiane (UDI)

La storia delle dinamiche editoriali fin qui accennata viene ora riproposta attraverso il prisma ideologico. Se non si può fare storia della cultura senza storia del pensiero è bene capire quale fosse questo pensiero (anzi, pensieri) che

circolavano con insistenza in quegli anni e in che modo siano stati fissati e riflessi nella carta stampata.

Due sono le maggiori forze in campo che, con alterne vicende, sono protagoniste del secondo Novecento, fino agli anni Novanta, ovvero: la Chiesa cattolica e il Partito comunista. Allo scontro tra questi due movimenti si aggiunge una terza forza, quella della Democrazia Cristiana, al timone del governo italiano per quasi quarant'anni. Queste forze politiche trovano diretta applicazione nello sviluppo di un nuovo modello educativo e di una rinnovata cultura pedagogica che diventa questione centrale nei tre filoni maggiormente rappresentativi: quello marxista, il filone cattolico e il laico-progressista (Trebisacce 2015, 72).

In Italia caratteristica dominante di questo periodo è una modernizzazione culturale secondo i miti e i modelli del capitalismo consumistico<sup>7</sup>. Da questo punto di vista già a partire dagli anni Cinquanta si rivela un'ambiguità di fondo: da una parte si avverte un clima generale di restaurazione e conservatorismo, dall'altro è in corso un processo di trasformazione complessivo con forti e improvvise accelerazioni. Il senso di euforia e di catastrofe degli ultimi anni Quaranta lascia il posto a un tentativo di "normalizzazione": si sfalda l'unità politica e istituzionale fragilmente raccolta intorno all'antifascismo, le elezioni del 18 aprile 1948 aprono il lungo corso dei governi democristiani, in aperta opposizione al PCI il mondo si polarizza nei blocchi contrapposti della guerra fredda, l'Italia si integra in un sistema occidentale di alleanze economiche, politiche, militari.

La necessità di orientarsi e orientare è, negli intellettuali operanti nelle case editrici, motivo ricorrente e dichiarato: prova ne è la saggistica del dopoguerra, aperta e vivace, effetto di un panorama politico agguerrito. Eppure i proclami si scontrano a stretto giro con le logiche commerciali e con modelli di produzione industriali che inevitabilmente vanno in contrasto con lo spirito di rinnovamento etico e spirituale spesso sbandierato da una buona parte degli editori "di sinistra", la cui laicità ostentata deve fare i conti con una Chiesa altrettanto battagliera e ancora in grado di svolgere un ruolo egemone, soprattutto in materia di politiche culturali, almeno fino agli anni Ottanta. Il conflitto tra Chiesa e PCI è un *leitmotiv* di tutto il secondo Novecento, ma si inserisce in una cornice più ampia in cui la Democrazia cristiana funziona da terzo polo, alternando con i primi due momenti di vicinanza e alleanza strategica a rotture e prese di distanze.

D'altronde il tema religioso è costante motivo di dibattito e porta alla luce una serie di contraddizioni del Paese: già negli anni Cinquanta

a manifestazioni chiaramente percepibili di un processo di secolarizzazione in atto (inteso come progressivo determinarsi della società sulla base di una razionalità sganciata da ogni considerazione religiosa) non corrispondono segnali altrettanto chiari di un processo di laicizzazione (inteso come sottrazione del corpo sociale all'influenza e al controllo del clero) (Barbanti 1991, 186).

<sup>7</sup> Qualche dato sui consumi: nel 1958 solo il 13% degli italiani possedeva il televisore e il frigo, nel 1965 il 50% e verso la metà degli anni Settanta il 90% (D'Apice 1981).

Le dinamiche di forza tra questi gruppi, nella società italiana del dopoguerra si osservano bene nel rapporto, da una parte, con la cultura di massa e popolare e, dall'altra, con gli intellettuali. La DC, per esempio, espressione diretta del ceto medio, della borghesia in cerca di svaghi e consumo (meglio se di origine americana), disprezza l'elitarismo della sinistra che aveva fatto dell'alta cultura il suo punto d'orgoglio ("culturame"), disdegnando per molto tempo i prodotti popolari. D'altro canto le maggiori spinte di innovazione pedagogica e di riforma della scuola arrivano proprio dalla parte più progressista del movimento cattolico<sup>8</sup> e dagli esponenti e militanti del PCI.

Negli anni Cinquanta, in pieno e frenetico sviluppo industriale, per la Chiesa non è facile conciliare con la propria visione gli elementi di una modernizzazione caotica che, in assenza di una cultura laica diffusa e radicata, sembra trovare i propri punti di riferimento nei modelli provenienti dagli Stati Uniti. Il risultato delle elezioni del 18 aprile 1948 viene interpretato in area cattolica come sicura premessa di una riconquista della società, una riscoperta cristiana a livello nazionale che si muove in due direzioni: come una *renovatio* che parte dal basso e una *restauratio* garantita dall'alto attraverso istituzioni e leggi. Detto ciò, la Chiesa è consapevole che l'Italia era entrata in «un bipolarismo internazionale tra due blocchi dei quali, nella visione cattolica, l'uno tende a ignorare e a strumentalizzare la Chiesa e i principi cristiani mentre il secondo li combatte frontalmente e li perseguita» (Barbanti 1991, 165).

La Chiesa, quindi, ingaggia con entrambi una battaglia per la tutela della pubblica moralità che «coinvolge e impegna a fondo negli anni del secondo dopoguerra tutte le componenti del cattolicesimo italiano, dal papa alle alte gerarchie, dall'episcopato al laicato» (ivi, 161). Non è certo una battaglia nuova, ma nel primo decennio postbellico assume un'estensione e un'intensità mai viste prima. Il risultato di questo processo è una «modernizzazione reazionaria», fondata su un criterio di «accettazione selettiva della modernità» (Moro 1988, 641) che incorpora la modernità e la tecnologia come mezzi, rifiutandole come valori. Una sorta di compromesso che cerca di non respingere in toto il nuovo che avanza, ma senza snaturare troppo il proprio orizzonte etico e la visione della realtà che ne scaturisce. In definitiva, prevale in campo cattolico un atteggiamento isolazionista e censorio che identifica «nei contatti con culture e religioni diverse e nella caduta delle barriere agli scambi culturali un grave pericolo per la salvaguardia della genuina tradizione cristiana» (Barbanti 1991, 165). L'Italia, secondo quest'ottica, è moralmente sana e da lei deve partire la "battaglia per la moralità", intrapresa prima di tutto contro i paladini dell'internazionalismo, i comunisti.

<sup>8</sup> La figura di Don Milani è la più nota, ma non l'unica, a essersi adoperata per una nuova concezione dell'istruzione e dell'educazione, rivolta in prima battuta a bambini e ragazzi delle classi più disagiate, ma valida come modello di insegnamento per tutta la società italiana (Aglieri, Augelli 2020). Per il lascito di Don Milani nella scuola contemporanea si veda (De Salvo 2011).

A livello editoriale, numerosi titoli circolano tra il clero e i fedeli lungo tutta la seconda metà del secolo, ma c'è una differenza importante rispetto al passato, ovvero un insistito sforzo di dare organicità e continuità alle iniziative che stanno prendendo piede, collocandole all'interno di progetti editoriali attenti all'aspetto imprenditoriale e commerciale. Ma accanto ai tipografi e agli editori, era tutto un mondo che si sta muovendo: le associazioni cattoliche, gli istituti religiosi, i parroci, i comitati di propaganda, le società di diffusione, i librai e venditori ambulanti, la stampa cattolica sono uniti nello sforzo di porsi in alternativa o di limitare l'influenza dell'ideologia comunista che parallelamente acquisisce visibilità e forza<sup>9</sup>.

Nel 1950 nasce la UISPER (Unione italiana stampa periodica educativa per ragazzi). In essa convivono due forti orientamenti di fondo: da una parte la crociata ideologica e l'intento pedagogico di infondere ideali educativi consoni ai giovani<sup>10</sup> senza disdegnare gli strumenti della polemica e della censura, dall'altra l'estrema cura del *prodotto-libro*, in particolare della sua veste grafica, ma anche della sua commercializzazione, con un'attenzione particolare (e lungimirante, per i tempi) ai problemi relativi ai costi di produzione, pubblicità e rete distributiva.

Inoltre la collaborazione con lo Stato è salda e pervasiva, in particolare nel settore scolastico e dell'informazione, dove la Democrazia cristiana e la cultura cattolica esercitano forti pressioni e dimostrano capillari ingerenze. Nelle mani della Rai-tv la televisione si trova a essere, fin dai suoi esordi, soggetta alla pesante influenza ideologica e operativa di democristiani e cattolici il cui intento è trasformarla nel bastione di un rigido ordinamento sociale. L'obiettivo in realtà viene soltanto parzialmente raggiunto in quanto, malgrado gli sforzi compiuti per adattare questo mezzo a un blocco politico preesistente, i suoi effetti sono più vasti, profondi e imprevedibili di quanto si fosse pensato, soprattutto nel cambiare abitudini e percezioni della realtà.

Dall'altro lato, inoltre, la propaganda comunista e socialista aveva acquistato un certo spazio d'azione; la compagine popolare e operaia e buona parte

<sup>9</sup> Un rapido confronto numerico delle due riviste più rappresentative di cattolici e comunisti testimonia la pervasività raggiunta da questi due movimenti di massa e la loro capacità di penetrazione in luoghi remoti, attraverso i capillari circuiti distributivi rappresentati, rispettivamente, dalle parrocchie e dalle sezioni di partito. Il settimanale cattolico "Famiglia Cristiana", fondato nel 1931 e costretto a chiudere nel 1944, riappare dopo la guerra, arrivando nel 1954 a una tiratura di 250.000 copie. "Vie Nuove" settimanale diretto da Luigi Longo e fondato per divulgare i temi principali della politica comunista, offrendo una guida politica e culturale a un pubblico di massa di sinistra, comincia a uscire nel 1946 con una tiratura di 30.000 copie e nel 1952 tocca le 350.000 (Turi 1997, 408). Tuttavia l'intento politico, pedagogico e popolare di queste pubblicazioni non riesce a trovare uno sbocco altrettanto efficace sul piano editoriale, nonostante il libro sia oggetto degli interessi, oltre che degli operatori economici, anche dei movimenti sociali e politici che affidano alla lettura un compito educativo.

<sup>10</sup> L'editoria cattolica è molto presente nel settore scolastico e agli inizi degli anni Ottanta arriva a registrare circa 1.500 titoli all'anno. Per una breve storia dell'editoria cattolica prima della guerra rinvio a (Sani 2004, 198-209).

del mondo della cultura si dimostrano all'inizio disposti ad alleanze contro il fronte conservatore, anche se gli intellettuali raffreddano presto l'entusiasmo dimostrato alla fine della guerra<sup>11</sup>.

Non manca, tuttavia, in alcuni momenti e frangenti circoscritti, un giudizio quasi positivo della società sovietica nella quale, nonostante tutto, persistono giusti valori di austerità completamente perduti nel modello consumista americano. E non mancano neppure i punti di convergenza estemporanei, come nel caso della critica al fumetto, mossa sia dalla Chiesa sia dal PCI (almeno da una sua parte consistente), in un'ottica comune di antiamericanismo<sup>12</sup>. In realtà la polemica si innesca quando il Parlamento decide di prendere in esame una proposta di legge di alcuni deputati democristiani che propongono di istituire un regime di censura preventiva sulle pubblicazioni destinate ai minori.

Per la Chiesa

alla comunicazione prevalentemente visiva che passava tramite il fumetto d'avventura, priva di filtri e di mediazioni, in larghe aree del versante cattolico, *ma non solo*, si attribuiva, ancora negli anni Cinquanta, il potere di ostacolare lo sviluppo dell'intelligenza e del pensiero, di far confondere realtà e fantasia esercitando un fascino trascinate, ipnotico e moralmente disgregatore (Franchini 2004, 256).

La diffusione del fumetto, collegata arbitrariamente a un aumento della delinquenza minorile, diventa la scusa perfetta per indire una campagna a favore del «controllo sulla stampa per ragazzi in cui si distinse il Fronte della famiglia, suscitando una vera e propria ondata di panico nell'opinione pubblica e attirandosi le simpatie e l'appoggio di alcune aree dell'associazionismo laico» (ivi, 265). Il PC critica il fumetto in quanto prodotto principe del nuovo consumismo "made in USA": tra le conseguenze nefaste c'è, in primo luogo, la spinta a evadere dalla realtà e dall'impegno a trasformarla; secondariamente, un appiattimento culturale che elogia eroi avidi e violenti, dalla dubbia moralità; infine l'appiattimento linguistico e l'uso di un linguaggio volgare e basso. Il loro

<sup>11</sup> «Compito fondamentale dei comunisti nel campo della cultura è, dunque, quello di promuovere e favorire un movimento unitario per rendere libera, moderna e nazionale la cultura italiana. Essi dovranno lottare contro molte difficoltà: i continui tentativi di corruzione e d'intimidazione messi in atto dalla classe dominante nei riguardi di gruppi qualificati di intellettuali [...], e infine i tentativi di divisione degli intellettuali italiani, sulla base del pregiudizio anticomunista, operati dall'Azione Cattolica e dalle centrali di provocazione americane, che obiettivamente vengono a favorire le manovre dell'oscurantismo clericale e della reazione fascista. Anche in questo campo, come negli altri settori della vita e del nostro Paese, non è possibile seguire la strada della libertà e del progresso se si è accecati dal dogma anticomunista» (AFPCM 1954, 2).

<sup>12</sup> Per Ellwood (1994) la modernizzazione è in gran parte, anche se non in maniera completa, un processo di americanizzazione. La società italiana avverte l'influenza massiccia degli Stati Uniti a partire dagli anni Cinquanta, ma già dalla metà dei Quaranta erano state gettate le premesse di questo sviluppo nell'esposizione culturale di alcune fasce significative della popolazione alle manifestazioni esteriori del modello di vita americano.

incredibile successo commerciale viene poi visto come una sorta di onta, invece che un risultato concreto ottenuto da un prodotto che va incontro ai gusti di una larga fascia di giovani e giovanissimi e da cui semmai trarre qualche lezione utile per imparare a comunicare altri contenuti ai bambini e ai ragazzi italiani<sup>13</sup>.

A parte queste fugaci alleanze di intenti, nel complesso, il giudizio dei cattolici sul modello sovietico di società rimane complessivamente negativo. Anche i comunisti non lesinano critiche e ostilità, ma sono senz'altro più aperti e disponibili alla cooperazione; a più riprese il Partito propone un atteggiamento conciliatore, cerca di affermare ideali e fini comuni e rafforzare le basi per un'alleanza, almeno su temi affini come l'emancipazione della donna e l'educazione dei minori<sup>14</sup>. Da qui lo sforzo di Togliatti di applicare al discorso propagandistico comunista l'armamentario linguistico, iconico e culturale cattolico, calandolo nel tema centrale della "salvezza dell'infanzia", uno sforzo che però è destinato al fallimento: nonostante la sapiente "liturgia" e ritualità confezionata dal PCI per mostrare un'immagine di cura del bambino del tutto simile a quella proposta dalla retorica della carità cristiana, il muro di diffidenza alimentato dalla Chiesa resta incrollabile e nella battaglia pedagogica<sup>15</sup> che si svolge "tra sezioni e campanili", a conti fatti, sono quest'ultimi a risultare vincitori, prima di tutto sulla carta stampata. Il "Pioniere" oscilla tra le 58.500 e le 63.000 copie, con punte massime di 95.000, quando il cattolico "Il Vittorioso", a metà anni Cinquanta, raggiunge le 300.000 (Franchini 2006, 23-4). Ma, soprattutto, nel 1960 termina per decisione del PCI l'esperienza dell'API (Associazione pionieri d'Italia)<sup>16</sup>, da sempre in frizione con la Chiesa che ha il quasi assoluto monopo-

<sup>13</sup> La lunga polemica in area comunista intorno al fumetto inizia nel 1950 sulle pagine del periodico della FGCI "Gioventù nuova" e proseguì sulla rivista "Rinascita" del 1951-1952. Come è noto, Gianni Rodari si oppose, insieme ad altri scrittori, alla visione riduttiva del fumetto proposta da Palmiro Togliatti, Nilde Iotti e molti esponenti più intransigenti del PCI (Articoni 2020; Carioli 2019, 166-69; Meda 2019).

<sup>14</sup> In realtà la duttilità e lo spirito critico di Togliatti gli permettono di capire che su certe tematiche lo scontro diretto sarebbe stato inutile e controproducente. In particolare sul tema della famiglia, pilastro della retorica democristiana, Togliatti attua una mirabile strategia, «orchestrando un vero e proprio capovolgimento del patrimonio ideologico del 'vecchio' PCI incentrato sul concetto sostanzialmente anaffettivo della coppia di 'rivoluzionari di professione', per farlo germogliare a beneficio delle elettrici in un'icona della famiglia tradizionale quale cellula primaria del comunismo. Un vero e proprio capolavoro nell'arte della propaganda, il suo, nel quale le nuove istanze staliniane di rivalutazione dell'istituto familiare sarebbero arrivate alle orecchie degli italiani nella traduzione gramsciana» (Giroto 2018).

<sup>15</sup> Per gli aspetti pedagogici del programma del PCI rimando a (Bellasai 2002).

<sup>16</sup> L'esperienza dell'API e lo sviluppo della pubblicistica di sinistra, in particolare del periodico "Il Pioniere", sono fortemente legate e costituiscono una pagina importante della storia educativa di sinistra: «Il 'Pioniere' uscito il 3 settembre 1950, 'settimanale di tutti i ragazzi d'Italia', oltre che dell'API sorta l'anno precedente, fu espressione di un impegno e di un progetto pedagogico dichiaratamente di sinistra che proprio allora veniva messo alla prova per la prima volta: proporre a un giovane e giovanissimo pubblico di ambedue i sessi soggetti e scenari di una cultura popolare e democratica, con una costante ricerca di linguaggio in-

lio sulle attività ricreative dei più piccoli. I bambini, e di conseguenza anche le loro famiglie, cessano di frequentare le case del popolo, e questo contribuisce a interrompere la comunicazione tra il movimento operaio e i giovani. Marcello Argilli ricorda bene «il clima di guerra fredda degli anni '50, di assoluta discriminazione anticomunista, e anche antisocialista<sup>17</sup>, quando ogni iniziativa della sinistra nel campo dell'infanzia era oggetto di violenti attacchi clericali e democristiani, e, sul piano editoriale, autori e opere erano volutamente passati sotto silenzio» (Argilli 1982, I, 4).

La politica culturale comunista, che per il PCI rimane una sorta di “feudo” togliattiano<sup>18</sup> fino alla morte del segretario, attraversa alcune fasi: dopo la “sbornia elettorale”<sup>19</sup> e un primo momento di rigore ideologico in cui il realismo socialista era stato salutato e abbracciato in ogni espressione artistica, tra il 1951 e il 1956 si assiste alla più completa e organica elaborazione di politica culturale del dopoguerra (Asor Rosa 1982, 601). Il Partito vuole allargare il proprio bacino, costruire larghe intese e grandi alleanze, basate non sull'imposizione, ma sul consenso e sulla collaborazione effettiva degli intellettuali di partito con la società. Il programma è ambizioso: la scuola, il Partito (esso stesso tramutato in scuola), la stampa e l'editoria avrebbero assunto il ruolo di guida nel processo di trasformazione della realtà. Non si può partire dalla struttura economica, ma si deve perseguire i propri obiettivi nelle varie sovrastrutture in modo da innescare un radicale processo di cambiamento del tessuto sociale. L'attività culturale quindi viene messa al centro e deve servire anche a ricucire gli strappi ideologici tra possibili alleati<sup>20</sup>.

fantile e di invenzione fantastica» (Franchini 2006, 271). La diffusione avviene unicamente tramite abbonamento o distribuzione a mano dei pionieri (in aree ben definite e delimitate), sotto le minacce e gli strali della Chiesa che aveva provveduto nel 1949 alla scomunica ufficiale del partito, delle sue associazioni e di tutti gli aderenti. Per un resoconto delle attività dell'API rimando alla Bibliografia segnalata da Argilli (1982 I, 13), all'articolo di Greco (2010) e all'ottimo sito web <http://www.ilpioniere.org/> (ultimo accesso: 30.04.2022). I pionieri, in Unione Sovietica, sono i membri delle organizzazioni giovanili legate al Partito comunista; si ispirano nelle forme e nei motti allo scoutismo di matrice cattolica, ma sulla base dell'ideologia marxista e della pedagogia del collettivo.

<sup>17</sup> Altrettanto importante è l'esperienza socialista dell'Associazione dei Falchi Rossi Italiani (AFRI), anch'essa esaurita all'inizio degli anni Sessanta (Fincardi 1997-1998).

<sup>18</sup> Togliatti rivolge una dura critica «agli sviluppi della cultura italiana del Novecento, di cui negava il carattere elitario, aristocratico-individualistico, e la separazione dalla vita delle masse popolari» (Mazzeri 1981, 91). Egli pensa a una riforma culturale che «doveva portare cambiamenti profondi nel rapporto tra scienza e masse, e alla costruzione di un nuovo sapere, che doveva nascere dalla attività della classe lavoratrice e diventare acquisizione critica di tutto il popolo e, quindi, patrimonio nazionale» (ivi).

<sup>19</sup> In tutta Europa i partiti comunisti emergono dalla guerra più forti e più amati di quanto non lo fossero mai stati in precedenza, ma in nessun caso un partito muta la sua fisionomia in maniera così eclatante come in Italia: se nel 1943 gli iscritti erano stati 5.000, nel 1945 raggiungono quota 1.771.000 (Ghini 1981, 246).

<sup>20</sup> Non mi addentro nella questione del modello pedagogico prescelto per attuare queste riforme, ovvero quello gramsciano. Il problema che si pone fin da subito è quello della con-



Nonostante le roboanti premesse, si deve aspettare la metà degli anni Cinquanta per parlare di una vera e propria editoria di partito<sup>21</sup> il cui peso specifico, tuttavia, a livello di impatto delle varie iniziative sulla società, non incide molto nel panorama editoriale complessivo. Iniziative lodevoli nascono in ordine sparso a livello comunale e regionale. Ne abbiamo diretta testimonianza per l'Emilia Romagna, la "regione rossa" per eccellenza, da alcuni documenti dell'Archivio della Fondazione in cui sono registrate le varie attività di promozione della cultura di massa, tra cui spicca, a Modena, il Centro del libro popolare<sup>22</sup> che per tutta la prima metà degli anni Cinquanta organizza il "Mese del libro", la "Settimana del libro per ragazzi", la "Settimana del libro del movimento operaio", la "Strenna del libro" (Mazzeri 1981, 89-104). Ma al di là di queste iniziative locali, prima della nascita della casa editrice Editori Riuniti (1953) non c'è, in area comunista, una vera progettualità editoriale, tanto è vero che le pubblicazioni diffuse non utilizzano i canali ufficiali dell'editoria. Le edizioni economiche delle Edizioni sociali, le edizioni di Rinascita e dell'Unità avevano costituito una sorta di sottomercato orientato verso fini politici di partito e non seguono di certo le logiche commerciali della grande editoria né possono contare sugli stessi mezzi di promozione e distribuzione<sup>23</sup>. Infine, per quanto riguarda il nostro discorso, l'interesse specifico per la letteratura per l'infanzia fatica inizialmente a manifestarsi, come dimostra la quasi totale assenza di titoli per bambini e ragazzi che invece compaiono, seppur di rado, tra le pagine delle riviste e dei periodici, uno su tutti "Il Pioniere"<sup>24</sup>.

tinuità o discontinuità rispetto a Lenin, in quanto il pensiero gramsciano si situa «entro la contesa tra la sponda comunista (Togliatti e Gruppi) – tesa a leggere Gramsci in continuità con Lenin – e quella liberal-socialista (Bobbio e Tamburrano), incline invece a sottolineare la novità e la distanza del pensiero gramsciano rispetto all'ortodossia leninista» (Baldacci 2016, 144).

<sup>21</sup> Come nota Vigni (2011, 10), «il dibattito politico e sociale si rimetteva in moto e più tardi sarà animato dalle stesse strutture editoriali create dai partiti nei primi anni Cinquanta: come gli Editori Riuniti (1953) per il Partito comunista, le Edizioni Avanti! (1953) per quello socialista e Cinque Lune (1954) per la Democrazia cristiana».

<sup>22</sup> Il Centro popolare del libro è un organismo fondato da Emilio Sereni, Rodolfo Morandi, Dina Iovine e altri, indipendente e aperto a tutte le forze che vogliono diffondere una cultura laica, razionale, moderna. Alla sua nascita la commissione culturale nazionale del PCI invia una lettera a tutte le federazioni per raccomandare la costituzione di centri del libro e di farne degli organismi apolitici basati esclusivamente su un'attività culturale (Mazzeri 1981, 96-8).

<sup>23</sup> «Se è vero che il settore della diffusione è uno dei settori di lavoro in cui si impegna costantemente un grande numero di attivisti, ciò non di meno tale quantità di attivisti è ancora fortemente inferiore alle esigenze e, soprattutto, è una massa non bene curata e diretta, in generale» (Federazione Comunista Modenese 1954, 43).

<sup>24</sup> «Il Pioniere' non utilizzò mai materiale di riviste sovietiche e dei paesi dell'Est, in quanto giudicato inidoneo per un pubblico italiano. Presentò invece vari romanzi sovietici a puntate: *Timur e il suo reparto*, di Arkadi Gaidar; *Il corvo bianco*, di I. Efreimov; *Il figlio del reggimento*, di Valentin Kataiev (presentato con disegni e didascalie); i romanzi fantascientifici *La limousine gialla* di V. Neniakin e V. Strielkov, *L'uomo delle nevi* di A. Scialimov, *La bottiglia*

Va tuttavia detto che dal fronte della sinistra si cerca di non ridurre mai le attività culturali e le iniziative di giornalismo e letteratura a mera propaganda, ma di tracciare un orizzonte ideale più ampio. Nell'ambito della letteratura per l'infanzia l'intento è di esplorare e rivelare ai bambini e ai ragazzi le grandi trasformazioni e novità del Paese attraverso filastrocche, fiabe, racconti e romanzi che seguono il doppio binario del realismo<sup>25</sup> e della fantasia<sup>26</sup>, espressi con un linguaggio autentico, originale e privo di "bamboleggiamenti".

Quello che davvero scandalizza gli avversari, secondo Argilli,

non furono pretesi linguaggi e messaggi politici che turbassero l'infanzia; scandalizzava che dei comunisti cominciassero ad operare in un campo da clericali e borghesi considerato loro monopolio esclusivo, che avviassero un giornalismo e una letteratura laici, esplicitamente antifascisti, che si rifacevano ai valori della Resistenza, della pace, del mondo del lavoro, del movimento operaio<sup>27</sup> (Argilli 1982, I, 6).

I limiti individuati dagli stessi militanti sono tanti e difficili da superare. Tre in particolare sembrano ostacolare lo sviluppo e la diffusione di una letteratura per l'infanzia radicalmente diversa:

1. Il completo distacco dalla scuola e dall'editoria nel suo complesso. Le uniche case editrici dichiaratamente di sinistra sono Vie Nuove, Milano Sera Editrice, Toscana Nuova, Edizioni C.D.S., Rinascita-Toscana, Edizioni ANPI, Edizioni di Cultura Sociale – Editori Riuniti<sup>28</sup>, Edizioni Avanti. Se è vero che nell'editoria imperversa il perbenismo, il conformismo, e anche il clericalismo, non si avverte, d'altro canto, la presenza di un'iniziativa editoriale su scala nazionale che sia diversa, di sinistra, e tracci un progetto in grado di fungere da riferimento valido e riconoscibile su tutto il territorio italiano.

*misteriosa* di Fabian Garin. Pubblicò inoltre un racconto di M.A. Sciolochoy, e uno di Ilja Eherenburg» (Argilli 1982, II Nota 38, 14). Ricordo che l'analisi della pubblicistica esula dal presente lavoro.

<sup>25</sup> La narrativa realistica si sviluppa in opposizione al genere avventuroso che domina fin dagli anni Trenta la letteratura per l'infanzia in Italia (Bertoni Jovine 1954, 492).

<sup>26</sup> Nel 1952 Enrico Berlinguer, all'epoca segretario della FGCI, esorta a dare più spazio (in riferimento alle pagine de "Il Pioniere") alla fantasia e ai sogni per il valore e la forza che essi rivestono nell'educazione dei giovani (Boero, De Luca 2009, 274-77).

<sup>27</sup> Nella sua disamina Argilli riporta una vicenda editoriale che lo interessa in prima persona: «La casa editrice SEI, nell'aprile del 1955, rifiutava un romanzo [*Il cieco che vedeva*] con le seguenti motivazioni: 'È un libro pieno di... buone intenzioni, ma troppo idealista e lontano dal vero, almeno in certi particolari. Per quanto bene intenzionato, nel creare l'eroismo in una truppa di ragazzi di strada, è alquanto irrazionale e fuori della realtà, specialmente nello sforzo di attribuire tali e tante... conversioni a pure forze naturali, sforzandosi di escludere motivi superiori'» (Argilli 1982, III, 15). Il libro esce con il titolo *La banda di San Lorenzo* a Leningrado nel 1962, a Vilnius nel 1965 e a Riga nel 1968, ma mai in Italia.

<sup>28</sup> La casa editrice pubblica negli anni Cinquanta anche cinque testi stranieri tra cui: *Il castello della paura* di Jurij Oleša, *Il figlio del reggimento* di Valentin Kataev e *L'infanzia di Lenin* di Anna Ul'janova (Cfr. §2.3).

2. Il ritardo nell'analisi dei nuovi mezzi di comunicazione di massa in relazione all'infanzia e al rapporto con la letteratura infantile. Certamente la televisione per ragazzi è strettamente censurata e vigilata dal clero, ma non viene mai vista come campo di studio o di azione dalla sinistra e pertanto non vengono mai intrapresi sforzi congiunti per provare ad arginare il monopolio di Chiesa e Stato sui media che si vanno affermando in quel periodo.
3. Il ritardo nella critica della letteratura infantile, in cui è ancora prevalente l'influsso "nocivo" della tradizione crociana che, come è noto, non annovera la letteratura per l'infanzia tra le arti letterarie degne di attenzione e studio.

Si deve aspettare il decennio successivo, in particolare dal 1962-63, per avere un reale ampliamento e processo di apertura nella politica culturale comunista<sup>29</sup> che contrasti i tabù creati dal fascismo e ancora serpeggianti sotto una patina di conformismo.

Secondo Rodari è la spinta ideale della lotta democratica in Italia a mutare il rapporto tra gli scrittori per ragazzi e il loro pubblico, a portare temi che una volta erano esclusi dai libri offerti al pubblico: la pace, la guerra, la libertà, la giustizia, il Sud, i problemi del mondo d'oggi. Paradossalmente, però, con l'apertura democratica si va perdendo quel gradiente di radicalità che aveva connotato la breve stagione dell'editoria comunista, in favore di un maggiore coinvolgimento dei lettori non politicamente schierati.

Nel 1961 i socialisti avviano una collana per bambini, la "Collana Universale Ragazzi", coordinata da Mario Lodi. Mentre il giornalismo di sinistra per ragazzi termina con "Il Pioniere dell'Unità"<sup>30</sup>, la letteratura infantile di sinistra si può sviluppare e ampliare negli anni Sessanta: titoli importanti si trovano nella collana "L'elicottero" di Einaudi (diretta da Rodari), in "Collana aperta" di Mondadori e nella "Biblioteca giovani" degli Editori Riuniti. Ma, come vedremo meglio nel prossimo capitolo, lo sguardo non è quasi mai puntato sull'Unione Sovietica e sul suo patrimonio di storie per bambini.

Con gli anni Sessanta, infatti, la cosiddetta egemonia intellettuale comunista perde d'intensità. L'analisi sociale che il Partito aveva elaborato può nutrirsi di forza politica, ma la sua incidenza culturale è minima. D'altronde, la repressione della rivolta d'Ungheria del 1956 aveva inferito un duro colpo all'immagine del Partito, e non basta la presa di distanza di Togliatti a ricucire lo strappo interno all'intelligenza italiana<sup>31</sup>:

<sup>29</sup> In particolare, con l'arrivo di Rossana Rossanda a capo della politica culturale del PCI dal 1963, si favorisce un radicale processo di apertura che tuttavia incontra una fortissima resistenza dall'interno del Partito.

<sup>30</sup> Dopo la chiusura de "Il Pioniere" «il testimone fu raccolto da 'Il Pioniere dell'Unità: supplemento del giovedì', pubblicato con la medesima periodicità dall'organo ufficiale dell'Unione donne italiane tra il marzo 1967 e l'ottobre 1968» (Repetti 2013, 249).

<sup>31</sup> Con la Lettera dei 101 contro l'invasione in Ungheria si sancisce la fine dell'"idillio" tra PCI e intelligenza progressista dell'immediato dopoguerra.

Alla fine degli anni Cinquanta i vecchi modelli della politica persero gran parte della loro rilevanza e il paese aveva superato le nette polarizzazioni dei primi anni della guerra fredda e della fervida ideologia anticomunista che aveva sostenuto la coalizione centrista di De Gasperi e Pella. Al suo posto era comparsa la nuova 'ideologia americana' che aveva qualcosa di positivo da offrire anche ai lavoratori. Il PCI ne risentì non meno delle altre forze; e forse di più (Gundle 1995, 203-04).

In via ipotetica quello che manca nell'autocritica della sinistra alle proprie strategie in campo culturale è l'intuizione che il grande sforzo pedagogico messo in atto nel dopoguerra possa non coincidere con la conquista del potere.

Così l'americanismo inizia a intaccare rapidamente non soltanto i consumi primari degli italiani, ma a invadere anche gli spazi culturali prima contesi da più forze e istanze ideologiche. Anche il cattolicesimo italiano si trova ad affrontare un momento complesso; dopo le grandi trasformazioni introdotte dal Concilio Vaticano II, la grande rete associativa che è riuscita a rafforzare la posizione della Chiesa negli anni Quaranta e Cinquanta viene meno. Si registra un netto calo nella presenza di fedeli alle funzioni religiose, e un'adesione sempre più massiccia a un dissenso interno che mina le fondamenta dell'autorità religiosa.

Preso atto della diffusione di valori e culture improntate alla permissività, i democristiani, la chiesa e le forze conservatrici cercano di utilizzare il disagio delle aree più moderate e tradizionaliste della società per scatenare una reazione contro gli scioperi, il disordine, il crollo della moralità, ma il tentativo fallisce. Sembra approfittarne il PCI che, dal 1974 al 1976, attraversa una fase molto positiva (34,4% alle elezioni), ma commette il grave errore di pensare che il crollo del capitalismo e la fine dell'*american way of life* siano imminenti<sup>32</sup>. A metà anni Settanta il PCI è convinto che ci sarà presto la svolta socialista, dopo il crollo del capitalismo e dell'*american way of life* e si unisce ai partiti comunisti europei per delineare i tratti di un eurocomunismo liberale, distante dall'URSS.

Rivitalizzate dalle grandi energie profuse dalla sinistra nella grande stagione collettiva, molte delle istituzioni e dei riti della subcultura di sinistra conoscono una significativa ripresa: feste, ARCI<sup>33</sup>, sindacati, attività editoriali etc. E tuttavia, ancora una volta, le iniziative in campo editoriale non hanno la forza dell'orizzonte alto e non riescono a incidere profondamente sulla pedagogia e la cultura dell'infanzia a livello nazionale. Dalla seconda metà degli anni Settanta, con il crollo della sinistra extraparlamentare, si spegne sempre di più il progetto rivoluzionario collettivo a favore del soddisfacimento dei bisogni individuali e soggettivi. Il rapido declino della militanza politica e l'emergere di temi e que-

<sup>32</sup> L'ipotesi è avvalorata dalla guerra in Vietnam e dallo scandalo Watergate che sicuramente presentano un'immagine degli Stati Uniti diversa da quella fin lì tratteggiata in Italia.

<sup>33</sup> Uno dei grandi promotori dell'ARCI ragazzi, nata ufficialmente nel 1981, è Giancarlo Pagliarini, figura centrale del movimento dei pionieri. Si veda in proposito il sito web a lui dedicato: [http://www.carlopagliari.it/database/archiviopagliari/archiviopagliari.ns/f/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/5707871b9f28cf87c1256fe9004b76d6/\\$FILE/inventario.pdf](http://www.carlopagliari.it/database/archiviopagliari/archiviopagliari.ns/f/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/5707871b9f28cf87c1256fe9004b76d6/$FILE/inventario.pdf) (ultimo accesso: 30.04.2022).

stioni di ordine personale trovano riflesso nei cambiamenti occorsi nella linea editoriale di Savelli, Bertoni, Mazzotta e altre piccole case editrici che si rivolgono a un pubblico giovanile e di sinistra. I loro cataloghi, però, si orientano in campi lontani dall'infanzia, affrontando questioni riguardanti l'individuo e aprendo alla musica e alla sessualità. Il PCI, di fatto, non era stato in grado di tenere testa, anche nei momenti di massimo successo politico, agli sforzi straordinari di Chiesa e DC, da una parte, per indirizzare la riorganizzazione della produzione culturale secondo linee industriali e, dall'altra, per utilizzare forme di intrattenimento di tipo commerciale al fine di rafforzare ed estendere il controllo sulla società.

Verrebbe infatti naturale pensare che le case editrici apertamente schierate a sinistra offrissero una letteratura per bambini diversa, aperta ai conflitti e ai problemi sociali e, parimenti, traessero da altre culture spunti per affrontare questioni di carattere internazionale. È qui invece che si nota un divario significativo tra l'ipotesi di partenza e la realtà dei fatti. Quello che rimane da indagare è se, almeno nelle intenzioni, le case editrici di sinistra avessero un programma editoriale di traduzioni e pubblicazioni "altre" rispetto a quanto veniva proposto dai medi o grandi gruppi editoriali che tendono ad affidarsi a titoli e autori affatto compromettenti (quasi nessun vivente), pur se di provenienza russa o slava. In mancanza di carteggi e archivi che possano far luce su questo aspetto interno alle dinamiche editoriali, non resta che prendere atto, visionati i cataloghi, dell'insufficiente capacità degli editori schierati di portare alla conoscenza del pubblico italiano vecchi e nuovi autori e storie russe, polacche, ceche etc. Al di là delle plausibili intenzioni è certo, invece, che mancano da una parte, una solida logica commerciale a sottendere questo tipo di progetti, e, dall'altro, le condizioni o il coraggio per avanzare una proposta così innovativa e in aperto contrasto con la schiacciante maggioranza di volumi immessi nel mercato italiano di provenienza americana o inglese e comunque più digeribili dalla cultura cattolica ufficiale.

Con l'assassinio di Moro e lo spostamento a destra della DC cambiano gli assetti politici, ma ancor più economici e culturali; il secondo miracolo e la nuova fase capitalista, unita alla rivoluzione tecnologica, permette agli imprenditori più intraprendenti, e non più ostacolati da vivaci culture alternative, di realizzare una concentrazione di proprietà nell'editoria, nei quotidiani e nel settore delle TV private. Fallito il compromesso storico, i socialisti si impongono come partito di governo e parallelamente l'URSS, il baluardo, per quanto contraddittorio, del comunismo, inizia la sua parabola discendente che porterà al crollo del 1991.

La distruzione del progetto politico e culturale dei comunisti alla fine degli anni Ottanta elimina la più forte alternativa storica a questo modo di organizzazione sociale. Per Gundle non c'è dubbio: «In ogni fase delle trasformazioni culturali occorse nell'Italia del dopoguerra, furono idee e stimoli provenienti dagli Stati Uniti a imprimere un segno indelebile nel mutamento dello stile di vita e delle coscienze» (Gundle 1995, 543). Se il parere può sembrare troppo radicale, è tuttavia innegabile che, almeno nel campo dell'editoria per l'infanzia, la proposta della sinistra è sempre stata più contenuta e ristretta rispetto alla massiccia presenza di autori e opere di lingua inglese. L'assenza del patrimonio

russo-sovietico nella storia letteraria italiana va quindi anche letta alla luce di dinamiche editoriali mosse dalle azioni politiche qui brevemente delineate.

#### 1.4 Testi scolastici e libri di lettura

*Io sono stata a scuola, - disse Anna. - Ho fatto la prima.  
Loro no. Loro non ci sono mai andati.  
- E sai ancora leggere? - domandò la maestra.  
- Credo di sì. A casa ho tutti i quaderni e il libro di lettura.  
Mi piaceva andare a scuola.  
G. Rodari, Piccoli vagabondi*

Nella produzione per l'infanzia i primi segnali di cambiamento, in realtà, si avvistano nel settore scolastico, e i primi bambini a cui si rivolge l'editoria sono, appunto, quelli dietro i banchi di scuola. Il libro scolastico e il libro di lettura non sono inclusi nel *corpus* qui presentato, dove al centro è posto il libro di narrativa; tuttavia la cosiddetta produzione "parascolastica" fa spesso capolino tra i titoli russi presi in analisi. Quindi, nonostante l'editoria scolastica esuli dall'indagine, è importante tracciarne una breve storia per due ragioni: *in primis* è stata, ed è ancora oggi, un settore fortemente intrecciato al mondo dell'infanzia e le trasformazioni che qui avvengono si ripercuotono anche sulle politiche più generali nell'ambito dell'editoria per ragazzi; secondariamente, l'editoria scolastica mostra in maniera chiara il ruolo pervasivo dell'ideologia nella scelta e composizione di ogni testo destinato ai più piccoli, e perciò mette in luce come siano intrecciate le dinamiche che legano il sistema editoriale a quello pedagogico, e ancora la scuola, lo Stato e le aziende private che fanno cultura.

Gli studiosi concordano sul fondamentale contributo dei libri di testo al processo di alfabetizzazione del Paese<sup>34</sup>. Fra il 1946 e il 1948 si disegna la scuola della Repubblica (D'Amico 2010), come testimoniano le stesse riforme della scuola di quegli anni: l'abolizione, nel 1945, del "libro unico di Stato" per la scuola elementare; i nuovi programmi per le elementari nel 1955 e, soprattutto, nel 1962, la scuola media unica, prima grande riforma della scuola italiana a quasi quarant'anni da quella di Gentile (1923)<sup>35</sup>. La situazione dell'istruzione scolastica all'indomani della guerra è tremenda:

<sup>34</sup> Qualche dato per fotografare la situazione: la produzione scolastica, dopo la crisi del 1944-45, aumenta significativamente già nel 1948-49, ma compie il vero balzo in avanti negli anni Cinquanta (+ 323,3%), di pari passo con la crescita della scolarità e la diminuzione dell'analfabetismo – che pur in quegli anni resta ancora elevato –, e in parallelo con le esigenze dell'istruzione e della formazione nei vari ordini e gradi. «Al censimento del 4 novembre 1951, il numero degli analfabeti era il 12,9% della popolazione (47,159 milioni); gli analfabeti senza titolo di studio il 17,9% e gli italiani con la sola licenza elementare il 59%. Complessivamente l'89,8% della popolazione italiana» (Vigini 2011, 11).

<sup>35</sup> Senza sminuire l'importanza della riforma del 1962, va segnalata una disparità tra l'autonomia regionale siglata sulla carta e la reale capacità di autonomia di enti e istituzioni locali. Come sottolinea Pietro Causarano (2017, 49), «la legislazione scolastica definita fra la ri-

In media, in Italia, risultavano iscritti l'81% dei bambini, con una frequenza – stando alle Cronache scolastiche<sup>36</sup> – non sempre continua. Mancanza di aule e di arredi scolastici (da un calcolo effettuato nel 1947 circa il 33% del materiale utilizzato prima della guerra era andato distrutto), spazi occupati dagli sfollati, comunicazioni rese difficili dallo stato della viabilità, la carenza di libri e quaderni, erano tutti elementi che non favorivano certo la ripresa di normali percorsi d'istruzione (Montino 2012, 289).

Se le istituzioni sono impegnate e rimettere, letteralmente, in piedi gli edifici scolastici, le case editrici del settore scolastico-educativo sono chiamate a ripensare e rinnovare i testi da utilizzare in classe, ma anche a creare nuovi strumenti di cultura pedagogica e di formazione dei docenti; le case editrici La Scuola, La Nuova Italia, Zanichelli, Armando Editore svolgono in questo ambito un ruolo di prim'ordine. Almeno nel primo decennio postbellico una maggiore presenza di edizioni scolastiche e parascolastiche è presente nei centri in cui le università vantano una lunga tradizione o un grande prestigio: Firenze, Torino, Padova, Roma, Bari, Napoli. Ragione non secondaria è anche la minor concorrenza delle maggiori case del Nord, sia per l'assenza o carenza di una produzione scolastica, sia per una politica editoriale orientata verso più moderni settori del mercato.

Dal 1961 i libri per la scuola elementare vengono concessi gratuitamente dallo Stato e le case editrici scorgono l'enorme fetta di mercato e di guadagni sicuri che si prospettano, confermati dai dati: nel 1968 il volume d'affari della scolastica si aggira sul 30-35% del fatturato globale dell'editoria; l'80% delle librerie vive sul fatturato scolastico e il fatturato di molte case editrici si attesta intorno al 40% per le sole edizioni scolastiche (Rotondo *et al.* 1972, 84-85). Aumentano gli iscritti ai vari ordini di scuola: dal 1946-47 al 1961-62 quelli della media inferiore triplicano, superando il milione e mezzo, mentre dal 1951 al 1961 raddoppiano quelli della scuola secondaria superiore, anche se a fronte di un minore impegno finanziario dello Stato e del problema della non frequenza, soprattutto nel meridione. Alla fine degli anni Settanta si raggiunge il culmine degli iscritti alle scuole elementari. Tutto questo vuol dire un numero elevato di bambini e ragazzi alfabetizzati e immersi in un ambiente in cui il libro è – almeno sulla carta – portatore di valori e cultura. Non va dimenticato che la circolazione dei libri di testo contribuisce in larga misura a un uso più diffuso della lingua italiana, e questo è un aspetto di notevole portata culturale e sociale, se si tiene conto che, nel 1951, solo il 18,5% della popolazione usa abitualmente ed esclusivamente la lingua italiana corrente; il 18% alterna italiano e dialetto, ma il 63,5% si serve solo ed esclusivamente del dialetto in qualunque tipo di contesto (Tesi 2005, 214). Nel 1961 l'analfabetismo cala all'8,3% e nel 1971 al 5,22% per arrivare all'1,5% a

forma Gentile e gli anni Trenta, a parte gli interventi sostanziali sulla scuola media unica del 1962 e sulla partecipazione e collegialità della metà degli anni Settanta, resta per molti aspetti la stessa fino alla frenesia riformatrice della fine degli anni Novanta, seppure degradata nella sua organicità».

<sup>36</sup> Brevi resoconti tenuti dagli insegnanti e raccolti dalle scuole.

fine secolo (Istituto Nazionale di Statistica 2011, 14). Detto ciò, dal 1951 al 1971 i consumi in questo settore crescono in proporzione molto minore rispetto all'insieme dei consumi privati (Battistini 1973). Dieci anni dopo quasi il 40% delle famiglie non ha in casa alcun libro, neppure della scuola dell'obbligo, il 70% non ha mai comprato libri non scolastici e il 75% della popolazione con più di 15 anni è classificata "non lettrici" (Gobbo 1983, 616). La situazione quindi può essere interpretata in chiave positiva o negativa a seconda del parametro di riferimento e del valore relativo che si attribuisce alle statistiche raccolte.

Quel che è sicuro è che anche il libro di testo riflette in qualche modo i modelli ideologici del periodo, che sono sostanzialmente tre: conservatore, riformista e critico. I confini reali della ripartizione sono incerti e ambigui, ma a uno sguardo d'insieme prevale certamente l'attitudine riformista e moderata, espressa a livello politico dalla borghesia di stampo democristiano sotto il vigile sguardo (censore) della Chiesa e in ossequio al cattolicesimo di Stato:

Prevale la risoluzione dello scontro sociale attraverso il dialogo, l'ottimismo tecnologico-progressista, la priorità della rivoluzione etica su quella politica e sociale, l'ideologia della neutralità e obiettività dei fatti; prevale una sorta di eclettismo ideologico o viene ritratta una realtà ricca di scompensi e squilibri che però non rappresentano contraddizioni di fondo e sono risolvibili con la collaborazione di tutti all'interno di una scelta fondamentale già fatta (Rotondo *et al.* 1972, 112).

Vale a dire, si può includere tutto ciò che non vira all'estremismo e che non esce dall'ambito strettamente dialettico, che sia "normalizzante" e non "destabilizzante" e, soprattutto, mantenendo come criterio fondamentale il successo di vendita.

In realtà l'immobilismo e l'adeguamento non sono assoluti; la maggiore libertà di scelta concessa agli insegnanti dai primi anni Sessanta porta a un rinnovamento della didattica e allo sviluppo della letteratura per ragazzi in case editrici già attive nel settore: la De Agostini nel 1962 inaugura "La biblioteca dei ragazzi", Einaudi nel 1965 dà vita alle "Letture per la scuola media". Alcune case editrici si muovono in maniera indipendente rispetto alle riforme scolastiche: Bompiani crea i "Libri d'acciaio" per smantellare l'idea dei ragazzi come lettori "di second'ordine" (Braidà 2003).

C'è però anche chi muove, nelle fila della sinistra, una forte critica del libro di testo scolastico così com'è stato concepito fino a quel momento. Sappiamo che

a partire dal 1955-56, anche nel PCI e negli intellettuali a esso vicini si venne affermando un modo nuovo di guardare alla scuola: abbandonati i vecchi schematismi, che tendevano a vedere nell'istruzione una sovrastruttura che si sarebbe modificata solo nel corso della costruzione di una società senza classi, la cultura marxista iniziò a scorgere nella scuola il terreno di una battaglia politica (Santamaita 2010, 140).

Il malcontento è compiutamente formulato nell'indagine *I libri di testo nella scuola elementare – La scuola strumento dell'ideologia borghese* condotta a Genova



e poi confermata dai dati dell'indagine di Bologna del 1970: «Nella scuola elementare, 'la fabbrica, gli operai, il conflitto di classe gli scioperi non esistono... Il maschio è attivo, la femmina è passiva... La condizione normale è quella di condurre un lavoro da formiche e l'assunzione di ruoli subalterni. Quasi tutto poi fa la provvidenza...» (Rotondo 1971, 29). D'altronde è proprio alla fine degli anni Sessanta che nasce un movimento di pedagogisti impegnati nella promozione di un nuovo modo di fare e pensare la scuola e di conseguenza i suoi strumenti: il Movimento di Cooperazione Educativa (MCE)<sup>37</sup> propone, tra le mille novità, la sostituzione del libro di testo con altri testi fatti dai ragazzi stessi<sup>38</sup> e molte altre iniziative, anche editoriali, che pongono il bambino al centro del discorso non soltanto come passivo ricettore di conoscenza e sapere. Nelle loro pubblicazioni si denuncia il livello apertamente filofascista della maggioranza dei testi delle elementari e forme di manipolazione e mistificazione in quelli delle medie. Il criterio pedagogico rimane una selezione censoria verso gli aspetti più scottanti del recente passato. Così inquadra la situazione Rotondo in un report del 1972:

Su circa 4.000.000 di bambini dai 6 agli 11 anni, ve ne sono 300.000 che non terminano la quinta classe elementare e altri 500.000 non si iscriveranno alla prima media dopo aver terminato le elementari. Su circa 800 mila bambini nati nel 1955, iscritti in prima elementare nel 1961, soltanto 532.000 sono arrivati all'esame di terza media e di questi solo 484.000 sono stati promossi. Cioè quasi il 40% dei ragazzi italiani non terminano la scuola dell'obbligo [...] All'università l'8% di quelli che si laureano sono figli di operai. Il 10% della popolazione, l'alta borghesia, fornisce il 90% della futura 'classe dirigente' [...] Costringendo tutti a pensare allo stesso modo la scuola impone l'assorbimento dei valori e dell'ideologia borghese: individualismo, autoritarismo, razzismo... (Rotondo *et al.* 1972, 10-11).

La concentrazione e ristrutturazione editoriale che prende il via negli anni Settanta investe anche l'editoria scolastica. Esempio, in questo senso, il controllo della Fabbri da parte della FIAT (tramite IFI e SAIFI), l'alleanza di Feltrinelli con Sansoni per la collana di narrativa nella scuola e l'ingresso di Rizzoli ed Einaudi nel mercato scolastico. I cambiamenti riguardano l'editoria scolastica tradizionale, ma anche Einaudi, Garzanti, Bompiani iniziano a proporre classici e contemporanei con apparati didattici<sup>39</sup>. L'ottica parascolastica entra

<sup>37</sup> Il Movimento di Cooperazione Educativa (MCE) nasce in Italia nel 1951 sulla scia del pensiero pedagogico e sociale di Célestin ed Elise Freinet. Per maggiori informazioni rimando al sito web: <<http://www.mce-fimem.it/>> (ultimo accesso: 01.04.2022) Per una sintetica descrizione del Movimento di Cooperazione Educativa e una bibliografia essenziale rimando al sito web: <<http://www.psychomedia.it/pm/grpind/education/histmce.htm>> (ultimo accesso: 01.04.2022).

<sup>38</sup> Mario Lodi era un convinto sostenitore di questa prassi innovativa (Tamagnini 2002).

<sup>39</sup> I nuovi Programmi della scuola media (1979) ed elementare (1985) sollecitano una presenza sempre maggiore di libri di lettura per la scuola forniti di apparati didattici, ovvero "tutto ciò che può aiutare il giovane lettore a comprendere il contenuto del testo e a farlo proprio o

negli Oscar e nella BUR. Negli anni Settanta le principali case editrici che si occupano di scolastica sono: De Agostini, Garzanti, Nuova Italia, Mondadori, Mursia, Zanichelli; nelle elementari Fabbri, le cattoliche Sei e La Scuola, Bemporad-Marzocco. Nel 1977 Rizzoli acquista Sansoni, la quale era già in accordi con Feltrinelli per la distribuzione (Galfré 2017, 244). Gli scambi, le fusioni e le alleanze portano a una graduale omogeneizzazione dei linguaggi e, soprattutto, a una sparizione dell'editoria di progetto che si manifesta compiutamente nel decennio successivo.

Strumento ideologico durante il fascismo e laboratorio di spinte contrastanti fino a metà anni Settanta l'editoria scolastica si muove da quel momento secondo logiche proprie, trasformandosi in un grande contenitore nel quale non sono individuabili disegni culturali e politici precisi e c'è spazio per tutto, dai prodotti di qualità alle speculazioni commerciali. Ad avvalorare questa atmosfera di permanente conferma dei valori vigenti contribuiscono anche i mass media coinvolti nella comunicazione e nell'informazione culturale. Gli strumenti multimediali iniziano a intaccare il rapporto scuola-lettura, poiché i nuovi utenti possono disporre di un accesso individuale all'informazione e coltivare i propri interessi (i cosiddetti "saperi informali") in maniera più autonoma e disgiunta dai programmi ministeriali.

Parallela e intrecciata a quella scolastica è la produzione del "libro di lettura". I due prodotti sono separati, ma il legame tra i comparti è stretto, soprattutto dall'introduzione dell'obbligatorietà del libro di narrativa nella scuola media<sup>40</sup>; innanzitutto c'è una consuetudine, risalente al Settecento, di associare al testo scolastico (l'abecedario) qualche breve e semplice lettura meno didascalica e non incentrata su obiettivi di apprendimento o consolidamento delle competenze linguistiche. In secondo luogo, gli specialisti del campo segnalano un forte connubio, a scopo educativo, tra il libro di testo, quello di lettura e la narrativa per bambini e ragazzi (Braidà, Infelise 2010, 219). Infine, cresce sempre di più la circolazione di libri di narrativa e parascolastica negli asili, nelle biblioteche scolastiche, nei luoghi di socializzazione in stretto contatto con la scuola dove si stimolano i piccoli all'uso del libro e si tengono informati gli adulti tramite riviste specializzate (Becchi, Julia 1996, 388).

Alcuni autori russi compaiono proprio in questo tipo di progetto, a metà tra lo scolastico e la lettura, in equilibrio tra didattica e divulgazione, ma in cui l'approccio pedagogico si ravvisa con facilità, a partire dagli apparati didattici che accompagnano il libro.

anche a rifiutarlo dandone un giudizio negativo" (Marini 1993, 32). L'obiettivo è far scoprire agli scolari il piacere della lettura e aiutarli a sviluppare senso critico nell'analisi di un testo letterario.

<sup>40</sup> La riforma scolastica del 1962 impone il testo di narrativa per le classi seconde e terze delle scuole medie. Nel 1969 l'adozione del testo di narrativa viene esteso anche alle classi prime.



## Italia e URSS: incontri e scontri tra letteratura e ideologia

Il tema dei rapporti tra Italia e Unione Sovietica nel Novecento è stato oggetto, tra gli studiosi italiani, di numerosi articoli, saggi, monografie e convegni<sup>1</sup>. Non è quindi il caso di soffermarsi ulteriormente su una descrizione generale dello sfaccettato mondo di scambi, viaggi e influenze reciproche, quanto piuttosto è utile prestare attenzione alle traduzioni di opere letterarie – da sempre canale privilegiato nel rapporto bilaterale tra Paesi. È noto, infatti, che

le pratiche traduttive rappresentano forse l'elemento di più evidente esplicitazione dei presupposti su cui si fondano le politiche culturali, se si considera il complesso delle operazioni che comprendono non solo il transfer puramente linguistico in sé, ma tutta la serie di scelte che va dai contatti interculturali materiali, all'iden-

<sup>1</sup> Ne cito i principali, ma la lista è molto più lunga: i lavori di Cesare De Michelis sul rapporto tra l'Italia e i russi (De Michelis 1997), le pubblicazioni seriali dell'"Archivio russo-italiano" ("Russko-ital'janskij archiv"), curate da A. d'Amelia, C. Diddi, E. Garetto, K. Kumpan, D. Rizzi e A. Šiškin e altri (Salerno, Collana di "Europa Orientalis") oltre a (D'Amelia 2011; Diddi, Rizzi 2014; Garzonio, Sulpasso 2015). Molte sono anche le indagini più "settoriali": per la poesia segnalò i saggi e le monografie di Alessandro Niero, del rapporto tra letteratura e dissenso sovietico nel contesto italo-russo si è occupato a lungo Marco Sabbatini, il formalismo russo e la sua ricezione in Italia è stato indagato da Maria Di Salvo. I circoli di emigrati russi a Firenze sono stati oggetto di studio di Giuseppina Larocca, mentre Bianca Sulpasso si è occupata dell'emigrazione russa a Roma e Laura Piccolo ne ha indagato i riflessi su periodici e riviste. Sul *coté* culturologico e artistico si sono mosse Patrizia Deotto, Elda Garetto, Sara Mazzucchelli e Raffaella Vassena, analizzando fenomeni, autori e correnti dell'area milanese e lombarda.

tificazione dei testi da tradurre, dalle politiche culturali ed editoriali adottate per la produzione e diffusione dei testi alla loro concreta ricezione da parte di critici e pubblico (Adamo 2000, 58).

Nella traduzione della narrativa per l'infanzia russa si registra un ritardo rispetto alla traduzione di letteratura per adulti, iniziata già nell'Ottocento e portata avanti con successo nel secolo successivo<sup>2</sup>. Precursori dell'interesse per il mondo slavo erano stati Federico Verdinois e Domenico Ciampoli, autori di traduzioni delle favole di Ivan Krylov e delle fiabe di Aleksandr Puškin, ma al di là di fiabe e favole non si registra una particolare curiosità per quanto sta accadendo nella neonata URSS nel campo della letteratura infantile, nonostante siano gli anni d'oro di Kornej Čukovskij, Samuil Maršak, Leonid Panteleev (1908-1987), Boris Žitkov (1882-1938), Arkadij Gajdar (1904-1941) e molti altri. Neppure il “decennio delle traduzioni” (1930-1940), come lo definisce Cesare Pavese in risposta a una inchiesta per la rivista “Aretusa” (Pavese 1982, 221-24), basta per uscire dai due canali privilegiati della letteratura russa, quello delle fiabe e dei classici (De Florio, Niero 2017). Partendo da queste premesse è giocoforza rivolgere l'attenzione alla seconda metà del secolo, dove, al contrario, si registra un vero e proprio boom di libri russi per l'infanzia di cui si dà conto, a grandi linee, nelle prossime pagine.

Il primo paragrafo propone una rassegna delle figure, degli istituti e delle sedi editoriali più significative che hanno operato nel territorio degli scambi italo-russi e della traduzione letteraria, contribuendo ad ampliare non solo quantitativamente, ma anche qualitativamente il ventaglio di proposte che arrivavano da est. Tra essi spiccano la sovietica VOKS/SSOD, l'agenzia letteraria di Eric Linder, l'agenzia letteraria Est-Ovest di Roma e la figura di Georgij Brejtburd, vero e proprio crocevia di scambio tra Italia e Urss.

Nel secondo paragrafo si analizza la situazione della letteratura per l'infanzia che risente delle influenze e dei cambiamenti nel settore in generale: il nuovo approccio all'illustrazione, la maggiore attenzione al paratesto, il rapporto tra letteratura e audiovisivo sono tutte caratteristiche che investono l'editoria per i piccoli e, di conseguenza, *anche* quella in traduzione.

Il terzo paragrafo propone una prima rassegna delle maggiori case editrici impegnate a promuovere libri russi per bambini, attraverso lo spoglio dei cataloghi storici e di alcuni documenti di archivio.

Infine, nel quarto paragrafo, provo a leggere in filigrana la storia “mancata” delle pubblicazioni che non sono state portate – per svariate ragioni – all'attenzione degli editori e pertanto non sono mai state inserite nei cataloghi italiani.

<sup>2</sup> Nell'ingresso della cultura slava in Italia svolsero un ruolo fondamentale la rivista “Russia. Rivista di letteratura, storia, filosofia” di Ettore Lo Gatto, la fondazione a Torino della casa editrice Slavia, la curiosità e sensibilità di editori come Ricciardi, Alpes, Stock, Monanni, Sonzogno, Vallecchi e altri, oltre all'attività dell'Istituto per l'Europa Orientale. Per una introduzione alla nascita della slavistica in Italia rimando a (Damiani 1941; Cronia 1958; Mazzitelli 2016).

## 2.1 I rapporti tra Italia e URSS nel dopoguerra

Come osserva Sabbatini (2018, 89)

i crescenti contatti culturali tra Italia e Unione Sovietica erano la conseguenza della destalinizzazione; il disgelo per la cultura italiana equivaleva a una seconda opportunità, dopo la rivoluzione, per riconsiderare lo sviluppo socialista sovietico. Dal canto suo, l'URSS si era aperta, anche se con cautela, all'interesse degli intellettuali e degli scrittori occidentali e in particolar modo degli italiani.

Per ampliare e migliorare le relazioni internazionali il segretario Nikita Chruščëv punta proprio sui rapporti culturali e sul rafforzamento degli organi deputati a svolgere funzioni di distensione, scambio, apertura:

Innanzitutto fu riformata la VOKS – *Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej* (Società Pansovietica per i contatti culturali con l'estero), che nel 1958 assunse il nome di SSOD – *Sojuz sovetskich obščestv družby i kul'turnoj svjazi s zarubežnymi stranami* (Unione delle Società Sovietiche per l'amicizia e le relazioni culturali con i paesi Stranieri). Allo stesso tempo fu potenziato il ruolo della [...] *Inostrannaja komissija*, organo dell'Unione degli scrittori nato nel 1935, durante il processo di accentramento staliniano dell'apparato burocratico (Reccia 2012-13, 25).

La VOKS, fondata nel 1925 come strumento di propaganda all'estero, è un'associazione pubblica che coinvolge scienziati, artisti e sportivi sovietici con un duplice obiettivo: da un lato, far conoscere in URSS le conquiste culturali delle altre nazioni, e, dall'altro, "esportare" e diffondere la cultura sovietica al di fuori dei confini nazionali. Le attività principali sono mostre, concerti, tour e residenze artistiche, ma anche convegni di studiosi e scrittori, performance e interventi di altre figure di rilievo della cultura<sup>3</sup>. Nel 1957 si contano filiali della VOKS in 47 Paesi.

Altri importanti segni di cambiamento si avvertono con la cosiddetta "guerra dei periodici" ("*žurnalnaja bor'ba*"), i cui orientamenti mostrano con chiarezza la gamma di atteggiamenti degli intellettuali sovietici nei confronti delle riforme chruščëviane, dall'accoglienza all'aperta ostilità. Altrettanto fondamentale è la nascita nel 1955 della rivista "*Inostrannaja Literatura*", che quasi immediatamente si impone all'attenzione interna e internazionale come il simbolo dell'apertura culturale chruščëviana e nelle intenzioni del direttore Čakovskij deve diventare "perno dell'allargamento delle relazioni culturali anche agli intellettuali occidentali" (ivi, 32).

Si tratta, beninteso, di spiragli di apertura, non certo sostenuti da tutto l'apparato e circondati da scetticismo anche in Italia, in particolare dopo i fatti di Budapest che avevano creato una spaccatura nel PCI (con il "Manifesto dei 101") e una polemica con i socialisti di Pietro Nenni, contrari all'intervento sovietico<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Tra le figure di spicco attivamente coinvolte nelle iniziative della VOKS ci sono Albert Einstein, Marie Curie, H.G. Wells e altri.

<sup>4</sup> Ufficialmente l'invasione di Ungheria viene avallata dal PCI di Togliatti. Vittorio Strada intuisce che si stanno per ridefinire i rapporti tra i partiti comunisti europei e la casa madre

Nonostante le frizioni, le tensioni e le posizioni ideologiche più limitate di quanto si potrebbe pensare, è innegabile che «gli anni Sessanta [abbiano] segnato un periodo particolarmente vivace della letteratura russa nella cultura italiana, cui ha contribuito una nuova generazione di russisti (sempre meno divisi tra 'accademici' e 'militanti') [...] Il mercato librario viene letteralmente invaso da traduzioni di autori russi» (De Michelis 1997, 698)<sup>5</sup> e gli intellettuali europei e americani guardano al panorama culturale russo con forte curiosità e autentico interesse, almeno fino al 1969, anno chiave secondo Martini<sup>6</sup>, in cui «i 'liberali' del 'Novyj Mir' sono forse all'apice della popolarità internazionale, tanto da essere considerati esemplari per sapienza di comportamento: i lettori europei e statunitensi seguono con particolare attenzione le loro manovre tese ad ammorbidire colpo dopo colpo le rigide maglie censorie» (Martini 2002, 267). Anche in Italia, fino alla fine del decennio, seppur a fatica e con momenti di stallo, si cerca di favorire gli scambi.

Figura centrale in questa dinamica è, dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta, l'italianista, interprete e traduttore Georgij Samsonovič Brejtburd, consulente dei rapporti con l'Italia. Un contatto certo con la letteratura per bambini prodotta in Italia lo ha in occasione del Secondo congresso degli scrittori sovietici (15-26 dicembre 1954) al quale avrebbero dovuto partecipare Carlo Salinari, Carlo Levi, Vasco Pratolini, Italo Calvino e Gianni Rodari. Della delegazione italiana, però, solo Salinari arriva in Unione Sovietica, gli altri non riescono a ottenere per tempo i visti. Brejtburd è un grande animatore e organizzatore dei viaggi e degli scambi tra intellettuali e artisti russi e italiani, e sfrutta ogni occasione per ampliare le libertà concesse, senza, però, mai trascendere il rispetto formale delle istituzioni. Tuttavia dai documenti non risulta che si sia adoperato in modo particolare per gli scrittori per l'infanzia, così come non sono ancora apparsi documenti specifici della Inostrannaja komissija relativi alla letteratura per bambini e ragazzi e a possibili rapporti editoriali che la riguardassero.

Oltre a Brejtburd, a fare da *trait d'union* tra URSS e Italia ci sono, nel campo della letteratura, due importanti agenzie. Della prima, l'Agenzia letteraria Eric

sovietica e commenta in una lettera privata a Viktor Nekrasov: «È iniziata un'epoca molto complicata per i partiti comunisti nei paesi capitalisti» (Sabbatini 2018, 81).

<sup>5</sup> Lo slavista traccia un efficace quadro complessivo della storia culturale russa in Italia e data l'inizio della stagione di vero interscambio culturale (e letterario) alle soglie del Settecento, quando nasce in sostanza la moderna cultura letteraria russa. Nella seconda metà di questo secolo compaiono in Italia informazioni di qualche peso sulla letteratura russa, nonché i primi, timidi, assaggi di traduzione. Per quanto riguarda il Novecento, dopo la Seconda guerra mondiale, si ripresenta la cesura che si era formata già a partire dagli anni Venti tra cultura accademica e cultura militante, quest'ultima in buona parte dominata da opzioni politico-ideologiche d'osservanza filo-sovietica. Soltanto a partire dal 1956 si ha un significativo cambio di rotta: arriva la nuova generazione di scrittori del disgelo e si riscoprono i grandi del recente passato, come Boris Pasternak.

<sup>6</sup> Il 4 novembre Aleksandr Solženicyn viene espulso dall'Unione degli Scrittori (Colombo 2009).

Linder, rimane un cospicuo fondo conservato a Milano presso la Fondazione Mondadori. L'agenzia letteraria e artistica italiana Est-Ovest, invece, ha lasciato molte meno tracce documentali. Con i materiali attualmente a disposizione è possibile soltanto collocarla a Roma, in una via precisa<sup>7</sup>, e individuarne in maniera indiretta, grazie ai carteggi con gli editori, alcuni collaboratori. Ulteriori indagini potrebbero portare a scoprire archivi utili a ripercorrere la storia di questa agenzia e il suo ruolo negli scambi letterari tra Italia e URSS.

Il 1969 segna dunque la fine della distensione culturale, corroborata dalla spaccatura ideologica tra Mosca e il PCI che avvenne a seguito della condanna dell'intervento del Patto di Varsavia da parte del PCI, una ferita profonda in seno al movimento comunista internazionale. Per la prima volta, infatti, il più forte partito comunista dell'Europa occidentale condanna un atto di politica internazionale del Cremlino. Di lì allo "strappo" definitivo con il PCUS il passo è breve, sullo sfondo del colpo di stato in Polonia nel 1981 e ancor più della tragica guerra in Afghanistan del 1979-1989. Il dialogo politico è definitivamente messo in crisi, internamente, dalla strategia del "compromesso storico" e, nello scenario internazionale, dal movimento dell'eurocomunismo (Pons 2006). Tuttavia, nel campo culturale italiano tali vicende generano uno spiccato interesse per il dissenso e «a partire dalla seconda metà degli anni Settanta e in modo ancor più marcato nei primi mesi del decennio successivo l'attività culturale di Botteghe oscure apparve come la più foriera di cambiamenti sul piano della valutazione del socialismo reale e del dialogo con il dissenso del blocco sovietico» (Lomellini 2010-2011, 508). Da quel momento, quindi, le case editrici più aperte al confronto diretto con l'esperienza sovietica si orientano alla pubblicazione dei grandi autori del dissenso e del rifiuto dell'ideologia precostituita del realismo socialista. La letteratura per l'infanzia, invece, si ancora a due progetti russi – Progress e Malyš/Raduga – che si rivelano i veri promotori della letteratura russa per bambini e ragazzi in lingua italiana. Qui i due grandi filoni, delle fiabe e delle opere dei grandi classici in versioni ridotte e adattate per i più piccoli, proseguono nel solco di una tradizione già delineata a inizio secolo, a cui si aggiunge una serie di autori e libri che appaiono per la prima volta negli scaffali delle librerie italiane.

Da un lato, perciò, la letteratura per l'infanzia russa sembra trarre beneficio dalla riscossa culturale degli anni Settanta e Ottanta, ma dall'altro, se si fa uno spoglio attento dei titoli raccolti, non si ravvisa da parte delle case editrici italiane un vero e proprio investimento progettuale su quel patrimonio: non si stampano i grandi scrittori del secolo (almeno quelli conosciuti e pubblicati in patria), non si dà spazio alle novità del momento, ma si ripercorrono le strade già battute: i classici, i nomi di richiamo, le fiabe. Le poche novità non hanno la

<sup>7</sup> Gli indirizzi, in realtà, sono due: la prima sede era situata in Via Sicilia 136, mentre almeno dal 1963 la sede è spostata in Via dei Taurini 27. Ne è prova anche una lettera dell'Agenzia indirizzata a György Lukács e reperibile in rete (<[http://real-ms.mtak.hu/18135/1/Lukacs\\_lev\\_13\\_0444\\_Est-Ovest\\_1.pdf](http://real-ms.mtak.hu/18135/1/Lukacs_lev_13_0444_Est-Ovest_1.pdf)>, ultimo accesso: 30.04.2022).



forza, da sole, di imporsi all'attenzione della critica né tantomeno del pubblico, tranne alcune fortunate eccezioni dovute all'autorevolezza del traduttore o curatore dell'opera: un esempio su tutti, la fortuna dei testi teatrali di Evgenij Švarc (1896-1958) in Italia curati da Vittorio Strada e Clara Janovic Strada.

La ragione di questa situazione sembrerebbe duplice: da una parte, all'altezza degli anni Sessanta e Settanta, la produzione per l'infanzia in Italia si è già assestata su alcuni binari e si va consolidando su precisi generi quali l'*horror*, il *fantasy*, la fantascienza, la fiaba, che al loro interno accolgono di volta in volta elementi di rosa, giallo, poliziesco, western di derivazione angloamericana<sup>8</sup>. La letteratura russa, la cui evoluzione era stata di tutt'altro tipo rispetto a quella europea e statunitense, non sempre riesce a inserirsi agevolmente in queste etichette. L'altra ragione è da cercare proprio nei mutati rapporti con l'URSS e con il fenomeno del dissenso che attira l'attenzione delle forze culturali italiane, almeno di quelle progressiste: la poesia di protesta, la saggistica o il romanzo di denuncia diventano i generi più esplorati e richiesti dagli editori nostrani. È possibile ipotizzare che anche per questo motivo le case editrici più attente al mondo sovietico non scelgano quasi mai la strada della letteratura per l'infanzia. Parimenti, chi tenta di ricucire lo strappo sul terreno comune dell'antiamericanismo non ricorre con continuità e coerenza al linguaggio mimetico ed esopico tipico di certa letteratura per bambini, non trova, cioè, nei messaggi contenuti nelle storie destinate ai più piccoli quel potenziale esplosivo che rende spesso peculiare la letteratura russa agli occhi del lettore smalzato e consapevole del contesto. A conti fatti: come può *Neznajka*<sup>9</sup> competere con Ivan Denisovič?

## 2.2 Una nuova letteratura per l'infanzia

Gli anni del secondo dopoguerra sono un periodo centrale nella storia e nello sviluppo della letteratura per bambini e ragazzi in Italia. Come notano De Luca e Boero, proprio tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta comincia «a prendere corpo la consapevolezza che quello della letteratura giovanile è un problema centrale all'interno del tema generale dell'educazione» (De Luca, Boero 2009, 213). La riflessione teorica sulla letteratura per l'infanzia si approfondisce sempre di più, grazie alle numerose operazioni editoriali

<sup>8</sup> Carlo Marini propone una rassegna di scrittori e libri per bambini pubblicati tra la fine degli anni Settanta e l'inizio dei Novanta, prendendo come punti di riferimento i nuovi Programmi per la scuola media (1979) ed elementare (1985). Due capitoli del suo volume sono dedicati, rispettivamente, alla fantascienza (Marini 1993, 155-70) e al poliziesco (ivi, 171-82).

<sup>9</sup> *Neznajka* (lett. Che-non-sa) è il protagonista della trilogia di Nikolaj Nosov (1908-1976) composta da *Priključenija Neznajki i ego druzej* [*Le avventure di Neznajka e dei suoi amici*], *Neznajka v solnečnom gorode* [*Neznajka nella città del sole*] e *Neznajka na Lune* [*Neznajka sulla Luna*], raccolte in volume nel 1965. Nel racconto avventuroso dal sapore fiabesco puntellato di elementi di fantascienza si nasconde una forte satira sociale al capitalismo americano e alla supremazia della scienza economica a discapito di quella sociale. Su *Neznajka* come *trickster* della letteratura russa per bambini si veda (Lipoveckij 2014).

tese al superamento del conformismo e del provincialismo ereditati dal regime fascista, attraverso una rinnovata attenzione verso le esperienze e iniziative internazionali destinate ad imprimere una decisiva spinta alla diffusione della cultura per ragazzi.

Fuori dai confini nazionali, protagonista indiscussa nella diffusione e costruzione progettuale del patrimonio di letteratura per bambini e ragazzi è Jella Lepman (Tomlinson 1998). Ebraica emigrata per sfuggire al nazismo, Lepman riceve nel 1945 l'incarico di coordinare un programma speciale di assistenza per le donne e i bambini tedeschi. Per raggiungere l'obiettivo sceglie i libri per bambini e lancia a tutte le nazioni occupate dalla Germania nazista un appello, chiedendo loro di donare libri con figure della migliore produzione editoriale: in breve tempo arrivano circa quattromila libri da 14 nazioni. Nel 1946 questa collezione di volumi viene esposta presso il museo d'arte di Monaco in una mostra internazionale intitolata "Internationalen Jugendbuchausstellung". Quella prima dotazione costituisce la base della futura Internationale Jugendbibliothek di Monaco, inaugurata il 14 settembre 1949. Altri due traguardi significativi della Lepman sono, nel 1953, la fondazione a Zurigo dell'International Board for Young People (IBBY)<sup>10</sup>, e nel 1956 l'istituzione del H.C. Andersen-prise (The Hans Christian Andersen Award)<sup>11</sup>. Tra le altre iniziative internazionali che prestano particolare attenzione alla promozione dell'infanzia non si può non ricordare, tra la fine degli anni Quaranta e Cinquanta, la creazione presso l'Unesco di un organo internazionale per lo studio delle problematiche legate alle diversità culturali; in Belgio la giornalista e scrittrice Jeanne Cappe<sup>12</sup> fonda il Consiglio internazionale della letteratura giovanile; il 20 novembre 1959 l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite promulga la Dichiarazione dei Diritti del Fanciullo<sup>13</sup> e il 1979 viene dichiarato l'anno internazionale del bambino da parte delle Nazioni Unite.

In Italia ricadute concrete di questo interesse diffuso si manifestano in vario modo: nel Convegno nazionale degli scrittori per l'infanzia e la gioventù che si tiene a Bologna tra il 15 e il 17 dicembre 1956; nell'istituzione di premi quali il "Castello" di Sanguinetto in provincia di Verona, il "Laura Orvieto" di Firenze, il "Bancarellino" di Pontremoli e, soprattutto, il premio internazionale An-

<sup>10</sup> Enzo Petrini, direttore del Centro Didattico Nazionale di Studi e di Documentazione di Firenze e fondatore di "Schedario", è Presidente dell'IBBY nel biennio 1956-1958. Fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta l'Italia ospita per ben due volte i congressi IBBY che si tengono con cadenza biennale: il V nel maggio 1958 a Firenze, e il XII a Bologna dal 3 al 5 aprile 1970. Cfr. <http://dspace.hb.se/handle/2320/8101> (Campagnaro 2017, 175-76).

<sup>11</sup> Nel 1966 questo premio viene istituito anche per gli illustratori e non va confuso con il premio Andersen italiano. Gianni Rodari vince il riconoscimento internazionale nella categoria scrittori nel 1970 e Roberto Innocenti in quella degli illustratori nel 2008.

<sup>12</sup> Jeanne Cappe è una figura fondamentale per lo sviluppo della tematica infantile; nel 1949 fonda il Conseil de la littérature de la jeunesse che dal 1949 al 1976 pubblica la rivista "Littérature de jeunesse" (Defourny 2005, 364-71).

<sup>13</sup> La dichiarazione venne poi revisionata nel 1989, sottolineando l'importanza di educare i bambini alla comprensione, alla pace e alla tolleranza.

dersen; nella fondazione di riviste specializzate come “Schedario” (1953), “Lo specchio del libro per ragazzi” (1963) e “Il Minuzzolo” (1965); nell’apertura di biblioteche specializzate nei libri per i giovani, come la “De Amicis” di Genova, nel 1971<sup>14</sup>. Vanno ricordati anche l’Albo degli scrittori italiani per la gioventù e l’infanzia (A.S.G.I.) istituito nel 1954, i convegni sulla letteratura giovanile (il II e il III Convegno nazionale degli scrittori per l’infanzia e la gioventù svoltisi a Bologna nel 1956 e nel 1960, il Convegno Letteratura giovanile e cultura popolare in Italia, tenutosi a Torino nel 1962) e l’inserimento della letteratura per l’infanzia tra le ricerche e gli insegnamenti universitari<sup>15</sup> (Montino 2012, 287-293). Infine, anche l’implementazione strutturale di biblioteche e spazi per ragazzi contribuisce a questa nuova fase di promozione della cultura per bambini e ragazzi: nel 1962 il ministro dell’istruzione Luigi Gui stanziava i finanziamenti per il *piano L* (Piano di promozione del libro e della lettura), «un programma nazionale volto a diffondere una rete di biblioteche sul territorio italiano, a promuovere fra i ragazzi la lettura di opere di letteratura e gli strumenti per le ricerche scientifico-storico-divulgative» (Campagnolo 2017, 184).

L’urgenza di registrare e riflettere sui temi che la storia nazionale e internazionale avevano posto in primo piano dà il via a un cambiamento di contenuti e stili senza precedenti; la letteratura per l’infanzia diventa “voce di un’azione trasformatrice più ampia coinvolgente l’intero sistema scolastico italiano” (Merlo 2017, 148).

Certo, come ricordano Boero e De Luca, i “percorsi dell’editoria” sono accidentati

e gli anni Cinquanta non offrono solo aperture sui nuovi orizzonti della letteratura per l’infanzia, poiché si continua a parlare di censure, di commissioni di controllo sulle pubblicazioni per bambini, di “battaglie” per la “buona stampa”. È giusto constatare, però, il carattere innovativo di molte iniziative, “le bon motif” – si sarebbe detto un tempo – attraverso cui transitavano ancora pregiudizi, angosce mai sopite, ossessioni contenutistiche (Boero, De Luca 2009, 241).

A metà degli anni Cinquanta, un impulso al settore ragazzi viene anche dalla nascita di editori come Mursia (che aveva rilevato, oltre alla scolastica A.P.E., anche la Corticelli) e AMZ. Dal 1959 Einaudi fa il suo vero e proprio ingresso in questo settore con la collana “I libri per ragazzi” che poi confluirà nel catalogo EL (Vigini 2011, 12) e con “Lecture per la scuola media” e “Biblioteca gio-

<sup>14</sup> La “Biblioteca per i fanciulli” (questa era la denominazione originaria) viene fondata il 18 maggio 1971 ed è la prima biblioteca nazionale e locale, specializzata nella letteratura per l’infanzia e ragazzi. Nasce sul modello della Internationale Jugendbibliothek di Monaco di Baviera e della parigina di Clamart-sur-Seine.

<sup>15</sup> Nel 1962 Giuseppe Flores d’Arcais fonda all’interno della Facoltà di Pedagogia presso l’Università di Padova una Sezione di letteratura giovanile rinominata poi Settore di ricerca sulla pedagogia della lettura e della letteratura giovanile. Nell’anno accademico 1969-1970 viene inserito l’insegnamento di *Storia della Letteratura per l’infanzia* tenuto da Anna Maria Bernardinis Il primo a ottenere la titolarità accademica in Letteratura per l’infanzia è Antonio Faeti (Lollo 2003, 246-56).

vani” (§2.3.2). Vallecchi, Bemporad- Marzocco, Zanichelli propongono nuovi progetti editoriali, come, rispettivamente, le collane “Il Martin Pescatore”, “La Biblioteca Moderna” e “Serie Narrativa”. Editori già attivi da tempo nel settore ragazzi consolidano i propri cataloghi e le proprie collane (“I delfini” Bompiani, “La biblioteca dei ragazzi” De Agostini, “I capolavori illustrati” Fabbri). Gli effetti di questi cambiamenti, tuttavia, non appaiono subito e i primi anni Cinquanta sono caratterizzati, in generale, da inerzia e stagnazione, per cui si recuperano i grandi classici già presenti a catalogo<sup>16</sup>.

Fra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta la situazione muta sensibilmente: autori intraprendenti e coraggiose case editrici, sotto l’impulso della pedagogia moderna, rendono possibili straordinari cambiamenti, aprendo il mondo dell’infanzia a nuovi temi, nuovi colori<sup>17</sup>, nuove emozioni: sono gli anni dell’affermazione di maestri-scrittori come Gianni Rodari e Mario Lodi<sup>18</sup>, che danno voce alle domande dei bambini, al loro modo imprevedibile di vedere e scoprire il mondo, con singolari storie “a rovescio”; è il decennio in cui scrittori affermati come Giovanni Arpino o Italo Calvino raccontano storie tenendo presente lo sguardo dei bambini e dei ragazzi. In Italia cominciano ad essere proposti alcuni dei libri migliori per l’infanzia pubblicati dall’editoria europea e Bruno Munari, da creativo, dà il via a nuove sperimentazioni attorno all’oggetto libro, intuendo l’importanza di avvicinare i bambini al libro attraverso la manualità e il gioco. A metà degli anni Sessanta, grazie a Rosellina Archinto, vengono pubblicati in Italia i primi albi illustrati per le Emme edizioni. Si tratta di libri rivolti alla prima infanzia, all’insegna del motto “segni nuovi e storie stravaganti” che danno spazio agli universi visivi di artisti chiamati a disegnare storie per bambini: Delaunay, Mari, Lionni e molti altri (Sola, Vassalli 2014). Nuova vetrina e luogo di scambio e sviluppo della letteratura per l’infanzia diventa la Fiera del libro di Bologna, tenutasi nella prima edizione a Palazzo del Re, dal 4 al 12 aprile 1964 (Grilli 2013). Responsabile delle relazioni internazionali della Fiera è per lungo tempo Carla Poesio, figura di rilievo nell’ambito della stagione più innovativa dell’editoria del settore, esperta di letteratura per l’infanzia, autrice e critica letteraria nonché, dalla fine degli anni Cinquanta, collaboratrice di “Schedario”<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Le cifre confermano la situazione poco dinamica della prima metà del decennio: 612 pubblicati nel 1952, 582 nel 1953 e 542 nel 1954 (Boero, De Luca 2009, 357).

<sup>17</sup> «Nel secondo dopoguerra, a una iconografia prevalentemente neorealistica e veristico-tradizionale di gusto tardo ottocentesco, subentra – condizionata dal linguaggio figurativo dei mass media e influenzata dagli stili dell’arte contemporanea – una molteplicità di proposte iconiche e di nuove e spesso sofisticate forme espressive, ricche di ritmo e di effetti cromatici, che si avvantaggiano anche del progresso delle tecniche tipografiche, culminato, all’inizio degli anni Cinquanta, nella massiccia introduzione del colore» (Nobile 1990, 116-17).

<sup>18</sup> Per la storia di *Cipi* e l’avventura pedagogica di Mario Lodi rinvio a (Roghi 2022).

<sup>19</sup> Per notizie sulle origini della BCBF si veda anche il sito: <<http://www.bolognachildrensbokfair.com>> (ultimo accesso: 01.04.2022). Durante l’edizione del 2018, a un anno dalla scomparsa di Poesio, si è tenuto il convegno *Carla Poesio, a woman of passion: studiare, interpretare, scrivere di libri per ragazzi* – coordinato e moderato da Ada Treves – a cui hanno

Nonostante questi importanti passi avanti per recuperare il ritardo nei confronti delle altre letterature per l'infanzia europee, a uno sguardo complessivo il prodotto libro negli anni Sessanta registra soprattutto un aumento quantitativo, ma non per forza qualitativo: le figure e il colore non sono sempre frutto di un progetto grafico attento come quello di Munari o Archinto e le immagini sono costituite per lo più da incisioni o litografie, ovvero da tavole a piena pagina in corrispondenza dei sedicesimi richiesti dall'impaginazione (Marrone 2007). Inoltre, continua a pesare l'eredità del fascismo in forme più o meno carsiche e libri che inneggiano senza riserve all'amor di patria e alla guerra al "nemico" non mancano sugli scaffali delle librerie e biblioteche italiane.

Sono gli anni Settanta a segnare una vera svolta, a livello di attenzione sia al messaggio iconico del libro per bambini (nel novembre del 1972 esce lo straordinario studio di Antonio Faeti *Guardare le figure*) sia a quello linguistico-fantastico del gioco verbale (la *Grammatica della Fantasia* di Gianni Rodari è del 1973)<sup>20</sup>. A fine agosto 1972 a Milano apre i battenti la Libreria dei Ragazzi di Roberto e Gianna Denti. I convegni e gli esperimenti didattici dei maestri del MCE iniziano a riscuotere una certa notorietà e a diffondersi in altri luoghi, figure carismatiche scendono in campo per proporre una nuova visione della letteratura e della cultura dei piccoli. La periodica non sta a guardare: "Il Minuzzolo", "Schedario", "Lo Specchio del Libro per ragazzi" registrano con precisione le novità e le proposte di una letteratura per l'infanzia più dinamica e attenta ai mutamenti sociali. Nel 1977 "Il Minuzzolo" si trasforma in "LG Argomenti", diventando il principale punto di riferimento per la critica della letteratura per l'infanzia.

Si attua un processo importante in cui non si mettono più in pratica geniali intuizioni e grandi passioni individuali, ma si cerca di realizzare collettivamente una nuova idea di cultura per bambini e ragazzi, segnata più dalla progettualità editoriale che dalla singola voce d'autore. Ne sono ulteriore testimonianza La Coccinella editrice, fondata nel 1977 da Loredana Farina, e la Fatatrac di Firenze, creata nel 1978. Ancora, nel 1977 Argilli progetta e cura "La biblioteca Giovani" per Editori Riuniti, inaugurando una stagione di collane per i giovani adulti ("Gaia" di Mondadori, "Ex Libris" e "Frontiere" della EL), non ancora così riconoscibili come fascia d'età come lo sono oggi gli *young adults*.

I due filoni che avevano marcatamente segnato l'inizio del dopoguerra, quello moraleggiante e didascalico (a forte impronta cattolica) e quello realista-pedagogico (di orientamento comunista-socialista), vanno esaurendosi o perlomeno sciogliendosi in una proposta molto più eterogenea. Campagnolo distingue cin-

partecipato, tra gli altri, Pino Boero, Emy Beseghi, Silvana Sola e le principali riviste del settore: "Andersen", "Liber", "Pepeverde", "Hamelin". Sempre nel 2018, in sua memoria, è nato il "Premio Carla Poesio" che dal 2019 premia la miglior tesi di laurea italiana dedicata alla letteratura per l'infanzia.

<sup>20</sup> Preziose testimonianze, interviste e resoconti degli anni Settanta dal punto di vista della letteratura per l'infanzia in Italia sono state raccolte in (Sola, Vassalli 2014), volume nato come continuazione della mostra *Anni '70. Arte a Roma* curata da Daniela Lancioni presso il Palazzo delle Esposizioni.

que grandi aree in cui si sviluppano le principali linee di tendenza nella letteratura per l'infanzia: 1. Sperimentazioni iconiche d'avanguardia; 2. Invenzione e creatività dei linguaggi; 3. Dimensione estetico-visiva; 4. Fiabesco, fantastico e grottesco; 5. Narrazione dell'attuale (Campagnolo 2017, 186-189).

Gli anni Ottanta registrano una battuta d'arresto nella produzione (Ferretti 2004, 444), ma non nelle ricerche; anzi, il libro per bambini modifica ancora forma e dimensioni, e il *picture book* diventa campo di studio privilegiato del rapporto tra testo e immagine. I cambiamenti riguardano, oltre all'impostazione grafica, anche «le tematiche, il tipo di storie, la caratterizzazione dei personaggi, la scrittura» (Blezza Picherle 2007, 193) che si apre sempre di più al mondo dell'audiovisivo, dell'informatica, della tecnologia in genere.

La diversificazione tematica va di pari passo con le ricerche intorno alla lettura come processo di apprendimento, ma anche di educazione estetica delle giovani generazioni. Tenendo presente questo contesto, cerchiamo ora di affrontare un po' più nello specifico la bibliografia reperita nei cataloghi storici delle varie case editrici, prendendo in prestito l'ipotesi di lavoro di Ferretti e Calandola nel contesto della letteratura per l'infanzia russa in traduzione italiana:

Il problema di fondo [...] è in sostanza quello della presenza o meno (e della presenza più o meno forte) di una coerente identità editorial-letteraria, che nasca dal rapporto consapevole tra l'editore, il suo progetto, i suoi funzionari e consulenti, i suoi redattori, la sua *macchina*, e che si realizzi nella sua *politica d'autore, di collana e di prodotto*, nelle sue edizioni e nei suoi autori, nel suo catalogo, nella sua politica di distribuzione e commercializzazione: arrivando con tutto questo a esprimersi anche nei suoi lettori (Ferretti 2004, IX).

Lo studioso sottolinea giustamente l'importanza delle collane, ancor più necessarie nell'ambito della letteratura per l'infanzia, la cui offerta – almeno fino alla fine del XX secolo – si è resa identificabile proprio grazie a un rapporto fisso tra forme e contenuti, a cui gli editori dedicano particolare attenzione e affidano una precisa funzione progettuale. La collocazione in collane rende anche più semplice, all'occhio dello studioso, l'identificazione di orientamenti trasversali: di genere, di destinatario (fascia d'età) e, nel caso della letteratura straniera in traduzione, di paese di origine, al centro di questo lavoro.

### 2.3 Il “boom” della letteratura russa per l'infanzia in Italia: uno sguardo d'insieme

La parola può risultare fuorviante, perché il “boom” è da inserire in un contesto relativo, ovvero, senza negare che la presenza di libri russi per ragazzi aumenta considerevolmente dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta<sup>21</sup>, è doveroso sottolineare che rimane sempre minoritaria ed esigua rispetto alle altre letterature, in particolare quella americana e inglese. Non si pensi nemmeno che si

<sup>21</sup> Si passò da una quindicina di titoli negli anni Cinquanta a oltre quaranta negli anni Ottanta. Cfr. Bibliografia primaria.

tratti soltanto di una questione di “gusto”; oltre a motivazioni extra-letterarie, che sempre intervengono nelle selezioni e progettualità editoriali, bisogna tenere presente che l'URSS non aveva aderito alla Convenzione di Berna che regola la cessione dei diritti nel territorio europeo. «Ciò comportava da un lato una grossa possibilità in termini economici, poiché la casa editrice che per prima pubblicava un'opera sovietica, entro 30 giorni dalla sua uscita in Urss, guadagnava i diritti in tutto il mercato europeo» (Reccia 2015, 8), ma poteva scoraggiare l'editore che era a conoscenza di trattative parallele per un libro presso concorrenti<sup>22</sup>.

Nella presentazione che segue si è adottato il criterio quantitativo, cioè il numero di pubblicazioni uscite nell'arco di tempo considerato, a cui tuttavia corrisponde grossomodo una divisione tra grandi gruppi editoriali, medie e piccole imprese e case editrici meno conosciute o distribuite a livello nazionale. In realtà, si notano alcune discrepanze nel rapporto tra dimensioni e prestigio della casa e presenza di autori russi in entrambi i sensi: da una parte alcuni grandi gruppi (come Rizzoli o Feltrinelli) presentano pochi titoli, dall'altra case editrici meno prestigiose o conosciute prestano una maggiore attenzione ai russi (come La Nuova Italia o le edizioni Paoline). Si ravvisa, invece, una certa coerenza tra la selezione effettuata e alcune vocazioni o “linee” peculiari di ciascuna casa editrice: lo sperimentalismo einaudiano, l'attenzione al patrimonio fiabesco di Fabbri, l'equilibrio tra successo commerciale e buona qualità di Mondadori, trovano riscontro anche in una produzione così specifica e ristretta come quella russa, a riprova che anche letterature meno frequentate e generi specifici possono diventare spie di macro-orientamenti che contribuiscono a definire il profilo di un'azienda impegnata nella diffusione di libri<sup>23</sup>.

### *Bemporad-Marzocco / Giunti*

Stando a quanto ricavato finora dalla raccolta di dati presentati nella Bibliografia primaria detiene lo scettro per numero di pubblicazioni (16) la casa editrice Bemporad-Marzocco, diventata Giunti nel 1956. La storia della casa editrice parte da molto lontano e risale all'esperienza della Libreria Editrice Felice Piaggi attiva a Firenze dal 1841 e specializzata in libri scolastici e per ragazzi. Qui escono nel 1883 *Le avventure di Pinocchio* di Collodi. Nel 1889 i fratelli Piaggi

<sup>22</sup> La questione dei diritti d'autore e il difficile accordo con i sovietici sul terreno della legalità è esplicitato, per esempio, da Alberto Mondadori in più lettere, si veda in particolare: A Giangiacomo Feltrinelli, 27 febbraio 1963 (Ferretti 1996, 743-744) e a Giulio Einaudi il 27 maggio 1968 (ivi, 940-41), dove si parla, nello specifico, di *Padiglione cancro* di Aleksandr Solženicyn. Tuttavia, al momento non ci sono evidenze che dimostrano che questo ostacolo legale abbia influenzato negativamente l'importazione di letteratura russa per bambini in Italia.

<sup>23</sup> Utilissime informazioni generali per tutte le case editrici di seguito presentate sono reperibili nel volume di Michele Giocondi (2018) a cui faccio spesso riferimento nelle prossime pagine. Segnalo anche che, per non appesantire troppo la lettura, i titoli citati non sono seguiti dal riferimento bibliografico, se non quando inserisco citazioni prese direttamente dal paratesto. Per tutte le informazioni rimando alla Bibliografia primaria alla fine del libro.

cedono l'azienda a Roberto Bemporad e l'anno dopo a suo figlio Enrico. La produzione per ragazzi si amplia e guarda oltreconfine con le storie di Hoffmann, Twain, Verne, Andersen e molti altri, pubblicati in traduzione<sup>24</sup>. Anche la produzione scolastica si consolida con testi, enciclopedie e dizionari, mentre nella periodica il marchio si distingue per la creazione de "Il giornalino della domenica" che, tra il 1907 e il 1908, ospita le avventure di Gian Burrasca create dal direttore del settimanale, Luigi Bertelli (Vamba). L'azienda entra in crisi con l'introduzione del libro di Stato voluto dal governo fascista<sup>25</sup> che porta Bemporad ad abbandonare l'azienda nel 1935. Le leggi razziali del 1938 costringono a un cambio di ragione sociale, e il suo nome diventa Marzocco. Nel 1956 Renato Giunti, già direttore amministrativo e poi amministratore delegato, acquista la casa editrice che nel 1959 assume il nome di Bemporad-Marzocco. Prendono il via nuove collane e nuovi generi e nel 1965 nasce il Consorzio editoriale Giunti, nel quale confluiscono Bemporad-Marzocco, la casa editrice Barbera (acquistata nel 1960) e altre sigle minori (Turi 1997, 405-407).

La prima pubblicazione postbellica che arriva dalla Russia è, nel 1950, *Lo zar Berendej*<sup>26</sup> di Vasilij A. Žukovskij (1783-1852) nella traduzione di Elena Povoledo e con le illustrazioni di Franco Bulletti. Il libro esce nella collana "Capolavori brevi", che propone molti titoli inglesi e francesi, a fianco di alcuni autori sloveni, romeni, cechi (Žukovskij è l'unico russo); la selezione può essere motivata dalla consulenza di Luigi Salvini, studioso di culture dell'est, che aveva contribuito moltissimo alla diffusione delle letterature slave in Italia, avvalendosi della collaborazione di alcuni traduttori tra cui anche Riccardo Picchio<sup>27</sup>. L'indicazione "traduzione" sul frontespizio è imprecisa: Žukovskij compone la fiaba in esametri, uno dei suoi metri preferiti (soprattutto quando lavorava in veste di traduttore), che piega e modella sul racconto, rendendolo una sorta di terza via tra la prosa e la poesia<sup>28</sup>. Povoledo trasforma la favola in versi in un rac-

<sup>24</sup> La "R. Bemporad&figlio", come si chiamava all'epoca, pubblica nel 1910 *Il bambino di gommelastica* di D. V. Grigorovič (1822-1899), nella traduzione libera di Fucini, segnale di una seppur minima attenzione alla letteratura russa per bambini già all'inizio del secolo.

<sup>25</sup> A partire dall'anno scolastico 1930-1931 viene adottato nelle scuole elementari il Testo Unico di Stato. La mossa ha, ovviamente, una motivazione ideologica e un intento propagandistico, ma va incontro alle difficoltà economiche nell'acquire un numero troppo elevato di testi scolastici. La legge N.5 viene emanata il 7 gennaio 1929 e introduce, a partire dall'anno scolastico 1930-31, il libro unico. In questi libri i temi maggiormente ricorrenti sono: la religione, la famiglia, il Re Imperatore, il Duce (Scotto di Luzio 1996, 135-254).

<sup>26</sup> Il titolo completo è *Skazka o care Berendee, o syne ego Ivane-careviče, o chitrostjach Koščeja bes-smertnogo, i o premudrosti Mar'i-carevny, Koščevoj dočeri* [lett. *La fiaba dello zar Berendej, di suo figlio lo carevič Ivan, delle furberie di Koščej l'immortale e della saggezza di Mar'ja, figlia di Koščej*]. È una fiaba di magia scritta tra il 2 agosto e il 1 settembre 1831 e pubblicata nel 1833.

<sup>27</sup> L'informazione è ricavata dall'Archivio Giunti Bemporad, nel fascicolo *Salvini Luigi e collaboratori (12 settembre 1949-14 gennaio 1958)*, fondo 113.4.

<sup>28</sup> Kjučel' beker ammira questa produzione žukovskiana e annota le sue impressioni sul diario (1840): «*La fiaba della regina addormentata* mi sembra un po' più deboluccia delle fiabe di Puškin in trocheo. Invece *Lo zar Berendej* è molto molto bella; delle ultime è la migliore,



conto in prosa che, tuttavia, rispetta le sequenze narrative della storia e le esplicita anche con le illustrazioni a mezza pagina o a pagina intera.

La Povoledo è traduttrice anche della raccolta di Afanas'ev del 1955 che viene ristampata nel 1983 con nuove illustrazioni. Il repertorio fiabesco è rappresentato anche da Aleksej Tolstoj le cui *Fiabe russe* sono in catalogo nel 1951 e nel 1972. Non sono gli unici casi di ristampa di opere degli anni Cinquanta in nuove edizioni, a distanza di uno o due decenni. Così accade anche con Čechov e la sua opera più vicina al mondo dei giovani, *Kaštanka*, uscita una prima volta nel 1952 nella collana “Capolavori stranieri per la gioventù” e poi nel 1975 con le illustrazioni di Ceausu Pandele, ma anche con *I racconti di Pietroburgo* [*Peterburgskie povesti*] di Gogol', “scritto in italiano” da Tommaso Landolfi, come recita il sottotitolo, e pubblicato nel 1977 e nel 1989. Di Tolstoj invece si segnalano due titoli diversi: *Storie*, una riduzione a cura di Angelo Colombo, e *Animali protagonisti* che raccoglie una serie di brevi testi a tema animale, raccontati in italiano da Tiziano Loschi e illustrati da Angelo Cassinelli che usa un tratto molto geometrico e campiture piatte di derivazione avanguardista, a memoria degli esperimenti della grafica sovietica della prima metà del Novecento.

Accanto a fiabe e classici che, come vedremo nella seconda parte, sono una costante dei cataloghi della maggior parte delle case editrici, troviamo in Bemporad-Marzocco-Giunti un'attenzione al filone etnografico e naturalistico: in particolare le uscite degli anni Settanta si contraddistinguono per la ricerca di nuovi nomi che, purtroppo, non hanno seguito e non trovano altro spazio nel mercato italiano, rimanendo pubblicazioni isolate della casa editrice fiorentina. Si tratta, in particolare, del racconto di Jurij Korinec (1923-1989) *I fratelli di Volodia*<sup>29</sup> [*Volodiny brat' ja*] e delle due uscite di Jurij Koval' (1938-1995) *Il cane nel sacco* [*Kartofel'naja sobaka*, lett. *Il cane da patate*] e *La volpe polare Napoleone terzo* [*Nedopěsok*, lett. *Giovane volpe polare*]. *Il cane nel sacco* è una raccolta che pone al centro

un mondo fresco e arioso di boschi e villaggi campestri, di scuollette rurali e accampamenti di geologi, di allevamenti di volpi azzurre e mercatini paesani: un mondo che sa di resina e miele fresco, popolato di essere umani che sono tutte

dopo *Il gatto Murlyk*» (<<http://zhukovskiy.lit-info.ru/zhukovskiy/vospominaniya/kyuhelbeker-o-zhukovskom.htm>>, corsivi miei. Ultimo accesso: 01.04.2022). *Il gatto Murlyk* è in realtà la fiaba *La Guerra dei topi e delle rane* del 1831, rifacimento della *Batracomomachia* greca. Sulle fonti del gatto Murlyk si veda (Žukovskij 1960, 539).

<sup>29</sup> In realtà l'autore era arrivato in Italia qualche anno prima, nel 1974, presso Vallecchi, con la traduzione del suo racconto più famoso, *Aldilà del fiume* [*Tam, vdali, za rekoj*] che aveva vinto il primo premio al Concorso nazionale per la migliore opera per ragazzi in URSS. L'autore è un fedelissimo della linea ideologica pura e i suoi racconti sono spesso tendenziosi. Ciò nonostante i suoi libri riscuotono successo fuori dai confini nazionali e vengono tradotti anche in Olanda, Finlandia e altri Paesi. «Una spiegazione per questo successo è che i passaggi politici e ideologici siano stati ridimensionati o persino tolti, con il permesso dell'autore, permettendo così al pubblico occidentale di vedere in Korinec soltanto un cantore della natura e un abile narratore dell'amicizia che supera i confini generazionali» (Hellman 2013, 545).

macchiette di un teatrino buffo, e di animali colti da un immaginario obiettivo nel loro ambiente naturale, nei loro atteggiamenti più autentici, appena sfiorati, dentro, da un non so che di ragionamento logico (Koval'1976).

Il volume fa parte della collana Praemium ed è la casa editrice stessa, nella persona di Laura Draghi, che firma la terza di copertina, a sottolineare l'importanza del libro: «Noi siamo particolarmente contenti di aver scelto Juri Koval' per primi in Italia, e di averlo incluso nella selezione dei nostri – e soprattutto vostri – autori famosi di tutto il mondo<sup>30</sup>. Sappiamo che i lettori della nostra 'Praemium' meritano il meglio, e anche per questa volta sentiamo di aver mantenuto fede all'impegno» (ivi).

*La volpe polare Napoleone terzo*, uscito per la stessa collana, recupera il filone avventuroso narrando le peripezie di una volpe polare nel villaggio di Koval'kyno<sup>31</sup>. Vira sul racconto etnografico *I cacciatori di mammut* [*Ochotniki na mamontov*] di Sergej Pokrovskij (1874-1945), nella traduzione di Riccardo Picchio, in cui sono raccontati "sentimenti, costumi, riti, in una romanzesca (ma veritiera) avventura di ventimila anni fa" (Pokrovskij 1979); infine, un animale come protagonista si ritrova anche in *Bim bianco dall'orecchio nero* [*Belyj Bim, černoje ucho*] di Gavriil Troepol'skij (1905-1995), ultima uscita russa della collana "Praemium", pubblicata nel 1980 e vincitore del premio Bancarellino nel 1981.

#### *Fratelli Fabbri Editori*

Altrettanto numerose sono le storie russe presentate dalla Fabbri nell'arco di un cinquantennio, con una distribuzione però ben diversa da quella di Bemporad. Il catalogo della casa editrice milanese, infatti, si distingue per la produzione fiabesca e, soprattutto, per un nutrito *corpus* di fiabe puškiniane, tradotte e riscritte a più riprese, a partire dal 1963. Lev Tolstoj fa il suo ingresso in catalogo con i *Quattro libri di lettura*<sup>32</sup> [*Knigi dlja čtenija*], qualche anno prima raccolti in un unico volume da Longanesi (1954).

La Fabbri nasce nel 1947, inizia a pubblicare libri per ragazzi nel 1952, intuendo la potenzialità del nuovo pubblico e la necessità di modernizzare la produzione scolastica e narrativa per bambini e giovani. La produzione scolastica si concentra nell'arco temporale 1953-1972, e orienta soprattutto nei primi anni anche la produzione per i ragazzi e per l'infanzia che si colloca in continuità con la già avviata proposta educativa.

<sup>30</sup> Koval' all'epoca era molto conosciuto e tradotto in Germania.

<sup>31</sup> Il libro ha un sottotesto importante, una poesia di Evgenij Evtušenko del 1969, *Il monologo di una volpe azzurra* [*Monolog golubogo pesca*], una sorta di amaro e disilluso commento sulle speranze di libertà dei primi anni Sessanta, rapidamente crollate con la stagnazione. La volpe azzurra, simbolo della gioventù ribelle, riesce a scappare dalla fattoria, ma non riesce a gestire la nuova libertà conquistata e torna al rifugio, sconsolata e affranta. Il romanzo di Koval' è una sorta di tacito commento al grido di Evtušenko sulla difficoltà che pone la scelta tra una prigione confortevole e una spaventosa e sconosciuta libertà.

<sup>32</sup> In Italia sono stati proposti in quattro volumi e perciò spesso riportano il numero nel titolo.

Il progetto si sviluppa pienamente alla fine del decennio, agevolato dal boom economico, dall'immissione di prodotti audiovisivi e dalla possibilità di controllo e diffusione di prodotti culturali diversificati (film, giornali, spettacoli teatrali etc.). I fratelli Fabbri propongono fin dall'inizio un serio progetto divulgativo, ma attraverso iniziative pubblicitarie, metodi e spazi di vendita fino ad allora sconosciuti che decretano per molti anni il loro successo, grazie alla stretta unione tra progetto editoriale e necessità commerciale e di vendita (Carotti, Sacchi 2004, 131-143). Capisaldi della produzione dei fratelli Giovanni e Dino (a cui poi si aggiunge anche Rino) sono «la chiarezza espositiva, coniugata a frequenti illustrazioni, attraenti e accattivanti per i piccoli, realizzate da veri specialisti in materia» (Giocondi 2018, 131). Il primo frutto di questa nuova concezione sono le “Biblioteche dei fanciulli” (1951-1956) suddivise in 5 serie per segmenti di età, sulla falsariga della celeberrima “Scala d'oro” della UTET. Ogni serie ospita fiabe in versione spesso ridotta e adattata all'età di riferimento. L'importanza di queste cinque collanine, curate da Andrea Cavalli Dell'Ara, «deriva non tanto dalla ricchezza delle illustrazioni, ma piuttosto da una finalità pedagogica che accoppia testo e figure e che inserisce, divertendo, informazioni scientifiche, storico-geografiche in testi narrativi» (Carotti, Sacchi 2004, 135). Nella terza serie (1951-1954, voll. 15, 8-9 anni) compaiono le *Fiabe russe* di Nella Orano.

La fiaba è il veicolo principale attraverso cui gli editori Fabbri accompagnano i bambini durante il delicato percorso di crescita; essa contiene i principi fondamentali della pedagogia e si fa utile strumento di supporto nell'apprendimento della lettura. Molte sono le iniziative che interessano autori stranieri, tuttavia la presenza russa resta circoscritta in numero e varietà (classici e fiabe). Non si trovano infatti nomi russi nelle “Edizioni meravigliose” (1952-1966, voll. 31) inaugurate nel 1952, con copertina illustrata a colori e sovraccoperta anch'essa illustrata, che include per la maggior parte antologie di fiabe, ma anche narrazioni di autori italiani e stranieri e romanzi di consolidata fortuna. Allo stesso modo, la collana “Grandi edizioni” (1953-1963, voll. 29), che si distingue formalmente dalla precedente perché al posto delle illustrazioni comprende 8 tavole fuori testo, annovera al suo interno romanzi classici stranieri di Alcott, Melville, Hugo, Malot, Twain, Dickens e altri, ma senza mai volgere lo sguardo a est.

Lo stesso si può dire per i 36 volumi dei “Nuovi successi mondiali” (1953-1969) che presenta autori stranieri contemporanei, per lo più francesi e inglese. Moltissime altre collane si susseguono negli anni, ottenendo buoni riscontri di pubblico e critica<sup>33</sup>. È possibile che nelle collane a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, dedicate esclusivamente a fiabe e leggende da tutto il mondo, come

<sup>33</sup> Cito le principali collane che andrebbero attentamente compulsate per confermare l'assenza di titoli e volumi russi: “Libri belli” (1953-1968, voll. 43), “Gli avventurosi” (1954-1968, voll. 26), “I classici” (1955-1969, voll. 46), “I capolavori” (1955-1969, voll. 60), “Libri splendidi” (1955-1968, voll. 14), “Libri deliziosi” (1957-1969, voll. 54+2 con doppia numerazione), “Piccolo mondo” (1956-1966, voll. 40).

per esempio “Libri di gran lusso” (1958-1959, voll. 5), “I più bei libri del mondo” (1960-1965, voll. 7), “Collana favolosa” (1960-1966, voll. 13), “Libri fantastici” (1959-1961, voll. 5) “Libri della fantasia” (1958-1959, voll. 24), rientrano anche storie russe o più genericamente slave e non soltanto le due raccolte finora segnalate nella Bibliografia, rispettivamente del 1960 e del 1975, ma a un primo esame non sono stati individuati titoli direttamente riconducibili a quel patrimonio.

Sono questi gli anni del pieno fermento dell’azienda milanese, quando «il tumultuoso sviluppo trasforma la piccola impresa editoriale familiare in un gigante dell’editoria in grado di controllare l’intera filiera produttiva, dalla carta stampata all’invenzione dell’opera, alla distribuzione, all’internazionalizzazione» (Maderna 2018, 22-9). Dopo aver differenziato la propria produzione fra narrazione e divulgazione, operando una netta distinzione tra le collane dedicate all’una o all’altra, la Fabbri ancora una volta coglie con intelligenza gli sviluppi della società, in termini di consumi<sup>34</sup>, e della tecnologia, in termini di innovazione: le “Fiabe sonore” (1966, fasc. con disco 45 giri in 10 voll.) sono una celebre serie di fiabe e favole registrate su vinile e pubblicate tra il 1966 e il 1968 che uniscono testo, illustrazione e ascolto con l’obiettivo di “educare divertendo. La misura del racconto si fa tridimensionale: è scritto, è visualizzato, è sonorizzato” (ivi, 138). Tra le fiabe sonore troviamo *Il pesciolino d’oro* [*Skazka o rybake i rybke*, lett. *Favola del pescatore e del pesciolino*] di Puškin (1966-1968), una delle più presenti nel catalogo storico della casa editrice e di cui si dà conto in maniera più approfondita nel terzo capitolo (§3.4). Il libro ascoltabile viene poi ripreso nei libri del “Cantafiabe”. Questo atteggiamento spesso spregiudicato nel cercare (e trovare) nuove fette di mercato e intercettare i bisogni di potenziali lettori/ascoltatori viene spesso interpretato come assenza di una vera e propria programmazione culturale che pare essere frutto di scelte contingenti, quando non addirittura casuali. Tuttavia, se manca effettivamente un progetto culturale solido inteso come militante, questa assenza si trasforma paradossalmente in una maggiore libertà e ampiezza d’orizzonti, nella ricerca costante di nuove proposte e nuove offerte per i lettori che si traducono in un catalogo davvero all’avanguardia rispetto alle case editrici coeve, ben più ricche di mezzi e possibilità, ma a volte irrigidite su schemi preconfezionati. Forse più che di mancanza di progetti culturali si può indicare nell’orientamento commerciale la caratteristica della casa editrice che la porta a una curiosità – sì, culturale – ma indirizzata a un obiettivo di diffusione della letteratura che

<sup>34</sup> È la Fabbri a inventarsi la strategia di produzione dei fascicoli. I tre fratelli investono risorse e utilizzano un apparato tecnico per la produzione che è proprio dei libri di lusso, ma lo rendono accessibile a tutti, perché riescono a contenere il prezzo finale, rateizzando la spesa dell’acquirente. Privilegiano così prodotti collezionabili «da parte di una società che comincia ad avvertire la possibilità del superfluo da soddisfare con pochi accumuli di sapere divulgato con piccoli risparmi settimanali da investire in fascicoli poi saggiamente rilegati in economia. Per molti italiani appena alfabetizzati quelle modeste raccolte costituiscono i ‘primi fondi librari’ e stimolano la necessità di provvedersi di un arredo prima non frequente: una scaffalatura adibita a libreria» (Salviati 2011, 80).

sappia portare anche vantaggi economici. Tuttavia, come spesso è accaduto nella storia editoriale italiana del secondo Novecento, la Russia rimane come intrappolata a metà, non abbastanza vicina come i paesi europei confinanti o i pervasivi inglesi e americani, ma nemmeno così lontana da risultare totalmente “esotica” e sconosciuta.

Tra la fine del 1979 e l'inizio del 1980, nonostante una totale trasformazione interna dell'azienda<sup>35</sup>, è proprio la Fabbri, prima casa editrice in Europa, a pubblicare *Mazinga*, aprendo la strada a questo nuovo ricchissimo mondo letterario proveniente da Oriente. Sfogliando i titoli russi presenti nel catalogo Fabbri è lecito osservare che la politica aggressiva, la freschezza di sguardo e la spregiudicatezza che hanno connotato per almeno due decenni le strategie editoriali della Fabbri non siano riuscite comunque a contribuire in modo decisivo alla migrazione dell'immaginario russo in Italia, limitandosi a generi o autori già presenti nell'offerta dei concorrenti, non ultimo un *Taras Bul'ba* del 1989, uscito nello stesso anno anche per Mursia, e di cui esistevano già ben otto edizioni italiane.

### *Mondadori e Il Saggiatore*

La lunga e complessa storia di Mondadori è una delle più importanti d'Italia e una delle più studiate nell'ambito della storia dell'editoria, grazie anche ai numerosi documenti e materiali raccolti e organizzati presso la Fondazione Mondadori di Milano e parzialmente pubblicati. Tra la minuscola tipografia di Oneglia, aperta da Arnaldo Mondadori nel 1907 e l'impero aziendale che nel 2015 acquista il gruppo RCS Libri, si dipana una buona parte della storia d'Italia e anche d'Europa, fatta di strategie, contrasti, lotte politiche e culturali, in particolare tra Arnaldo e il figlio Alberto, croce e delizia del fondatore<sup>36</sup>.

Dopo essersi imposta, nella prima metà del Novecento, come punto di riferimento editoriale sia nella scolastica sia nella narrativa per ragazzi, alla fine degli anni Cinquanta la Mondadori è già un impero editoriale; la metà della sua produzione, distribuita in circa 60 collane, segue un modello di industria culturale di stampo americano e riesce a raggiungere un ampio pubblico attraverso il canale delle vendite rateali. La politica è un nodo cruciale nella prassi della casa editrice che, secondo Alberto Mondadori, «doveva farsi perdonare il suo passato fascista rinnovando radicalmente il suo programma, con scelte che ne chiarissero i compiti 'educativi' – la letteratura non poteva più essere separata dalla politica – e la collocazione antifascista» (Turi 1997, 383). In realtà il padre non avvalsa una simile presa di posizione né questa filosofia editoriale, e nel suo atteggiamento si rispecchia una situazione generalizzata nell'Italia del do-

<sup>35</sup> La gestione dell'azienda da parte dei fratelli Fabbri si avvia al declino verso la fine degli anni Sessanta; nel 1971 la IFI acquista il 53% delle azioni della casa editrice, nessuno dei tre fratelli rimane nella dirigenza.

<sup>36</sup> L'imponente epistolario di Alberto Mondadori, curato da Gian Carlo Ferretti, offre uno spaccato interessante delle vicissitudini della famiglia Mondadori (Ferretti 1997).

poguerra: «da una parte le ragioni della cultura e della politica, dall'altra quelle dell'industria; da una parte la speranza di un rinnovamento, dall'altra il confronto realistico con il mercato» (ivi, 383-84).

I libri russi reperiti in catalogo escono perlopiù negli anni Cinquanta-prima metà dei Sessanta o negli ultimissimi anni Ottanta<sup>37</sup>. Nel 1968 l'assetto interno della casa editrice cambia radicalmente, aumenta a dismisura il numero di collane e di titoli divulgativi, tra cui i videolibri, anche per ragazzi, mentre dalla metà degli anni Settanta all'inizio degli Ottanta, dopo la morte di Arnoldo (1971) e di Alberto (1976), prevale la ricerca unilaterale del *best seller* e la politica del successo di stagione. A fine secolo, nella data emblematica del 1991, si conclude sostituire con: la disputa De Benedetti-Berlusconi-famiglia Mondadori: Carlo De Benedetti riceve il gruppo Repubblica-Espresso e Silvio Berlusconi il gruppo Mondadori libri, periodici ecc. Successivamente Mondadori assume anche il controllo di Elemond, già costituito insieme all'Electa, della quale fa parte Einaudi fin dal 1987. Seguiranno altre acquisizioni, come Le Monnier nello scolastico e, come accennavo nell'Introduzione, diventa sempre più complesso individuare un profilo editoriale coerente e unitario all'interno di realtà così eterogenee e sfaccettate; tuttavia, nonostante le trasformazioni e ristrutturazioni interne, la strategia mondadoriana, dal secondo dopoguerra in avanti, si manifesta sempre come «quella di un grande complesso industriale che, rispetto ad altri fini culturali o politici, intende anzitutto rispondere a una vasta domanda, e mira anzi a coprire con le sue numerose collane i vari settori dell'intero mercato librario reale e potenziale: andando peraltro ben al di là di questo» (Ferretti 1996, LXV).

Venendo alla produzione per l'infanzia, già proposta con successo nel ventennio tra le due guerre, nel 1963 nasce una nuova collana di narrativa per ragazzi nella quale, in pochi anni,

vennero pubblicati tutti i classici per la gioventù, ma con la caratteristica distintiva, rispetto alle altre normali edizioni in commercio, di essere molto spesso in edizione integrale e sempre corredati da una prefazione e da illustrazioni di buona fattura [ ... ] In particolare l'idea che ispirò la 'Biblioteca degli anni verdi' in realtà denominata nei suoi primissimi volumi 'Classici degli anni verdi', ha dimostrato la sua validità in molte collane sorte successivamente ad essa e ad essa ispiratasi, quali i 'Classici di ieri e di oggi per la gioventù', la 'Narrativa Mondadori per ragazzi' e i 'Libri da leggere', tutte realizzate con la medesima ambizione di rendere accessibili ai piccoli lettori un numero sempre più vasto di capolavori della letteratura internazionale (Moggi Rebutta, Zerbini 1985, 100).

Si tratta di volumi di formato 11,5 x 18,4 cm con copertina illustrata a colori. Nella collana "Biblioteca degli anni verdi" esce nel 1966 *La danza dei pesci e altri favolelli*, una raccolta che è una riscrittura e libero adattamento di Mary

<sup>37</sup> Da qui in poi la Mondadori presta maggiore attenzione agli autori russi, per esempio pubblicando a inizio anni Duemila i romanzi di fantascienza di Sergej Luk'janenko (1968).

Tibaldi Chiesa delle favole di Ivan Krylov<sup>38</sup>, una pubblicazione che chiude la fase di popolarità di quest'autore in Italia di cui non usciranno altre pubblicazioni fino al 2009.

Oltre ai consueti classici – Gogol', Tolstoj e Puškin – Mondadori ha il merito di aver introdotto in Italia uno scrittore che ancora oggi gode di un discreto successo e viene pubblicato: Ćingiz Ajtmatov (1928-2008). Ajtmatov è uno dei maggiori rappresentanti della letteratura storico-etnografica, non soltanto per ragazzi, benché i protagonisti di molte sue storie siano giovani a confronto con una società e una natura spesso crudeli. Lo scrittore racconta un punto di vista diverso sulla sterminata Unione Sovietica, quello delle repubbliche lontane, come la sua patria, il Kirghizistan, in cui il tono epico si intreccia con la contemporaneità. *Giamilja e altri racconti* esce in Italia nel 1961 nella traduzione di Alberto Pescetto e Andrea Zanzotto. Si tratta di una serie di testi pubblicati originariamente in russo su riviste e poi raccolti in un volume col titolo *Rasskazy* [*Racconti*]. Le carte conservate alla Fondazione Mondadori permettono di gettare luce sulla lunga storia editoriale di questo volume e dimostrano l'intricata rete di contatti, pareri, azioni che ogni pubblicazione può sottendere, specialmente per quanta riguarda certe produzioni come quella russa.

Il fascicolo 11 della Segreteria editoria Estero contiene documenti inerenti alle trattative per le opere di Ajtmatov che vanno dal 3 maggio 1960 al 15 novembre 1973.

Nella cartella 1<sup>39</sup> troviamo una lettera di Alberto Mondadori a Giorgio [Georgij] Breitburd (§2.1) nella quale l'editore chiede di procurargli un'opzione ferma e il testo russo di *Giamilja*: «L'abbiamo letto nell'edizione francese e sembra che sia un'operetta davvero straordinaria»<sup>40</sup>. Lo stesso giorno Mondadori scrive anche all'Agenzia Letteraria e Artistica Est-Ovest, in particolare a Michela Bucci, per inoltrare la medesima richiesta. L'agenzia risponde di aver scritto all'editore sovietico e aggiunge: «Vi sarà anche noto che il libro è stato pubblicato in Francia per la traduzione di Aragon» (foglio 4). Il 14 maggio Mondadori riceve l'opzione di 3 mesi tramite l'Agenzia Est-Ovest che spedisce all'editore il testo russo uscito sulla rivista "Novyj Mir" dello stesso anno.

Dopo qualche settimana, il 6 giugno 1960, Mondadori riscrive all'agenzia sottolineando che quello è il primo contratto per opere di autori sovietici (foglio 6) e confermando indirettamente l'assenza nel proprio catalogo di opere di autori

<sup>38</sup> Mary Tibaldi Chiesa aveva già tradotto nel 1945 60 "favolelli" di Krylov, pubblicandoli presso Italgo. Per Krylov rimando al terzo capitolo (§3.1).

<sup>39</sup> AFM, Segreteria editoria estero, fascicolo 11, cartella 1, foglio 1. Segnalo che manca la numerazione ufficiale dei fogli, la mia è stata aggiunta per comodità di consultazione. L'intero scambio delle seguenti pagine è tratto da questa cartella. Le parole in maiuscolo sono presenti così nel testo.

<sup>40</sup> I pareri entusiasti sono di Augusta Mattioli, che lo legge nella traduzione francese di Aragon, e di Giansiro Ferrata che parla addirittura di «un capolavoro, diciamo in ritardo, della poesia narrativa a sfondo naturalistico» e propone "Medusa" come collana in cui inserirlo (AFM, cartella 1, fascicolo 11).

dell'URSS prima di quella data. Un altro dato essenziale che viene comunicato nello scambio epistolare con l'agenzia romana è l'intenzione di tradurre dal francese, altra prassi invalsa per molto tempo, nonostante nella seconda metà del Novecento non fossero pochi i traduttori dal russo.

Il 16 luglio 1960, per integrare *Giamilja* nell'edizione italiana, l'agenzia invia altri racconti richiesti da Mondadori, che vengono prontamente inoltrati a Eridano Bazzarelli per un suo giudizio. Il 9 settembre arriva il resoconto dettagliatissimo (4 pagine) di Bazzarelli che segnala *Faccia a faccia* [*Licom k licu*] come testo migliore dopo *Giamilja*, «forte di contenuto (a volte forte un po' troppo), vivace e immediato per il ritmo di narrazione». Le impressioni finali di Bazzarelli sono positive: «Penso in conclusione che i sei racconti possano essere tradotti: senza essere eccezionali, presentano però un quadro della vita kirghiza ricco di umanità e privo di retorica. Una buona traduzione permetterà di mettere in luce i pregi della poesia interna dei racconti, anche se condotta sul testo russo e non su quello kirghiso (ma l'ultimo racconto è stato tradotto in russo dallo stesso autore)». Nonostante ciò, Elio Vittorini, che dal 1960 dirige le collane straniere, preferisce pubblicare *Giamilja* da solo, per far risaltare la sua eccezionalità: «Altro è presentare un diamante da solo altro presentarlo in una collana insieme a pietre di secondario valore». Il 22 settembre 1960 si decide di pubblicare il solo *Giamilja*, dopo i pareri positivi di Mattioli, Ferrata, Vittorini e Sereni. Il 29 settembre 1960 Alberto Mondadori informa per lettera Jurij Gradov (collaboratore di *Meždunarodnaja kniga*<sup>41</sup>) di aver fatto richiesta all'Agenzia Est-Ovest per acquistare i diritti del racconto: «I hope you will appreciate my good will, and also observe that there is a certain risk to run, being the situation as it is. I do hope that this contract for Ajtmatov will be only the first of a long series to follow». Il "rischio" si riferisce alla labile legislazione dell'URSS in tema di diritti d'autore e quindi alla possibilità di far uscire traduzioni di opere anche se sotto contratto presso altre case editrici. Dopo un ulteriore scambio di pareri si ipotizza di includere nell'edizione italiana anche la prefazione che Louis Aragon aveva scritto per l'edizione francese. Intanto il 21 ottobre 1960 Enzo Nizza dell'Agenzia Est-Ovest scrive a Mondadori con la conferma finale: «Mercoledì ho consegnato alla Sig.na Sears il contratto relativo all'AITMATOV e insieme abbiamo esaminato tutte le altre questioni in corso». Arriva però il 16 novembre 1960 l'alt di Vittorini e il suo severo giudizio:

Ho letto 'Djamilia' di AJTMATOV. Anzitutto escludo che si possa avere interesse a tradurre la prefazione di Aragon, retorica e revivalistica (fa il tifo per una narrativa di tipo ottocentesco). Da essa potremmo trarre le notizie per i risguardi e per i servizi dell'ufficio stampa, non altro. Quanto al racconto mi dispiace di dover dire che si è gridato al miracolo forse sotto l'influenza delle parole grosse della prefazione di Aragon. Il miracolo è solo che si sia potuto scrivere a metà

<sup>41</sup> Fondata nel 1923 a Mosca, *Meždunarodnaja kniga* è un'organizzazione che si occupa dell'importazione ed esportazione di prodotti cartacei (libri, periodici) e audiovisivi. È stata liquidata nel 2013.



circa del secolo XX un racconto così perfettamente ottocentesco e romantico. Con questo non chiedo di escluderlo da MEDUSA. Possiamo tenercelo. Ma esso è lungi dall'essere la cosa eccezionale che ci poteva permettere di pubblicarlo (così breve) in un volume a sé stante come IL VECCHIO E IL MARE. Proporrei quindi di pubblicarlo insieme agli altri racconti del libro PEREIZDANIE dello stesso autore, su cui abbiamo un giudizio di Bazzarelli o almeno insieme ad altri quattro di tali racconti, e cioè FACCIA A FACCIA, LA PIOGGIA BIANCA, I SYPJAC e ASCYM (lasciando fuori il banale I RIVALI). Per questi quattro racconti si potrebbe dare incarico di traduzione (dal russo) a Bertin o Bazzarelli, mentre Zanzotto traduce "Djamilia" dal francese.

Il 1 dicembre si riscrive quindi la proposta per l'Agenzia est-ovest, includendo i quattro racconti segnalati da Vittorini che infatti escono nella traduzione di Pescetto dal russo e Zanzotto dal francese. Un ultimo scambio in merito a questo libro si tiene il 16 agosto 1962, quando Mondadori scrive una lettera all'Addetto culturale dell'ambasciata sovietica con la richiesta di invitare lo scrittore Ajtmatov per un soggiorno in Italia dal 17 al 27 settembre 1962. La raccolta *Giamilja* è infatti candidata al Premio Isola d'Elba la cui assegnazione si terrà in quei giorni. In ogni caso è intenzione dell'editore far conoscere lo scrittore kirghiso ai letterati italiani<sup>42</sup>. Se questa vicenda interna va a buon fine, diversa è la sorte di altri titoli di Ajtmatov sottoposti all'attenzione della casa editrice. Cito ancora un esempio perché è indicativo di quanto l'editoria ora iniziasse a muoversi in collaborazione con altri mezzi di comunicazione come il cinema.

Il 15 febbraio 1963 Vittorio Nadai presenta una scheda editoriale sul racconto *Sul fiume Bajdamtal* [*Na reke Bajdamtal*] definendolo «nettamente inferiore ai precedenti»<sup>43</sup>. Riceve invece impressioni positive dalla lettura di *L'occhio del cammello* [*Verbljužij glaz*], raccolta di racconti e romanzi brevi: «La semplicità e la immediatezza dello stile dell'autore insieme all'abilità degli intrecci avvincenti sarebbero sicuramente anche un lettore medio».

Il parere di Vittorini arriva il 25 marzo 1963 ed è cauto, perché i racconti non costituiscono novità assoluta rispetto al primo libro pubblicato. «Direi: acquistiamo pure ma aspettiamo a fare un volume che Ajtmatov pubblichi altro, interessando i nostri corrispondenti a mandarci via via tutto quanto Ajtmatov andrà pubblicando anche in rivista». Sereni acconsente ma mette in guardia: «D'accordo, ma facciamo bene attenzione che nel frattempo un altro editore non pubblichi quelli già pronti mentre noi aspettiamo i nuovi. Sicché io proporrei la ristampa del primo racconto con l'aggiunta dei migliori in assoluto di cui

<sup>42</sup> Siamo già nella stagione in cui l'editoria "incontra" più da vicino il proprio pubblico, organizzando presentazioni e discussioni con lo scrittore e istituendo premi che permettano una circolazione più dinamica (e, si auspica, maggiori vendite) dei volumi pubblicati. Maestro e precursore di questo nuovo modo di comunicare i propri prodotti culturali è Angelo Rizzoli.

<sup>43</sup> Questa e le seguenti citazioni sono tratte dalla Cartella 1, Fascicolo 11 (Ajtmatov Cinghiz) dell'AFM. Non è presente la numerazione dei fogli. Come già segnalato in precedenza, è stato riportato il maiuscolo così come si trova nei materiali d'archivio.

tuttora disponiamo. Credo che un rilancio di questo mitico Ajtmatov avrà un successo più netto, ora che il nome comincia a circolare».

L'11 aprile 1963 Mondadori comunica all'agenzia Est-Ovest<sup>44</sup> di aver deciso di pubblicare *L'occhio del cammello* ed elenca gli altri racconti che vorrebbe opzionare: *Il primo maestro* [*Pervyj učitel'*], *Frassino mio* [*Topol'ek moj...*], *I rivali* [*Soperniki*]. La traduzione verrebbe affidata ad Alberto Pescetto. Devono però passare 3 anni prima che l'operazione si concluda (in modo fallimentare), e la motivazione è da cercare nel cinema: nel 1966 il film *Il primo maestro* vince una coppa al Festival di Venezia per la migliore recitazione. Pescetto scrive a Raffaele Crovi (13 settembre 1966) per chiedere se non sia il caso di pubblicare il racconto omonimo di Ajtmatov. Raffaele Crovi, che sta per lasciare la casa editrice, inoltra la proposta a Sereni. Intanto Pescetto prende contatti con il successore di Crovi, la signora Cin Calabi, raccomandando ancora una volta il racconto sulla base del successo del film: «A parte il merito intrinseco della novella, purtroppo la diffusione dei testi letterari oggi è in gran parte dovuta alla loro maggior o minore sostituzione cinematografica. Non sarebbe pertanto una buona occasione anche e soprattutto commercialmente?» (20.10.1966. corsivo mio).

L'8 novembre 1966 Oreste del Buono scrive: «Nella revisione dei titoli della MEDUSA consegnata al dr. Sereni ho già risposto a proposito di questo libro. Sarei del parere di pubblicarlo al più presto, nel prossimo programma cioè della MEDUSA». Il libro è pertanto incluso nel programma '67/'68 e a conferma della sua uscita nel 1967 c'è anche la lettera di Donatella Ciapessoni, che nel frattempo ha preso il posto di Cin Calabi, indirizzata a Pescetto, il 21 novembre 1966: «Abbiamo riconsiderato la pratica Ajtmatov e posso confermarle che la scelta dei racconti 'Il primo maestro' sarà pubblicata l'anno venturo». In realtà il libro non compare in alcun catalogo Mondadori e se si cerca nelle carte del decennio successivo si scopre che, in effetti, non è mai stato pubblicato. Il 15 novembre 1973 Vittorio Sereni scrive alla Segreteria estero della Casa:

Vedo che l'editore Mursia sta facendo un certo chiasso sullo scrittore sovietico-chirghiso Ajtmatov. Ricordo in proposito che siamo stati i primi a pubblicare un libro di questo scrittore, e precisamente *Giamilja*, edito nella Medusa nel 1961 senza risultato apprezzabile (anche, direi, per inerzia promozionale della Casa editrice). Successivamente De Donato ha pubblicato un altro libro di Ajtmatov e adesso è entrato in campo Mursia. La cosa va notata perché, esclusivamente in base allo scarso esito avuto a suo tempo dal nostro libro, si sono lasciate cadere altre opere di questo autore.

“L'altro libro” pubblicato da De Donato<sup>45</sup> è *Il battello bianco*, proposto a più riprese alla Mondadori da Gigliola Venturi, che lo aveva tradotto, ma che alla fine viene rifiutato dalla casa, sentito il parere di Del Buono, Buttafava e Fertonani.

<sup>44</sup> L'agenzia ora si è spostata in Via dei Taurini 27 (Roma).

<sup>45</sup> Ferretti osserva che tra le piccole case editrici che gravitano a sinistra «ancor più aperta alle discipline letterarie è la De Donato di Bari, legata anche a gruppi universitari del Pci»

L'altra storia nascosta tra le carte dell'archivio è quella di Vera Panova (1905-1973) il cui *Romanzo sentimentale* [*Sentimental'nyj roman*], affresco dei giovani degli anni Venti basato su materiale autobiografico, viene portato all'attenzione della casa editrice nel 1958. Il fascicolo 8705 contiene i pareri Vittorini e Bazzarelli e il commento a mano di Vittorio Sereni. Bazzarelli aveva proposto il libro e ne aveva fatto la scheda editoriale nella quale segnala che si tratta di «uno dei più recenti romanzi di autore noto che siano usciti in URSS. La Panova è abbastanza conosciuta in Italia (per es. attraverso *L'officina sull'Ural*, *Le Stagioni* ecc. pubblicati da noi). Fra gli scrittori sovietici detiene un posto abbastanza buono [...] Il romanzo è stato criticato – ufficialmente o quasi – perché 'privo di una grande idea direttiva'. Pure le vicende di questi giovani alle prese con difficoltà di ogni genere, politiche e sentimentali, penso possano interessare il lettore italiano» (Foglio 1, 19.12.58).

Vittorini invece boccia duramente la proposta: «La Panova è scrittrice crepuscolare-propagandista. Il suo meglio è nell'oggettivazione che ha di tipo cecoviano. Ma la sua sostanza è da dopolavoro di partito. NO» (Foglio 3, 28.12.1958)

Anche Vittorio Sereni concorda col giudizio di Vittorini decretando con un "D'accordo" aggiunto a mano la decisione del collega scrittore. La Panova approda comunque in Mondadori qualche anno dopo, nel 1965, con *Sergio* [*Sereža*]. Da notare anche che *Sergio*, insieme a *Sette paia di canaglie* [*Sem' par nečistyčh*] di Veniamin Kaverin (1902-1989), sono tra i primi titoli a essere pubblicati in Italia di autori del Novecento viventi che scrivono per ragazzi riscuotendo un buon successo in patria (De Florio, Niero 2017, 424)<sup>46</sup>.

Nella presentazione del testo di Panova si dà ragione del suo profondo significato nel contesto della letteratura per l'infanzia russa post-bellica:

Apparso nel 1955 sulla rivista russa 'Novyj mir', fu accolto con grandissimo favore sia dal pubblico che dalla critica; fu detto in proposito che, per la prima volta nella storia della moderna letteratura russa, uno scrittore descriveva l'uomo sovietico non nel fragoroso ambiente di un'officina, ma nella quieta intimità domestica, presso il letto di un bambino (Panova 1965, 7).

Il cambio di prospettiva, nel contesto del primissimo disgelo chruščëviano, segna un punto di svolta importante nella possibilità di una nuova letteratura ufficiale (anche per bambini e ragazzi) che non si limiti a glorificare gli eroici pionieri o i poveri orfani riscattati dalla radiosa promessa d'uguaglianza del comunismo. Nonostante la puntuale introduzione all'edizione italiana, è difficile capire se tale rottura sia stata compresa e accolta dal lettore, ma ancor più azzardato è ipotizzare che il successo di queste storie potesse nascere da una cono-

(Ferretti 2004, 234). Qui si promuove, per esempio, una serie di edizioni sulle vittime letterarie e intellettuali del regime staliniano, da Bulgakov a Mandel'stam e Šklovskij, ma dopo Ajtmatov la letteratura russa per ragazzi non viene più esplorata dall'editore.

<sup>46</sup> Entrambe le opere vengono tradotte da Marija Ol'sufeva, il romanzo di Kaverin esce nel 1962 per Rizzoli.

scenza pregressa del mondo letterario sovietico e della potente rete ideologica e censoria che lo imbrigliava, anche nei momenti di massima apertura.

Resta soltanto da sottolineare che sia per Ajtmatov che per Panova la collocazione editoriale delle loro opere resta esclusivamente nell'ambito della letteratura per adulti e non in quella specificatamente rivolta ai ragazzi; tuttavia, entrambi gli esempi danno idea delle dinamiche interne che si sviluppano in un grande gruppo editoriale attento anche a spinte extra-letterarie, soprattutto quando si tratta di opere che provengono dall'URSS.

Un cenno finale deve essere fatto al progetto più importante, e forse più sofferto, di Alberto Mondadori: una casa editrice tutta per sé. Il conflitto con l'ingombrante figura paterna si era fatto sentire appena Alberto era entrato nell'azienda familiare, portando, per giunta, un progetto di cultura "militante" dentro l'istituzione Mondadori:

Il conflitto con il padre, a questo punto, si sposta sul terreno concreto delle scelte editoriali e della strategia complessiva della Casa. Si delinea in particolare, tra il 1945 e il 1947, attraverso le carte e il catalogo della Mondadori, un forte contrasto tra l'appassionata progettualità, il fervore di iniziative, l'impegno operativo di Alberto, e gli ostacoli oggettivi e soggettivi che egli si trova ad affrontare. Il contrasto con il padre è anche politico, per la posizione personale di Alberto, per la linea editoriale da lui voluta, e per i suoi rapporti di lavoro con intellettuali della sinistra, anche comunista (Ferretti 1997, L).

Tutti i progetti e le proposte falliscono nel giro di pochi anni. Il più importante rimane quello de *Il Saggiatore*, fondata nel 1958 prima con il nome di *Sagittario*<sup>47</sup> e in principio totalmente staccata dalla Mondadori. La nuova casa editrice può vantare collaboratori come Remo Cantoni ed Enzo Paci, amici di Alberto, ma può avvalersi anche delle competenze di Vittorio Sereni, Ernesto De Martino, Cesare Garboli e tante altre importanti figure della cultura italiana del dopoguerra. L'esperienza editoriale in autonomia ha vita brevissima: appena due anni dopo la fondazione Alberto torna in Mondadori e *Il Saggiatore* diventa parte della casa editrice paterna. Nel 1967 Alberto lascia di nuovo la casa madre per *Il Saggiatore*, che però entra in una fortissima crisi finanziaria con conseguente liquidazione dell'azienda; senza aver mai formalmente chiuso, nel 1970 riprende la sua attività, benché in regime assai ridotto (Giocondi 2018, 165-66). La disastrosa situazione economica è dovuta alla scarsa lungimiranza di Alberto Mondadori che non dà troppo peso alla ricaduta economica dei suoi validissimi, dal punto di vista culturale, progetti. Tra di essi ricordiamo, tra il 1968 e il 1969, la collana "Politica" e il progetto *Il Saggiatore-ragazzi*. Qui lavora come consulente Donatella Ziliotto<sup>48</sup>, scrittrice e traduttrice, una delle «signore dell'editoria italiana» (Caso 2017), la prima ad aver fatto conoscere Astrid Lindgren in Italia.

<sup>47</sup> Per la genesi e le fasi del *Sagittario/Saggiatore* si rimanda a (Ferretti 1997), in particolare alla Cronologia.

<sup>48</sup> Si veda la lettera a Felice Chilanti del 18 aprile 1968 (Ferretti 1997, 938-39).

La linea promossa da Il Saggiatore-ragazzi si articola in vare collane e cerca di rispondere a esigenze commerciali con libri di alta qualità, in particolare a livello grafico. Lo si può notare dall'unico titolo russo presente in catalogo, *I tre grassoni* [*Tri tolstjaka*], di Jurij Oleša (1899-1960), stampato nel marzo 1969<sup>49</sup>. A differenza di Ajtmatov e Panova il formato del libro colpisce per l'attenzione rivolta al pubblico destinatario: cartonato rilegato, di ampie dimensioni, con sovraccoperta illustrata. La carta è di ottima qualità, il carattere di stampa è grande con ampi margini bianchi che predispongono a una lettura intesa come momento coinvolgente del bambino o ragazzo e non da "consumare" in fretta, sfogliando distrattamente le pagine.

La descrizione nella sovraccoperta è invece espressamente indirizzata all'intermediario adulto: dapprima si dà un breve riassunto della storia in cui ricorre la parola "favola", sia riferita all'ambientazione del racconto sia individuata come modalità narrativa per cui «gli scioglimenti inaspettati cambiano magicamente il volto delle situazioni più arruffate: come nelle favole» (Oleša 1969). Poi si traccia un breve profilo bio-bibliografico dell'autore non nascondendo le sue difficoltà con il potere sovietico che spesso aveva criticato le sue opere, costringendolo al silenzio «che accomuna tante voci sovietiche dell'epoca stalinista» (ivi).

Il vero tratto distintivo dell'edizione italiana sono però le illustrazioni di Karel Thole (Carolus Adrianus Maria Thole), visionario disegnatore olandese trapiantato a Milano e divenuto celebre grazie alle illustrazioni delle copertine della serie di fantascienza "Urania" da lui realizzate. Anche per *I tre grassoni* Thole sceglie un tratto surrealista, molto deciso, con colori forti, tinte scure o brillanti e mai scontate. Le immagini sono a tutta pagina e interpretano il testo alla luce della personale sensibilità dell'artista. L'influenza della produzione fantascientifica emerge in vario modo: i tre grassoni hanno sembianze aliene, e il viola dei volti grassi e flosci contribuisce a disumanizzarli. Nelle immagini di esterni invece lo sfondo, in particolare il cielo, assume colorazioni fantasmagoriche con blu, ocra e viola accesi. Thole non propone un linguaggio iconico semplificato, plasmato sul bambino, ma lo invita a entrare, anche con gli occhi, in una realtà strana e misteriosa, aumentando il gradiente onirico e "favoloso" del racconto di Oleša. Ne scaturisce una narrazione per immagini molto severa e suggestiva, in cui poco spazio è lasciato all'ironia e all'umorismo (che è invece presente nel testo, pur declinata in vario modo), mentre si predilige l'aspetto surreale e a tratti inquietanti del racconto.

### *Editori Riuniti*

È una delle case editrici più esplicitamente connotate a sinistra, diretta espressione del PCI. Nasce nel 1953 dalla fusione di Edizioni Rinascita, create all'in-

<sup>49</sup> Nello stesso anno viene pubblicata un'altra edizione italiana del racconto, presso Einaudi. Editori Riuniti lo aveva tradotto e pubblicato già nel 1953 con il titolo *Il castello della paura*. Mi sono occupata della comparazione tra le varie edizioni e adattamenti dell'opera in un contributo in corso di pubblicazione.

domani della liberazione, ed Edizioni di cultura sociale, fondate nel 1948. La casa pone ideologicamente al centro la riconquista di un marxismo recuperato attraverso il ritorno alle fonti originarie. Tuttavia non resta mai nei limitati ranghi degli interessi di partito, ma stabilisce fin dall'inizio alleanze con gli intellettuali democratici (Gobetti, Gramsci), coprendo una varietà di temi e approcci più ampia, inclusa la letteratura straniera (con predominanza di titoli russo-sovietici), e proponendo una cultura più libera da riferimenti ideologici obbligati e dogmatismi<sup>50</sup> (Ferretti 2004, 412-413). Il catalogo annovera tra le prime opere i lavori fondamentali di Marx, Engels, Lenin. La "Piccola biblioteca marxista" (1947-1965) comprende 50 volumi di piccolo formato, tra cui *La questione meridionale* di Gramsci e la prima edizione integrale del *Capitale*. Oltre alla pubblicistica politica in breve tempo vengono inaugurate collane di saggistica, arte e letteratura. Come ricorda Roberto Bonchio, artefice della nuova casa e suo presidente per alcuni decenni, nell'Introduzione al catalogo generale, «pur nella primitiva confusione del disegno editoriale non mancavano ampiezza di interessi e capacità di anticipazione» (Editori Riuniti 1983, XI), come testimonia, per esempio, la pubblicazione delle opere complete di Vladimir Majakovskij. La forte connotazione comunista dell'azienda deve però fare i conti con l'anno di svolta 1956. Editori Riuniti manifesta interesse per la cosiddetta letteratura del disgelo (Evtušenko, Voznesenskij, Simonov etc.), che di lì a poco si trasforma in una collana diretta da Ignazio Ambrogio.

L'entusiasmo e la passione dei primi anni non bastano a tenere in piedi una struttura che si sta allargando in un contesto editoriale e sociale in continua trasformazione, e perciò negli anni Sessanta la casa si impegna ad aumentare le proprie competenze professionali e a darsi delle strutture commercialmente valide. Sono gli anni del decollo della "Nuova biblioteca di cultura", la collana più antica del gruppo (1953) e perno della produzione culturale più rigorosa e qualificata. I movimenti studenteschi e operai e il clima di rivolta di fine anni Sessanta alimentano la curiosità per le tematiche più rappresentate nel catalogo della casa editrice che si amplia con nuove collane ("Biblioteca del pensiero moderno", "Biblioteca di storia", "Idee", "Il punto"). La proposta di Editori Riuniti intercetta un pubblico sempre più vasto e attento alle questioni di storia e politica contemporanea e aumenta il numero di fruitori dei suoi testi. La lunga scia positiva si conferma nel decennio successivo, con un arricchimento dell'arco tematico della produzione e l'apertura di 14 nuove collane, soprattutto in ambito scolastico e didattico. Nel corso del decennio, tuttavia, la spinta del '68 si esaurisce: tra il 1977 e il 1979 si incrina il rapporto della casa editrice con i suoi lettori più recenti, mentre il mercato si vota sempre più a proposte di intrattenimento e mette in secondo piano le tematiche politiche e teoriche. Alla fine degli anni Settanta il libro perde terreno in senso assoluto, costretto a cedere il posto

<sup>50</sup> Si può supporre che la nascita degli Editori Riuniti sia stata motivata anche dallo sfaldamento dei rapporti con Einaudi e quindi dall'esigenza del PCI di poter appoggiarsi a una Casa che andasse oltre il programma politico del partito (Reccia 2015, 4).

a elettronica e televisione. Gli anni Ottanta sono segnati da un forte aumento dei prezzi (determinato dal rincaro delle materie prime, della stampa, del costo del lavoro e del denaro) e dalla conseguente diminuzione del potere di acquisto dei lettori, ma soprattutto da una irreversibile crisi delle idee e dei grandi libri: in breve, manca una politica del libro e delle biblioteche a livello nazionale.

Complessivamente, però, nel cinquantennio preso in considerazione la casa editrice produce oltre duemila titoli per venticinque milioni di volumi, 7 riviste, e una spiccata predilezione per l'Est: tutto farebbe pensare che Editori Riuniti sia lo spazio perfetto per un ampliamento dell'offerta di libri russi per bambini e ragazzi, tanto più che l'offerta per gli adulti è ricca e varia<sup>51</sup>. Tuttavia, le collane che ospitano letteratura per l'infanzia non riescono a imporsi come punto di riferimento nel settore, anche se, a differenza degli altri grandi gruppi fin qui presi in esame, la loro proposta è senz'altro più ricca, più innovativa e più interessante a livello di contenuti. La casa editrice non offre riscritture o adattamenti per piccoli dei grandi classici, da molti scelti per la popolarità di cui godono tra i lettori adulti, ed esplora il mondo delle fiabe soltanto nei tardi anni Ottanta, quando il cambio di proprietà e di direzione editoriale sancisce la fine della prima fase della sua attività. E anche in quel caso la scelta è originale e si orienta al genere semisconosciuto in Italia della *bylina*, l'antico canto epico russo. Come *guari Ilja di Murom; Ilja di Murom e Usignolo Brigante* [*Il'ja Muromec*] e *Dobrynja Nikitič e Aleša Popovič* [*Dobrynja Nikitič i Aleša Popovič*] del 1987 colpiscono innanzitutto per le illustrazioni, rispettivamente di A. Tjurin e V. Luk'janec. Diversissime per stile compositivo, uso del colore e della linea, ma accomunate dalla ricchezza e dalla sensibilità della tradizione modernista, sono immagini che entrano in dialogo con il testo e anzi tendono a metterlo in secondo piano, data la loro disposizione spesso a tutto pagina o come cornice alla parte verbale. La traduzione di Grieco e Serbandini mantiene la scansione in versi, rifiutando il passaggio alla prosa, anche se è difficile riscontrare in italiano la forza e la peculiarità della metrica dell'epos antico russo.

Le altre due uscite dedicate al mondo fiabesco, sempre del 1987, sono *L'uccello di fuoco, dove si narra del principe Ivan, dell'Uccello di fuoco e del lupo grigio e Sorellina e fratellino; L'oca bianca. Fiabe russe*, in cui denominatore comune capace di attirare l'attenzione del potenziale lettore è ancora l'aspetto grafico, affidato questa volta al maestro dell'illustrazione modernista, Ivan Bilibin, tanto che in copertina oltre a un generico "fiabe russe" compare soltanto il nome dell'artista. A cura di Paolo Serbandini è anche l'unico classico presente in catalogo, Fëdor

<sup>51</sup> Nel 1961 viene creata la collana "Scrittori sovietici", curata da Ignazio Ambrogio e inaugurata dai primi sei volumi dell'autobiografia *Uomini anni vita* di Il'ja Ėrenburg (1891-1967), tradotta da Giorgio Kraiski e Giuseppe Garritano. La collana include i *Racconti di Odessa* [*Odesskie rasskazy*] di Isaak Babel' (1894-1940) – tradotti da Zveteremich e pubblicati nel 1962 –, la raccolta poetica *Colonne di piombo* [*Stolbcy*, lett. *Colonne*] di Nikolaj Zabolockij (1903-1958), tradotta da Vittorio Strada e pubblicata nel 1962, e la raccolta di racconti *Le api e gli uomini* [*Pčëly i ljudi*], di Michail Zoščenko (1894-1958), edita nel 1963 nella versione di Mirella Garritano.

Dostoevskij, con *Netocka* [*Netočka Nezvanova*] pubblicato nel 1985 per la collana “Biblioteca giovani”. Non si tratta, in realtà, di un libro *per* bambini, quanto di un libro *sui* bambini su cui farò alcune osservazioni nel quarto capitolo (§4.4).

Nella collana “Biblioteca giovani” troviamo un grande classico della letteratura per l’infanzia russa degli anni Trenta: *La ragazza delle nevi*, il cui titolo originale è in realtà *Dikaja sobaka Dingo ili povest’ o pervoj ljubvi* [lett. *Il cane selvatico Dingo o il racconto del primo amore*] di Ruvim Fraerman<sup>52</sup> (1891-1972). L’edizione italiana del 1980 presenta una serie di approfondimenti assenti nella versione russa di riferimento; qui il racconto è preceduto da un saggio di Carlo Pagliarini, animatore e figura di spicco nella difesa e promozione di una militante cultura dell’infanzia. Il testo è incentrato sul tema dell’associazionismo, in particolare sul movimento dei pionieri sovietici e italiani, messi a confronto, e tocca tangenzialmente anche il discorso scolastico. A seguire c’è una nota redazionale che spiega sinteticamente alcune caratteristiche geofisiche e geopolitiche dell’Unione Sovietica, soffermandosi in particolare sull’Estremo oriente russo e sulla popolazione dei *nanai* al centro della vicenda raccontata da Fraerman. Altro importante elemento è la presenza, a fianco delle traduttrici, Ljudmila Greco e Maria Giuseppina Cavallo, dello scrittore Marcello Argilli<sup>53</sup> in veste di curatore.

Da queste pubblicazioni si capisce già che la selezione di Editori Riuniti non è scontata né si appoggia alla seppur debole tradizione di letteratura per l’infanzia russa in Italia; la casa editrice ha anche il merito di portare all’attenzione degli italiani altri tre nomi importanti, non solamente o non specificatamente legati alla letteratura per bambini e ragazzi: nel 1961 nella collana “Scrittori sovietici” approdano Aleksandr Grin<sup>54</sup> (1880-1932) ed Evgenij Švarc (1896-1958), rispettivamente con *Vele scarlatte* [*Alye parusa*] e *Il re nudo, Il drago*, [*Golyj korol’, Drakon*] mentre Jurij Oleša fa capolino nel 1953 (ancora per le Edizioni di cultura sociale) con il racconto *I tre grassoni* [*Tri tolstjaka*], in questa prima versione intitolato *Il castello della paura*, di cui Tonino Conte propone, quasi trent’anni dopo, una riduzione/adattamento insieme a Emanuele Luzzati all’interno della collana “Libri per ragazzi”<sup>55</sup>.

<sup>52</sup> Scritto nel 1939 è ancora oggi considerato un classico e consigliato tra le letture scolastiche. Le ricche ambientazioni naturali sono lo sfondo per questo vademecum sentimentale per adolescenti alla vigilia della Seconda guerra mondiale. «La forza del libro di Fraerman, il suo insuperabile fascino è dovuto al fatto che l’autore, credendo nel proprio lettore, ha mostrato con coraggio e in modo diretto quanta fatica costa alle persone l’amore, come a volte si può trasformare in sofferenza, dubbio, dolore e allo stesso tempo come l’animo umano cresca in questo amore» (Putilova 2005, 185).

<sup>53</sup> È proprio Argilli che nel 1977 progetta e anima la collana “Biblioteca giovani” per Editori Riuniti (§2.2).

<sup>54</sup> Due anni prima, nel 1959, era stato pubblicato dalla casa editrice Parenti *Colei che corre sull’onda* [*Beguščaja po volnam*], un romanzo più tardo rispetto a *Vele scarlatte*, oggi inquadrabile nel genere *fantasy*. Nell’edizione italiana l’autore appare ancora col suo vero nome, A.S. Grinevskij.

<sup>55</sup> Dal catalogo degli Editori Riuniti risulta in questa collana anche *Il libro delle meraviglie* [*Čudo-derevo*] di Kornej Čukovskij. Tuttavia nell’edizione in mio possesso la casa editrice indicata è Progress, mentre anno e traduttore coincidono, quindi difficilmente si può ipotizzare che ne esistano due versioni distinte.



*Vele scarlatte* è un altro classico della letteratura per ragazzi di un autore spesso confinato in rigide etichette e che invece aveva la capacità di muoversi liberamente nei più diversi territori letterari appropriandosi di vari stili e procedimenti e rimescolandoli nella migliore tradizione della prosa sperimentale di inizio Novecento. La storia in questione ha un impianto fiabesco di grande forza espressiva ed è a ragione considerato uno dei migliori racconti per ragazzi, tra avventura e romanticismo, degli anni Venti. L'edizione italiana è preceduta dal saggio "Vita di Aleksandr Grin" di Konstantin Paustovskij<sup>56</sup> (1892-1968) che testimonia la capacità della casa editrice di pensare in senso progettuale ai testi, affiancando elementi che non solo ne chiariscono l'importanza, ma danno anche l'impressione di una effettiva tradizione ancora tutta da scoprire.

Evgenij Švarc si ritaglia un certo spazio nei cataloghi italiani, data la sua importanza nel pantheon russo novecentesco<sup>57</sup>. Possiamo annoverare una seconda edizione de *Il drago* a cura di Vittorio Strada pubblicata l'anno successivo (1962) da Einaudi. Resta comunque una rappresentanza esigua per un autore fondamentale del secolo scorso, tra quelli solidamente inseriti al confine tra letteratura per bambini e per adulti.

Chiudo la rassegna con il celebre racconto di Aleksej Tolstoj (1883-1945), *Aelita*, apparso nel 1982 all'interno della raccolta di fantascienza *Noi della Gallassia. Cinque storie di fantascienza*, ennesima testimonianza dell'apertura della casa editrice, nel secondo Novecento, a proposte ed esplorazioni di generi diversi.

Complessivamente due dati mi sembrano emergere dal "catalogo russo" di Editori Riuniti: da un lato una capacità di visione allargata rispetto alla concorrenza che non teme di proporre titoli o autori all'epoca sconosciuti in Italia, ma già apprezzati e famosi in patria e che a volte, infatti, verranno poi riproposti da altri editori negli anni a venire<sup>58</sup>. In questo senso la casa editrice romana svolge una funzione di apripista al mondo della narrazione per l'infanzia russo-sovietica. Dall'altro, però, all'interno del catalogo di Editori Riuniti la produzione per ragazzi, in generale, rimane sempre ancillare rispetto alla saggistica e alla

<sup>56</sup> Il saggio venne stampato in russo, per la prima volta, nel 1939 sull'almanacco "God XXII" del 1939 e successivamente, in una versione rielaborata, apparve al posto della prefazione alle *Opere scelte [Izbrannoje]* di Grin pubblicate dalla casa editrice Goslitizdat nel 1956.

<sup>57</sup> Evgenij Švarc ha un percorso artistico pieno di svolte, dubbi, cambi di rotta; da giovane coltiva il sogno di diventare attore, poi si cimenta in campo poetico (Nikitina, Rachmanov 1966), soprattutto in quello della poesia popolare, sul modello della *basnja*, lavora molto sul *račšnik* (un tipo di verso libero a rima baciata impiegato nel teatro popolare) e, dopo una lunga gavetta editoriale nelle riviste per l'infanzia, trova nella maturità la sua strada e vocazione. Costante però è l'attenzione e la conoscenza del folklore, profondissime, paragonabili a quelle dei grandi cultori come Kornej Čukovskij e Samuil Maršak. A lui si deve il grande ritorno della favola filosofica che apre la strada a Dürrenmatt e Ionesco, spingendosi fino alla più recente saga di J.R.R. Tolkien. La satira sottesa a capolavori come *Il re nudo [Golyj korol']* (1934), *L'ombra [Ten']* (1940), *Il drago [Drakon]* (1942-1944), è un grido di umanità in un mondo disumanizzato e privo di sentimenti, è la risata amara che non vuole cedere all'orrore e al grottesco della storia e che continua a illuminare il sentiero nella convinzione che, come nelle favole, un giorno si vivrà tutti "felici e contenti".

<sup>58</sup> Oltre a Švarc ripreso da Einaudi, Paustovskij torna negli anni Settanta con la casa editrice Progress e Oleša passa da Il Saggiatore (e poi Salani) a Einaudi.

divulgazione storico-politica, o persino al romanzo russo, ma per adulti<sup>59</sup>, sia in termini quantitativi (di volumi e di collane) sia in termini di ricerca e sperimentazione. Come a dire, una potenzialità molto alta forse non sfruttata fino in fondo, almeno dal punto di vista della varietà e dell'ampiezza della proposta.

### *Einaudi*

L'ultimo grande gruppo editoriale che, in cinquant'anni di attività, non supera i 10 titoli tratti dal repertorio russo è la casa editrice di Giulio Einaudi, fondata il 15 novembre 1933, con l'intenzione di promuovere lo sviluppo della vita culturale e diventare un punto di riferimento per gli intellettuali italiani.

Il settore ragazzi, come l'intero comparto letterario, viene potenziato nel dopoguerra, ma in realtà la prima collana per bambini è varata già nel 1942 e si intitola "Libri per l'infanzia e la gioventù"; dura soltanto un anno e contiene quattro libri: *Bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina* di Elsa Morante, *Caccia grossa fra le erbe*, illustrato da Mario Sturani, e le *Macchine* e l'*Abecedario* di Bruno Munari. Nonostante l'esiguità dell'esperienza, essa dimostra un interesse precoce dell'editore per questo ambito e la volontà di esplorarlo in modo originale, dando importanza fin da subito all'aspetto grafico<sup>60</sup>.

Politicamente Einaudi si colloca subito a sinistra, instaurando nel primo decennio del dopoguerra un rapporto privilegiato con il PCI, che porta nel 1945 alla pubblicazione delle opere di Gramsci. Tuttavia, le tendenze politiche all'interno della casa editrice non si esauriscono nell'orientamento comunista, che convive con quello azionista (liberal-democratico) e con il filone cattolico (Felice Balbo). A tenere insieme le diverse istanze, tra il 1945 e il 1950, interviene come mediatore Cesare Pavese, ma è innegabile che la collocazione a sinistra, seppur in uno schieramento allargato, sia di Einaudi «un tratto a lungo caratterizzante, anche se particolarmente sentito e avvertito nel primo decennio dopo la liberazione, quando, unico vero editore con questi connotati politici, le sue proposte erano tali da suscitare profonde preoccupazioni nell'anima conservatrice della cultura italiana» (Turi 1997, 415).

<sup>59</sup> Ho escluso dalla Bibliografia primaria e di conseguenza dall'indagine alcuni titoli non propriamente per ragazzi, anche se di autori che hanno avuto un doppio pubblico di riferimento. In particolare mi riferisco a: *Le stagioni* [*Vremena goda*] di Vera Panova, che è un romanzo cittadino, non per bambini; *Avventura tra i ghiacci* [*Alitet uchodit v gory*, lett. *Alitet va tra i monti*] di Tichon Sëmuškin (1900-1970), romanzo etnografico; due titoli di Konstantin Paustovskij, *I giorni rossi* [*Dalekie gody*, lett. *Anni lontani*] che rientra nella prosa autobiografica, e *Il mare di vetro* [*Kara Bugaz*], lungo racconto di stampo realista che infatti è inserito nella collana "I narratori del realismo". Altre opere di Paustovskij specificatamente indirizzate a un pubblico giovane sono state invece incluse nella Bibliografia. Infine, nella collana "Libri per ragazzi" esce *Viaggi verso mondi lontani* [*Putešestvija k dalëkim miram*] di Karl Gil'zin (1910-1975), ma il genere non è narrativo, bensì divulgativo.

<sup>60</sup> Dal dopoguerra, come ricorda Bianco, «l'apertura a una contemporaneità tanto febbrile e magmatica imponeva un cambio della guardia che per forza doveva toccare anche la veste grafica e illustrativa dei libri» (Bianco 2018).

Nonostante queste premesse ideologiche e un'offerta per ragazzi che si va via via ampliando a partire dalla fine degli anni Cinquanta, come già riscontrato per altri gruppi editoriali, nemmeno Einaudi riesce a diventare uno spazio rappresentativo della letteratura russa per l'infanzia in lingua italiana. Tuttavia, la selezione di titoli è varia e vale un breve approfondimento.

Si inizia<sup>61</sup> dalle *Antiche fiabe russe* raccolte da Aleksandr Afanas'ev incluse nella prestigiosa collana de "I Millenni", vero fiore all'occhiello della produzione einaudiana, creata nel 1947 da Cesare Pavese con l'idea di ospitare «classici da riscoprire o riproporre a una lettura attuale, tradotti da grandi specialisti con ricchi apparati iconografici ai quali, per molti anni, hanno dato contributo originale Elio Vittorini, Giulio Bollati e Paolo Fossati» (Bersani, Pico 2018, 1153). Il libro esce nel 1953 con una prefazione di Franco Venturi e nella traduzione della moglie, Gigliola Venturi, corredato da 77 illustrazioni e 8 tavole fuori testo a colori. Ne viene riproposta una scelta nel 1974 per gli "Struzzi", con 43 illustrazioni, sempre a cura di Gigliola Venturi, che l'anno seguente dà alle stampe anche *I due Ivan e altre antiche fiabe russe* nella collana "Libri per ragazzi", con 17 illustrazioni.

Sempre per "I Millenni" escono altri due titoli legati ai grandi nomi della letteratura russa di Aleksandr Puškin e Lev Tolstoj: del primo si offrono le versioni di Tommaso Landolfi della sua produzione spesso considerata "minore", ovvero le favole e i testi teatrali, del secondo si propongono *I quattro libri di lettura* [*Knigi dlja čtenija*, lett. *I libri di lettura*] che erano già arrivati in Italia, nella prima metà del Novecento, in una traduzione dal francese per la casa editrice Monanni di Milano (1928) e negli anni Cinquanta con Longanesi e Fabbri. Qualche osservazione aggiuntiva su Afanas'ev sarà riportata nel prossimo capitolo (§3.2), qui è importante sottolineare che la collocazione all'interno delle fiabe nel catalogo Einaudi non è espressamente orientata al pubblico di bambini e ragazzi: si tratta di libri senza illustrazioni, curati, tradotti (o riscritti) da importanti russisti senza alcuna esperienza specifica nel campo dell'infanzia.

Questa è una caratteristica che connota quasi tutte le opere russe einaudiane che possiamo definire per bambini esclusivamente per il genere (fiabe, favole) o per la collocazione della collana, come per esempio i quattro titoli pubblicati nel 1977 per la "Biblioteca Giovani"<sup>62</sup>, ma sostanzialmente riproposti senza

<sup>61</sup> Einaudi aveva già pubblicato libri di autori russi prima del 1953, ma non specificatamente per ragazzi. Mi riferisco, in particolare, a *Il fiore rosso* [*Krasnyj cvetok*] di Vsevolod Garšin (1855-1888), pubblicato nel 1947, a *L'officina sull'Ural* [*Kružilica*], il cui titolo originale riporta il nome della fabbrica, e a *Riva chiara* [*Jasnyj bereg*] della già citata Vera Panova, usciti rispettivamente nel 1949 e nel 1950. Quest'ultimo, in realtà, è il racconto in cui compare per la prima volta Sereža, protagonista dell'omonimo racconto del 1955, pubblicato in Italia dieci anni dopo presso Mondadori. La collocazione di *Riva chiara* non è comunque espressamente infantile; il racconto esce in URSS, per la prima volta, sulla rivista "Zvezda" e in Italia nella collana "Piccola Biblioteca Scientifico-letteraria" senza elementi paratestuali che lo orientano a un pubblico di giovani lettori.

<sup>62</sup> È una collana curata da Giulio Bollati e «concepita in modo che la storia delle civiltà e delle società umane sia raccontata da altrettanti capolavori della letteratura» (catalogo Einaudi 1999, 907) (Bersani Pico 2018, 1306).

una veste grafica particolare o un adattamento testuale specifico per un destinatario non adulto. La collana è cioè pensata come uno spazio in cui il ragazzo può incontrare la cultura dei vari Paesi attraverso le migliori opere nazionali, ma senza che esse vengano in qualche modo modificate per tale scopo. Ritroviamo Puškin, questa volta con il racconto storico *La figlia del capitano* [*Kapitanskaja doč'*], il Tolstoj dei *Racconti di Sebastopoli* [*Sevastopol'skie rasskazy*], Dostoevskij con *Delitto e castigo* [*Prestuplenie i nakazanie*] e Turgenev con *Padri e figli* [*Otcy i deti*]. Un'ulteriore prova è fornita dal racconto *I tre grassoni*, che abbiamo già incontrato nelle versioni di Editori Riuniti e Il Saggiatore, e che nel 1969 viene pubblicato da Einaudi insieme a *Invidia* [*Zavist'*], l'opera più conosciuta di Oleša (e non per bambini). A rimarcare la "serietà" dell'operazione interviene anche la postfazione di Vittorio Strada che si sofferma soltanto sul romanzo *Invidia* con una brillante disamina critica nella quale ritrova la matrice comune della poetica di Oleša in una elaborazione profonda della propria infanzia e del repertorio di immagini, suoni e colori che si formano in quell'età, poi trasfigurato dall'artista in una «poetica dello sguardo intenso e prodigioso» (Oleša 1969b, 276).

A cura e nella traduzione del grande storico e russista italiano è anche *Il drago* [*Drakon*] di Evgenij Švarc (1966), uno dei capolavori del teatro sovietico, che, come *I tre grassoni* [*Tri tolstjaka*] di Oleša, si pone a metà strada tra il mondo infantile della fiaba e quello adulto della parodia e della feroce satira del presente, nonostante l'autore lo abbia sempre definito un "romanzo per bambini". Anche qui la scelta editoriale è precisa e non contempla un pubblico esclusivamente di giovani, ma si inserisce in una tradizione di genere ben consolidata, a partire dalla sua collocazione nella collana "Collezione teatro".

Le ultime due uscite individuate nel catalogo, appartengono cronologicamente alla seconda fase dell'evoluzione della casa editrice, dopo la sofferta crisi del 1972-1976<sup>63</sup>, quando lo stesso Giulio Einaudi parla di appiattimento del "metiere" e del rischio di burocratizzazione del lavoro editoriale (Turi 1997, 447). Sono entrambe inserite nella collana "Libri per ragazzi"<sup>64</sup>, ma si differenziano in modo sostanziale per genere e contenuto. Nel 1983 viene pubblicato per la pri-

<sup>63</sup> L'andamento negativo si protrae fino all'inizio degli anni Ottanta quando «all'interno delle generali difficoltà dell'editoria libraria nella produzione e nel fatturato infatti, arriva a conclusione la crisi economico-finanziaria protratta di tutta una serie di case editrici, per l'incapacità di rispondere alle nuove logiche di produzione e di mercato imposte dalle grandi concentrazioni, e per l'incapacità altresì di attrezzare adeguatamente la loro struttura e gestione aziendale e la loro strategia, programmazione e organizzazione produttivo-distributiva, con criteri di razionalizzazione e funzionalità» (Ferretti 2004, 303). Per Einaudi, Feltrinelli e Editori Riuniti la crisi è anche e prima di tutto ideologica, poiché negli anni Settanta viene meno la possibilità di una contestazione politica efficace della complessa realtà circostante.

<sup>64</sup> La collana "Libri per ragazzi" raccoglie una biblioteca ideale di letture specificatamente per bambini e ragazzi firmate da autori, in prevalenza italiani, come Bianca Pitzorno e Gianni Rodari, ma anche grandi classici come Joseph Conrad, Franz Kafka, Primo Levi etc...: «impostata nel 1959, la collana era caratterizzata dalla pubblicazione di racconti, fiabe o poesie di autori italiani contemporanei per lo più scritti appositamente per i ragazzi. Cessata nel 1990, è confluita nel catalogo E. Elle» (Bersani Pico 2018, 1212).

ma volta *La gallina nera* [*Černaja kurica ili Podzemnye žiteli*, lett. *La gallina nera o gli abitanti sotterranei*] di Antonij Pogorel'skij (1787-1836)<sup>65</sup>, tradotto da Anna Raffetto e illustrato da Nicola Maria Martino, mentre nel 1990 si ripropone la versione di Tommaso Landolfi de *Il naso seguito da Il mantello*<sup>66</sup> di Gogol', ma questa volta corredata da sette illustrazioni di Altan.

Riassumendo, tra i caratteri essenziali della letteratura russa per bambini portata in Italia da Einaudi si segnala: 1. la scelta di opere a cavallo tra il pubblico adulto e il pubblico di bambini e ragazzi con una propensione per la collocazione "seria"; 2. Un'attenzione particolare rivolta all'aspetto grafico connotato da grande ricercatezza e gusto (ancora una volta che ammicca più agli adulti che ai bambini); 3. L'orientamento tematico verso la fiaba/favola, anche "nera", come quella di Pogorel'skij, e i grandi autori della tradizione letteraria russa.

Lo sguardo ora si sposta sulle case editrici in cui la presenza di letteratura russa per bambini e ragazzi si concretizza in un numero inferiore di titoli, che nondimeno hanno contribuito ad ampliare il panorama dell'offerta di autori e opere provenienti da est. Termino la rassegna citando soltanto alcune delle case editrici che presentano pochissimi titoli russi nei propri cataloghi, ma che si distinguono per autore o scelta di genere. Altre verranno ricordate nei prossimi capitoli, focalizzati rispettivamente sulla fiaba e sui classici.

### Mursia

La Ugo Mursia è una casa editrice milanese che fin da subito dimostra una certa attenzione al mondo dei ragazzi: il fondatore, Ugo Mursia, prima traduttore e poi agente librario, crea nel 1947 APE, una piccola casa editrice di testi scolastici, rileva nel 1951 un'altra casa editrice per ragazzi in crisi, la Alberto Corticelli, e nel 1955 le fonde nella Ugo Mursia. All'interesse per il settore per ragazzi si aggiunge un catalogo per adulti, mentre il settore scolastico viene venduto alla Mondadori nel 1988, alcuni anni dopo la morte del fondatore, avvenuta nel 1982. Nel catalogo per adulti l'est occupa uno spazio di rilievo con la collana "Narratori sovietici e dell'Europa orientale", varata nel 1973, che si posiziona al di fuori della ricerca della letteratura "proibita" o del dissenso che in quegli anni furoreggiava in Italia e in Europa. L'intento dell'editore è piuttosto

di far conoscere in Italia la presenza e la validità in quei paesi anche di una letteratura che non ha nulla da invidiare al così detto dissenso, e che anzi a mio modesto avviso è ad essa superiore. Una letteratura non più ancorata agli schemi e ai canoni estetici e propagandistici di regime, ma libera di esprimersi artisticamente, e sensibile anche a problemi che possono sembrare non ortodossi (Baselica 2014).

<sup>65</sup> Il libro viene pubblicato l'anno seguente anche da Raduga con il titolo integrale *La gallina nera ovvero Gli abitanti sotterranei*, nella traduzione di Anna Raffetto e Avgusta Dokukina-Böbel e illustrato da Georgij Judin.

<sup>66</sup> Landolfi aveva già curato l'edizione *I racconti di Pietroburgo* [*Peterburgskie povesti*] per la collana Gemini ("Capolavori per la gioventù") di Giunti-Marzocco (1977).

Lo stesso atteggiamento si riscontra anche nelle scelte per il settore ragazzi dove, oltre agli immancabili classici adattati per ragazzi – qui rientrano Gogol', Puškin e Tolstoj<sup>67</sup> – Mursia si orienta su autori moderni e contemporanei accomunati da uno sguardo diverso sul vasto mondo sovietico, rappresentato dalle molteplici repubbliche sorelle e dai territori autonomi in cui convivevano etnie e lingue diverse. Abbiamo già menzionato *La nave bianca* di Ajtmatov, a cui accennavano le carte mondadoriane, come rappresentante del filone romantico e naturalistico<sup>68</sup>, a cui si aggiunge nel 1977 la vicenda *Dersu Uzala: il piccolo uomo delle grandi pianure* di Vladimir Arsen'ev (1872-1930). Come spesso accade nell'editoria di quei decenni, la scelta di un libro può trovare la propria motivazione nel cinema: nel 1976, il film di Akira Kurosawa, ispirato alla vicenda della guida Dersu Uzala, aveva ricevuto l'Oscar, fatto che viene menzionato anche nel colophon dell'edizione di Mursia. La prefazione insiste molto sul valore letterario e documentale del romanzo, da intendere come «diario di viaggio o racconto di avventure» (Arsen'ev 1977), al cui centro ci sono i grandi temi dell'esistenza, vale a dire il rapporto uomo-natura, l'autenticità dei sentimenti e la dimensione naturale della libertà. Una storia del 1923 che solleva questioni attualissime e si pone, nelle parole della Prefazione, come «antidoto alla distruzione ecologica e devastazione morale della contemporaneità» (ivi).

Come osserva Giulia Baselica:

le scelte editoriali compiute da Mursia permettono di seguire l'evoluzione tematica e stilistica del celebre scrittore, che, inizialmente interessato a dare voce a personaggi e a storie della sua terra d'origine, ispirandosi all'epopea e al folklore kirghizi, si volse poi a temi di attualità e a problemi sociali, a cruciali interrogativi, come quello della perdita della spiritualità<sup>69</sup> (Baselica 2014).

Il senso quasi mistico delle terre lontane e incontaminate, il rapporto con la vasta natura delle steppe e della *tajga* e la convivenza tra diverse culture sono al centro anche del romanzo *Ai confini del mondo* [*Son v načale tumana*, lett. *Sogno all'inizio*

<sup>67</sup> Per Gogol' si tratta di due edizioni di *Taras Bul'ba*, mentre di Puškin non si propongono le fiabe, bensì un'edizione per ragazzi di *La figlia del capitano* [*Kapitanskaja doč'*], pubblicata per la prima volta nel 1964 con testo integrale tradotto da Ettore Lo Gatto e illustrato da Flora Bocchi, e poi riedita nel 1986 con le illustrazioni di S. La Bella. Anche per Tolstoj la scelta non ricade sui più scontati *Libri di lettura*, ma sulla trilogia *Infanzia, Giovinezza, Adolescenza* [*Detstvo, Junost', Otročestvo*], pubblicati nel 1971 in versione integrale.

<sup>68</sup> È grazie alle edizioni Mursia che lo scrittore kirghiso suscita un notevole interesse nei lettori e in altri editori che portano in Italia anche le sue opere decisamente più orientate verso un pubblico adulto: nel 1973 nella collana dedicata ai narratori sovietici compaiono, a cura di Eridano Bazzarelli, i *Romanzi brevi* (*Addio Gul'sary, Džamilija, La nave bianca*), pubblicati in URSS tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta; a essi seguono *Le prime cicogne* [*Rannie žuravli*], a cura di Costantino Di Paola, mentre nel 1982 è la volta di *Il giorno che durò più di un secolo* [*I dol'se veka dlitsja den'*], tradotto da Erica Klein che nel 1988, a due anni dall'edizione originale, firma la versione italiana de *Il patibolo* [*Placha*].

<sup>69</sup> L'articolo di Baselica esula dal tema del libro, ma dà uno spaccato preciso e documentato dei fattori in gioco nell'editoria italiana che si avvicina a opere russe, e soprattutto sovietiche, in cui oltre ai fattori estetici diventano determinanti anche quelli politici e più in generale extraletterari.

della nebbia] di Jurij Rytcheu (1930-2008), padre della letteratura ciuokcia, che si aggiudica il Premio Grinzane Cavour nel 1983. Il volume appartiene alla collana “Questo nostro mondo”, nella sezione “Narrativa-Documenti” ed è la storia dell’esploratore canadese John McLennan nella Čukotka. L’edizione italiana è esplicitamente realizzata per le scuole e presenta infatti numerosi materiali di lavoro utili per una comprensione approfondita del romanzo<sup>70</sup> che includono la storia del premio letterario, la biografia dello scrittore, la documentazione fotografica e tre chiavi di lettura (la vicenda; l’aspetto etnico-geografico; le minoranze). Una selezione di fotografie contribuisce a stimolare la curiosità verso il popolo ciuokcio e la sua terra.

Il catalogo russo dell’editore si muove quindi con grande coerenza tra i classici, ma con titoli meno scontati di altre case editrici, e la letteratura avventuroso-etnografica in cui l’ambientazione ha un ruolo importante nello sviluppo della vicenda. La vocazione originaria verso la scolastica e un pubblico di ragazzi viene mantenuta attraverso le illustrazioni e gli apparati didattici che aumentano il gradiente pedagogico della proposta di Mursia.

### Emme

La prima grande donna dell’editoria per ragazzi, Rosellina Marconi Archinto, fonda la Emme Edizioni nel 1966, nel pieno della rivoluzione grafica dell’albo illustrato a cui la casa stessa contribuisce in maniera considerevole. La produzione di Emme si concentra infatti sul rapporto testo-immagine e si apre fin da subito alla migliore produzione internazionale. Sono titoli strettamente imparentati con lo slancio della nuova pedagogia scaturita dai movimenti del ’68 e raccolta poi dall’esperienza di Reggio Emilia e degli altri centri d’Italia in cui si inizia a ragionare secondo lo slogan rodariano della “fantasia al potere”<sup>71</sup>. Nel 1980 la Emme affianca agli albi illustrati una collana di narrativa, “Il Mangiafuoco”, diretta da Oreste del Buono e composta da tascabili illustrati in bianco e nero per ragazzi dagli otto anni in su. Proprio all’interno di questa collana troviamo *Piccole storie di animali* [*Malen’kie rasskazy pro životnych*] (1983) di Sergej Obrazcov (1901-1992), burattinaio e marionettista russo, fondatore del GACTK<sup>72</sup> di Mosca, il più grande teatro dei burattini dell’Unione Sovietica.

<sup>70</sup> Già nel frontespizio si legge «corredo didattico a cura di Antonietta Italia» (Rytcheu 1982).

<sup>71</sup> Punto d’eccellenza del catalogo di Emme sono i libri illustrati rivolti alla prima infanzia che ospitano le creazioni di artisti visionari (Sola, Vassalli 2014). Non va dimenticata anche la collana “Puntoemme” diretta da Graziano Cavallini dedicata alla saggistica pedagogica che dimostra il dialogo tra teoria e prassi che la casa editrice porta avanti in quegli anni, raccogliendo il fermento in corso con la pubblicazione di titoli come *Il leggere inutile. Indagine sui testi di lettura adottati nella scuola elementare* (primo titolo, del 1971, a cura di Egidia Barassi) e di autori quali Marcello Bernardi, Arno Stern, Jean Piaget, François Faucher, Célestin Freinet, Janusz Korczak, Claude Lapointe e Françoise Dolto.

<sup>72</sup> Il Teatro Statale accademico centrale delle marionette [Gosudarstvennyj Akademičeskij Central’nyj Teatr Kukol] viene fondato il 16 settembre 1931 su iniziativa di un gruppo di importanti marionettisti e burattinai sovietici. Obrazcov lo dirige dall’anno di fondazione fino alla sua morte, avvenuta nel 1992.

La prima parte del volume è composta da tre storielle autobiografiche incentrate sul mondo degli animali e sulla caccia. La seconda parte contiene storie autobiografiche ma sempre con gli animali al centro e tutte caratterizzate dall'into fine. Conclude il libro una sorta di postfazione intitolata *Che cosa voglio dirvi accomiatandomi*, in cui l'autore spiega di aver deciso di raccontare storie in cui ha agito male e storie in cui, invece, ha curato alcuni animali perché i lettori capissero che bisogna sempre trattare bene gli altri esseri viventi: «Bisogna amare e conoscere la natura» (Obrazcov 1983, 98) è il messaggio che rivolge al suo lettore, tanto russo quanto italiano.

Il tema animale era già stato affrontato un decennio prima, quando era stato pubblicato *Zoo* [*Zverinec*] di Boris Pasternak (1890-1960), una delle due uniche liriche che il poeta compone appositamente per bambini<sup>73</sup>. Le illustrazioni di Tadini tendono al minimalismo: pochi tratti a volte campiti di colore, ma più spesso riempiti dal bianco della pagina, commentano visivamente il testo tradotto da Gabriella Schiaffino e Giulia Niccolai, in un dialogo a tutta pagina tra elemento verbale e linguaggio visivo, con alcuni sconfinamenti del secondo nello spazio del primo. Tandini e Schiaffino avevano già collaborato qualche anno prima, insieme ad Antonio Porta, per la pubblicazione di un altro grande poeta russo che aveva rivolto l'attenzione ai bambini e di cui do qualche cenno nel terzo capitolo (§3.3): Vladimir Majakovskij<sup>74</sup>. Nel 1969 era uscito *Il cavallino di fuoco* [*Kon'-ogon'*], storia della costruzione di un cavallino giocattolo, in cui ancora una volta l'illustrazione gioca alla pari con le parole, anzi invade e racchiude lo spazio del testo. Qui non c'è traccia del minimalismo utilizzato per Pasternak, le campiture sono piatte e forti, evidente è il tributo al costruttivismo e al collage rodčenkiano.

I restanti volumi russi del catalogo Emme sono tutti degli anni Settanta, a riprova del momento di massima espansione della casa editrice, e quindi anche di ricerca ed esplorazione di patrimoni meno conosciuti in Italia. L'attenzione alla grafica resta al centro delle due edizioni delle fiabe di Puškin, la prima dedicata alla vicenda dello zar Saltan e la seconda del galletto d'oro, corredate

<sup>73</sup> Nel 1925 sulle pagine della rivista "Novyj Robinzon" compare la poesia *Karusel'* [*La giostra*], mentre *Zverinec* [*Zoo*] esce in volume nel 1929. Pasternak stesso è insoddisfatto dei risultati. In una lettera del 19 gennaio del 1930 scrive a Marina Cvetaeva: «Perché avete dato a Mura [figlio di Cvetaeva NdA] *Zoo*, come hai potuto permetterlo? Non conosco al mondo un libro più assurdo e infelice: non si riesce a capire per chi sia stato scritto. Ci sono due o tre passaggi vivi dal punto di vista poetico, ma perché potessero essere pensati per adulti avrebbero dovuto distinguersi per grande serietà. Per i bambini non vanno affatto bene, questo è chiaro non soltanto all'autore, al lettore e all'editore, ma anche al foglio che ha sopportato questo e molto altro. Questo *Zoo*, insieme all'altrettanto formidabile *Giostra* sono state scritte nel periodo più pesante per me, la primavera del 1925» (Pasternak 2005, 397-98). Per approfondire il discorso sulle poesie per bambini di Pasternak rimando a (Sokol 1984) (Evans-Romaine 2005).

<sup>74</sup> Le poesie per bambini di Majakovskij sono state oggetto di studio costante sia durante la vita che dopo la morte del poeta. Rimando ai contributi principali di (Pokrovskaja 1930, 16-20; Levin 1939, 11-13; Gorodeckij 1940; Kon 1955, 69-77; Begak 1971, 50-6; Sokol 1984, 152-74; Petrovskij 2008, 97-152; Hellman 2013, 307-11).



dalle illustrazioni di Ivan Bilibin, forse il rappresentante più noto in Italia della pittura modernista espressa dal collettivo “Mondo dell’arte” le cui illustrazioni delle fiabe puškiniane hanno fatto scuola. La casa editrice propone così al suo lettore tutta l’esoticità dell’ambientazione fiabesca filtrata dallo sguardo naïf dell’illustratore russo. Anche il formato non standard invita a una lettura lenta che permetta al bambino di esplorare i quadri a tutta pagina nei quali si dipana il racconto per immagini delle varie storie. Di tutt’altra impostazione è la collana per i giovani “I pomeriggi” (1974-1976), curata da Natalia Ginzburg, nella quale escono, nello stesso anno, il 1975, *Nido di nobili* [*Dvorjanskoe gnezdo*] di Ivan Turgenev (1818-1883) e *Taras Bul’ba* di Nikolaj Gogol’, nella traduzione del marito della Ginzburg, Leone, e l’anno successivo *Chadži Murat* di Lev Tolstoj. Si tratta di volumi rivolti a lettori di una fascia d’età più alta rispetto ai precedenti, almeno dai 14 anni in su, sia per le storie selezionate, sia per come vengono presentate, in versione integrale, senza illustrazioni e con un carattere piuttosto piccolo. La storia è introdotta da una breve presentazione dell’opera e della biografia dell’autore, probabilmente a cura della stessa Ginzburg, anche se il suo nome non compare. Altra veste per altro obiettivo: introdurre i giovani alla conoscenza dei grandi nomi della letteratura mondiale (oltre ai russi ci sono opere di Fitzgerald, Serao, Stevenson, Brentano e altri) attraverso opere che oggi definiremmo *cross over*, ovvero adatte a un pubblico misto per età.

Nel 1982 il catalogo Emme comprende più di 800 titoli, ma inizia anche il declino della casa editrice che nel 1986 interrompe l’attività. L’anno seguente viene rilevata da Petrini di Torino sotto la nuova sigla “Emme Petrini Junior”, ma l’avventura dura soltanto tre anni. Nel 1990 la Emme viene venduta a Einaudi che nel frattempo ha definito un nuovo assetto societario con il gruppo triestino della EL, rinata nel 1974 dalle ceneri della storica Editoriale Libreria, grazie all’impegno di Gianni Stavro, e dal 1976 capitanata da Orietta Fatucci, un’altra grande signora dell’editoria italiana per ragazzi (Sossi 1998) (Campagnaro 2017)<sup>75</sup>. Einaudi entra come socio nel capitale della EL acquisendone il 50%, mentre l’altra metà resta ai soci di origine. Per l’occasione viene registrato il nuovo marchio Einaudi Ragazzi che assieme alla Emme (già di proprietà di Einaudi) crea il gruppo EL-Einaudi Ragazzi-Emme Edizioni.

### *Bompiani*

*Il cavallino di fuoco* sopra descritto porta sul frontespizio l’indicazione di due case editrici: Emme Edizioni e Bompiani.

Anche la casa editrice fondata da Valentino Bompiani nel 1929 inserisce nel proprio catalogo del secondo Novecento qualche titolo russo, ma siamo già lontani, quantitativamente, dalla selezione delle case editrici viste in precedenza.

<sup>75</sup> Nel 1984 l’attività della casa editrice EL ha ormai assunto un peso così significativo all’interno dell’Editoriale Libreria da renderne opportuno lo scorporo come società indipendente. Nascono così le Edizioni EL.

Non che Bompiani non fosse attenta alla letteratura per ragazzi, anzi, è un settore che coltiva fin dall'inizio della sua storia senza aspettare – a differenza di altre case editrici – la spinta delle riforme scolastiche. Già nel 1930 si inaugura la collana “Libri d'acciaio” che vuole smantellare l'idea dei ragazzi come lettori “di second'ordine” (Caputo 2003). Non figurano autori russi, ma spiccano alcuni importanti nomi stranieri, uno per tutti Erich Kästner.

Il primo titolo russo che compare in catalogo all'indomani della guerra, nel 1947<sup>76</sup>, non è in realtà un'opera di *fiction*, ma una sorta di libro di divulgazione per ragazzi, *La conquista della Siberia*, di Jurij Semënov (1929). L'autore era già noto al pubblico italiano grazie alla pubblicazione de *Le ricchezze della terra. Origine, Aspetti e Distribuzione* (Semenov 1938) presso la società editoriale Novese. Un terzo titolo appare nel 1960 presso le Edizioni Paoline. L'obiettivo del volume è presentare al lettore italiano il vasto e sconosciuto mondo della regione siberiana, dall'indiscusso fascino “esotico” per lettori adulti e bambini, e farlo attraverso un'importante voce della cultura russa: Jurij Semënov è infatti uno storico, etnografo, antropologo e filosofo, conosciuto in patria per i moltissimi studi dedicati alla preistoria e alla fondazione delle prime comunità sociali.

A metà anni Sessanta, precisamente nel 1966, si collocano le successive due uscite russe della casa editrice milanese, questa volta legate al filone fiabesco: *Zar Saltan* di Puškin e la prima edizione di *Pierino e il lupo* [*Petja i volk*] di Sergej Prokof'ev (1891-1953), tratta da un adattamento cecoslovacco, corredata dalle immagini dell'illustratore Jiří Trnka e da un disco che contiene la fiaba e l'esecuzione dell'opera di Prokof'ev, in un formato simile a quello delle Fiabe sonore dei Fratelli Fabbri che proprio in quell'anno spopolano tra i piccoli lettori e ascoltatori. L'opera viene poi ripresa innumerevoli volte e, a partire dagli anni Duemila<sup>77</sup>, almeno stando al numero di edizioni, gode di grande successo.

Come per Semënov anche Veniamin Kaverin ha una storia pregressa rispetto a Bompiani; alcuni titoli per adulti erano usciti negli anni Sessanta e Settanta presso Rizzoli, Einaudi e Mondadori, ma qui vengono proposti due titoli pensati per un pubblico giovane, usciti rispettivamente nel 1976 e 1980: *I due capitani* [*Dva kapitana*], incentrata sulla formazione e sulle prime avventure del coraggioso Sanja Grigor'ev sulle tracce del capitano Tatarinov e la seconda parte della saga, *Il pilota dell'Artico*, entrambi nella traduzione di Alberto Pescetto.

Un fatto curioso legato a *I due capitani* si trova nella prima pagina in cui si dice che il titolo originale è *Two captains*, anche se Pescetto era un russista e, molto verosimilmente, aveva tradotto dal russo. A confermare l'ipotesi c'è anche la conoscenza personale tra l'autore e il traduttore, come spiega l'introduzione all'edizione italiana firmata dallo stesso Kaverin:

<sup>76</sup> «Tra il 45 e il 58 la produzione Bompiani fornisce un quadro variegato ma non indistinto. Si precisa in sostanza quell'identità editoriale che si era delineata nei decenni precedenti» (Ferretti 2003, 145).

<sup>77</sup> Segnalo le edizioni di *C'era una volta...* (1992), *Nord-Sud* (2000) e *Minedition* (2013), ma non sono le uniche.

Non vi sono state sostanziali alterazioni, né aggiunte al testo originale del romanzo nell'attuale variante, che affido all'editore Valentino Bompiani, a cura del mio amico, nonché traduttore già esperto di alcune mie cose in lingua italiana, Alberto Pescetto. Sono state soppresse solo alcune scene di secondaria importanza. Nelle mie intenzioni, il libro era destinato ai giovani e agli adolescenti. In Russia ha resistito più di cinquanta edizioni ed ogni anno si ristampa, circolando, a quanto sembra, anche fra gli adulti (Kaverin 1976, 6).

Il breve testo introduttivo è indicativo per due motivi: innanzitutto dà prova di come spesso, nella scelta della letteratura russa e sovietica pubblicata in Italia, svolgesse un ruolo fondamentale il rapporto personale del traduttore o mediatore italiano con l'autore russo e con le case editrici. Le segnalazioni delle opere letterarie non di rado arrivano proprio da queste figure professionali, prima che dagli agenti letterari o dagli editori. Secondariamente, la maggiore "libertà" nel pensare una versione *ad hoc*, più o meno ritoccata, sembra una modalità accettata ancora per tutto il secondo Novecento, quando la riscrittura non di rado non viene segnalata nemmeno nel paratesto.

*Il pilota dell'artico* è una sorta di *sequel* de *I due capitani*, ne riprende e sviluppa l'intreccio che si svolge sullo sfondo della Seconda guerra mondiale. Tra battaglie aeree e tempeste polari si dipana la storia d'amore tra Sanja e Katja il cui trionfo finale fa da controcanto alla vittoria bellica. Nella quarta di copertina, oltre a un breve riassunto e alla nota biografica dell'autore, si segnala che il libro è «la prima edizione integrale italiana» (Kaverin 1980)<sup>78</sup>, a rimarcare la lungimiranza della casa editrice che, tuttavia, non dà seguito alla fortuna italiana dello scrittore sovietico<sup>79</sup>.

Questi due ultimi titoli di Bompiani escono in un momento molto complesso per l'azienda che nel 1969 attraversa una grave crisi finanziaria conclusa con un «drastico passaggio di proprietà alla Ifi-Fiat insieme ad altre Case<sup>80</sup> e nel sostanziale pensionamento dell'editore (Valentino Bompiani) nominato presidente onorario» (Ferretti, Iannuzzi 2014, 46). La casa diventa parte del gruppo RCS e fino al 1991 non propone più autori russi nel suo catalogo.

### Edizioni Paoline

Tenendo a mente il contesto politico e culturale del secondo dopoguerra, brevemente tracciato nel primo capitolo (§1.3), non ci si aspetterebbe di trovare coinvolte le Edizioni Paoline<sup>81</sup> nella proposta di libri provenienti dall'area comunista.

<sup>78</sup> In russo era stato pubblicato per la prima volta in versione integrale nel 1945.

<sup>79</sup> Tre anni dopo esce l'ultimo titolo di Kaverin pubblicato in Italia, ovvero *Fine di una banda* [*Konec chazy*], presso Castelveccchi editore, in cui l'avventura si mischia allo sperimentalismo formale con un grande ricorso alla parodia che pone l'autore in posizione di dubbio e incertezza nei confronti della nuova società sovietica. Per approfondire la figura di Kaverin rimando a (Scandura 1993).

<sup>80</sup> Ricordo che, oltre Bompiani, IFI-Fiat acquista Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno, e altre minori (Cadioli 1981, 121-22). Si veda in proposito §1.2.

<sup>81</sup> Oggi Gruppo editoriale San Paolo.

La casa editrice è infatti, fin dalla nascita, espressione concreta dell'attività apostolica della Società di San Paolo, la congregazione religiosa nata nel 1914 il cui ramo femminile, la Pia Società Figlie di San Paolo, dà l'avvio alla casa editrice nel 1915. La produzione, da strettamente religiosa e operante nei settori biblico e teologico, della pastorale e della liturgia, in breve tempo si allarga a comprendere anche problematiche sociali, psicologiche, scolastiche fino a includere opere di narrativa per ragazzi e per adulti. La capacità non solo di restare al passo con i tempi, ma anche di anticipare o formare tendenze sono un tratto distintivo della politica aziendale del fondatore, don Giacomo Alberione (1884-1971): nel 1928 e 1929 egli apre una serie di librerie che a oggi costituiscono una rete di vendita e distribuzione capillare su tutto il territorio. L'attenzione alla carta stampata risale, però, al 1918, quando viene pubblicato il bollettino Unione Cooperatori Buona Stampa, mentre negli anni Venti, escono i periodici "La Domenica", giornale definito da don Alberione "il viceparroco di carta", e "Il Giornalino", rivista dedicata ai ragazzi. Nel 1931 viene fondato il settimanale "Famiglia cristiana", la punta di diamante della stampa cattolica in Italia, a cui si affiancano negli anni altre riviste di carattere formativo (Giocondi 2018, 114). Già prima della Seconda guerra mondiale le Paoline mostrano interesse per gli altri mezzi di comunicazione: il cinema, con la costituzione nel 1938 della Romana Editrice Film (la futura San Paolo Film), la radio, l'attività discografica e gli audiovisivi. Non è da dimenticare anche il respiro internazionale dell'azienda, in particolare dagli anni Cinquanta, attenta alla produzione letteraria straniera con la collana "I maestri" (1955), molto popolari nei decenni successivi. Si può quindi, forse a ragione, inscrivere la presenza di autori russi in questa visione lungimirante e ben ancorata al tempo presente, scevra da pregiudizi ideologici e alimentata da una prospettiva di cultura ampia, soprattutto poiché si tratta di titoli senza alcuna forte marcatura ideologica. Aprono il catalogo russo nel 1970 due titoli: *Taras Bul'ba* di Gogol', che conferma il successo incredibile dell'epopea cosacca in Italia, ma soprattutto il primo libro apparso in Italia di Kornej Čukovskij, *Il dottor Aibolit nel paese delle scimmie* [*Doktor Ajbolit. Putešestvie v stranu obez'jan*]. Si tratta di una delle avventure del dottor "Ahichemale", il celebre protagonista di numerose storie create da Čukovskij e ispirate dal dottor Dolittle di Hugh Lofting<sup>82</sup>. Il libro, al di là dei suoi meriti estetici, è importante perché segna l'ingresso in Italia di uno dei più grandi poeti e scrittori per l'infanzia del Novecento che ancora oggi rimane fermamente il più importante *long seller* della Federazione Russa<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Čukovskij pone la figura del buon dottore dal nome parlante (traducibile come "Ahichemale") al centro di numerosi racconti in prosa e poesie: *Barmalej* (1925), *Ajbolit* (1929), *Doktor Ajbolit* [*Il dottor Ajbolit*] (1936), *Ajbolit i vorobej* [*Ajbolit e il passerotto*] (1955). Tutte queste opere hanno come riferimento diretto *Doctor Dolittle* di Hugh Lofting, composto nel 1920, dopo la tragica esperienza dell'autore come soldato nella Prima guerra mondiale. Per un raffronto tra fonte e riscrittura (Platt 2008).

<sup>83</sup> Per fare un esempio: nel 2013 sono stati pubblicati 147 libri di Čukovskij, tra poesie e racconti, con una tiratura complessiva di oltre 2 milioni di copie. Per alcuni dati di vendita: <<https://godliterary.ru/articles/2017/03/31/prodazhi-knig-korneya-chukovskogo-vyros>> (ultimo accesso: 30.04.2022).

La fortuna di Čukovskij in lingua italiana in realtà è molto limitata, se comparata all'impressionante popolarità di cui gode ancora oggi in patria, ma alle edizioni Paoline va il merito di essere l'unica casa editrice italiana ad averlo proposto ai propri lettori. Gli altri titoli, usciti negli anni Settanta e Ottanta, sono tutte frutto di scelte delle case editrici "russe" presenti in quei decenni sul nostro territorio e su cui mi soffermo alla fine del capitolo<sup>84</sup>.

Dell'anno seguente è la raccolta *Parlano gli animali. Krylov, Puškin, Tolstoj e la tradizione popolare russa*, che contiene 51 favole di Ivan Krylov (ma in prosa), Puškin e Tolstoj, oltre ad alcune favole popolari dei popoli dell'URSS, tra cui un racconto armeno e uno georgiano. L'orientamento è, ovviamente, religioso, come viene esplicitato nell'Introduzione, in cui si parla di narrazioni capaci di impartire un insegnamento morale, spesso cristiano. Sorprende invece il riferimento diretto a Vladimir Lenin in quarta di copertina in cui si ricorda come Krylov e Tolstoj furono due scrittori cari proprio al fautore della Rivoluzione russa.

La scelta degli altri titoli ricade sui classici, ma anche in questo territorio molto battuto dall'editoria italiana le Paoline si distinguono per la scelta delle opere pubblicate: di Puškin scelgono infatti il romanzo incompiuto *Dubrovskij il bandito* [*Dubrovskij*], che continua il genere avventuroso inaugurato da *Taras Bul'ba*, mentre Tolstoj è presente con il racconto *Ivan e i quattro diavoli* [*Skazka ob Ivane durake i ego dvuch brat' jach*, lett. *La fiaba di Ivan lo scemo e dei suoi due fratelli*] per la collana "Classici di ogni giorno" la cui vivace copertina e le illustrazioni di Gino Gavioli aggiungono un tocco umoristico alla "versione dal russo" di Vittoria de Gavardo (Tolstoj 1974, 3). Sempre di Tolstoj, per la stessa collana, escono negli anni seguenti altre raccolte: nel 1975 *I due vecchi pellegrini* [*Dva starika*, lett. *Due vecchi*] che contiene anche i racconti *Di che vivono gli uomini* [*Čem ljudi živy*] e *Dov'è amore è Dio* [*Gde ljubov', tam i Bog*], a cura di de Gavardo e Gavioli; nel 1978 *Il cantante di Lucerna* [*Iz zapisok knjazja D. Nechljudova. Ljucern*, lett. *Dagli appunti del principe D. Nechljudov. Lucerna*], che include anche *Dio vede la verità* [*Bog pravdu vidit, da ne skoro skazet*, lett. *Dio vede la verità, ma non la dice subito*] ed *Ermak il cosacco* [*Ermak*], nella versione di Giacinta de Dominicis Jorio con le illustrazioni di Claudio Solarino, i quali collaborano anche a *Il prigioniero del Caucaso* [*Kavkazkij plennik*], pubblicato nel 1978.

In definitiva, pur con un'offerta contenuta, il catalogo delle Edizioni Paoline offre alcune opere significative, altrimenti sconosciute ai bambini e ragazzi italiani, confermando l'importante ruolo della casa editrice nel panorama letterario italiano del secondo dopoguerra, anche nei confronti di una letteratura che – a prima vista – poteva sembrare estranea ai loro interessi e obiettivi.

<sup>84</sup> Negli ultimi anni si osserva un rinnovato interesse per il poeta, critico e traduttore russo (§ 3.3).

*Altre case editrici*

L'esiguità dei titoli presenti nei cataloghi degli altri gruppi, almeno allo spoglio attuale, mi spingono a una breve rassegna dei titoli o degli autori più interessanti, con il rimando alla Bibliografia primaria per un quadro esaustivo dell'intera produzione. Ciò che qui mi interessa segnalare sono le tendenze generali che i cataloghi delle varie case editrici possono offrire o la presenza di autori particolarmente significativi nel canone letterario russo e che sono arrivati, perlomeno in via occasionale, anche al lettore italiano.

Tralascio quindi di proposito il catalogo di Paravia, fiore all'occhiello, insieme a Loescher e UTET, dell'editoria torinese che, pur operando con costanza e attenzione nel settore scolastico, della letteratura russa per ragazzi propone soltanto alcuni classici. Stesso discorso vale per La Nuova Italia<sup>85</sup>, eccezion fatta per un racconto di Jurij Kazakov (1927-1982), *Arturo cane segugio* [Arktur, gončij pės] che esce nel 1970 nella traduzione e cura di Gigliola Venturi. Si tratta di una selezione di racconti eseguita «tenendo presente il pubblico giovanile cui il libro è rivolto» (Kazakov 1970, VI), come spiega Venturi nell'Introduzione rivolta all'intermediario adulto. L'idea è presentare al lettore italiano una realtà molto distante per usi, costumi, storia e tradizioni da quella italiana, ma in grado di offrire una gamma di tipi ed emozioni rintracciabili in ogni letteratura e storia nazionale. Dal punto di vista paratestuale il libro non contiene illustrazioni, ma si chiude con una serie di fotografie le cui didascalie riprendono brani del romanzo e predispongono il volume a un uso didattico, confermando l'orientamento scolastico della casa editrice.

Seguendo la prospettiva adottata, anche Salani rimane sorprendentemente a margine poiché il suo catalogo, dal 1945 al 1991, contempla soltanto un titolo, *Alioscia* [Obman, lett. Inganno] di Al'bert Lichanov (1935-2021) del 1976, illustrato da Roberto Innocenti, e due fiabe, *Il cavallo magico e altre fiabe russe* e *Le belle fiabe russe*, rispettivamente del 1950 e del 1957 che proseguono la preziosa collezione di fiabe del primo Novecento, interamente disponibile nell'archivio Salani conservato a Milano<sup>86</sup>.

<sup>85</sup> Fin all'origine la casa editrice è orientata alla scuola e alla cultura accademica; i due fondatori, Elda Bossi e Giuseppe Maranini, sono infatti due giovani insegnanti in contatto con Giovanni Gentile, ma soprattutto collaborano con lo zio di Maranini, Ernesto Codignola, importante pedagogista e critico, nonché infaticabile organizzatore culturale. Come rileva Piccioni (1986, 102) «la scuola è al centro dell'attenzione de La Nuova Italia già nella fase della ricostruzione e della ripresa»; tuttavia, l'attenzione per le letterature straniere si orienta in massima parte ai classici, forse anche come lascito delle direttive e delle limitazioni imposte dalla censura fascista, come esemplifica la seguente lettera del Minculpop alla casa editrice del 21 ottobre 1942: «Vengo scartate in linea di massima le pubblicazioni di autori inglesi, americani, francesi e russi, ammenoché non si tratti di classici o di opere che possono essere ritenute utili ai fini della propaganda di guerra» (ivi, 68). Ricordo infine che nel 1976 la Rizzoli acquisisce il 20% del capitale de La Nuova Italia e finanzia la NIEP (Nuova Italia Educazione Primaria) che si occupa di produzione per la scuola dell'infanzia ed elementare.

<sup>86</sup> Segnalo anche la collaborazione della casa editrice con il Laboratorio Arti Visive di Pisa grazie alla quale è stato creato un database interamente consultabile online e contenente

Tra gli altri grandi gruppi a cui spetta soltanto un rapido cenno rientrano Rizzoli, Feltrinelli, Vallardi e Adelphi. La prima, come detto prima, ha il merito di aver introdotto l'opera di Kaverin in Italia, con *Sette paia di canaglie* [*Sem' par nečistyčh*], e di aver pubblicato un grande classico dell'infanzia del primo Novecento russo: *Biancheggia vela solitaria* [*Beleet parus odinokij*] di Valentin Kataev (1897-1986). Nell'introduzione la curatrice e traduttrice Giovanna Spindel inquadra l'opera e l'autore sullo sfondo delle complesse dinamiche politiche degli anni Venti-Trenta e sottolinea la capacità di Kataev nell'aver reso l'intenzione didattico-pedagogica, pur presente, «una specie di sottoprodotto occasionale, non essenziale alla vicenda» (Kataev 1983, 10), anche se l'opera si presenta come una sorta di piccolo *Bildungsroman*. Viene così esplicitato un tratto caratteristico della letteratura sovietica per l'infanzia, alle prese con il “mandato sociale” e costretta a muoversi tra ideologia e pedagogia in cui non sempre l'elemento prettamente artistico prevale.

Per quanto riguarda Feltrinelli, fondata nel 1955 e da subito impostatasi all'attenzione dell'editoria italiana con il “caso Živago” e la pubblicazione de *Il gattopardo*, vale la pena ricordare che è stata la prima a proporre la produzione meno conosciuta di Maksim Gor'kij (1868-1936), quella per bambini, con il volume *Cirillo e l'orso* del 1956, che comprende i racconti *Cirillo e l'orso* [*Pro Ivanušku-duročka*, lett. *A proposito di Ivanuška lo scemotto*], *Il passerotto* [*Vorob'iško*], *Una curiosa avventura*<sup>87</sup>, arricchiti dalle sgargianti (soprattutto per l'epoca) illustrazioni di Zuka.

Nonostante la poesia russa per l'infanzia rappresenti un patrimonio vasto e ricchissimo, a partire dai capolavori di Maršak, Čukovskij, Barto, Charms, Olejnikov e poi nel dopoguerra con la seconda generazione di “classici”, quali Berestov, Zachoder, Jasnov e molti altri<sup>88</sup>, nessuno di questi nomi compare in *L'albero delle parole. Grandi poeti di tutto il mondo per i bambini*, a cura di Donatella Bisutti, che adotta qui un criterio diverso: presentare poesie adattate ai bambini, ma scritte da grandi poeti noti in tutto il mondo. Per la Russia la scelta ricade su Blok, Esenin e Majakovskij. È curioso che di Aleksandr Blok non si scelga una delle (poche) poesie scritte appositamente per bambini<sup>89</sup>, ma *Per*

oltre 30.000 disegni originali conservati nell'archivio Salani, a partire dalla fine del XIX secolo fino alla fine del XX secolo. Una vera e propria storia per immagini di una protagonista dell'editoria italiana. Cfr. <<http://www.artivisive.sns.it/salani/index.php>> (ultimo accesso: 01.04.2022).

<sup>87</sup> Non è stato possibile appurare quale sia il titolo del testo di partenza, ma si suppone possa trattarsi di *Slučaj s Evšejkoj* [*Un episodio successo a Evšejka*].

<sup>88</sup> Non ho inserito in Bibliografia i due volumi di Konstantin Paustovskij, *Cronaca di una vita. Gli anni lontani* [*Povest' o žizni. Dal'ekie gody*] e *Cronaca di una vita. Gioventù irrequieta* [*Povest' o žizni. Bepokojnaja junost'*], pubblicati da Feltrinelli nel 1960 e nel 1961 perché fanno parte della produzione per adulti dell'autore.

<sup>89</sup> Per una panoramica delle incursioni nell'infanzia dei poeti dell'età d'argento rimando a (Žibul' 2004). La produzione di questi poeti non viene poi unanimemente considerata “per bambini”, come commenta per esempio Lidija Čukovskaja: «Altro che oceani e infinito, con interesse [Kornej Čukovskij] scrutava il rapporto tra l'autore e il lettore, il libro e l'età. Il

la città correva un uomo nero [Po gorodu begal čěrnyj čelovek] nella traduzione di Angelo Maria Ripellino, di cui si utilizza anche la traduzione di *Canzone della cagna* [Pesn' o sobake] di Sergej Esenin. Di Majakovskij, invece, si propone la versione di Antonio Porta de *Il cavallino di fuoco* [Kon'-ogon'] pubblicata da Emme edizioni. Si tratta di un'occasione mancata in cui si sarebbe potuto dar voce ai nomi più prestigiosi della tradizione poetica russa rivolta ai più piccoli, ma per il taglio del volume e, verosimilmente, per la scarsa conoscenza dei testi russi, la proposta non ha seguito.

Ai due antipodi cronologici scelti per questo inquadramento troviamo due nomi molto diversi, ma uniti da un comune destino tragico; Vallardi pubblica nel 1953 uno dei numerosissimi romanzi di Lidija Čarskaja (1875-1937), Adelphi dà alle stampe la prima edizione dei *Casi* di Daniil Charms (1905-1942) in lingua italiana (1990). Si tratta in entrambi i casi di pubblicazioni isolate e occasionali, ma nondimeno importanti. Quella di Vallardi, infatti, è l'unica testimonianza in Italia dell'opera di una prolifica scrittrice di successo, vittima del nuovo regime<sup>90</sup>. *Casi* di Daniil Charms non si può annoverare pienamente tra i libri per bambini e ragazzi, ma dà il via a una serie di successive pubblicazioni, di raccolte o di singole poesie, molto più orientate al pubblico dei piccoli in cui si mostra al pubblico italiano la vena più fantasiosa e "infantile" del geniale poeta oberiuta<sup>91</sup>.

Questa panoramica a volo d'uccello ci ha permesso di individuare alcune tendenze generali, legate a contingenze storiche ed extraletterarie, e altre particolari che rispondono a logiche aziendali interne o a storie individuali di specifici gruppi editoriali. È tuttavia difficile trovare cause dirette e univoche che motivino la scelta (o la rinuncia) di pubblicare determinati testi, soprattutto in mancanza di un accurato esame della documentazione interna reperibile soltanto negli archivi e presso fondazioni che abbiano avuto la possibilità e la volontà di conservare e sistematizzare le proprie carte. Teniamo sempre presente che qui poniamo sotto la lente del microscopio una precisa selezione della let-

bambino di x anni e il libro x. Gli stivali dovevano calzare a pennello, ma dove si prendevano? [...] 'Stivali giusti' a quei tempi ne cucivano ben pochi: due o tre poesie di Saša Černyj, Marija Moravskaja, Poliksena Solov'eva, Natan Vengrov. Le poesie per bambini di Blok erano splendide, ma non erano per bambini» (Čukovskaja 2014, 147-48).

<sup>90</sup> Lidija Čarskaja è una scrittrice di enorme fama e successo a cavallo tra Ottocento e Novecento. I suoi romanzi "al femminile" conquistano il cuore delle ragazze russe e costituiscono uno dei primi fenomeni di letteratura per ragazzi di massa. Per tale motivo, con il cambio di regime, Čarskaja diventa il bersaglio principale di critici e scrittori che la accusano di romanticismo sdolcinato e artefatto, inutile alla causa rivoluzionaria. La sistematica diffamazione porta in rovina la Čarskaja che muore di stenti, sola e abbandonata da tutti. Kornej Čukovskij, tra i primi detrattori della scrittrice, si pente molto delle conseguenze di questa corale campagna denigratoria e negli ultimi anni di vita della scrittrice cerca di aiutarla materialmente. Per molto tempo l'opera di Čarskaja viene dimenticata, mentre oggi gli studiosi hanno dimostrato un rinnovato interesse per i suoi romanzi e racconti (Balina, V'jugin 2014, 77-87, 88-95) (Putilova 2005, 76-92). In Italia approda nella prima metà del secolo grazie alle traduzioni di Mary Tibaldi Chiesa e Adriana Ljanowa. Si veda la Bibliografia primaria.

<sup>91</sup> Rimando alla Bibliografia primaria per i nove libri di Charms pubblicati dagli anni Novanta a oggi.



teratura per l'infanzia e per ragazzi e che, pertanto, la scarsa rappresentatività della tradizione russa non è per forza indice di un altrettanto disinteresse nel settore in generale.

Fatta questa precisazione alcune conclusioni di massima si possono senz'altro tirare: è indubbio, per esempio, che l'aumento generale degli editori (nel 1986 sono circa 2.000) abbia portato come conseguenza a un aumento della produzione per bambini e ragazzi, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta. Il fenomeno della concentrazione editoriale che porta alla schizofrenica situazione di «polverizzazione e alta concentrazione»<sup>92</sup> (Turi 1997, 442-43) dell'editoria si riflette nella presenza quantitativamente più rilevante di letteratura per bambini e ragazzi nelle maggiori case editrici del nord Italia. L'unica eccezione è rappresentata da Editori Riuniti in cui il peso ideologico e l'orientamento politico dettano in buona parte le scelte di catalogo e dimostrano un contatto diretto e una visione più ampia rispetto a una letteratura nazionale così vasta e variegata come quella russa.

Il fenomeno della piccola editoria, di cui oggi abbiamo moltissimi esempi di successo proprio nel settore per l'infanzia (e di conseguenza un aumento anche dei titoli russi), è stato relativamente contenuto nel secolo scorso, benché si siano registrati alcuni momenti significativi di sviluppo: tra il 1970 e il 1979 nascono 538 nuove case editrici piccole e in gran parte attive ancora alla fine degli anni Ottanta (Vigini 1988, 17) (Vigini 1990, 30). È un numero rilevante, soprattutto rispetto alle 211 nate nel decennio precedente. La piccola editoria che si afferma è tendenzialmente di qualità ed è favorita dalla crescita delle masse scolarizzate e politicizzate negli anni Sessanta e dal processo di concentrazione editoriale negli anni Settanta. È proprio la concentrazione esasperata a favorire una dimensione più artigianale dell'editoria che però, sul medio-lungo periodo, si scontra con i problemi e i costi di distribuzione, difficilmente affrontabili dalle piccole imprese. Il vero boom della piccola e piccolissima editoria avviene comunque dalla seconda metà degli anni Novanta<sup>93</sup> quando nascono molteplici case editrici specializzate per bambini e ragazzi che ancora oggi sono un punto di riferimento del settore, il quale acquisisce una visibilità mai avuta nei decenni precedenti (Garavini 2017).

### *Case editrici russe*

La storia delle case editrici russe che sostanzialmente per due decenni sono state presenti sul mercato editoriale italiano è molto interessante e altrettanto misteriosa. Al momento, infatti, non esistono ricerche o studi specifici a riguar-

<sup>92</sup> All'inizio degli anni Ottanta le 20 imprese di maggiori dimensioni detengono il 75% del fatturato del mercato. Di questo il 40% è dei 5 gruppi leader (Mondadori, Rizzoli, Fabbri/IFI, Garzanti, De Agostini) e nel 1989 bastano 7-8 editori a realizzare il 50% del fatturato librario extrascolastico (Ferretti 1994, 311).

<sup>93</sup> Si passa dalle 2.754 piccole imprese del 1994 alle 4.322 del 2000. È il momento del massimo sviluppo di un'editoria "di nicchia" (Ferretti 1994, 333).

do; il problema, in realtà, è a monte, poiché non è ancora stato possibile stabilire se esiste un archivio di queste case editrici e se sia consultabile.

Le protagoniste di questa vicenda sono due: Progress e Malyš/Raduga sono i nomi che campeggiano con maggiore frequenza sulle copertine o sulle ultime pagine di moltissimi volumetti in catalogo presso le biblioteche italiane. A questi nomi aggiungiamo Detskaja literatura e Russkij Jazyk-Edest che, con un titolo ciascuno, completano il quadro della presenza editoriale russa in Italia.

Per queste due ultime case editrici i progetti hanno senz'altro carattere occasionale: Detskaja literatura pubblica nel 1979 una versione de *L'uccello di fuoco* [*Žar-ptica*], illustrata da Pietro Baghin<sup>94</sup>. Russkij Jazyk, in collaborazione con la casa editrice Edest<sup>95</sup>, propone nel 1987 una raccolta di fiabe russe come "libro di lettura con note esplicative in italiano", a cura di N.N. Kovačeva e A.V. Frolkina che ne avevano pubblicato tre anni prima una versione declinata sull'inglese. L'intento didattico è palese, ma purtroppo l'impossibilità di reperire il volume non permette considerazioni ulteriori. Ci limitiamo quindi ad alcune osservazioni sulle prime case editrici menzionate, nella consapevolezza che si tratta di un argomento ancora da approfondire e nella speranza che siano stati conservati documenti in grado di supportare l'indagine.

Al momento possiamo dare per certi pochi dati: la casa editrice Progress sorge nel 1964 sulla base di due precedenti case editrici, la Casa editrice della letteratura straniera<sup>96</sup> (Izdatel'stvo inostrannoj literatury) (1946-1963) e la Casa editrice della letteratura in lingua straniera<sup>97</sup> (1931-1963) (Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazychach]. Nel 1963 vengono entrambe liquidate e le redazioni che si occupano del settore letterario (oggi diremmo "humanities") vanno a formare Progress, mentre le redazioni impegnate nel settore tecnico-scientifico convergono nella casa editrice Mondo [Mir]. Progress ha due redazioni: una dedicata a questioni sociopolitiche e l'altra orientata alla letteratura. La censura è permanente e pervasiva, tuttavia è sicuramente più attenta alla sezione di storia e politica che a quella letteraria e tra gli obiettivi dei libri russi da esportare

<sup>94</sup> Verosimilmente si tratta di Pëtr Ivanovič Bagin (1938), illustratore e grafico, storico collaboratore della rivista per bambini *Murzilka*.

<sup>95</sup> Provo a ipotizzare l'origine di questo progetto editoriale più avanti, quando parlo di Alberto Prefumo.

<sup>96</sup> Fondata il 4 maggio 1946 su decreto firmato da Stalin, aveva lo scopo di tradurre in russo i libri che riflettevano lo stato attuale della scienza mondiale. La base di partenza fu la collezione conservata nella Biblioteca statale di letteratura straniera, fondata e diretta da M.I. Rudomino, e acquisita dalla casa editrice.

<sup>97</sup> La Società Cooperativa Editoriale dei Lavoratori Stranieri nell'URSS (Izdatel'skoe tovariščestvo inostrannyh rabočich v SSSR) viene fondata sulla base del decreto del Soviet della RSFSR del 27 marzo 1931. La casa editrice si occupa della pubblicazione in lingue straniere e della distribuzione di letteratura marxista-leninista, educativa, artistica e informativa per i lavoratori stranieri, gli specialisti e gli studenti dell'URSS. Le edizioni pubblicate in inglese portano la seguente dicitura: "Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the U.S.S.R.". Il 3 luglio 1938 viene rinominata Casa Editrice della letteratura in lingua straniera (Inogiz).

c'è anche quello di dare un'immagine positiva e aperta dell'Unione Sovietica. Il catalogo italiano è composto in prevalenza<sup>98</sup> da libri di storiografia, di storia della rivoluzione e da opere e saggi su Marx, Lenin e molti esponenti del Partito comunista. Tuttavia nella sezione letteraria sono ben 25 le pubblicazioni di letteratura per l'infanzia che diventano 32 se si sommano i 7 volumi di Raduga, denominazione che la casa editrice assume dopo il 1982<sup>99</sup>. Le altre opere pubblicate in Italia, 22 per la precisione, si devono alla casa editrice Malyš, che a volte compare unita con un trattino alla casa editrice genovese Edest, il cui catalogo è molto variegato e spazia dalla didattica della lingua russa (manuali di conversazione, grammatiche illustrate, prontuari e dizionari, libri di glottodidattica) a opere che trattano la storia della chiesa ortodossa russa o la Rivoluzione d'ottobre.

Esaminando il sotto-catalogo così acquisito e che costituisce, ricordiamo, la produzione più cospicua di letteratura per l'infanzia russa in lingua italiana, si possono ancora fare alcune osservazioni. In primo luogo colpisce la datazione: tutti i titoli sono apparsi sul mercato negli anni Settanta e Ottanta, in particolare a partire dal 1972 fino al 1987, con i maggiori "picchi" di pubblicazione nel 1980, 1981 (sette volumi per anno) e 1982 (sei volumi). La domanda resta in sospeso per quattro volumi su cui non è impressa la data di pubblicazione, ma, a giudicare dalle copertine e dalla tipologia, possono ragionevolmente rientrare in questa cornice temporale.

Una seconda considerazione riguarda i generi: si tratta per metà di fiabe popolari (14) o letterarie<sup>100</sup> (9) e per metà di racconti di autori importanti, tutti conosciuti in patria, ma non mancano anche preziosi esempi di poesie – una rarità nel panorama italiano, come abbiamo potuto appurare nel paragrafo precedente.

La selezione risulta pertanto significativa e ha un denominatore comune importante: l'età del lettore di riferimento che oscilla tra il prescolare e i primi anni delle elementari. Si tratta infatti di storie brevi, quasi sempre illustrate e in alcuni casi le illustrazioni sono il vero fulcro della narrazione e le parole fungono da didascalia all'immagine secondo la tradizione dell'albo illustrato (*knižka kartinka*) che in Russia torna in auge a partire dagli anni Venti del Novecento<sup>101</sup>. Esempi di questo tipo sono i libri di Evgenij Čarušin (1901-1965), che infatti fi-

<sup>98</sup> Da catalogo OPAC, sulle oltre trecento pubblicazioni presenti, 250 riguardano la storia del marxismo, del leninismo e altre questioni storiografiche o economiche. Da notare anche che, cronologicamente, quasi tutte rientrano nei decenni Settanta-Ottanta.

<sup>99</sup> Per un riepilogo delle informazioni circa questo corpus di testi rinvio all'Appendice.

<sup>100</sup> Il confine spesso non è netto, ma ho considerato soltanto le storie con un impianto strettamente fiabesco e non quelle in cui ci sono elementi o tracce di fiaba.

<sup>101</sup> Antenati del libro-immagine (o "libretto", data l'esiguo numero di pagine che lo contraddistingue) illustrato russo sono le eleganti silhouette di E. Bjom (1843-1914) e le cartoline di E. Polenova (1850-1898), le prime illustratrici che negli anni Settanta dell'Ottocento pubblicano presso le case editrici di M. Vol'fe e I. Sytin illustrazioni corredate da versi e poesie composte da loro stesse, vendendole a prezzi molto concorrenziali. Dopo la Rivoluzione, complice la nascita di alcune importanti case editrici e la collaborazione sempre più stretta tra alcuni scrittori e illustratori, il *picture book* sovietico diventa emblema della rinascita della letteratura per l'infanzia come prodotto artistico, ma anche strumento pedagogico e

gura sia come illustratore sia come autore dei racconti *Perché Fuffi non acchiappa gli uccellini* [*Počemu Tjupa ne lovit ptic*] e *Tjupa, Tomka e la gazza* [*Tjupa, Tomka i soroka*]. I volumi riproducono la veste grafica originale e diventano una sorta di tributo alla grande tradizione della letteratura per l'infanzia russa degli anni Venti e Trenta, il momento più esplosivo per un genere fino ad allora negletto. Di particolare rilievo le edizioni in formato *pop-up* (*knižka panoramka*), una tipologia meno conosciuta e frequentata rispetto al classico albo illustrato, ma che va incontro all'idea di libro-oggetto da toccare ed esplorare prima ancora che da leggere (Sarlatto 2016). Gli esempi sono molti: *Tutti i lavori sono belli* [*Vse raboty chorošī*] di Sergej Ivanov (1941-1999) racconta la bellezza nascosta in ogni tipo di mestiere, anche in quelli considerati più umili, nel più autentico spirito dell'ideologia comunista. Ad attirare l'attenzione, tuttavia, non sono tanto le enfatiche parti in prosa a fondo pagina, quanto piuttosto le sgargianti illustrazioni di Aleksandr Beslik che, con campiture piatte e forti contrasti cromatici, formano un suggestivo racconto parallelo per immagini. Possiede lo stesso orientamento divulgativo e la composizione dinamica dei *pop-up* *Gli uomini e le stelle* [*Ljudi i zvezdy*] di Aleksandr Gurštejn (1937-2020) dedicato alle avventure spaziali e all'astronomia. Affine per stile grafico è anche *Il circo* [*Cirk*] di Roman Sef (1931-2009), sebbene di argomento molto più leggero e divertente.

Non mancano esempi di libri tradizionali e illustrazioni che utilizzano colori più sfumati e linee morbide, come la fiaba *Maša e il cuscino* [*Kak Maša possorilas' s poduškoj*, lett. *Come Maša litigò col cuscino*], raccontata da Galina Lebedeva (1938-2014), o *Il passerotto* [*Vorob' iško*] di Maksim Gor'kij in cui si riconosce l'inconfondibile tratto di Evgenij Čarušin.

Da questo punto di vista il *corpus* di testi italiani pubblicati dalle case editrici russe rappresenta anche una piccola ma interessante finestra sull'illustrazione e la grafica sovietica. La parte visuale dei libri, infatti, non è mai creata *ad hoc* per le versioni italiane che mantengono la veste grafica dei testi russi, introducendo così alcuni grandi illustratori del primo o del secondo Novecento, come Evgenij Čarušin, Vladimir Konašević, Viktor Pavlušin, tutti nomi purtroppo sconosciuti al pubblico italiano, forse a eccezione di Ivan Bilibin.

Per quanto riguarda i protagonisti di questi progetti osserviamo innanzitutto alcuni dati numerici: Saverio Reggio, Aldo Canestri e Alberto Prefumo sono i traduttori più presenti nel *corpus*, rispettivamente con 11, 7 e 5 volumi tradotti. Seguono Margherita Cozza-Zoubok e Aurelio Montingelli con 4 titoli ciascuno, uno dei quali, *Una storia del nord e altri racconti* (1974) di Konstantin Paustovskij, è un lavoro collettivo che coinvolge più persone tra cui Cozza-Zoubok e Montingelli. Gli altri traduttori sembrano presenze occasionali che compaiono in uno o due titoli al massimo, anche se sono ben 9 le edizioni che non riportano alcun nome in copertina o nel frontespizio. Si riscontra una certa coerenza nella tipologia di volumi tradotti dai traduttori più attivi: le poesie sono

ideologico per formare i nuovi cittadini sovietici a cui spetta il compito di costruire un mondo nuovo (De Florio 2018).

tutte affidate a Reggio e Cozza-Zoubok, mentre Canestri e Prefumo si concentrano maggiormente su fiabe e racconti in prosa, anche se tra le prove traduttive di Canestri ricordiamo *Questo è bene questo è male* [Čto takoe chorošo čto takoe plocho] di Majakovskij.

Scarse sono le informazioni che li riguardano: Saverio Reggio sembra aver tradotto soltanto i libri di questo sotto-catalogo, senza aver mai lavorato per altre case editrici. Compare tra gli autori, insieme a Ditmar Rozental' e Tamar Čerdanceva, di un dizionario bilingue russo-italiano, pubblicato dalla casa editrice Mir i obrazovanie nel 2007. Alberto Prefumo era stato un funzionario dell'Associazione Italia-URSS di Roma e aveva curato la libreria di pubblicazioni russe a piazza Esedra a Roma, poi sostituita da "il Punto Editoriale" di Vincenzo Bernardi. Si trasferisce quindi a Genova dove gestisce un'attiva libreria di diffusione, informazione e vendita di pubblicazioni russe presso l'associazione Italia-URSS. È molto probabile che questa "libreria" avesse statuto di casa editrice e fosse proprio la Edest che compare in qualche edizione insieme all'omologa russa<sup>102</sup>. L'ipotesi è avvalorata dal fatto che Prefumo compare come curatore della versione italiana di una *Grammatica pratica della lingua russa* e di un volume sui modi di dire russi, entrambi volumi che rientrano negli interessi di Edest; a quanto ci è dato sapere non sembra aver realizzato altre traduzioni dal russo degne di nota. Aurelio Montingelli viene definito da Paolo Emilio Landi "scrittore e traduttore" in un contenuto audiovisivo della RAI, che però non è consultabile online. Nella didascalia si dice che aveva lavorato a lungo come giornalista in Unione Sovietica e pare abbia anche recitato in un film (*Vizit vežlivosti*, in italiano *Visita di cortesia*, di Julij Rajzman, 1973) oltre ad aver collaborato nel 2013 con la stazione radio *La Voce della Russia* di Mosca. Di Cozza-Zoubok sappiamo soltanto che è moglie dell'attore, regista e sceneggiatore Boris Zoubok<sup>103</sup> ed è probabilmente imparentata con Natalia Bavastro Kahl, pittrice russa emigrata in Italia<sup>104</sup>. L'unico nome conosciuto resta quello di Aldo Canestri, professore di lingua e linguistica italiana e di traduzione presso l'Università statale linguistica di Mosca (ex Maurice Thorez), dove ha insegnato per quasi 50 anni. Anch'egli, tuttavia, deve la sua fama alle grammatiche, ai dizionari e ai prontuari di lingua italiana più che alle traduzioni delle fiabe e poesie russe, oltre le quali non sembra essersi spinto.

Obiettivo del paragrafo non è l'analisi traduttologica puntuale dei testi in esame. Mi limito ad alcune considerazioni generali sull'approccio traduttivo, applicabili soltanto a quei testi che si possono considerare vere e proprie traduzioni. Come si vedrà meglio nei prossimi due capitoli, nella letteratura per l'infanzia, e in particolare quella russa, non sempre, anzi spesso, si può parlare

<sup>102</sup> Devo queste informazioni su Alberto Prefumo a Claudia Lasorsa che ringrazio di cuore per la disponibilità e l'aiuto.

<sup>103</sup> Devo la maggior parte di queste informazioni a Gabriele Mazzitelli che ringrazio di cuore per la disponibilità e l'aiuto.

<sup>104</sup> Ringrazio di cuore Marco Caratozzolo per l'informazione.

di vere e proprio traduzioni, quanto di adattamenti, per esempio quando testi di partenza poetici vengano riscritti sotto forma di prosa. In questo *sub-corpus* italo-russo è quanto accade, per esempio, a *Formichetto cuor di leone* [*Skazka o murav'e po imeni Muravej*, lett. *Fiaba della formica chiamata Formica*] di Tat'jana Makarova (1940-1974) la cui versione italiana è un adattamento in prosa del testo originale. La traduttrice/riscrittrice propone invece una versione in prosa:

Жил на свете один муравей.  
 Как же звали того муравья?  
 Как его называли друзья,  
 Сорок дочек и сыновей?  
 И любимая старая мать –  
 Как привыкла его называть?  
 И заботливая жена –  
 Как его называла она?  
 (Makarova 1973)

C'era una volta una formica. Vi piacerebbe, è vero, conoscere il suo nome, come veniva chiamato dai suoi amici, dai suoi quaranta figli, dalla sua vecchia, amata mamma e, infine, dalla sua premurosa moglie? (Makarova 1981)<sup>105</sup>.

Restando nell'ambito della poesia, a livello generale, l'approccio traduttivo è sostanzialmente di due tipi: in alcune traduzioni il computo della *f-marcatezza*<sup>106</sup> non tiene in alcun conto la dimensione formale del testo e pertanto l'equivalenza funzionale si limita agli aspetti semantici. Esempi di questo tipo sono *Il circo di Sef* e *La favola del topino sciocco* [*Skazka o glupom myšonke*] di Maršak. D'altra parte alcune versioni italiane tengono conto degli elementi principali di un testo poetico, specialmente per bambini, quali la rima, il metro, la disposizione grafica del testo rispetto all'illustrazione. *Questo è bene e questo è male* di Majakovskij, *Il libro delle meraviglie* (contenente le più famose poesie di Čukovskij) e *Animali in gabbia* [*Detki v kletke*] di Maršak appartengono a questa seconda tipologia. Da notare che la scelta non dipende dal traduttore: Saverio Reggio propone ne *Il circo* e *La favola del topino sciocco* una resa letterale del testo, senza particolare attenzione a ritmo e metrica, mentre in *Animali in gabbia*, costruito nel testo di partenza in distici o quartine rimate, gli elementi formali vengono tendenzialmente conservati. Sembra quindi che, nel caso di Reggio, le scelte individuali sull'approccio traduttivo siano dettate dalla complessità del testo di partenza.

<sup>105</sup> Nella versione italiana le pagine non sono numerate.

<sup>106</sup> Approfondisco il discorso nella seconda parte del libro. Qui valga la seguente definizione: «L'equivalenza funzionale, o *f-equivalenza*, misura pertanto la corrispondenza della *f-marcatezza* tra unità del TP e unità del TA rispetto sia all'informazione dell'invariante, sia all'informazione della variante. Se due unità hanno la stessa *f-marcatezza* sono *f-equivalenti*» (Salmon 2017, 191), dove per *f-marcatezza* si intende un parametro che misura una struttura a bassa occorrenza (dato statistico) in base ai dati contestuali (dato pragmatico); la *f-marcatezza* è quindi un parametro complesso e completo, «cioè correlato a tutti gli elementi della lingua: suoni, lessico, morfologia, sintassi, intonazione, fraseologia ecc.» (ivi, 190).

Al di là delle considerazioni specificatamente testuali, per le quali rimando al terzo capitolo, è importate valutare la selezione di testi russi proposti in lingua italiana nel quadro della ricezione culturale per condurre alcune osservazioni preliminari, in attesa di un'analisi puntuale – testuale e semantica – che deve tenere conto tanto della tipologia dei testi arrivati in Italia (*che cosa*) quanto del modo in cui sono stati presentati, in traduzione, al lettore finale (*come*).

Si può però fin da ora osservare che i progetti “di esportazione” di Progress e Malyš perseguono l'obiettivo di presentare il miglior volto del paese agli occhi delle altre nazioni. In questo senso la selezione deve essere variegata, ma ideologicamente solida e non dare adito a supposizioni o letture controverse dell'esperienza comunista. Il territorio della fiaba, popolare o letteraria, si presta benissimo a questo tipo di operazione: è un genere riconoscibile, uno dei più rappresentativi del patrimonio di letteratura per l'infanzia russa, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, e si afferma come canale privilegiato anche in questo piccolo corpus. Al di là del genere prevalgono le storie che possono rafforzare alcuni punti fermi del sistema valoriale sovietico, tra cui: l'importanza del lavoro (*Mamma gazza*) e del progresso (*Gli uomini e le stelle*), la solidarietà e l'amicizia (*Un rifugio per l'inverno*, *La ranocchia viaggiatrice*<sup>107</sup>, *Il fiorellino magico*). Gli animali sono spesso al centro della scena (*Il passerotto*, *Yu-yu*, *Perché Fuffi non acchiappa gli uccellini*, *Tjupa*, *Tomka e la gazza*) e qui la scelta può essere motivata, come si diceva in precedenza, dall'orientamento verso un lettore di fascia d'età bassa per il quale il rapporto con gli animali e la natura è uno dei temi costanti e per l'importanza in generale che, da sempre, rivestono gli animali nelle storie per bambini. Trovano anche spazio, seppur limitato, i due grandi classici della poesia per l'infanzia russa, Kornej Čukovskij e Samuil Maršak, entrambi toccati a più riprese dalla censura e dalle limitazioni ideologiche<sup>108</sup>, ma che all'altezza degli anni Settanta e Ottanta sono ormai canonizzati come i grandi innovatori del linguaggio poetico dell'infanzia.

Rimane molto difficile capire l'effettiva diffusione di questi progetti misti poiché non è stato al momento possibile ricostruire attraverso quali canali di distribuzione potessero raggiungere i potenziali acquirenti. L'ipotesi è che si tratti comunque di tirature basse e, forse, anche geograficamente circoscritte a zone che negli anni Settanta e Ottanta registrano la presenza di una sede di Italia-URSS o una forte presenza del PCI e, quindi, dove, probabilmente, è più facile essere a conoscenza di iniziative e collaborazioni congiunte<sup>109</sup>. Ma i dati in possesso

<sup>107</sup> Questo racconto di Vsevolod Garšin era già stato tradotto in italiano con il titolo *La rana viaggiatrice* e pubblicato su “Il giornalino della domenica” nel 1921.

<sup>108</sup> Contro Kornej Čukovskij si scatenò una vera e propria campagna denigratoria, definita *čukovščina* (Čukovskij 2012, 601-30), Samuil Maršak fu testimone diretto della distruzione della sua cerchia di fedeli collaboratori e amici della filiale leningradese della Casa editrice per l'infanzia, completamente liquidata nel 1937. Maršak stesso fu costretto a scappare a Mosca (Bljum 1996) (De Florio 2019a).

<sup>109</sup> L'unica, labile, prova per suffragare tale ipotesi è la presenza di questi volumi in biblioteche piccole e piccolissime delle città della Romagna e delle alte Marche, zone per tradizione

sono troppo pochi per avanzare solide ipotesi di questo tipo, benché la scarsa presenza di autori russi nei cataloghi dei piccoli, medi e grandi editori italiani possa trovare una delle sue ragioni nella mancata visibilità di questo sotto-catologo: se questi libri fossero circolati nei grandi centri dell'editoria forse ci sarebbe stato un maggiore interesse anche da parte degli altri gruppi editoriali italiani.

#### 2.4 Una storia non scritta

Per confermare questa mancata visibilità proviamo ora a leggere il negativo della fotografia scattata nei precedenti paragrafi; in primo luogo, invece di partire dallo spoglio dei titoli russi attualmente presenti nelle biblioteche italiane, ampliamo lo sguardo sui cataloghi e su alcune collane di punta della letteratura per l'infanzia e per ragazzi in Italia alla ricerca di volumi tradotti dal russo; in secondo luogo, verifichiamo quali opere o autori mancano all'appello, basandoci sul canone letterario di opere russe per bambini e ragazzi, sancito e fissato dalle storie della letteratura<sup>110</sup>, arrivando così a leggere in maniera contrastiva, le assenze più significative. Muovendoci su entrambi i fronti è più facile avvalorare o sconfessare le ipotesi di partenza.

Volendo partire da affidabili dati statistici ci troviamo di fronte a una prima difficoltà: le importanti ricerche d'indagine del mercato editoriale condotte da Giovanni Peresson si avviano negli anni Novanta e, soprattutto dal 2003, iniziano a essere pubblicati con una certa continuità i rapporti sullo stato dell'editoria italiana<sup>111</sup>. Le informazioni sulla letteratura per bambini e sulle traduzioni del periodo 1945-1980 sono meno precise. Tuttavia due dati sono sicuramente rilevanti ai fini di questo lavoro. Nel Rapporto del 1995 si usa il 1980 come termine di comparazione per i primi anni Novanta; questo permette di fare le seguenti osservazioni: innanzitutto si nota un costante aumento dei titoli e delle copie nella produzione per ragazzi<sup>112</sup>, che passano da 19.684 del 1980 a 43.757 del 1993 (Peresson 1995, 53). È ragionevole pensare che prima del 1980, quando la letteratura per ragazzi si stava affermando come settore autonomo, le cifre fossero ancora più ridotte.

“rosse” nella seconda metà del Novecento.

<sup>110</sup> La questione del canone è complessa. Fino a pochi decenni fa la letteratura per l'infanzia non sembrava poter ambire a una tale sistematizzazione (Nodelman 2008), ma la situazione, a partire dagli anni Duemila, è decisamente cambiata e una sempre maggiore attenzione è dedicata alla storia della letteratura per l'infanzia e alla creazione di un percorso evolutivo ricostruibile nelle sue fasi principali (Maslinskaja 2019).

<sup>111</sup> L'Osservatorio del mercato e della lettura è uno strumento fondamentale per affrontare la storia dell'editoria, in quanto permette di notare, attraverso grafici e tabelle, le trasformazioni nel sistema d'impresa, nell'organizzazione dei canali di vendita e nei comportamenti di lettura e di acquisto del pubblico. Tuttavia, come lamenta lo stesso Peresson, l'impresa è complicata dall'«assenza di un soggetto unico, autorevole e riconosciuto che si occupi di raccogliere con criteri omogenei dati e informazioni sul mercato del libro e della lettura» (Peresson 1997, 5).

<sup>112</sup> Con “letteratura per ragazzi” Peresson indica la letteratura destinata ai bambini in età compresa tra 0 e 14 anni.



L'altro dato che ci interessa riguarda le traduzioni di libri di narrativa, suddivise nella tabella per Paese di provenienza. Le informazioni, in questo caso, provengono dal *database* di LiBer che documenta tutte le novità librarie per bambini e ragazzi distribuite in Italia a partire dal 1987<sup>113</sup>. Anche senza poter scendere nel dettaglio si segnala che, all'altezza del 1993, la Russia non è tra i Paesi considerati singolarmente, ma rientra nella categoria "altri Paesi" che rappresenta nel complesso il 61,5% del volume totale di libri tradotti, senza precisare di quali Paesi si tratti e quale sia la percentuale di ciascuno.

Una fotografia più accurata viene fornita due anni dopo, nel rapporto del 1997, in cui le "lingue slave" compaiono come categoria a sé stante (Peresson 1997, 51), pur all'ultimo posto dei Paesi presi singolarmente in considerazione, con 92 titoli nel 1980, ma in crescita dal 1990 al 1995. Abbiamo quindi un aumento generale per quantità e varietà dell'offerta di letteratura per bambini e ragazzi e per incidenza delle traduzioni nel mercato editoriale italiano (ivi, 243-44).

Alcune case editrici e collane che hanno contribuito a questo progressivo sviluppo del settore sono già state menzionate nei paragrafi precedenti, ma senza un approfondimento dell'offerta complessiva destinata ai ragazzi da parte dei protagonisti dell'editoria italiana del secondo dopoguerra. Partendo dalla letteratura infantile di sinistra abbiamo sottolineato l'impegno proficuo e continuativo di Editori Riuniti, la più logicamente destinata a occuparsi di traduzioni dal russo. Tra le altre esperienze posizionate sul fronte politico della sinistra troviamo la Cooperativa del Libro Popolare (Colip), promossa dal PCI su iniziativa di Palmiro Togliatti per diffondere cultura tra i ceti popolari a prezzi accessibili, che realizza nel 1949 l'Universale economica, nota come la "collana del Canguro" per il simbolo adottato. L'esperienza della Colip termina nel 1954 e vede la pubblicazione, in questo lasso di tempo, di 199 libri. Nel 1954 Giangiacomo Feltrinelli rileva l'impresa editoriale, in forte crisi economica, conservando però l'immagine del canguro con il marsupio pieno di libri e il nome "Universale economica" che da allora, con il n. 200, diventa l'Universale Economica Feltrinelli. L'Universale economica della Colip comprende 5 sotto-collane, caratterizzate da 5 colori diversi; quella verde, la collana delle "grandi avventure", è orientata sui piccoli e giovani lettori e include titoli di autori stranieri, ma non compare alcun russo.

Dalla compulsione degli OPAC, che però andrebbe incrociata con uno spoglio diretto degli archivi e dei cataloghi storici, ove presenti, anche le altre case editrici espressioni della sinistra non rivolgono la propria attenzione alla produzione per ragazzi russa: mi riferisco a Vie Nuove, Milano Sera Editrice, Rinascita-Toscana, Edizioni ANPI, Edizioni Avanti, Toscana Nuova, Edizioni C.D.S<sup>114</sup>.

Sulla scorta del Concilio Vaticano II (1962-1965) a Milano nasce nel 1966 Jaca Book che si apre al confronto con l'area marxista e cattocomunista e con la

<sup>113</sup> Informazioni sul *Liber Database* e sull'accesso ai dati sono reperibili qui: <[https://www.liberweb.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=20007&Itemid=213](https://www.liberweb.it/index.php?option=com_content&view=article&id=20007&Itemid=213)> (ultimo accesso: 01.04.2022).

<sup>114</sup> Queste ultime due ospitano in catalogo le filastrocche di Rodari.

teologia della liberazione sudamericana. Il gruppo si impegna molto nella diffusione della letteratura dissidente sovietica, ma il settore bambini e ragazzi rientra nei suoi interessi soltanto a partire dai primi anni Ottanta (e inizialmente con libri legati al campo della religione, della storia e della scienza) e si sviluppa pienamente nel nuovo millennio. Nel periodo da noi considerato, quindi, non ci sono titoli russi da segnalare.

Una casa editrice attenta al discorso dell'illustrazione e in generale alla veste grafica del libro è la EL. Orietta Fatucci, che si pone a comando del gruppo nel 1976, imprime una decisiva svolta alla casa editrice, acquistando libri dalla svizzera Nord-Sud Verlag e pubblicando moltissimi autori stranieri. Compagnone in catalogo titoli in traduzione dall'inglese, dall'olandese, dal giapponese e da altre lingue. La collana "Libri in tasca", nata nel 1981, è l'esempio di maggior successo: si tratta dei primi tascabili illustrati per ragazzi, che richiama i migliori illustratori di tutto il mondo (Tony Ross, Quentin Blake, Pef (Pierre Ferrier), Colin MacNaughton etc.). Tanti sono i nomi inglesi, ma anche francesi, svizzeri, olandesi che spesso redigono anche i testi degli albi; anche qui non si riscontrano autori russi.

Dal 1976 al 1983 è attiva a Roma la casa editrice Dalla parte delle bambine di Adele Turin, Nella Bosnia e Francesca Canterelli, che ha l'obiettivo di pubblicare libri femministi per bambini e bambine, sulla scia delle nuove lotte per la parità tra i generi. Qui, in realtà, i circa cinquanta titoli del catalogo sono quasi tutti firmati dalla fondatrice Adele Turin e lo spazio lasciato al panorama internazionale è limitatissimo.

Nelle case editrici grandi il confronto tra i cataloghi per ragazzi e la produzione russa in traduzione è ancora più impietoso: già a partire dagli anni Sessanta, Einaudi si apre a questo settore; nel 1965 nasce la collana "Lecture per la scuola media" con la quale la casa editrice «rispondeva alle richieste di una scuola moderna, offrendo con adeguati apparati, soprattutto testi della letteratura italiana contemporanea. Cessata nel 1989, la collana fa ora parte del Catalogo Elemond Scuola» (Bersani, Pico 2018, 1264). Progetto ambizioso e altamente innovativo è invece la Collana "Tantibambini", creata nel 1972 da Bruno Munari, pensata per «coltivare lo stupore per le scoperte, stimolare l'immaginazione, aprire la mente ai nuovi mezzi di conoscenza e di espressione» (ivi, 1300) e che annovera tra i molti collaboratori figure come Gianni Rodari<sup>115</sup>, Luigi Malerba, Emanuele Luzzati e Pino Tovaglia. È preponderante l'offerta di autori italiani, tuttavia compaiono alcuni nomi stranieri affermati nel panorama internazionale come Isobel Harris e Irina Hale e persino un anonimo cinese. Il progetto "Tantibambini" termina nel 1978, dopo 6 anni di attività. Restano 66 titoli<sup>116</sup>, oggetto di

<sup>115</sup> Nel 1968 Gianni Rodari è coinvolto nella progettazione e direzione della collana "I libri dell'elicottero" della Società Editrice Morano, per la quale escono soltanto due titoli stranieri: un racconto di Stevenson e uno dell'ungherese György Véggh.

<sup>116</sup> L'elenco completo si può consultare al seguente sito web: <[http://www.qyrano.it/ps\\_13982\\_oo.html](http://www.qyrano.it/ps_13982_oo.html)> (ultimo accesso: 01.05.2022).

numerosi studi e analisi, pietre miliari della grafica e del libro illustrato in cui però non arrivano suggestioni dalla Russia.

L'offerta quantitativamente significativa di titoli russi di Bemporad/Marzocco e Mondadori si ridimensiona se letta sullo sfondo della produzione complessiva per bambini e ragazzi delle due case. Su 368 titoli di varie collane i titoli russi proposti sono soltanto 4. Persino nel genere delle fiabe, vero fiore all'occhiello del patrimonio russo tradotto in Italia, la Russia non è sempre presente: la collana "Belvedere" non registra alcun volume e nella collana "Capolavori brevi" appare soltanto *Lo zar Berendej* di Vasilij Žukovskij.

Mondadori, una delle più attive case editrici sul fronte russo, destina in realtà una percentuale molto bassa della propria produzione ai libri russi. A titolo esemplificativo basta segnalare che nelle seguenti collane, di cui riporto anche il numero complessivo di uscite, non compare alcun titolo russo. La percentuale di testi tradotti varia a seconda delle collane, ma l'assenza completa di autori dell'est resta significativa anche in senso assoluto: "Classici di ieri e di oggi per la gioventù" (1967-1978) (55 uscite), "Libri da leggere" (1981-) (34 uscite), "Narrativa Mondadori per ragazzi" (1979-1980) (24 uscite), "Pietre preziose" (1960-) (127 uscite), "Piccoli libri d'oro" (43 uscite)<sup>117</sup>.

Dopo questa prima rapida disamina ci si potrebbe legittimamente chiedere: c'è davvero un patrimonio di letteratura russa per bambini da conoscere? La domanda è retorica, la ricchezza e la varietà che la letteratura russa per l'infanzia ha saputo generare nel Novecento è pari, se non superiore, a quella degli altri paesi che sono meglio rappresentati in Italia. Nonostante la marcata connotazione ideologica di molte opere, che le poteva rendere poco adatte a un lettore straniero lontano dal sistema politico imposto dopo la Rivoluzione del 1917, la vera grande arte russa per i piccoli ha saputo andare oltre la coloritura ideologica, puntando l'attenzione su valori universali e facendo leva sulla capacità trasfigurativa di un'arte che finalmente metteva il bambino al centro della scena, dal punto di vista sia linguistico che culturale<sup>118</sup>. I principali studi di letteratura russa per l'infanzia a oggi pubblicate sono in linea di massima concordi nel

<sup>117</sup> Queste due ultime collane ospitano quasi interamente titoli di Walt Disney e Richard Scarry.

<sup>118</sup> Il discorso del linguaggio infantile si era fatto avanti già all'inizio del Novecento e ne sono prova la poesia futurista (intendendo con questo termine le varie correnti dell'ego-futurismo, della Centrifuga, del Mezzanino della poesia e altre), il simbolismo, le sperimentazioni di Aleksej Kručënych (1886-1968) e di Velimir Chlebnikov (1885-1922), l'arte di Elena Guro (1877-1913) che fa da ponte tra la letteratura per l'infanzia precedente e quella nuova, la fusione tra l'indirizzo sentimentale (secondo la classificazione di Nikolaj Čechov) e l'arte naïf attraverso l'elemento primigenio della letteratura: la *parola*. Il linguista Lev Vygotskij (1896-1934) indaga a fondo il linguaggio infantile, il filosofo e pensatore Pavel Florenskij (1882-1937) arriva a definire nel 1919 (nel saggio *La prospettiva inversa*) le icone come «la dolce lallazione dei bambini». Infine il pedagogo Aleksandr Ostrogorskij (1868-1908) scrive l'antologia per ragazzi *Parola viva* [*Živoje slovo*] che nel 1915 viene ripubblicata 11 volte. C'è quindi, in tutto il primissimo Novecento, un forte ripensamento della parola, della sua natura grafica e sonora, in relazione alla parola infantile. Anche la pedagogia lavora su più

considerare il periodo post-rivoluzionario, degli anni Venti e Trenta in particolare, come momento fondante e ‘secolo d’oro’<sup>119</sup> della letteratura per l’infanzia in quanto genere autonomo, anche se va sottolineata la proficua continuità con le ricerche e la spinta innovatrice del primo decennio del XX secolo (Masilinskaja 2017). A partire dagli anni Venti si afferma definitivamente lo scrittore per l’infanzia come figura professionale e le riflessioni e gli sforzi compiuti nel primo decennio del secolo trovano una applicazione immediata e un terreno fertile per porre l’infanzia al centro della scena letteraria, culturale e sociale del Paese (Putilova 2005) (Hellman 2013) (Arzamasceva 2013)<sup>120</sup>. Lo slancio verso l’innovazione e il futuro che aveva costituito il fondamento dello spirito avanguardista si concretizza in iniziative di vario tipo – riviste, istituti, ricerche – che riguardano l’infanzia e che, ovviamente, hanno anche a che fare con la letteratura. Per la contiguità con il territorio dell’arte l’albo illustrato diventa il fulcro e l’orizzonte ideale del nuovo modo di concepire l’infanzia e la letteratura a essa dedicata, la quale affonda le proprie radici nello sperimentalismo di inizio secolo. Moltissimi sono gli esempi di collaborazioni tra poeti/scrittori e illustratori in grado di trovare una mirabile sintesi tra linguaggio testuale e iconico nel libro illustrato per bambini (Blinov 2009) (Balina, Oushakine 2021).

Le novità non riguardano soltanto la grafica e la prosa per i più piccoli; a partire dagli anni Venti appaiono nuovi scrittori professionisti che coprono un vastissimo arco di interessi e temi: Vitalij Bianki (1894-1959) e Michail Prišvin (1873-1954) raccontano storie ambientate nel mondo animale, Boris Žitkov (1882-1938) condivide con i suoi molteplici lettori i segreti del mare, della natura, della fisica, della chimica e della fotografia, M. Il’in (pseudonimo di Il’ja Maršak, fratello di Samuil) (1896-1953) è un riferimento per la prosa scientifico-divulgativa che si afferma anche grazie a opere come *La sostanza solare* [*Solnečnoe veščestvo*] di Matvej Bronštejn (1906-1938), *Il segreto cinese* [*Kitajskij sekret*] di Elena Dan’ko (1898-1942) o *La fabbrica della precisione* [*Fabrika točnosti*] di Ksenija Merkul’eva (1889-1991). Alla storia si rivolge Sergej Grigor’ev (1875-1953) con racconti dedicati al grande sciopero degli operai della fabbrica di Savva Morozov del 7-17 gennaio 1885 (“morozovskaja stačka”), al condottiero Aleksandr

fronti per la cura e l’educazione dei minori, per assicurare la corretta comprensione dei loro bisogni, materiali e spirituali (Caroli 2011).

<sup>119</sup> Gli studiosi fissano il periodo dal 1917 alla fine del secolo come “epoca del bambino”, citazione di *The Century of the Child*, titolo di un libro della femminista svedese Ellen Key (1849-1926), che prende spunto da una pièce teatrale del 1896, *The Lion’s Whelp*, di Frida Stéenhoff. In realtà il 1917 è senz’altro uno spartiacque, ma è importante sottolineare anche i punti di continuità con il periodo che va tra la fine del XIX e l’inizio del XX secolo (De Florio 2022). Ne parlo in un saggio in corso di pubblicazione (*1917: il territorio dell’infanzia tra continuità e rottura*).

<sup>120</sup> Una letteratura per l’infanzia vera e propria si può far risalire in Russia almeno all’ultima quarto del XVIII secolo, ma per buona parte dell’Ottocento resta un territorio di esplorazione occasionale, mentre acquista visibilità e importanza a partire dalla seconda metà dell’Ottocento fino al periodo pre-rivoluzionario, punto di svolta nella riflessione critica e nell’attenzione rivolta alla questione dell’infanzia in generale e, in particolare, di una letteratura specificatamente pensata per questo “oggetto misterioso”: il bambino.

Suvorov e alla guerra di Crimea. Riprende il tema della guerra, ma calandola nel contemporaneo, Arkadij Gajdar (1904-1941) (Putilova 2005, 150-152), uno dei maggiori prosatori per ragazzi del primo Novecento per forza espressiva e capacità di introspezione psicologica, coniugate a una sincera e appassionata adesione all'ideologia comunista (Sivokon 1990) (Čudakova 2001, 348-356). Anche nel momento di maggiore censura e controllo imposto dall'alto, ovvero gli anni Trenta e Quaranta, la letteratura per l'infanzia russa produce «'nicchie ecologiche per conservare e moltiplicare il talento' oltre che di 'vie di accesso relativamente sicure a temi proibiti'» (Balina, V'jugin 2014, 163). La natura è infatti un grande richiamo – ed è uno dei pochi filoni che raggiunge anche l'Italia – attraverso i bozzetti naturalistici di Konstantin Paustovskij e le avventure e gli amori nelle terre esotiche descritti da Ruvim Fraerman e Čingiz Ajtmatov. Nel filone avventuroso-fantascientifico si muove Lev Kassil' (1905-1970), autore di una dilogia entrata ormai nel canone della letteratura classica per l'infanzia – *Konduit* (1930) e *Švambranija* (1933) – in cui l'unione della realtà sovietica e di uno spazio altro e avventuroso trova eco nel romanzo *Bianchezza vela solitaria* [*Beleet parus odinokij*] (1936) di Valentin Kataev.

Alle lodi dell'uomo, del lavoro e della natura, agli inni alla gioia per le scoperte, le innovazioni e lo spirito illuministico del progresso nel Paese più all'avanguardia del mondo, fa da controcanto la miseria e la rovina provocate dalla guerra civile che ha reso l'infanzia di molti bambini e ragazzi ben lontana da un tempo d'idillio. Come nell'Italia del dopoguerra, il bambino protagonista di molti racconti e romanzi degli anni Venti (meno negli anni Trenta) è il bambino randagio, il *besprizornik*<sup>121</sup>, erede postrivoluzionario dell'orfano di gor'kiana memoria e dell'Oliver Twist di Dickens, caricato però della simbologia bolscevica in cui nell'immagine del bambino ora si può riassumere lo scontro tra il vecchio e il nuovo (Epštejn, Jukina 1979). Al di là dei diversissimi approcci con cui viene affrontato l'argomento, i bambini senza famiglia sono protagonisti delle storie di Anton Makarenko<sup>122</sup> (1888-1939), Lidija Sejfullina (1889-1954), Aleksej Koževnikov (1891-1980) e Aleksandr Neverov (1886-1923) (Caroli 2011). L'esempio più riuscito di romanzo di formazione di questo tipo, ma con elementi di avventura e un forte pathos emozionale è *Respublika ŠKID* [*La Repubblica*

<sup>121</sup> Il termine indica il bambino reso orfano a causa della guerra, della rivoluzione e in generale delle violenze che hanno scosso la Russia di quegli anni. Una delle prime significative denunce del problema dell'infanzia randagia parte da Vladimir Zenzinov (1930), ex deputato dell'Assemblea costituente panrussa, che osserva con sgomento il terribile calvario dei bambini sovietici, lasciati a sé stessi a fronteggiare la miseria e la violenza della Russia bolscevica degli anni Venti. L'argomento viene affrontato in modo esaustivo, con un taglio socio-pedagogico, da Dorena Caroli (2011).

<sup>122</sup> Il suo libro più famoso, *Il poema pedagogico* [*Pedagogičeskaja poema*] è stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1982, presso l'Editore napoletano Fratelli Ferraro, e successivamente nel 2004 presso Cafagna Editore. Nella riedizione di Cafagna del 2018, che presenta soltanto alcuni passi del libro di Makarenko, Vincenzo Sarracino propone un saggio che inserisce e commenta l'opera alla luce del contesto pedagogico attuale (Sarracino 2018).

della *ŠKID*], scritto a quattro mani da Grigorij Belych<sup>123</sup> (1906-1938) e Aleksej Ivanovič Eremeev, in arte Leonid – Lenka – Panteleev<sup>124</sup> (1908-1987), un autore che si distingue per l'«attenzione preponderante alla vita interiore dei protagonisti giovani e adulti, il tentativo di cogliere ciò che determina il loro carattere e il loro modo di affrontare la vita» (Putilova 2005, 171).

Questa rapidissima carrellata, se unita alla produzione per l'infanzia di scrittori per adulti<sup>125</sup>, permette di cogliere la ricchezza di linguaggi, temi e stili che connota la letteratura russa per l'infanzia prima della guerra. Anche all'indomani del conflitto, nel periodo della nostra analisi, le nuove generazioni di scrittori e poeti per l'infanzia raccolgono l'esperienza degli anni Venti e Trenta e la rielaborano ampliando il ventaglio di temi (per effetto del disgelo chruščëviano) e stili, sempre in difficile equilibrio tra adesione al realismo socialista ed evasione da esso attraverso il linguaggio esopico. Con la morte di Stalin e un seppur limitato allentamento delle maglie della censura i lettori dell'URSS entrano in contatto con importanti tradizioni e capolavori stranieri fino a quel momento negate: la traduzione de *Il piccolo principe* (1958), *Winnie the Pooh* (1960) e *Mary Poppins* (1968), le nuove versioni di *Peter Pan* e *Alice nel paese delle meraviglie* aprono gli occhi sulla dimensione fantastica fino a quel momento molto osteggiata e perciò poco frequentata dagli autori russi. Alcuni importanti autori iniziano lentamente a essere scoperti da un pubblico più vasto: è il caso del gruppo OBERIU, le cui pubblicazioni erano spesso vietate e censurate per via dell'eccessivo sperimentalismo e della totale mancanza di adesione ai temi e allo stile imposto dall'ideologia. A loro, e al *nonsense* di derivazione inglese, si ispira una nuova generazione di poeti quali Boris Zachoder (1918-2000), Genrich Sapgir (1928-1999), Valentin Berestov (1928-1998), Irina Tokmakova (1929-2018), Roman Sef (1931-2009), che sperimentano nuove forme poetiche, ritmi sincopati e giochi di parole inusuali per catturare l'attenzione (e l'orecchio) del lettore e spingerlo all'immaginazione e alla creatività.

Sul versante della prosa l'attenzione passa dalla glorificazione delle imprese nazionali condita di ottimismo patriottico all'introspezione e narrazione dell'emotività, argomenti molto più difficili da trattare nel periodo prebellico senza incappare nelle critiche degli zelanti pedagogisti di regime. Incertezza, paura del futuro, ribellione giovanile e conflitti generazionali sono al centro delle storie di Viktor Moskovkin (1927-2003) e Anatolij Gladilin (1935-2018), mentre viene definito "realismo psicologico" (Hellman 2013, 503) il filone proposto da

<sup>123</sup> Belych viene arrestato e fucilato nel 1938 per una poesia contro Stalin. Panteleev si batte con tutte le sue forze per salvare l'amico, invano.

<sup>124</sup> Len'ka Panteleev era stato un famoso bandito vissuto all'inizio del Novecento.

<sup>125</sup> Si tratta di incursioni "forzate", dettate spesso dall'impossibilità di pubblicare le proprie opere per adulti e dalla parallela necessità di trovare una forma di sostentamento. Ne sono un esempio Boris Pasternak, Osip Mandel'stam, ma soprattutto alcuni poeti e scrittori del gruppo OBERIU, in particolare Daniil Charms, Nikolaj Olejnikov (1898-1937), Nikolaj Zabolockij (1903-1958) e Aleksandr Vvedenskij (1904-1941) che immettono in questa letteratura una massiccia dose di ironia, nonsense e genialità ad altezza di bambino.

Anatolij Aleksin (1924-2017), Jurij Jakovlev (1922-1995), Radij Pogodin (1925-1993) e Vladimir Železnikov (1925-2015). Si affaccia sulla scena anche una prosa tutta al femminile, rappresentata da scrittrici quali Vera Inber (1890-1972), Valentina Oseeva (1902-1969) e Aleksandra Bruštejn (1884-1968) la cui trilogia *Doroga uchodit dal'* [La strada verso l'infinito], *V rassvetnyj čas* [All'ora dell'alba] e *Vesna* [Primavera] riscuote un enorme successo, riportando in primo piano il tema ebraico, dopo le persecuzioni dello stalinismo. Al di là dei meriti estetici questa nuova ondata di storie di e per ragazze rappresenta una novità importante che rispecchia il nuovo corso letterario dell'URSS post-bellica. Altri autori si confrontano con i maggiori temi di attualità, quali la conquista dello spazio e più in generale i progressi della scienza, e del recente passato, come il conflitto mondiale appena terminato. L'umorismo e l'ironia riguadagnano centralità grazie alle comiche avventure di Denis, raccolte nei *Deniskiny rasskazy* [Racconti di Denis] di Viktor Dragunskij (1913-1972), e alla pungente satira di Nikolaj Nosov (1908-1976) che nella trilogia del suo eroe lillipuziano Neznajka (§2.1) utilizza il procedimento del fantastico per costruire un coinvolgente romanzo di formazione e parallelamente suggerire confronti con la politica e l'attualità mascherati sotto l'aspetto di innocenti favole moderne.

Tra le ambientazioni realistiche la scuola ha qui, come in qualsiasi letteratura per l'infanzia, un posto rilevante. Le storie che presentano intrecci e avventure nel contesto scolastico (*škol'naja povest'*) vivono un momento di grande popolarità (Dobrenko 2013), sancito definitivamente dal racconto *Čučelo* [Spaventapasseri] di Vladimir Železnikov, pubblicato nel 1981, che racconta di un episodio di bullismo *ante litteram*. Nonostante la prosa degli anni Settanta e Ottanta si faccia in generale più analitica e intellettuale, legata a problemi reali complessi, senza la pretesa di offrire soluzioni pronte, il fantastico non perde posizioni, come testimoniano le opere di Radij Pogodin, in particolare il suo capolavoro *Knížka pro Grišku* [Un libro su Griška] in cui il protagonista parla con gli animali e si muove in un mondo dove lo scontro tra bene e male è acceso, ma non manca lo spazio per l'assurdo, il grottesco e il surreale. Per restare in mondi alternativi e personaggi magici non si può non citare Eduard Uspenskij (1937-2018), autore di vivaci poesie piene di umorismo e nonsense, ma conosciuto soprattutto come padre dei due personaggi più celebri della letteratura russa per l'infanzia: Čeburaška e il coccodrillo Gena, protagonisti di *Il coccodrillo Gena e i suoi amici* [Krokodil Gena i ego druž'ja] che pone al centro il problema della solitudine e della marginalità e che deve il suo straordinario successo al film d'animazione di Roman Kočanov del 1969.

Quanto riassunto in queste poche pagine è soltanto una piccola parte del vasto territorio dell'infanzia del Novecento, ma è sufficiente per capire che i punti di contatto con la letteratura per l'infanzia in Italia, almeno in via ipotetica, sono molti.

I generi che gli storici italiani della letteratura per l'infanzia individuano come più significativi per i piccoli lettori comprendono infatti libri sugli animali, sulle scoperte tecnico-scientifiche (divulgazione o avventura), avventure a sfondo storico che avrebbero potuto giovare del contributo letterario russo.

D'altro canto, argomenti come la pace e la solidarietà, la centralità del bambino e del suo rapporto con l'adulto, il coraggio di cambiare e di essere solidali con il prossimo, erano già trattati in quegli anni da grandi autori italiani come Alberto Manzi, Donatella Ziliotto, Giovanna Righini Ricci etc. L'ambientazione scolastica o le difficoltà dell'infanzia e dell'adolescenza in un paese distrutto dalla guerra sono lo sfondo di molti racconti del secondo Novecento (Merlo 2017, 147-167), la voce data alla prosa dedicata a bambine e ragazze si fa sempre più forte e convincente, così come la poesia sperimentale di Alfonso Gatto o le storie fantastiche di Rodari danno impulso alla vena umoristica e del nonsense.

Come riassume bene Martinez (1966, 2)

se in passato, i libri per ragazzi si limitavano alle fiabe, alle avventure, a qualche racconto di vita vissuta o qualche rara opera divulgativa, oggi la situazione è radicalmente mutata. La fiaba tradizionale, la leggenda popolare, entrambe tramandate attraverso successivi rifacimenti, si affiancano a narrazioni originali, intese a trarre dall'uno o l'altro aspetto della vita moderna elementi fantastici e spesso a mescolare realtà e sogno, evolvendosi verso una tendenza surrealista. A questo allargamento della narrativa di carattere fantastico fa riscontro un notevole incremento della narrativa di vita vissuta, che talvolta si articola verso un verismo, in cui possono inserirsi accenni politici e sociali.

A fronte di tutto ciò, resta da capire come mai l'editoria, soprattutto quella di sinistra che aveva accesso più diretto alla produzione sovietica per bambini e ragazzi, non abbia colto l'occasione per creare uno scambio più proficuo e continuativo. Le premesse c'erano tutte, o così sembrava all'altezza del 1951, almeno a giudicare dalle parole di Gianni Rodari e Ada Gobetti pronunciate al Convegno sulla scuola e la pedagogia sovietica tenutosi a Siena l'8-9 dicembre 1951. Nel suo intervento Rodari sottolinea la «completa corrispondenza della letteratura per l'infanzia e nella stampa sovietica per i ragazzi con gli ideali educativi della società sovietica» (Rodari 1952, 245). Elenca con dovizia di particolari l'organizzazione della produzione e distribuzione della letteratura per bambini e l'attenzione al momento della lettura, pone l'accento sull'importanza delle riviste, sul teatro per bambini e sul fondamento dell'educazione sovietica come educazione alla pace. Qui occorre fare attenzione e non cadere in interpretazioni frettolose dei resoconti, spesso entusiasti, di chi visitava l'URSS, nella consapevolezza che i viaggi, soprattutto negli anni Cinquanta, erano costruiti *ad hoc* per i visitatori occidentali<sup>126</sup>; a ciò si aggiunga che è il momento di massima adesione di Rodari al progetto sovietico<sup>127</sup>. Pur con queste premesse rimane il fatto che Rodari era entrato in contatto con scrittori e libri per bambini, ma ciò non era bastato a creare un ponte tra Italia e URSS all'insegna dell'infanzia.

<sup>126</sup> Sul mito dell'URSS negli intellettuali e scrittori del secondo dopoguerra si veda (Krupenina 2014). In particolare su Rodari (De Florio 2019b) (Roghi 2020).

<sup>127</sup> La sua posizione si evolve e articola nel corso dei decenni, ma egli mantiene sempre una coerenza di fondo e un forte orientamento verso l'umanesimo alla base dell'esperienza comunista.



Ancora più acuta l'analisi di Ada Gobetti, in grado di leggere in russo, che individua nella letteratura per l'infanzia russa un'interpretazione nuova di due concetti fondamentali: il meraviglioso e l'eroico. Il primo viene inteso non soltanto in senso tradizionale, ma anche applicato alla natura e alle macchine, e presuppone non più una contemplazione passiva ed estatica, ma un atteggiamento attivo, proiettato al futuro. Il secondo non è da intendere come privilegio di pochi, ma come dato costituente l'intera società: «L'eroismo è costruttivo, non cruento, in esso il meschino egoismo personale s'illumina della gioia di una superiore socialità» (Gobetti 1952, 254-60). Una descrizione puntuale, per quanto parziale e ovviamente basata su un numero di opere limitate, che però avrebbe potuto contribuire a un rinnovamento dei generi in Italia o quantomeno a un loro ampliamento in una prospettiva internazionale.

Infine, suggerimenti precisi erano arrivati anche da una delle maggiori figure della slavistica del secolo scorso, Ettore Lo Gatto, che nel 1968 pubblica per la casa editrice La Scuola un breve saggio in cui traccia a grandi linee la storia della letteratura russa per bambini e ragazzi (Lo Gatto 1968). Il lavoro di Lo Gatto, per quanto sommario e forse un po' sbrigativo in alcune sue conclusioni, è un preziosissimo punto di riferimento che ripercorre le principali linee evolutive della storia letteraria russa dedicata all'infanzia e si sofferma su singoli autori e correnti. Per il Novecento, in particolare, egli accenna ad alcune opere di Majakovskij, Maršak e Čukovskij, Gajdar e Kassil', Aleksej Tolstoj e Valentin Kataev e molti altri. Lo slavista non manca di sottolineare la predominanza dell'elemento pedagogico rispetto al valore estetico di molta letteratura per l'infanzia, soprattutto, secondo Lo Gatto, dal secondo dopoguerra in poi (ivi, 200-01), ma dimostra di sapersi muovere agevolmente tra correnti, linee di sviluppo, generi e autori che riscuotono successo in Unione Sovietica.

Lo stesso anno di uscita del saggio di Lo Gatto si svolge a Roma il Convegno sull'educazione artistica organizzato a Roma dall'associazione Italia-URSS (giugno 1968) durante il quale Gianni Rodari definisce chiaramente l'obiettivo principale dell'iniziativa:

L'occasione del convegno [...] dovrebbe anche essere l'occasione per riflettere su quanto abbiamo perduto e continuiamo a perdere, su quanto hanno perso e continuano a perdere i nostri ragazzi, per la scarsità dei contatti tra l'editoria italiana e quella sovietica di letteratura infantile.

Conosciamo troppo poco ciò che viene scritto, stampato e diffuso in un paese in cui i ragazzi che leggono sono decine di milioni, i libri hanno tirature per noi quasi incredibili e le biblioteche per ragazzi sono frequentate come i cinematografi. [...] Conoscenze meno superficiali, legami più stretti in questo campo tra i nostri amici sovietici e noi, possono essere soltanto utili all'amicizia tra i nostri Paesi; ma, quel che più conta, utili soprattutto per i ragazzi italiani e sovietici, dei quali noi siamo qui i rappresentanti, e, se ci state, i servitori (Rodari 2017, 190)<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Il testo appare per la prima volta in "Scuola e Città", 3, marzo 1969.

Oltre a questi primi, importanti, segnali, anche la Fiera di Bologna degli esordi sembra poter riprendere il discorso e svilupparlo secondo nuove direttive. Riporto la testimonianza di Carla Poesio sulla presenza dei paesi dell'Est alle prime edizioni della Fiera del libro per bambini di Bologna (Bologna Children's Book Fair) perché è indicativa della situazione editoriale del periodo e del suo rapporto con l'URSS:

Dalla Russia venne Ella Gankina, nota studiosa e critica di illustrazione (*Russkie chudožniki detskoj knigi* e *Chudožnik v sovremennoj detskoj knigi*, pubblicati in inglese come *Russian Artists of Children's Books and Contemporary Children's Books Illustrators*, rispettivamente), e *Detskaja kniga včera i segodnja* (*The Book for Children Yesterday and Today*). Inviata a Bologna dall'Unione degli Artisti dell'URSS a visitare la Fiera, ne riportò in patria un positivo riscontro che, in seguito, non solo favorì la partecipazione di case editrici russe, prima tra tutte nel 1965 *Meždunarodnaja kniga*, ma, dopo una serie di trattative condotte dalla stessa Gankina, determinò anche la presenza di un noto grafico e illustratore, Vitalij Gorjaev, come guida di un selezionato gruppo di artisti dell'URSS nella Fiera del 1969 e, in seguito, una loro partecipazione continuativa all'evento bolognese. Quando arrivai a Bologna – scrive la Gankina in una lettera inviata nel novembre 2012 – era l'aprile del 1968. L'Università festeggiava il suo anniversario e sembrava che tutta la città si muovesse assieme agli studenti gioiosi che andavano e venivano qua e là in ogni direzione. Questa sensazione unica culminò poi al Palazzo del Potestà, dove erano state disposte delle pareti con illustrazioni di libri per ragazzi. In quel momento a Mosca era appena iniziata la primavera, era ancora nuvoloso e abbastanza freddo ed io con piacere mi lasciai riscaldare dall'ospitalità degli organizzatori della Fiera. A quel tempo l'Associazione degli Artisti dell'URSS non sapeva quasi nulla della Fiera di Bologna, ma il Circolo dell'amicizia con l'Unione Sovietica organizzò un piccolo stand di libri sovietici per l'infanzia, sicuramente non i più nuovi e di certo non i migliori. Ma ci fu comunque interesse per quel piccolo angoletto russo ed io fornivo spiegazioni ai numerosissimi visitatori che si fermavano. Mi trovai così a trattare con la direzione della Fiera una presenza permanente degli artisti sovietici alle fiere bolognesi, a partire dal 1969. Trovai una profonda gentilezza e benevolenza, venne fissato un accordo di collaborazione ed io tornai a Mosca con un invito ufficiale per la nostra partecipazione alla Fiera del 1969 (Grilli 2013, 54-5).

Nonostante queste entusiastiche promesse i progetti editoriali realmente concretizzati sono probabilmente molto inferiori rispetto a quelli pensati e discussi negli incontri tra i rappresentanti e gli specialisti dei due Paesi. Resta da ipotizzare che, oltre a contingenze editoriali, i fattori politici ed economici abbiano svolto un ruolo determinante nella “mancata accoglienza” italiana della letteratura per l'infanzia russa e non abbiano permesso di trasformare quel “piccolo angoletto russo” in una presenza letteraria costante e fruttuosa per entrambi i Paesi. L'atteggiamento ostile del PCI nei confronti di Mosca dopo i fatti di Ungheria e Praga e l'adesione all'eurocomunismo prevalgono sull'effettivo peso che il partito ha, soprattutto in campo culturale, in molti momenti della storia politica del secondo Novecento. D'altro canto, la potenza di fuoco dei prodotti culturali inglesi e

americani è considerevole e si riflette senz'altro nella selezione dei libri da destinare ai più piccoli: in breve tempo il mercato viene sommerso da storie d'oltreoceano in produzione seriale<sup>129</sup>. Altro fattore determinante è quello economico: l'editoria di sinistra rimane sempre chiusa in un alveo di piccolo circuito, senza riuscire a immettersi nei canali principali che permettono una capillarità di distribuzione a livello nazionale. Non ultimo è da tenere in conto la situazione contingente della letteratura russa che si afferma e diffonde proprio in quegli anni, dopo la prima importante generazione di slavisti, ma che ancora non dispone di un numero elevato di traduttori professionisti e soprattutto non ha ancora rivolto la propria attenzione al campo della letteratura per bambini, impegnandosi semmai sul fronte della letteratura del dissenso e dell'underground (Sabbatini 2020).

Una pubblicazione recente chiude il cerchio aperto in questa prima parte di studio: nel 2013 l'Associazione culturale Hamelin dà alle stampe un bellissimo volume emblematicamente intitolato *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia* dove passa in rassegna i testi e le storie che più hanno contribuito a formare l'immaginario di bambini e ragazzi lungo tutto il Novecento. La maggior parte degli autori, com'è ragionevole, è italiana, ma c'è anche spazio per quelle influenze straniere che hanno lasciato un'impronta indelebile nell'editoria nostrana: Tex Willer, Disney, ma anche i manga giapponesi o alcuni singoli capolavori, da *Alice* a *Pippi Calzelunghe*. La rassegna curata da Hamelin conferma, su vasta scala, l'ipotesi avanzata nell'Introduzione, da cui è partita l'idea di questo studio e che ho cercato di passare al vaglio dell'analisi fattuale, cataloghi alla mano, in questa prima parte: i libri russi non arrivano in Italia o faticano a raggiungere quella visibilità e diffusione nazionale che permette a un testo, una storia, un autore di imprimersi nel canone letterario di un Paese, nella memoria dei singoli lettori e della società in generale. Quella che era un'impressione ha trovato conferma sotto molteplici punti di vista. Resta ancora molto lavoro da svolgere, innanzitutto nel reperimento di documenti e materiali che possano gettare luce su vicende editoriali ancora sconosciute, e in secondo luogo nell'analisi di percorsi tematici o critici trasversali che possano trovare una collocazione all'interno del quadro complessivo qui presentato. Tuttavia, forse sono ora più chiari i termini entro i quali ci si deve interrogare sulla effettiva presenza di letteratura russa per l'infanzia in Italia nel secondo Novecento.

<sup>129</sup> Le prove indirette ce le fornisce il seguente resoconto dei primi passi della Fiera di Bologna: «La prima edizione della Fiera ebbe luogo nel Palazzo di Re Enzo dal 4 al 12 aprile 1964. Tra le Case editrici partecipanti è da ricordare il record di adesioni che venne dalla Gran Bretagna, ovviamente lusinghiero per la Fiera bolognese, dato il rilievo mondiale in quegli anni della produzione editoriale inglese. Lo stesso si può dire della Francia. Sempre nel 1964 gli organizzatori seppero assicurarsi l'intervento di un esponente dell'editoria statunitense: la casa Franklin Watts che, in buona parte, fu movente per l'intensificarsi delle partecipazioni dagli Stati Uniti nel 1967 con editori noti come Little Brown, Holt, Seabury Press, Walck. Nel 1968 si passò ad una vera esplosione di partecipazione statunitense con ben 44 nuovi espositori. Pronta, significativa e in crescendo continuo fu, dal 1965, l'adesione dell'editoria di Germania ed Austria, Paesi che fino ad allora avevano centrato il loro interesse per il libro per ragazzi sullo spazio offerto dalla Fiera di Francoforte» (Grilli 2013, 51).

PARTE II

Tradurre o adattare la letteratura russa per l'infanzia



# Riflessioni sulla traduzione della letteratura per l'infanzia

*Religione e Patria consigliano di non dare ai ragazzi italiani libri di altre nazioni. Le eccezioni non infirmano la regola. L'internazionalismo è un non senso; nel campo della letteratura per fanciulli è pernicioso*  
(Michieli 1937, 25).

Nonostante i proclami e i propositi di autarchia, di egemonia e di imperialismo culturale, sappiamo che il periodo tra le due guerre in Italia è uno dei più vivaci dal punto di vista delle traduzioni<sup>1</sup>, tanto che Cesare Pavese definisce gli anni Trenta il “decennio delle traduzioni”<sup>2</sup> (Pavese 1982, 221). È proprio la traduzione uno dei capisaldi delle politiche culturali se, come rileva Sergio Adamo,

si considera il complesso delle operazioni che comprendono non solo il *transfer* puramente linguistico in sé, ma tutta la serie di scelte che va dai contatti interculturali materiali, all'identificazione dei testi da tradurre, dalle politiche culturali ed editoriali adottate per la produzione e diffusione dei testi alla loro concreta ricezione da parte di critici e pubblico (Adamo 2000, 58).

Anche nei momenti sulla carta meno favorevoli si è, quindi, molto tradotto, e con il passare dei decenni la traduzione ha svolto un ruolo di sempre maggiore

<sup>1</sup> Complice anche la nascita di alcune delle maggiori case editrici (Laterza, Mondadori, Bompiani, Rizzoli) e altre che diedero contributi fondamentali in specifici settori. Il tema “traduzioni e fascismo” è oggetto di interesse costante negli ultimi due decenni, sulla scia del pionieristico lavoro di Scotto di Luzio (1996). Tra i numerosi lavori segnalo (Rundle and Sturge 2010) e, per quanto riguarda più specificatamente la letteratura russa (Damiani 1941; Cronia 1958; Tortorelli 1996; De Michelis 1997) e i saggi di Elda Garetto e Sara Mazzucchelli in (Ferrando 2019).

<sup>2</sup> Lo afferma in risposta a una inchiesta per la rivista “Aretusa”, apparsa con il titolo *Ragioni di Pavese* il 5 febbraio 1946.

rilievo. Negli anni tra le guerre l'area milanese è tra le più attive nella ricezione della cultura russa in Italia:

Confrontando il numero complessivo di versioni dal russo pubblicate, ad esempio, nell'arco degli anni '20, si può osservare che la percentuale dei volumi editi a Milano e provincia arriva a circa il 50% del totale dei titoli usciti in Italia nello stesso periodo. I fattori che portano ad una percentuale così elevata di pubblicazioni sono molteplici: fattori economici, progetti culturali e azione spesso poco omogenea della censura, ma anche, e non da ultimo, le proposte di curatori e traduttori. Questi ultimi sono spesso di origine russa e mantengono contatti diretti con la madre patria, svolgendo un ruolo fondamentale come mediatori di cultura, veri e propri anelli di congiunzione tra il mondo dell'editoria italiana (e lombarda in particolare) e gli autori russi e dell'emigrazione (Mazzucchelli 2009, 280).

A partire dagli anni Trenta, però, la morsa repressiva e censoria del fascismo si fa sentire sempre di più, toccando l'apice con l'*Elenco dei traduttori italiani* stilato nel 1939 a cui gli editori devono obbligatoriamente fare riferimento per la traduzione di opere straniere<sup>3</sup> che vengono, comunque, viste con una certa diffidenza, soprattutto se provenienti da est (Mazzucchelli 2019) (Ferretti 2019).

Nella seconda metà del Novecento si osserva un costante aumento quantitativo di traduzioni in Italia, e anche nel settore dell'infanzia, per le ragioni esposte nel secondo capitolo, si nota una consistente accelerazione. Tuttavia questa consapevolezza è conquista molto recente degli studi dell'editoria e non ha ancora trovato adeguata sistemazione scientifica, se si pensa che nel volume di Giovanni Ragone sulla storia dell'editoria italiana, la traduzione è ancora quasi del tutto assente. Come sottolinea Laura Salmon,

non è praticamente menzionata e, nell'indice dei nomi [...] non solo non figura nessuno dei traduttori più famosi, ma quelli menzionati (ad esempio, Ettore Lo Gatto) lo sono (e in nota) in qualità di 'critici letterari' e non di traduttori. In un Paese dove il numero dei libri tradotti può essere tre volte superiore a quello dei testi autoctoni e dove i promotori dei libri presso gli editori sono spesso i traduttori, l'esempio appare emblematico di un paradosso culturale (Salmon 2014, 291).

Alcuni studi e ricerche degli ultimi due decenni hanno affrontato il problema con rigore e ampiezza di prospettiva, ma una sistematica disamina della *storia delle traduzioni* è ancora lontana dall'essere portata a termine, ma è auspicabile, data l'importanza che essa assume per la ricostruzione completa del panorama letterario di un dato Paese. Non è qui la sede per trattare le ragioni di tale ritardo, ma ipotizzo che la mancanza di un modello teorico comune e condiviso per una valutazione delle traduzioni abbia contribuito a rallentare il processo che,

<sup>3</sup> «Fra i traduttori dal russo compare, oltre a Küfferle e Nina Romanowski, Maria Rakovska; è invece assente nell'elenco Ossip Felyne, di origine ebraica» (Mazzucchelli 2009, 290).

in assenza della dimensione di giudizio all'interno di un quadro critico e interpretativo, si risolverebbe in un mero elenco di titoli di libri e nomi di traduttori<sup>4</sup>.

La traduzione si afferma relativamente tardi come disciplina e, più di altre discipline delle cosiddette *Humanities*, risente ancora di forti incertezze metodologiche, avvalendosi soltanto parzialmente degli attuali strumenti teorici messi a disposizione dalle scienze, in particolare: psicolinguistica, sociolinguistica, neurolinguistica. La traduzione è stata oggetto di studio sia di linguisti sia di letterati, ma invece di diventare un punto di contatto che ne favorisse la collaborazione, spesso si è trasformata nel pomo della discordia tra i due ambiti; il divario creatosi tra linguistica e letteratura, in realtà, parte da lontano, almeno dalla seconda metà del secolo scorso e si è ampliato con l'avvento dei *Translation Studies* (TS) che hanno focalizzato l'attenzione sulla dimensione sociologica e storica della traduzione, ponendo in secondo piano quella linguistica. Il predominio dei *Translation Studies* ha poi portato sull'altro fronte – quello della linguistica formale – alla nascita della Traduttologia (*Translatology*), come branca scientifica (linguistica) differenziata dai TS. Nel corso dei decenni ci sono stati tentativi di unire gli approcci e i metodi delle due discipline all'interno di una Teoria della Traduzione (TT) generale e questo è l'auspicio e la condizione necessaria per operare in modo rigoroso all'interno di un'area di ricerca così vasta e complessa. Il ricongiungimento, tuttavia, non pare essere ancora avvenuto e perciò ci si trova di fronte a un problema fondamentale: se non c'è una teoria entro cui inquadrare la prassi traduttiva come si può, in prospettiva storica, fare critica delle traduzioni esistenti, e in prospettiva sincronica, preparare nuovi professionisti per le future traduzioni? In altre parole, «se la storia non viene integrata da un modello teorico coerente ai dati scientifici attualmente disponibili, non serve a preparare traduttori professionisti, non aiuta a fare 'critica della traduzione' e genera confusione e diffidenza» (Salmon 2020, 49). La necessità di un passo ulteriore verso il ricongiungimento delle discipline e una loro fruttuosa interazione negli ultimi tempi è ancora più necessaria da quando agli strumenti teorici del secolo scorso si sono aggiunti quelli offerti dalle *Digital Humanities*, che rappresentano una incredibile risorsa per superare una frattura dannosa e senza prospettive. Nonostante le diffidenze da una parte e dall'altra<sup>5</sup> una teoria della traduzione efficace e operativa deve essere contemporaneamente *linguistica* e *descrittiva*, cioè deve prevedere «operazioni fondate su premesse note e argomentate» (ivi, 56).

Se poniamo la lente d'ingrandimento sulla letteratura per l'infanzia, per molti versi da sempre ritenuta ancillare alla letteratura tout court, la situazione non varia sensibilmente: i numerosi contributi teorici, a partire dai primi importanti studi del secolo scorso fino ai più recenti, non tracciano coordinate comuni,

<sup>4</sup> Per semplicità qui e per tutto il volume utilizzo l'universale maschile.

<sup>5</sup> «I linguisti considerano la TT troppo storico-descrittiva (cioè, troppo poco linguistica) e i letterati la ritengono troppo tecnico-prescrittiva (cioè, troppo linguistica)» (Salmon 2020, 56).



ma utilizzano strumenti interpretativi assai eterogenei (e spesso contrastanti) afferenti per lo più alla galassia dei *Translation Studies*. Orientarsi nel dibattito è quanto mai difficile; delinea qui di seguito una sintesi delle principali posizioni che si sono affermate a partire dalla seconda metà del Novecento e che a oggi rappresentano i modelli interpretativi più diffusi nell'analisi di testi letterari in traduzione rivolti a bambini e ragazzi<sup>6</sup>. Sostanzialmente si tratta di teorie generali della tradizione dei *Translation Studies* applicate in maniera più o meno empirica alla letteratura per l'infanzia.

Le prime osservazioni critiche sull'importanza delle traduzioni *anche* nella letteratura per l'infanzia arrivano da Richard Bamberger (1963), ma si deve aspettare il decennio successivo per avere un dibattito più strutturato, sollevato per la prima volta alla conferenza dell'International Research Society for Children's Literature (IRSCL) organizzata da Göte Klingberg e Mary Ørving nel 1976. Gli atti del convegno escono due anni dopo, nel 1978, e costituiscono una prima messa a fuoco del problema (Klingberg, Ørving, Amor 1978). Lo stesso Klingberg pubblica nel 1986 un importante studio, *Children's Fiction in the Hands of Translations*, in cui evidenzia una serie di mancanze:

- 1) studi statistici su quali lingue di partenza producono traduzioni in diverse lingue o paesi di arrivo;
- 2) studi sui problemi economici e tecnici legati alla produzione di traduzioni;
- 3) studi su come vengono selezionati i libri da tradurre;
- 4) studi sull'attuale prassi traduttiva e sui problemi specifici posti dalla traduzione;
- 5) studi sulla ricezione e l'impatto delle traduzioni nella lingua di arrivo<sup>7</sup> (Klingberg 1986, 9).

Sempre negli anni Ottanta Zohar Shavit (1995), rifacendosi al concetto di polisistema letterario introdotto da Itamar Even-Zohar<sup>8</sup>, ipotizza che le traduzioni di libri per bambini siano generalmente più "libere" a causa della margina-

<sup>6</sup> Molti studiosi applicano teorie e modelli interpretativi validi per qualunque testo letterario e quindi anche per la letteratura per l'infanzia. Non mi soffermo su questo punto, perché gli autori sarebbero troppi.

<sup>7</sup> Klingberg è autore di una bibliografia completa e annotata di tutti i libri per bambini pubblicati in Svezia, comprese le traduzioni, che ha permesso ad altri studiosi di intraprendere nuovi percorsi di ricerca sulla ricezione svedese delle letterature straniere per l'infanzia.

<sup>8</sup> La scuola di Tel Aviv, rappresentata in primo luogo da Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, ha offerto significativi riferimenti teorici sui meccanismi di interazione tra letteratura primaria e secondaria. Itamar Even-Zohar considera le traduzioni sulla base della loro posizione all'interno di uno specifico polisistema letterario: quando svolgono un ruolo centrale esse tendono ad avere una funzione innovativa dei canoni letterari esistenti, possono alterarli e introdurre novità poetiche. Al contrario, se hanno un ruolo marginale tendono a conformarsi ai canoni esistenti e ad adattare i testi a tali canoni (Even-Zohar 1990a; 1990b). Gideon Toury (1995) propone invece di ripensare la dicotomia "fedeltà" / "libertà" in termini di "accettabilità" / "adeguatezza", a seconda che il traduttore sia soggetto al testo di partenza o a quello di arrivo e alle loro rispettive norme.

lità della letteratura per l'infanzia all'interno del polisistema stesso, fattore che giudica estremamente negativo. Inoltre, secondo la studiosa, i traduttori possono decidere di manipolare il testo 1. modificandolo per renderlo appropriato al destinatario bambino, secondo quanto la società reputa buono e giusto per il bambino stesso; 2. adeguando la trama e il linguaggio al livello di comprensione del bambino e alla sua capacità di lettura (Shavit 1986, 172). Di quest'ultimo aspetto, la cosiddetta *readability*, parlano diffusamente Tiina Puurtinen (1994) e Cay Dollerup (2003), ma vi fa riferimento anche Riita Oittinen (2003).

Tra gli anni Novanta e Duemila gli studi e gli approcci si moltiplicano, così come le riviste<sup>9</sup> e i convegni dedicati al tema<sup>10</sup>: Gillian Lathey si concentra inizialmente su aspetti linguistici come il tempo verbale (2003), per allargare poi la prospettiva a problematiche sociologiche e culturali, quali il ruolo dell'ideologia, della censura e le teorie della comunicazione narrativa o della risposta del lettore (2016), già affrontate in precedenza da altri teorici, tra cui Ian Craig (2001) e Gaby Thomson-Wohlgemuth (2015). Oittinen parte dalla *skopostheorie* di Vermeer e Reiß (2014) e dalla teoria funzionale della loro allieva Christiane Nord (1991), e opta per un approccio che, basandosi su un *corpus* molto limitato (la traduzione dei *picture book* per bambini in età prescolare) ma al contempo prendendo a prestito teorie molto generali (i concetti bachtiniani di "dialogismo" e "carnealesco"), sfugge in definitiva a chiare conclusioni; secondo la studiosa l'equivalenza è un "termine ambiguo" e un "concetto fluido" mentre la "fedeltà" – «sia ai futuri lettori della traduzione sia all'autore dell'originale» (Oittinen 2000, 12) – deve essere il perno che muove il traduttore che agisce sempre in una *situazione* concreta, intesa come «il contesto (tempo, spazio, cultura), incluso l'individuo che interpreta il contesto (il traduttore in quanto essere umano) e agisce in esso» (ivi). Pertanto, conclude Oittinen, «nessuna traduzione 'produce esattezza', ma crea testi per scopi diversi, situazioni diverse, il che significa che i traduttori non traducono mai soltanto testi (in parole) [...] Nel dialogo della traduzione per bambini, si incontrano autori diversi (compreso il traduttore-autore), lettori diversi (compreso il traduttore-lettore), e illustratori diversi, e ad ogni punto di contatto, nascono nuovi significati» (ivi, 161).

O'Sullivan (2005) propone di osservare il fenomeno della traduzione di letteratura per bambini da una prospettiva comparatistica e interdisciplinare, ed espone una serie di problematiche legate alla canonizzazione dei cosiddetti classici della letteratura internazionale per bambini. Critica parzialmente la pretesa

<sup>9</sup> Ne cito soltanto due: il volume N° 13 della rivista "Poetics Today" del 1992 è interamente dedicato alla letteratura per l'infanzia e alla sua traduzione; nel 2003 Riita Oittinen cura un doppio volume della rivista "Meta" (N° 1-2, maggio 2003) dedicato alla traduzione della letteratura per l'infanzia. Moltissimi articoli che affrontano questioni legate a questo ambito appaiono di continuo su riviste specializzate.

<sup>10</sup> Indico i principali: *Traducción y Literatura Infantil* all'Università di Las Palmas (2002), *Writing Through the Looking-glass: International Conference on the Translation of Children's Literature* a Bruxelles (2004), *Scrivere e tradurre per l'infanzia: voci, immagini e parole*, presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT) di Forlì (2006).

universalità dello sviluppo delle letterature per bambini proposta da Zohar Shavit e suggerisce di tenere in considerazione due fattori per comprendere il ruolo della letteratura per l'infanzia all'interno di uno specifico polisistema letterario: 1. Le concezioni dominanti di infanzia; 2. Le funzioni della letteratura per l'infanzia rilevanti a livello di status. Quando però l'autrice sposta l'attenzione alla prassi traduttiva vera e propria pone al centro la teoria narratologica di Giuliana Schiavi (1996) a cui aggiunge un nuovo elemento, la voce del narratore della traduzione (O'Sullivan 2005, 104-29), e stabilisce che il rapporto tra la voce del narratore della traduzione e quella del narratore del testo di partenza possa variare molto, a seconda delle pratiche traduttive. Seppur non priva di interesse tale teoria non pare facilmente applicabile alla critica di traduzioni esistenti.

Un ultimo filone di studi recenti, concentrati in area francofona, si rifà alle riflessioni di Antoine Berman che tra gli anni Ottanta e Novanta formula i concetti di "traduction ethnocentrique" e "traduction éthique" (1999) intese rispettivamente come assimilazione delle culture altre alla propria cultura e traduzione animata dal principio di "fedeltà" e "esattezza" in un rapporto dialogico con le opere straniere di altre culture. Berman parla di strategie "etnocentriche" quando le strategie traduttive si orientano a una neutralizzazione dei referenti culturali, viceversa, la conservazione della cultura del testo di partenza è da lui definita "etica". Prendendo le mosse da qui, Roberta Pederzoli (2012) suggerisce una terza via, la traduzione "éthique et esthétique" che si avvicina molto alle idee espresse da Klingberg (1986) sul "cultural context adaptation". Anche Chiara Elefante parte dalla prospettiva sociologica del processo traduttivo e, rifacendosi ai pionieristici studi di Genette (1976; 1987), si concentra su paratesto e peritesto<sup>11</sup> di un *corpus* di romanzi francesi e francofoni contemporanei tradotti in italiano, definendoli «'luoghi' che possono dire molto sulle principali tendenze della prassi traduttiva» (Elefante 2012, 151). Infatti, «seguendo l'atteggiamento degli editori e di chi traduce rispetto ad alcuni elementi paratestuali, quali la collana e il titolo ad esempio, e studiando il ruolo che il traduttore può assumere all'interno di altri spazi peritestiuali quali le prefazioni o le note a piè di pagina, si può evincere come evolvano la teoria e la prassi traduttiva, e anche come cambi l'atteggiamento di chi legge testi in traduzione» (ivi. 12).

Per provare a superare la dicotomia *source-oriented* VS *target-oriented* (Venuti 1995)<sup>12</sup> la cui autoreferenzialità ha prodotto una quantità incalcolabile di carta e inchiostro (ormai per lo più digitale, per fortuna), si rende necessario analizzare in prima battuta le caratteristiche fondanti la letteratura per l'infanzia e, parten-

<sup>11</sup> Negli ultimi anni questo ambito di ricerca si sta affermando sempre di più. In relazione alla letteratura per l'infanzia negli anni Novanta la questione è affrontata da Nitsa Ben-Ari (1992), mentre nel 2012 esce *Translation Peripheries. Paratextual Elements in Translation* (Gil-Bardají et al. 2012). Nel 2021 John Benjamins pubblica *Literary Translator Studies*, raccolta di saggi dedicata alla traduzione letteraria, in cui un'intera sezione è incentrata sui paratesti come "apriporta" (Kaindl et al. 2021, 157-232).

<sup>12</sup> Lo stesso Venuti, negli ultimi anni, ha modificato e precisato alcuni aspetti del suo modello teorico (Venuti 2021).

do da quelle, cercare di capire, a vari livelli, quali sono stati i criteri di selezione che, si suppone, hanno guidato i traduttori<sup>13</sup> nei testi in analisi. Va precisato che la maggior parte di questi elementi sono presenti in ogni testo letterario, ma nei libri per bambini e ragazzi assumono un valore determinante.

Seguendo la classificazione proposta da Cecilia Alvstad (2010) la traduzione della letteratura per l'infanzia è caratterizzata da: 1. Adattamento del contesto culturale; 2. Manipolazione ideologica; 3. Doppio destinatario (il pubblico di arrivo include sia adulti sia bambini); 4. Spiccata propensione all'oralità; 5. Rapporto tra testo e immagine.

1. Formulato compiutamente da Klingberg (1986) comprende tutte le modifiche che mirano ad adattare un testo al contesto di riferimento del lettore del testo di arrivo. Poiché i contesti culturali dei lettori dei testi di partenza (TP) e di arrivo sono diversi, il testo di arrivo (TA) può risultare difficile da capire o meno interessante senza un adattamento al contesto di riferimento dei potenziali lettori di arrivo. L'adattamento culturale dipende anche dal divario temporale tra TP e TA. Un altro fattore che ha influenzato a lungo la prassi traduttiva è lo status del testo: più basso è lo status di un testo, più liberamente viene trattato, come dimostra Even-Zohar nella sua disamina del polisistema letterario.

2. André Lefevere (1992) concepisce il processo traduttivo come una riscrittura che comprende tutte le forme di manipolazione testuale<sup>14</sup> sia per una traduzione tra sistemi culturali diversi sia per una reinterpretazione di un testo all'interno della stessa cultura. Per Lefevere un'opera letteraria può essere recepita e accolta dalla società ricevente solo se è tradotta o riscritta in conformità ai valori dominanti di quella società e pertanto il traduttore non può rimanere neutrale e manipola sempre il testo.

Nei testi per l'infanzia questo assunto ha portato a una frequente presenza del traduttore in veste di riscrittore, libero di manipolare il testo di partenza sulla base di assunti extra-testuali che non di rado sfociavano in un cambio più o meno radicale di intenti e finalità<sup>15</sup> rispetto al TP fino alla censura vera e propria. Quello che andrebbe sottolineato con maggior forza, oggi, è però che la constatazione dell'esistenza di questa prassi non è motivo sufficiente per la sua giustificazione. In altre parole, il fatto che questo fenomeno sia stato all'ordine del giorno nel Novecento (ma anche negli anni Duemila) è interessante per capire come queste modifiche abbiano influenzato la ricezione di talune opere o autori<sup>16</sup>, ma non può essere scambiato per una metodologia corretta, in base alla

<sup>13</sup> I criteri di selezione degli editori della traduzione come libro/prodotto culturale sono stati esposti nel secondo capitolo e verranno ripresi nelle conclusioni.

<sup>14</sup> La cosiddetta *Manipulation School* considera la traduzione una riscrittura di testi per uno specifico pubblico di arrivo in conformità alle norme della lingua di arrivo e secondo varie limitazioni (Hermans 1985).

<sup>15</sup> Un caso emblematico viene spiegato nel paragrafo dedicato ai *Libri di lettura* di Lev Tolstoj (§ 4.1).

<sup>16</sup> Si veda a tal proposito la traduzione e ricezione di *Alice nel paese delle meraviglie* in Germania e di *Pippi Calzelunghe* in Germania e Francia.

quale il riferimento primo e ultimo deve rimanere il testo calato in un preciso contesto storico-culturale e filtrato dalla soggettività del traduttore<sup>17</sup>.

3. La questione *double audience/readership* (Puurтинен 1995) si riflette a due livelli: a livello paratestuale si concretizza in scelte di testi iconici e verbali che possano comunicare un messaggio sia al bambino sia al mediatore adulto, in varie misure e proporzioni a seconda del progetto editoriale. Da questo punto di vista l'analisi deve concentrarsi sulle scelte di collana, copertina, illustrazioni e di altri elementi che portano a una collocazione precisa del TA, spesso diversa, dal punto di vista del mercato, da quella del TP. Esempiare in questo senso la storia editoriale di *Tre grassoni* [*Tri tolstjaka*] di Jurij Oleša<sup>18</sup> e molti adattamenti per bambini di favole o classici che verranno presi in esame nei prossimi capitoli. A livello testuale, nei casi in cui si dia l'esistenza di due lettori impliciti (non sempre lo è), essa è iscritta nel TP ed è compito del traduttore rintracciarla e ricodificarla nel TA (ma questo vale per l'intera informazione presente nel TP).

4. La componente orale di un testo scritto è parte significativa di ogni testo letterario che, in quanto tale, pone una maggiore attenzione ai fenomeni prosodici e ritmici. Nella letteratura per bambini, in particolare negli albi illustrati e nei testi dedicati a lettori di età prescolare con una alfabetizzazione in progresso, l'oralità è un fattore di grande rilevanza poiché si presuppone che il testo venga letto da un mediatore adulto al destinatario finale la cui ricezione stimola il progresso cognitivo, oltre al piacere estetico. Allo stesso modo, testi poetici quali conte, filastrocche, indovinelli, prevedono l'impiego al massimo grado – e spesso creativo – di tutti i tratti distintivi di fonetica e fonologia di ciascuna lingua e in questa tipologia di testi rappresentano senza dubbio una dominante<sup>19</sup> condizionata dal livello di asimmetria tra TP e TA.

5. Del rapporto tra testo verbale e testo iconico si sono a lungo occupati alcuni studiosi di traduzione, tra cui recentemente Lathey (2016) e Oittinen (2000)<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Con un certo grado di provocazione, Salmon parla di traduzione *self-oriented* «cioè progettata, prodotta, criticata dalla sola mente del traduttore nella sua veste di interprete-scrittore» (Salmon 2017, 36). Ogni operazione è infatti computata (misurata e verificata) sul traduttore stesso, «secondo un processo di decodifica-codifica-verifica che avviene solo nella sua mente e che è, pertanto, sempre e comunque 'self-oriented'» (ivi, 99).

<sup>18</sup> Come già detto in precedenza, analizzo le traduzioni italiane di quest'opera in un saggio in corso di pubblicazione.

<sup>19</sup> Già Levý (1995) aveva intuito che i processi traduttivi non sono tanto “problemi linguistici”, ma complessi “problemi decisionali”, in cui è l'ordine gerarchico a dettare i criteri di scelta e l'obiettivo è soddisfare il parametro più alto della gerarchia stabilita che Roman Jakobson (1996, 119-25) definisce “dominante” testuale. «Il processo di traduzione, dunque, è una tipica tipologia del problem solving (‘risoluzione dei problemi’) che si avvale di strategie atte a individuare la soluzione ottimale per risolverlo, dove ‘ottimale’ va definito secondo criteri di equivalenza che variano per ogni modello teorico» (Salmon 2017, 143).

<sup>20</sup> Segnalo anche la tesi di dottorato di Melissa Garavini (2014), *La traduzione della letteratura per l'infanzia dal finlandese all'italiano: l'esempio degli albi illustrati di Mauri Kunnas*, che affronta nel dettaglio il rapporto testo-immagine allargandolo anche alla multimedialità contemporanea. La tesi è consultabile al seguente indirizzo web: <<https://www.utupub.fi/bitstream/handle/10024/96476/AnnalesB383Garavini.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>

L'approccio *child-oriented* di Oittinen, già ricordato, si basa essenzialmente sulla propria esperienza di traduttrice (ma anche scrittrice e illustratrice) di albi illustrati e perciò pone grande enfasi al rapporto *dialogico* tra le due componenti del testo. Lathey ricorda l'affinità tra questo genere e il fumetto e constata che «nel lavoro di traduzione di albi illustrati e narrazioni visive di tutti i tipi il traduttore è parte di un team di produzione dove la materialità del libro è di primaria importanza» (Lathey 2016, 66). Come per la questione del *double audience/readership*, anche qui si esce dal livello strettamente testuale in cui l'autonomia decisionale del traduttore è limitata, o meglio, influenzata da altri attori del processo o fattori contestuali. Il cambio di illustratore o una selezione delle immagini del TP possono determinare la scelta da fare nel *transfer* linguistico e indurre il traduttore a modificare la propria strategia traduttiva.

Date queste premesse, si ritiene che attraverso una teoria della traduzione condivisa e scientificamente solida sia possibile *descrivere* un fenomeno linguistico. Attraverso gli strumenti dei *Translation Studies* è cioè possibile, o auspicabile, mettere in correlazione determinate scelte linguistiche con elementi extralinguistici ed extratestuali e specificare il processo traduttivo come atto di mediazione culturale. Le due dimensioni, a mio parere, non dovrebbero essere antagoniste, ma al contrario completarsi a vicenda; rimanendo invece ancorati alla dicotomia *target-oriented* VS *source-oriented* non si potrà mai giungere a una sintesi critica – imperfetta ma dimostrabile – di un fenomeno così diffuso come la traduzione. Se consideriamo l'arte letteraria<sup>21</sup> sia un *atto linguistico* sia un *prodotto culturale* le domande con cui si deve sollecitare l'oggetto di studio possono afferire tanto alle tecniche che rendono l'uso della lingua inatteso e polifunzionale quanto alle dinamiche sociali, culturali e storiche in cui questo "gioco cognitivo" è immerso.

I livelli da considerare diventano quindi:

- 1) *Livello testuale*: il progetto traduttivo, le strategie e le tecniche formalizzabili.
- 2) *Livello cotestuale*: il paratesto, il peritesto e l'epitesto<sup>22</sup>.
- 3) *Livello semiotico*: la traduzione e l'adattamento<sup>23</sup>.
- 4) *Livello socio-culturale*: la ricezione e la storia culturale.

(ultimo accesso: 01.04.2022). Alcune osservazioni specifiche si ritrovano nell'analisi condotta dalla studiosa sul paratesto delle edizioni italiane degli albi di Kunnas (Garavini 2016).

<sup>21</sup> Trovo molto efficace, sintetica e precisa la definizione di Brian Boyd (2009, 15): «L'arte è un gioco cognitivo con un *pattern*».

<sup>22</sup> A livello paratestuale non è raro osservare in questi volumi un "trattamento didattico", vale a dire la loro inclusione in un discorso educativo che li trasforma in strumenti a fini di apprendimento e conoscenza che costituisce in buona parte la cosiddetta narrativa parascolastica. L'epitesto, invece, non è preso qui in considerazione, come spiego più avanti.

<sup>23</sup> Molti libri russi per bambini arrivati in Italia tra il 1945 e il 1991 sono vere e proprie riscritture e non potrebbero essere studiate secondo i criteri della *marcatezza* o *equifunzionalità* formale, ma rientrano nel grande contenitore degli "adattamenti", "riscritture", "rifacimenti".

L'ipotesi è che unendo le informazioni ottenute dalle varie domande di ricerca si possa contribuire a descrivere meglio: 1. il quadro della letteratura russa per l'infanzia in lingua italiana; 2. il contributo di queste prime pubblicazioni alla "tradizione di traduzioni"; 3. le tendenze principali nell'approccio ai testi che, è lecito supporre, può costituire uno dei fattori che influenza ancora oggi la scarsa attenzione alla produzione russa per bambini e ragazzi.

## Fiabe e favole

Il primo volume di letteratura russa per l'infanzia pubblicato nel Novecento è una raccolta di fiabe del 1901, *Fiabe e leggende russe*, tradotte da E. W. Foulques<sup>1</sup>. La letteratura per l'infanzia russa del XX secolo si apre dunque con questo genere che, in effetti, resta una costante per tutto l'arco temporale preso in considerazione, benché sia portato in Italia ben prima del Novecento e sconfini ampiamente nel terzo millennio.

Parlando di fiabe e favole è importante sottolineare due aspetti: da un lato la grande vitalità del genere che non sembra davvero sentire il peso o l'usura dei secoli; dall'altro la sua potenzialità metamorfica ovvero la capacità di adattamento a modalità di fruizioni diverse, esemplificata dapprima nel passaggio dalla dimensione orale a quella scritta e, nella seconda metà del Novecento, nella sua ricodificazione attraverso gli strumenti multimediali: CD, film d'animazione, progetti interattivi. Per quanto riguarda il primo aspetto basta gettare uno sguardo alla notevole quantità di prodotti culturali che circolano nei sistemi editoriali di tutto il mondo per notare con quale insistenza vengono riproposte storie millenarie<sup>2</sup>; il secondo aspetto è legato soprattutto a tecnologie e tipologie

<sup>1</sup> Eugenio Wenceslao Foulques nasce nel 1852, è uno studioso poliglotta e prolifico, autore di novelle, leggende, racconti umoristici in lingua francese. Traduce favole e leggende russe, le pubblica mantenendo stretti contatti con altri traduttori ed esperti di cultura russa.

<sup>2</sup> Le rivisitazioni toccano tanto l'aspetto verbale quanto quello iconico. Qui il discorso è rivolto prevalentemente alle parole, pur nella consapevolezza dell'importanza delle immagini nei testi destinati ai lettori bambini.



di consumo contemporaneo, che esulano dall'ambito della presente indagine, ma dimostrano che la fiaba si affacci nei prodotti culturali contemporanei nelle forme più svariate. D'altronde le fiabe sono, per natura, come altre forme brevi della narrativa, orientate all'ibridazione perché «come unità minime narrative possono aggregarsi ad altre forme simili e possono mescolarsi in modi differenti [...] secondo diverse modalità di raccolta» (Menetti 2019, 14).

Jauss (1989) identifica e studia queste forme brevi a partire dalle possibili attese dei lettori e, quindi, dalle diverse risposte che i testi sollecitano in una dimensione storica e diacronica. La fiaba, infine, è una forma breve complessa che pone l'esemplarità a suo fondamento, attraverso casi ed esempi concreti che possono da un lato riprodurre il mondo in cui nascono, dall'altro fornire modelli comportamentali da applicare in situazioni analoghe. Proprio la sua vocazione alla esemplarità la rende un genere adatto alla letteratura per l'infanzia e, in generale, a ogni letteratura di intrattenimento che si pone obiettivi pedagogici.

Nel periodo qui trattato l'interesse italiano per la tradizione russa della fiaba è stato di certo alimentato dalla pubblicazione dei due fondamentali studi di Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* [*Morfologija skazki*] (1928) e *Le radici storiche dei racconti di fate* [*Istoričeskie korni volšebnoj skazki*] (1946), usciti in Italia in ordine inverso rispetto alla loro scrittura: *Le radici storiche* escono nel 1949, mentre la *Morfologia*, ben più acclamata e conosciuta all'estero, arriva in traduzione italiana soltanto nel 1966<sup>3</sup>. Tuttavia, lo spazio della fiaba era cospicuo e rilevante anche prima di essere sancito dalla comunità di specialisti. Ne sono prova le traduzioni ottocentesche di Ivan Krylov e la fortuna che il genere riscuote nella prima metà del Novecento, in particolare tra le due guerre, quando vengono pubblicate in volume, ma soprattutto su rivista, fiabe e favole russe che, nel panorama quasi deserto della letteratura per l'infanzia russa tradotta, acquisiscono ancora maggiore rilevanza<sup>4</sup>.

Promotrice di questa audace impresa di diffusione del repertorio popolare russo in Italia è Salani, la casa editrice fondata a Firenze nel 1862 da Adriano Salani, acquisita nel 1986 da Longanesi e ora parte del gruppo editoriale Mauri Spagnol; Salani ha di recente portato a termine la digitalizzazione del suo preziosissimo archivio<sup>5</sup>, scampato per miracolo all'alluvione di Firenze del 1966,

<sup>3</sup> Per capire le ragioni dello sfasamento italiano delle due pubblicazioni rinvio al saggio introduttivo di Alberto M. Cirese (Propp 2012, 5-16).

<sup>4</sup> L'ambito editoriale in cui la letteratura russa per ragazzi trova maggior fortuna in Italia, soprattutto nel primo cinquantennio del Novecento, è però quello dei periodici che fin dagli anni Dieci e per tutti i Venti ospitano novelle, racconti e fiabe in traduzione. Dalla ricerca sulla presenza di storie russe sui periodici italiani, in particolare "Il giornalino della domenica" e "Il corriere dei piccoli", Raffaella Vassena conclude che «quello della fiaba russa si conferma il genere più popolare sulle due testate periodiche prese in esame, forse anche grazie a quella naturale vocazione del fiabesco a configurarsi come spazio di libertà» (Vassena 2015b, 265-66). Sulle traduzioni dal russo nel periodo delle due guerre rimando anche a (Mazzucchelli 2006).

<sup>5</sup> L'archivio è consultabile al sito web: <<http://www.artivisive.sns.it/salani/index.php>> (ultimo accesso: 01.04.2022).

all'interno del quale troviamo un'interessante collana di fiabe popolari russe; il primo volume, *La principessa Ranocchia e altre fiabe popolari russe*, risale al 1924, a cura di Gabriella Brenzini Brenson. Viene recensito l'anno seguente da E. Santamaria, moglie di Angelo Fortunato Formiggini, che ne esalta la traduzione «egregiamente» condotta (Formiggini Santamaria 1925, 29), anche se la recensione non appare nella sezione del periodico esplicitamente dedicata all'infanzia, forse, suppone Sabrina Fava (2004, 123), «per il contenuto novelistico dell'opera appartenente al genere popolare». Nello stesso anno escono anche *Il re del mare e altre fiabe popolari russe* e *L'anatrella bianca e altre fiabe popolari russe*, in cui quasi tutte le fiabe presentate compaiono per la prima volta (sono pochi i casi di fiabe ripetute in più volumi della collana). In seguito, negli anni Cinquanta, la stessa casa editrice propone altri tre titoli legati al mondo della fiaba russa: *Il cavallo magico e altre fiabe russe* (1950), *La vittoria di Ivan e altre fiabe russe* (1950), *Le belle fiabe russe* (1957) che appartengono però a un'altra collana e differiscono in modo sostanziale, per veste grafica soprattutto, dai volumi usciti tra le due guerre mondiali.

Nelle analisi condotte su fiabe e favole russe in traduzione italiana non si fa cenno a una questione terminologica che è utile porre a tema: in russo si usano i termini *basnja* e *skazka*, per identificare, rispettivamente, la favola di tradizione esopica e la fiaba, in particolare quella di magia. La traduzione italiana presenta qualche problema, e Treccani sottolinea che il confine tra favola e fiaba «è incerto, tanto che le due parole sono talvolta impropriamente usate l'una invece dell'altra»<sup>6</sup>. Curioso che nella Prefazione alla prima edizione italiana della *Morfologia della fiaba* di Propp il curatore Gian Luigi Bravo spieghi in nota che, all'interno del libro, le parole “favola” e “fiaba” «sono state usate come varianti dello stesso termine» (Propp 1966, 3). Gianfranco d'Aronco definisce “favola” un termine «strettamente legato alla tradizione esopiana» (1953, 11) e dunque la favola parrebbe essere una sottocategoria della fiaba ovvero la cosiddetta “fiaba di animali”, caratterizzata da una morale. In effetti nelle traduzioni prese in esame, ma in generale in quelle presenti nella Bibliografia, la confusione terminologica è evidente e spesso i traduttori scelgono uno o l'altro termine senza un'apparente ragione o criterio di uniformità.

Nella storia letteraria mondiale la tradizione fiabesca, caratterizzata dall'assoluta “oralità” del messaggio, si fissa sulla carta attraverso trascrizioni e rielaborazioni che perseguono diversi fini e obiettivi. I primi importanti nomi ad affrontare questo tipo di operazione furono Charles Perrault in Francia e i fratelli Grimm in Germania. Perrault dà alle sue raccolte un taglio che unisce aspetti fiabeschi ad aspetti favolistici<sup>7</sup>. I Grimm invece rimangono più legati ai racconti

<sup>6</sup> Si veda <<http://www.treccani.it/enciclopedia/favola>> (ultimo accesso: 01.04.2022).

<sup>7</sup> *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* viene pubblicato nel 1697. L'operazione di Charles Perrault è per certi versi simile a quella realizzata da Basile nel suo *Cunto*: lo scrittore adatta, infatti, la materia popolare della fiaba al gusto raffinato della corte di Versailles, e dota i suoi racconti anche di una morale, posta in versi a conclusione di ogni storia.

orali (mitologici o fantastici, reali o straordinari) della cultura popolare e non aggiungono morali alle loro fiabe, pur intervenendo in modo significativo – e dichiarato – sul materiale reperito<sup>8</sup>.

Il passaggio da riscrittura di testi orali a produzione di nuovi testi basati e ispirati da quelle storie avviene di lì a poco: Andersen ne è uno dei massimi esempi a livello mondiale, ma non certo l'unico: basti pensare a Luigi Capuana, per rimanere in Italia. Queste opere sono già orientate a un pubblico di bambini e ragazzi e possono annoverare o meno la magia, il fantastico, la religione, ma tutte si fanno veicolo di valori, modelli comportamentali e rappresentazioni socioculturali e per farlo nel miglior modo possibile, cioè conforme alla propria contemporaneità, diventano l'oggetto prediletto per adattamenti e riscritture. Gli interventi toccano tanto il contenuto e la sua organizzazione quanto la lingua e lo stile. In molti casi poi «l'operazione di adattamento e di rielaborazione consiste in un'integrazione del testo con l'aggiunta di nuovi elementi di contenuto, in particolare di spiegazioni e consigli educativi espliciti: l'opera narrativa diventa un 'pretesto' più che un testo, poiché si trasforma in un utile contenitore istruttivo» (Picherle 2005, 71). Questa prassi riguarda anche la fiaba e la favola che nasce in lingua italiana<sup>9</sup>, ma è nella traduzione che si compiono i maggiori stravolgimenti e ciò avviene per due ragioni: una maggiore disinvoltura nel

<sup>8</sup> Nel 1812 viene pubblicato il primo volume dei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859); seguirà poi, nel 1815, il secondo volume e nel 1822 un terzo volume di commento alle fiabe, mentre nel 1819 era uscita la seconda edizione, e ne seguiranno altre cinque fino al 1857. Lo scopo delle fiabe (*Märchen*), che vanno ad affiancarsi alla raccolta dei canti popolari (*Volkslieder*) di Ludwig Achim von Arnim e Clemens Brentano (*Des Knaben Wunderhorn*, 1805-1808), era quello di dotare la Germania di un'autentica poesia popolare in chiave nazionale e identitaria.

<sup>9</sup> La storia della fiaba in Italia si differenzia da quella di altri Paesi di area europea. In Italia infatti non c'è stato un Perrault o un Grimm, ovvero ricercatori e scopritori che abbiano deciso di raccogliere e sistematizzare in qualche modo le "novelline", come venivano chiamate un tempo le fiabe. Soltanto con l'arrivo e la diffusione del positivismo prendono il via i primi tentativi di raccolta "sotto dettatura" del patrimonio popolare, orale, degli antenati. Così, sulla scia dei tedeschi, Angelo de Gubernatis, Vittorio Imbriani, Domenico Comparetti e Giuseppe Pitrè iniziano a setacciare il vasto patrimonio delle rispettive terre. Al contempo, gli archivi si dotano di riviste specializzate con le quali collaborano studiosi interessati al genere della fiaba: in particolare, il "Giambattista Basile" di Luigi Molinaro del Chiaro a Napoli, l'"Archivio per lo studio delle tradizioni popolari" di Pitrè a Palermo, la "Rivista delle tradizioni popolari italiane" di De Gubernatis di Roma diventano i principali centri di raccolta ed elaborazione del patrimonio folklorico, incluso quello fiabesco. Nonostante la mole di materiale recuperato una raccolta simile a quella dei Grimm in Italia non vede mai la luce. L'unico tentativo in questo senso è rappresentato da *Novelle popolari italiane* di Domenico Comparetti (1875) che però non ha il seguito sperato. Questo mancato successo della fiaba in epoca romantica, e quindi della sua diffusione sul territorio, la pone subito, da una parte, al centro di studi scientifici, dall'altra la relega alla letteratura per l'infanzia: qui il caso più conosciuto è il *Pinocchio* di Carlo Collodi, il quale aveva incontrato il mondo delle fiabe leggendo e traducendo alcuni *Contes de fées* di Charles Perrault per l'editore Felice Paggi. Soltanto nella seconda metà del Novecento arriva la scrupolosa collezione di fiabe curata da Italo Calvino, le note *Fiabe italiane* (Boero, De Luca 2009, 254-256).

trattare opere “lontane” nello spazio e nel tempo e una mancanza di competenze linguistiche da parte di molti adattatori/riscrittori che spesso non conoscevano affatto, o soltanto in maniera superficiale, la lingua del testo di partenza, e perciò si appoggiavano a versioni già tradotte o addirittura già modificate per cui «alla fine il bambino-lettore si trova di fronte a un testo che è passato attraverso più fasi di adattamento e di riduzione. Va da sé che in tutti questi passaggi restava traccia delle idee e ideologie educative, sia del singolo che di un preciso periodo storico» (ivi).

Il patrimonio folklorico, con tutte le sue sovrapposizioni e incroci di genere, costituisce dunque l'oggetto del presente capitolo: il primo paragrafo è dedicato al grande favolista (*basnopisec*) Ivan Krylov, la cui fortuna italiana risale al XIX secolo e si esaurisce quasi del tutto verso la metà del XX secolo, per riemergere occasionalmente in una pubblicazione del 2009, in una raccolta pubblicata dall'editore Barbès (Krylov 2009). Il secondo paragrafo si concentra sulla produzione di Aleksandr Afanas'ev, uno dei nomi più noti in Italia per quanto riguarda il patrimonio fiabesco russo, spesso considerato vero e proprio autore e non semplice raccogliitore di storie e leggende. Nel terzo e nel quarto paragrafo si prende in considerazione la fiaba letteraria (*literaturnaja skazka*), ovvero la fiaba che, utilizzando i motivi e i codici narrativi della fiaba popolare, ha un autore riconoscibile, spesso una trama originale e viene considerata a tutti gli effetti una creazione autonoma<sup>10</sup>.

In particolare, si prendono in esame i classici della letteratura per l'infanzia russa del Novecento: Kornej Čukovskij, Samuil Maršak. Viene fatto qualche cenno anche su Sergej Michalkov (1913-2009). Čukovskij e Maršak sono i più importanti poeti per bambini del Novecento, ancora oggi tra i più letti e pubblicati in Russia. La loro fortuna italiana è molto limitata, se non pressoché nulla, ma ci sono stati negli anni Settanta e Ottanta alcuni timidi tentativi di portare in Italia la ricchezza di storie, suoni e humour che caratterizzano le poesie di questi grandi autori. Fiabe letterarie sono anche quelle di Žukovskij e Mamin-Sibirjak (1852-1912), rispettivamente in versi e prosa, la cui presenza nel mercato editoriale italiano si riduce a uno o due volumi e che quindi non costituiscono un campione significativo in termini di rappresentatività del genere<sup>11</sup>. Chiude il capitolo la più importante figura della letteratura russa, Aleksandr Puškin, che oltre alla ben nota produzione “per adulti”, ha scritto un ciclo di fiabe in versi. Si tratta di una serie di componimenti non pensati specificatamente per bambini, ma ormai entrati nel canone delle letture d'infanzia. È sorprendente constatare la quantità di traduzioni, riduzioni, riscritture di alcune di queste fiabe, pubblicate in Italia a partire dalla seconda metà del Novecento, soprattutto se si considera

<sup>10</sup> Anche in questo caso i confini non sono sempre così netti: come osserva Stromboli (2019, 104) «possiamo considerare sicuramente letterari i cunti di Basile o le fiabe di Perrault, e popolari i testi raccolti da Imbriani e Pitre, ma in altri casi (si pensi alle novelline di Nerucci, o alle fiabe dei Grimm) non è possibile dare un'etichetta univoca».

<sup>11</sup> Lo è invece *Il cavallino gobbo* di Pëtr Eršov (1815-1869) che arriva in Italia in un numero sorprendente di edizioni (a oggi ne ho rilevate sei, quattro delle quali pubblicate negli anni Quaranta), ma che non viene trattato nel presente capitolo, in quanto sarà oggetto di uno studio a parte.

il successo limitato del genio puškiniano in Italia, al di fuori della stretta cerchia di specialisti e appassionati di poesia russa. L'analisi permette alcune osservazioni a livello di testo e paratesto, dimostrando come la scelta del destinatario finale dell'opera spesso influisca in maniera significativa sulla sua traduzione.

### 3.1 Krylov *basnopiseč*

In ordine cronologico il primo autore importante legato al mondo della favola popolare russa è Ivan Krylov. Il genere scelto – la favola in versi – lo rende uno degli autori russi più amati e celebrati di sempre.

La storia della *basnja* in Russia ha origini molto lontane ed è, insieme al detto, alla canzone e alla fiaba, un tipo di creazione artistica interamente popolare. Di questa tradizione si appropriano fin dal Settecento i letterati e gli intellettuali che raccolgono e rielaborano il patrimonio folklorico e lo modificano secondo gusto e sensibilità artistica personale e seguendo finalità diverse. Per Stepanov (1949, XI-XII) si possono individuare quattro tappe nell'evoluzione del genere in Russia: la prima risale alla prima metà del XVIII secolo ed è rappresentata dalla *basnja* di Antioch Kantemir (1708-1744), Michail Lomonosov (1711-1765), Vasilij Trediakovskij (1703-1768) e Ivan Barkov (1732-1768). La seconda fase, che inizia tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, è segnata dal grande successo del genere ed è legata al lavoro di Aleksandr Sumarokov (1717-1777) e dei suoi allievi. La terza tappa inizia nell'ultimo decennio del Settecento, quando la *basnja* occupa di nuovo un posto di rilievo tra le pagine delle riviste più conosciute e quando appaiono autori come Ivan Chemnicer (1745-1784) e Ivan Dmitriev (1760-1837). Infine, la quarta tappa, dal 1800 al 1830, è segnata dalla comparsa delle favole di Ivan Krylov e da una nuova fioritura del genere nelle opere dei suoi contemporanei.

Krylov pone alla base della sua poetica la saggezza popolare, il tradizionale complesso di regole etiche e di comportamento che indirizzano la vita degli strati sociali non toccati dal sapere libresco. La posizione di Krylov è in realtà ambigua e sfumata, alimentata da un forte anti-intellettualismo populista dai tratti reazionari. Lo scrittore è infatti uno strenuo difensore dell'identità nazionale russa, da lui considerata un valore in sé, al di là dei pregiudizi e delle criticità che pur vi riconosceva.

L'opera di Krylov ha occupato uno spazio importante tanto in Russia quanto in Italia; in patria le sue prime prove nel genere favolistico risalgono al 1806 e sono traduzioni di La Fontaine, in particolare *Le chène et le roseau*. Nel 1809 esce la prima delle sue nove raccolte di favole che riscuote da subito un enorme successo (Carpi 2010, 194-98). Il suo talento espressivo gli vale gli elogi della critica coeva e successiva, come testimonia il giudizio di Vissarion Belinskij (1900, 351):

Krylov ha portato la *basnja* a un livello di perfezione assoluta. È davvero necessario dimostrare che è un poeta russo geniale, che batte di gran lunga tutti i suoi avversari? Nessuno lo dubita, mi sembra. Mi limito a osservare, e non sono

il primo a farlo, che l'incredibile successo della *basnja* nell'antica Rus' non è casuale, ma deriva dal fatto che è nata come conseguenza dello spirito popolare, il quale ama a dismisura raccontini e fatterelli. Non esiste prova più convincente che la letteratura, se vuole essere solida ed eterna, deve essere popolare.

Per quanto riguarda l'Italia la fortuna di Krylov si arresta a metà del XX secolo, ultima tappa di una tradizione feconda di favole "verseggiate" già utilizzate come lettura destinata all'infanzia nel XVI secolo attraverso autori come Giovanni Mario Verdizzotti e Cesare Pavese e poi riprese nel 1700 e nella prima metà dell'Ottocento<sup>12</sup>. Nel 1906 la Biblioteca Universale Sonzogno pubblica *Favole scelte di Giovanni Krilow*, nella traduzione di Federigo Verdinois; nel 1912 e nel 1919 escono rispettivamente le *Favole russe*, a cura di Domenico Ciampoli e *Le favole di Giovanni Krylov*, versione interlineare dal russo di Umberto Norsa per la casa editrice Sandron di Palermo<sup>13</sup>. Federigo Verdinois e Domenico Ciampoli<sup>14</sup> erano due nomi già ben conosciuti all'epoca, come ricorda Giulia Baselica (2011): «Nel corso dell'Ottocento fra i traduttori più noti per la loro competenza e operosità possono quindi essere ricordati i nomi di Domenico Ciampoli, Federigo Verdinois, Nino De Sanctis, Nina Romanovsky; e poi Odoardo Campa, Eva Kuhn-Amendola, Cesare Castelli».

Dalla fine degli anni Trenta, invece, è attiva in area milanese Mary Tibaldi Chiesa che, insieme a Milly Dandolo<sup>15</sup>, diventa in breve tempo attiva promotrice della letteratura russa in lingua italiana. Le due scrittrici narrano e rielaborano, spesso prendendosi ampi margini di libertà, le fiabe popolari e le leggende di tutto il mondo<sup>16</sup>, comprese quelle di origine slava, ma anche i racconti "per adulti" di Turgenev e Tolstoj. Tibaldi Chiesa ha inoltre il merito di mettere in contat-

<sup>12</sup> In tempi più recenti Sergio Tofano ne ha riproposto il genere in chiave umoristica, per esempio con la riscrittura di Barbablù ne *Le nozze di Barbablù*. Divertenti favole in versi, caratterizzate da un andamento veloce e allegro che riecheggia quello delle vecchie ballate popolari o della filastrocca popolare sono state composte anche da Emanuele Luzzati (e da lui stesso illustrate) e da Gianni Rodari.

<sup>13</sup> Sembra che la prima versione di questo volume sia apparsa nel 1901, anche se non risulta da catalogo nazionale delle biblioteche. Per una recensione della traduzione di Norsa (Cazzamini Mussi 1921, 75-6).

<sup>14</sup> Scrittore, studioso e traduttore di origine abruzzese si forma a Napoli dove frequenta il circolo di Carlo del Balzo ed entra in contatto con Eugenio Wenceslao Foulques. Per l'attività di Ciampoli slavista rimando a (Ivanov 1902; Cronia 1958; Lo Gatto 1976; De Michelis 1982).

<sup>15</sup> Milly Dandolo è scrittrice prolifica, apprezzata dal pubblico e dalla critica, la cui poetica è pervasa di sogno e fantasia (Tibaldi Chiesa 1961, 83-5). Per la casa editrice torinese UTET Dandolo cura nel 1932 i *Racconti per i più piccini* che inaugura la felice collana "La Scala d'oro" (Corvaglia 2011, 54-9) in cui appaiono fiabe, racconti e adattamenti di romanzi da tutto il mondo, Russia compresa.

<sup>16</sup> Segnalo, per esempio, *Alla Rosa dei venti: fiabe e leggende d'ogni Paese* (1937). Tibaldi Chiesa spazia dall'India alla Russia, dalla Val Camonica al Giappone, dall'Asia centrale agli indiani d'America. Tra le storie non "localizzate" la maggior parte sono favole, con animali protagonisti, mentre nelle restanti agiscono esseri umani.

to diversi editori italiani con artisti russi emigrati: Nikolaj Benois, Boris e Inna Zuev, Lilja Sluckaja, Vsevolod Nikulin. Si occupa anche di Krylov di cui scrive nella sua *Letteratura infantile* (1961, 299): «Ivan Krylov è uno dei più antichi autori russi che, pur non avendo scritto espressamente per bambini, può esser letto in gran parte anche da loro. Egli si dedicò al genere del favolello e dell'apologo, e ne scrisse circa duecento». La traduttrice ammette che i suoi *60 favolelli* (1945) difficilmente riescono a restituire tutte le peculiari caratteristiche della scrittura kryloviana; d'altronde, la critica contemporanea, pur tenendo in alta considerazione l'attività della scrittrice, aveva già notato negli anni Trenta la disinvoltura di Tibaldi Chiesa nel "riscrivere" i testi a lei affidati (Fanciulli, Monaci 1935, 164-65). Lei stessa riconosce esplicitamente la difficoltà nel restituire «la purezza dello stile e della forma, la finezza dell'ironia e della satira, la grazia della fantasia e del colore poetico» (Tibaldi Chiesa 1961, 299), tanto è vero che si parla di "libera trascrizione" e non "traduzione" e quindi si esplicita il processo di riscrittura in atto nell'approccio al testo di partenza russo, prassi largamente invalsa nei primi cinquant'anni del XX secolo.

Oltre a essere curatrice dei *60 favolelli* Tibaldi Chiesa compare nel frontespizio di due volumi pubblicati da Orlando Cibelli editore, di cui però non è dato, al momento, sapere la data di pubblicazione. Si tratta di due volumetti riccamente illustrati da Vsevolod Nicouline [Nikulin] con il quale la scrittrice collabora anche per le edizioni di Afanas'ev. Molti testi pubblicati da Tibaldi Chiesa in queste prime raccolte confluiscono nel 1966 nell'edizione di Mondadori *La danza dei pesci e altri favolelli*, inserita nella collana "Biblioteca degli anni verdi", con alcuni ritocchi di *editing*, probabilmente interno, e illustrazioni di Maria Ridolfi.

La "disinvoltura" segnalata nella recensione di Fanciulli è confermata dal confronto con il testo russo, ma anche con un'altra versione italiana in prosa delle favole kryloviane, a cura di Garzone Fontanelli, vale a dire il volume *Gianni porcospino e altre storie* del 1953. Si tratta di un'edizione piuttosto singolare, in cui vengono raccolte favole molto diverse, confezionate in un prodotto economicamente accessibile a tutti. Nell'introduzione gli editori esplicitano l'obiettivo che ha portato alla decisione di creare questo libro, in controtendenza rispetto alle tradizionali raccolte di favole, fiabe o leggende popolari, ben suddivise e classificate per autore o sottogenere. Qui, invece, si è voluto affrontare

la *mescolanza* della complessiva materia: così in ciascuna opera pubblicata, i fanciulli godranno della più varia selezione che sia stato possibile raggruppare e comporre per la loro gioia. Avranno cioè il modo di leggere in un unico libro fiabe dei più celebri autori, o dovute alla penna dei collaboratori alla Collana, favole del mondo animale, storie tratte dalla Mitologia o dai cicli cavallereschi, leggende tradizionali e narrazioni tipiche di ogni popolo della terra: il tutto nella medesima forma agevole, semplice, lineare, come si conviene allo spirito dei piccoli lettori (Krylov 1953, 6).

Un approccio, si può dire, più moderno, che sceglie di presentare al lettore la massima offerta possibile nello spazio di un libro pensato per il consumo di grandi e piccoli e non per il collezionismo. Come si legge nell'Indice, di Krylov

vengono selezionate otto favole, inserite nella categoria “Le favolette dei cani”<sup>17</sup>, insieme a cinque poesie di La Fontaine.

Il criterio di scelta è quindi tematico, l'intenzione è quella di narrare «alcuni diversi aspetti della vita canina» (ivi, 101). È curioso che le storie vengano introdotte da una sorta di narratore esterno che si rivolge direttamente al lettore e lo conduce di favola in favola alla scoperta del mondo dei cani e degli insegnamenti che si possono trarre dal loro comportamento. Si recupera in questo modo la tendenza dello stesso Krylov di intervenire nella narrazione rivolgendosi direttamente al lettore con commenti e opinioni in merito a quanto viene narrato. A livello linguistico, al netto di un certo aulicismo che connotava la lingua standard italiana degli anni Cinquanta, le riscritture di Garzone Fontanelli mantengono un certo ritmo e cercano di preservare la concisione e l'incisività dello stile kryloviano, così come l'intenzione di divertire ed educare attraverso le storie dei vizi degli animali.

Ben diverso è invece l'approccio di Tibaldi Chiesa nelle opere sopracitate. Nei due volumi pubblicati da Cibelli, così come in quello di Itolgeo del 1945, non pare che la curatrice cerchi di voltare in italiano lo stile di Krylov quanto, piuttosto, di utilizzare gli episodi raccolti o inventati dall'autore russo per intrattenere un dialogo educativo con i piccoli lettori. Il suo intervento sui testi sposta sensibilmente l'accento a livello narrativo e simbolico. La raccolta *Il concerto degli animali*, per esempio, si apre con la favola *Il leone e l'elefante* [*Slon v slučae*, lett. *L'elefante nelle grazie*, si intende dello zar o di un nobile] in cui l'attenzione dell'autore è puntata sul vizio, tutto umano, di vantarsi dei propri pregi, soprattutto quando li si scorge in misura inferiore in qualcun altro; Krylov si rifà al modo di dire *Ogni volpe si loda la sua coda* (*Každaja lisica svoj chvost chvalit*). Nella versione di Tibaldi Chiesa la prima parte del racconto in prosa si concentra sull'amicizia tra il leone e l'elefante, sul saldo legame tra due animali apparentemente molto diversi e l'autrice fornisce anche una spiegazione del fatto: «E nessuno sapeva invece che il leone e l'elefante erano diventati amici per la reciproca simpatia che spesso unisce i forti»<sup>18</sup>.

Una caratteristica comune delle favole di Krylov è l'espressività dei dettagli, la brevità della descrizione e l'incisività dei dialoghi che in poche battute ricreano un intero mondo. Tibaldi Chiesa invece tende ad arricchire le scene con particolari, premesse, riflessioni personali. La favola *La scimmia e lo specchio* [*Zerkalo i obez' jana*] pone subito il lettore al centro della scena, la scimmia vede il suo riflesso nel vetro e rivolgendosi all'orso commenta la bruttezza dell'immagine che ha davanti agli occhi, non capendo che si tratta della propria. Nella versione italiana i primi due paragrafi sono invece dedicati al ritrovamento dello specchio da parte della scimmia che non riconosce il curioso oggetto perché

<sup>17</sup> Non viene detto qual è il testo di partenza, ma si possono rintracciare con sicurezza *Sobačaja družba* [Amicizia canina], *Sobaka* [Il cane], *Dve sobaki* [Due cani], *Sobaka i lošad'* [Il cane e il cavallo], *Krest' janin i sobaka* [Il contadino e il cane].

<sup>18</sup> Oltre all'anno di pubblicazione mancano anche i numeri di pagina.



non ne ha mai visto uno. L'esplicitazione costante che opera Tibaldi Chiesa può essere facilmente ricondotta al desiderio di imprimere un valore pedagogico ai racconti; inoltre, se da una parte la lingua e lo stile adottati dalla curatrice attutiscono l'efficacia e l'immediatezza della parola di Krylov, dall'altra l'attenzione ai passaggi sequenziali e l'abbondanza di dettagli rendono i testi più scorrevoli e accessibili al lettore bambino.

Diverso è il discorso delle prove in versi; qui abbiamo due esempi, *Raccolta di favole* del 1957 per Fussi e *Cento favole* del 1961 per Guanda, dove né gli elementi del paratesto né quelli del peritesto suggeriscono una collocazione dei volumi nel mercato editoriale dedicato ai giovani lettori. Si tratta infatti di due edizioni ben curate, con una veste grafica sobria ed elegante e poche illustrazioni. Dalle informazioni ricavabili da frontespizio e colophon non sembrano nemmeno inserite in una precisa collana.

Che la versione di Fussi non sia pensata per un pubblico infantile lo dimostra anche la dettagliata e approfondita introduzione della traduttrice, Vera Zdrojewska, divisa in paragrafi: dopo alcuni cenni biografici e un breve excursus tra i predecessori e le fonti delle favole che hanno ispirato Krylov, Zdrojewska si sofferma a lungo sulla sua poetica e sul mondo di inganno e indifferenza che traspare nella maggior parte delle storie del favolista russo. La traduttrice accenna alla questione pedagogica, sostenendo che «Krylov si sofferma sul problema dell'educazione considerato sotto due punti di vista: quello pratico e quello affettivo. La formazione della gioventù va fatta in base ad esempi concreti perché le belle massime valgono quel che valgono ossia molto poco [...] Deve essere basata sulla ragione e sul buon senso» (Krylov 1957, 21). Tuttavia non c'è alcun cenno al valore extraletterario che queste storie possono avere per il pubblico italiano. Grande attenzione è invece riservata alla lingua che è quella parlata, della cultura popolare, in cui Krylov inserisce neologismi, monologhi e dialoghi brevi e ritmati. Zdrojewska osserva acutamente l'importanza delle interiezioni che spesso dettano l'andamento orale della favola, l'ampia gamma di toni che vanno dall'elegiaco al predicativo, dal più raffinato al volgare. Infine l'analisi si sposta sul lessico, ricco e preciso, e sulla «pieghevolezza incredibile» (ivi, 37) del verso kryloviano, in cui ritmi e metri hanno lunghezze e andature variabili. Si passa poi a descrivere la fortuna di Krylov in patria e all'estero:

Krylov è stato tradotto ed apprezzato all'estero perché pur riflettendo la mentalità del contadino e del popolo russo, ha saputo elevarsi ad una contemplazione universale dell'uomo di tutti i paesi e di tutti i tempi. Se egli deve molto alla favolistica occidentale, a sua volta ha dato un contributo ed una nota nuova: quella di una amarezza profonda celata sotto uno scherzoso umorismo (ivi, 40).

L'edizione è fornita di testo a fronte, altra caratteristica che poco si addice a un pubblico di bambini o ragazzi e avvicina il volume a un'edizione accademica o comunque di "studio". La selezione dei testi è ampia, sono presentate favole da tutti e nove i libri pubblicati da Krylov. A livello di traduzione benché non ci sia una continua corrispondenza equifunzionale va sottolineata una forte attenzione

della traduttrice al ritmo del TP, ricreato – in modi diversi, e anche con diversi risultati – nel TA. Particolarmente preciso è l'uso delle rime interne, delle assonanze, delle paronomasie che contribuiscono a rendere la lettura scorrevole e vivace. Viene quasi totalmente sacrificato il sostrato popolare della lingua del TP e risultano meno riuscite le chiuse delle favole; nelle morali, infatti, la rima piena del TP non viene quasi mai rispettata e il TA perde in incisività, proprio dove dovrebbe acquisire un carattere di riconoscibilità ed espressività ancora più marcati, così come accade in russo, dove spesso i distici finali sono diventati veri e propri proverbi o modi di dire entrati nell'uso corrente.

Anche *Cento favole* di Guanda non pare orientata al pubblico di piccoli lettori; l'edizione è molto sobria, impreziosita da alcune illustrazioni in bianco e nero. Alla fine del libro c'è un'«Avvertenza del traduttore» (Krylov 1961, 195) che contiene un breve profilo biografico dello scrittore russo, e dà conto di alcune caratteristiche della lingua del favolista, «piena di versioni popolari e anche di forme, foggiate dal Poeta stesso e aderenti allo spirito del popolo» (ivi). Non si menzionano i criteri di selezione né l'obiettivo ultimo della raccolta. A uno sguardo più approfondito la scelta sembra voler offrire una vasta panoramica del mondo ricreato da Krylov nei suoi versi, con favole che riguardano animali e uomini, episodi di arguzia, indolenza, pigrizia, comicità e tragedia. Anche la lunghezza delle favole varia molto, da quelle molto brevi come *Il cigno, il luccio e il gambero a L'asino* o *Il bugiardo*, decisamente più lunghe.

Sul piano testuale la traduttrice Nerina Martini Bernardi tenta di mantenere la struttura formale, soprattutto le rime del TP, ma questo la porta a un uso molto frequente di parole tronche italiane che rende innaturale il ritmo della narrazione: «Felice te, scrittor, se hai talento / davvero. Ma se non sai frenar la mano / e del vicino gli orecchi non risparmi, / sappi che le tue prose ed i tuoi carmi / verranno a tutti in uggia / non meno della zuppa di Damiano» (ivi, 10). Da notare anche l'utilizzo di vocaboli di registro alto (“ratto ratto”, “alfine”) che, pur tenendo conto della diversità della lingua italiana dell'epoca rispetto a oggi, è ben lontano dalla parlata colloquiale e vivace del TP dove abbondano le interiezioni, le parole di registro basso, l'ellissi nei dialoghi tra i vari personaggi.

Dopo l'edizione di Mondadori che ripropone le favole riscritte da Tibaldi Chiesa<sup>19</sup>, pur in una veste grafica adatta ai bambini (e inserita in una collana per lettori fino a 10 anni), la fortuna di Krylov precipita rovinosamente e non si hanno nuove traduzioni né ristampe per tutto il resto del Novecento. Risulta perciò ancora più singolare la pubblicazione del 2009 della casa editrice fiorentina Barbès curata da Alberto Schiavone, vero e proprio caso isolato di un autore che non sembra più in grado di attirare l'attenzione dell'editoria italiana<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ci sono alcune differenze tra i testi presenti nelle versioni degli anni Quaranta e quella di Mondadori, dovute probabilmente, come ho già detto, a un lieve *editing* interno.

<sup>20</sup> Il volume contiene una scelta di favole tratte dai nove libri pubblicati in lingua russa.

## 3.2 Favolelli e antiche fiabe di Afanas'ev

Una parabola cronologicamente inversa si può osservare nell'altro grande nome legato alla fiaba e alla favola: Aleksandr N. Afanas'ev è il folklorista russo più noto in Italia, una sorta di omologo slavo dei fratelli Grimm – di cui Afanas'ev era appassionato lettore – considerato un autore a tutti gli effetti e non un semplice raccoglitore di fiabe. La sua popolarità e rilevanza vengono confermate dalla pubblicazione della raccolta *Antiche fiabe russe raccolte da A.N. Afanasjev* (1953) nella prestigiosa serie “I millenni” di Einaudi; a partire dagli anni Cinquanta la sua fortuna in Italia è costante e ne sono testimonianza le moltissime edizioni e ristampe delle sue raccolte di fiabe<sup>21</sup>, senza contare tutte quelle disseminate in raccolte e volumi che non riportano il suo nome in copertina e che, pertanto, a un primo spoglio risultano difficilmente reperibili.

Nello stesso anno in cui congeda i *60 favolelli* di Krylov, Tibaldi Chiesa cura, sempre per la casa editrice Italego, la raccolta *L'uccello di fuoco e altre fiabe popolari russe* raccolte da Afanas'ev in cui si conferma l'approccio traduttivo libero della scrittrice, svincolato dalle esigenze formali, ma anche semantiche, del testo di partenza. Lo si vede, per esempio, nella fiaba che dà il titolo al volume:

Царь Выслав весьма осердился на Димитрия и Василья царевичей и посадил их в темницу; а Иван-царевич женился на прекрасной королевне Елене и начал с нею жить дружно, полюбовно, так что один без другого ниже единой минуты пробыть не могли (Afanas'ev 1984, I, 343).

Vislav fu preso da una collera terribile e fece chiudere in carcere i suoi due figli perversi. Lo zarèvic Iva sposò la bella principessa Elena in mezzo al tripudio generale, e da allora in poi essi vissero felici l'uno a fianco all'altra, amandosi teneramente e non separandosi mai. E ogni tanto andavano nel bosco a trovare il Lupo Grigio che li aveva aiutati e aveva fatto la loro felicità (Afanas'ev 1945, 20).

Il testo subisce modifiche, inserti, cambi di intreccio e significato; di norma Tibaldi Chiesa tende ad aggiungere caratteristiche fisiche o psicologiche ai personaggi – i figli sono “perversi” – e dettagli alle scene – Elena e Ivan zarevic si sposano “in mezzo al tripudio generale”. Il finale viene spesso alterato o completamente inventato come in questa favola in cui la scrittrice aggiunge i futuri incontri tra i due sposi e il Lupo Grigio, episodi e personaggi assenti nel testo russo.

Tibaldi Chiesa si spinge ancora oltre con la favola *Smert' skupogo* [*La morte dell'avarro*], in italiano *L'oro dell'avarro*, che chiude la raccolta del 1945. In questo caso la brevissima favola raccontata da Afanas'ev si trasforma in un racconto di tre pagine con tanto di lezione morale in conclusione:

<sup>21</sup> La pubblicazione delle fiabe raccolte e rielaborate da Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, avviene in un arco di tempo di otto anni, dal 1855 al 1863 e consta di otto volumi che riscuotono subito un grande successo in Russia. Una seconda edizione, in quattro volumi, preparata dallo stesso Afanas'ev, viene pubblicata postuma, a causa di problemi di censura, nel 1873. La versione einaudiana si basa sull'edizione critica dei *Racconti del popolo russo* curata da M.K. Azadovskij, N.P. Andreev e Ju.M. Sokolov.

Жил-был скупой скряга, старик; имел двух сыновей и множество денег; послышал смерть, заперся один в избе и сел на сундук, начал глотать золотые деньги и есть ассигнации и так покончил свою жизнь. Пришли сыновья, положили мертвого под святые иконы и позвали дьячка читать псалтырь. Вдруг в самую полночь является в образе человека нечистый, поднял мертвого старика на плечо и сказал: «Держи, дьячок, полу!» И начал трусить старика: «Деньги твои, а мешок мой!» Понес его и невидим стал (Afanas'ev 1985, III, 82).

Il vecchio aveva fatto male i suoi calcoli: dopo la morte nessuno può portare con sé nell'al di là alcuno dei beni terreni cui troppo siamo attaccati in vita, e che invece valgono così poco. E se si tenta di farlo, quella roba se la piglia il diavolo (Afanas'ev 1945, 219).

Il finale, come si può vedere chiaramente dal testo di partenza, è una libera aggiunta della traduttrice che decide di interpretare a suo modo la storia, sfruttando il racconto di Afanas'ev per impartire un insegnamento circa i danni causati dall'avarizia.

Sulla base di queste e altre considerazioni analoghe, Raffaella Vassena (2012, 31) afferma che

più che di traduzioni sarà opportuno parlare di adattamenti, di libera riscrittura dei testi: la Tibaldi Chiesa rielabora le fiabe, modificando i titoli e i nomi dei personaggi e aggiungendo o eliminando intere scene. Tali modifiche non sembrano però dovute solo a una scarsa conoscenza delle fonti originali, ma obbediscono in taluni casi a precisi criteri metodologici. Il primo è individuabile nell'esigenza di adattare il testo della fiaba alla sensibilità del lettore italiano: da qui derivano le sostituzioni di formule (ad esempio la sostituzione della formula iniziale "In un certo reame" – che Propp identifica come specifica della fiaba russa, a indicazione dell'indeterminatezza spaziale del luogo dell'azione – con la classica formula europea "C'era una volta") nonché la semplificazione di personaggi tipici della tradizione folclorica russa ma sconosciuti al lettore italiano, come la baba-jaga. Il secondo criterio della Tibaldi Chiesa trova fondamento nella convinzione, da lei stessa sostenuta in *Letteratura infantile*, secondo cui molte fiabe russe risulterebbero inadatte ai più piccoli a causa della loro crudezza [...] In generale la Tibaldi Chiesa usa quindi apportare al testo anche modifiche non immediatamente riconducibili a precisi criteri: talvolta aggiunge episodi che non compaiono in alcuna delle varianti note, oppure modifica sensibilmente i passaggi finali.

Si conferma quindi l'approccio già osservato per Krylov: l'obiettivo di far conoscere queste storie ai piccoli e *perciò* di modificarle a proprio piacimento per avvicinarle alla sensibilità dei lettori bambini e ragazzi. Anche Afanas'ev viene recepito in Italia secondo il doppio binario adulto/bambino: accanto a edizioni serie, quasi accademiche e di certo filologiche, si trovano volumi orientati al pubblico infantile. Quest'ultime superano le prime, se si pensa a quante fiabe di Afanas'ev sono inserite in raccolte e collettanee di fiabe "da tutto il mondo", ma

il recupero e lo spoglio di questa produzione è molto complesso e perciò non è stato incluso nell'indagine. Si può però ipotizzare che la popolarità di questo patrimonio sia cresciuta anche per il diverso status della letteratura per l'infanzia (non soltanto russa) nel mercato editoriale italiano nella seconda metà del secolo; la necessità di trovare storie e autori che potessero occupare quella nicchia in via di espansione diventa più pressante e Afanas'ev è un nome già presente agli editori.

Tra le edizioni "per adulti" ricordo il già citato volume di Einaudi<sup>22</sup> e il volume dell'editore Cappelli del 1967, anch'esso, come per il testo Einaudi, accompagnato da stampe popolari russe del XVIII e XIX secolo. Il volume è inserito nella collana "Universale Cappelli" che ha obiettivi diversi da quelli perseguiti nel mondo dell'infanzia: «Nell'esatta equidistanza tra il fine divulgativo e la precisione scientifica sta la dimensione coraggiosa e generosa che fa di questa collana una delle più complete rassegne di cultura moderna» (Afanas'ev 1967). Lo scopo non è perciò educare, divertire o far conoscere queste storie ai bambini, ma riproporre la capacità poetica del popolo nella fase pre-storica del suo sviluppo che, contemplando la meraviglia dei fenomeni naturali «traduce tutte le proprie convinzioni, credenze e osservazioni in immagini poetiche straordinariamente vive e le canta in un poema senza fine, l'epos, e quindi anche nella fiaba» (ivi). Pertanto anche la Prefazione di Maria Fabris si orienta a un lettore appassionato, e addirittura specialista, al quale vengono date precise informazioni sulle fonti dei testi trascritti o raccolti da Afanas'ev, sui personaggi delle fiabe e più in generale sul ruolo della *skazka* nella letteratura russa.

Le due versioni per bambini che risultano dal primo spoglio si collocano nei decenni successivi e non sono traduzioni: la Fabbri fornisce l'indicazione di «versione italiana» di Carla Poesio (Afanas'ev 1975), mentre AMZ parla di «riduzione e adattamento» (Afanas'ev 1984). Le 18 fiabe pubblicate dai fratelli Fabbri sono inserite nella collana "Scrittori stranieri per l'infanzia", senza alcun elemento paratestuale o peritestiuale che dia un'idea del pubblico di riferimento, anche se il formato, le illustrazioni a colori a pagina intera o mezza pagina e il carattere di stampa fanno pensare a una fascia d'età compresa tra gli 8 e gli 11 anni.

A livello testuale l'obiettivo di Carla Poesio<sup>23</sup> non è lo stravolgimento del testo, la cui la struttura narrativa non viene intaccata (se non con alcuni tagli minimi); in generale Poesio asciuga le parti descrittive e diminuisce il numero e la lunghezza dei dialoghi, ma non esplicita intenti pedagogici o moralistici.

Un esempio può servire per capire il tipo di approccio della curatrice:

<sup>22</sup> Il discorso vale anche per l'altra edizione einaudiana tratta da quella dei "Millenni", vale a dire *I due Ivan e altre antiche fiabe russe*, sempre a cura di Gigliola Venturi che presenta 39 fiabe. Da notare che nelle ultime pagine si esplicita la collocazione come "Libro per ragazzi" benché la veste grafica, in perfetto stile einaudiano, non rispecchi gli elementi grafici solitamente associati alla letteratura per l'infanzia.

<sup>23</sup> Per qualche informazione su Carla Poesio rimando a §2.2.

Был себе дед да баба, у них было три сына: два разумных, а третий дурень. Первых баба любила, чисто одевала; а последний завсегда был одет худо — в черной сорочке ходил. Послышали они, что пришла от царя бумага: «кто состроит такой корабль, чтобы мог летать, за того выдаст замуж царевну». Старшие братья решились идти пробовать счастья и попросили у стариков благословения; мать снарядила их в дорогу, надавала им белых паляниц, разного мясного и фляжку горелки и выпроводила в путь-дорогу. Увидя то, дурень начал и себе проситься, чтобы и его отпустили. Мать стала его уговаривать, чтоб не ходил: «Куда тебе, дурню; тебя волки съедят!» Но дурень заладил одно: пойду да пойду! Баба видит, что с ним не сладишь, дала ему на дорогу черных паляниц и фляжку воды и выпроводила из дому.

(Afanas'ev 1984, I, 253)

Un uomo e una donna avevano tre figli, due intelligenti e il terzo un po' scemo. La donna voleva molto bene ai primi due, mentre del terzo si curava poco e lasciava che andasse in giro con abiti da poco prezzo e trascurati e così che il suo aspetto peggiorava ancora di più.

Un giorno lo zar fece un bando: «Chi saprà costruire una nave volante avrà in sposa la principessa».

I due fratelli maggiori decisero di cimentarsi nel tentativo e partirono: la madre dette loro viveri in abbondanza per il viaggio con la sua benedizione.

Volle partire anche il terzo ma la donna cercava di dissuaderlo:

— Ti sbraneranno i lupi per la strada! Non andare!

Lo scemo non si dava per vinto: insisteva ogni giorno nel suo proposito, finché la madre, stanca, lo lasciò andare con una provvista piuttosto scarsa di viveri, un fiasco d'acqua e la sua benedizione

(Afanas'ev 1975, 51)

In alcuni casi, in realtà, Poesio non esita ad alleggerire o addolcire la narrazione, omettendo particolari e dettagli che potrebbero risultare poco convenienti per bambini e ragazzi:

В некоем городе жил-был купец, у него было три сына: первый — Федор, другой — Василий, а третий — Иван-дурак. Жил тот купец богато, на своих кораблях ходил в чужие земли и торговал всякими товарами. В одно время нагрузил он два корабля дорогими товарами и отправил их за море с двумя старшими сыновьями. А меньшой сын Иван завсегда ходил по кабакам, по трактирам, и потому отец ничего не доверял ему по торговле; вот как узнал он, что его братья за море посланы, тотчас явился к отцу и стал у него проситься в иные земли — себя показать, людей посмотреть да своим умом барыши зашибить. Купец долго не соглашался: «Ты-де все пропьешь и головы домой не привезешь!» — да, видя неотступную его просьбу, дал ему корабль с самым дешевым грузом: с бревнами, тесом и досками.

(Afanas'ev 1985, II, 215)

Un mercante aveva tre figli: i primi due erano attivi e furbi; il terzo, invece, lavorava poco e non brillava certo per ingegno.

I primi due si imbarcarono su due navi fornite loro dal padre per vendere mercanzie e far buoni guadagni. Quando lo seppe il terzo, volle fare anche lui lo stesso, ma il padre gli dette l'imbarcazione solo dopo molte insistenze perché prevedeva di rimetterci tutto.

(Afanas'ev 1975, 71)

Poesio elimina dall'incipit i nomi dei primi due figli e anticipa le caratteristiche di ciascuno e l'opposizione tra i primi due e il terzo. La curatrice omette anche la terza frase del TP che riguarda il padre mercante, ma recupera l'azione del "mercanteggiare", spostandola subito sulla decisione di mandare i figli maggiori per mare. Di Ivan non si menziona che "andava per bettole e trattorie" né si sottolinea il suo spirito superbo e ambizioso per il quale egli chiede con insistenza al padre di raggiungere i fratelli in modo da «far bella mostra di sé, guardarsi in giro e incantare le signore con la sua intelligenza». Il discorso diretto viene eliminato e i dettagli sull'equipaggiamento della nave fornita dal padre scompaiono.

Non si tratta, quindi, di una vera e propria traduzione, ma gli scostamenti marcati dal TP sono meno frequenti e si tratta di una riscrittura diversa da quella di Tibaldi Chiesa. Qui c'è una sensibilità narrativa che si adegua alle tendenze della letteratura per l'infanzia italiana senza per questo stravolgere il testo di partenza. Il linguaggio è certamente "aggiornato" e rispecchia l'evoluzione della lingua. Si nota ancora che in alcune fiabe la chiusa è quella tipica delle fiabe "E vissero insieme felici e contenti", non presente nel TP. L'operazione di Poesio è però interessante per un altro motivo: in alcune fiabe la curatrice decide di modificare il titolo, così per esempio *Foma Berennikov* diventa *Il guerriero strabico*, *Sol'* [Sale] è *Il gigante ubriaco* e *Krošečka-chavrošečka* [lett. *Briciolina-porcellina*] si trasforma in *Cenerella e la mucca magica*. Le ragioni di tali modifiche possono essere varie: in alcuni casi, si può ipotizzare che l'intento sia creare più attesa nel lettore, in altri il rimando a fiabe più note funge senz'altro da richiamo (*Cenerella/Cenerentola* ne è un esempio lampante); quando il titolo è un nome proprio, inoltre, è difficile che venga percepito favorevolmente dal lettore straniero, in particolare per la difficoltà di traslitterazione e pronuncia di denominazioni dal russo. I nomi propri, inoltre, sono spesso *culture-specific* e il rischio di perdere il riferimento socio-culturale è alto<sup>24</sup>, perciò la curatrice fa scelte filologicamente poco accurate, ma senz'altro più orientate alle aspettative del destinatario finale bambino.

Segnalo ancora la versione di Pia Pera per Garzanti del 1990 che chiude cronologicamente il periodo preso in considerazione. Anche in questo caso, per veste grafica e soprattutto per contenuto, si tratta di un'edizione per adulti. Il vo-

<sup>24</sup> "Chavrošečka", per esempio, è molto difficile da pronunciare per un italofono e ha un doppio significato: è il diminutivo di Fevronija (Febronia), un nome piuttosto raro che non dice molto al lettore straniero, benché esista una Santa Febronia venerata dalla chiesa cristiana, ma "Chevronija" è il nome popolare e volgare del maiale, utilizzato per questo motivo anche per descrivere una donna in carne.

lume contiene infatti un saggio introduttivo di Boris Uspenskij (*Le fiabe proibite di Aleksandr N. Afanas'ev*) e uno conclusivo della curatrice Pia Pera (*Aleksandr N. Afanas'ev e la censura russa*). Impreziosiscono il libro le “Note comparative” apparse in traduzione francese nel 1888 sulla rivista “Kryptadia” e attribuite a Giuseppe Pitré.

Il crollo dell'URSS che connota l'ultimo decennio del XX secolo non sembra rallentare una tradizione ormai ben consolidata nel nostro territorio e proprio perché la fiaba rappresenta un patrimonio culturale vasto e antico, continua a essere riproposta sul mercato editoriale, adeguandosi al contempo alle esigenze del mondo che la circonda (Articoni, Cagnolati 2019). Con la diffusione sempre più ampia di laboratori, stage e percorsi formativi pensati per i più piccoli, la fiaba popolare russa diventa uno strumento di dialogo per insegnanti e formatori, per far conoscere un Paese ancora in buona misura avvolto dal mistero. Nel 1992 esce così il volume *Il giardino delle fiabe russe. Itinerari di lettura*; scopo del libro è creare interesse per la letteratura russa per l'infanzia in insegnanti, bibliotecari e genitori. L'itinerario è legato a un laboratorio sulla fiaba illustrata che si svolge presso l'Acquario romano dal 13 al 23 gennaio 1992 in concomitanza con la mostra “39 illustratori sovietici”. Stefania Fabri, curatrice del libro, spiega nell'introduzione le chiavi interpretative che le fiabe russe offrono al lettore (o ascoltatore) per avvicinare storie così lontane a una sensibilità contemporanea: l'“aria particolare”; l'aspetto orrorifico; il lieto fine negato; la varietà di protagoniste femminili; l'aspetto comico; l'attualità (Fabri 1992, 6-8).

Fabri è inoltre curatrice di un altro laboratorio, intitolato *Il gelo di Afanasjev*, allestito presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna (2013) e nel sistema bibliotecario ceretano-sabatino (2017). Il lavoro si svolge intorno a una fiaba comico-noir sulla figura di una matrigna popolaresca e di un mago venuto dal freddo. *Frames* semiotici contemporanei si mischiano così a storie antiche per stimolare l'interesse a conoscere realtà diverse dalla nostra ma con le quali il mondo sempre più interconnesso ha a che fare.

Va anche sottolineato che il fenomeno non è esclusivamente italiano. Anche se non sono state ancora condotte ricerche sistematiche a questo proposito il dato quantitativo conferma per lo meno che ci sia stata (e continui ancora oggi) un'altissima circolazione di fiabe e favole russe in tutta Europa, negli Stati Uniti e in altri continenti<sup>25</sup>. In ottica comparatistica (O'Sullivan 2005) un confronto

<sup>25</sup> Di recente Devadatta Rajadhyaksha, Nikhil Rane e Prasad Deshpande hanno realizzato un documentario, *Red stars lost in the mist*, sull'impatto dei libri per bambini sovietici in India negli anni Settanta-Novanta. Il trailer è visibile al seguente link: <<https://www.youtube.com/watch?v=-5byLIZT-N4>> (ultimo accesso: 01.04.2022). Segnalo anche che tra il 2010 e il 2013 sono nate molte comunità web di appassionati e collezionisti che stanno digitalizzando i patrimoni di libri russi per bambini tradotti nelle lingue nazionali o locali: Somnath Dasgupta, un ingegnere chimico del Bengala occidentale, ha creato un sito e una pagina Facebook dedicati ai libri sovietici per bambini tradotti in bengalese. Il gruppo Facebook “Kerala”, creato da Sajid Latheef (docente di inglese e autore di storie horror) si è concentrato sui libri russi in lingua malayalam.



sulle modalità di arrivo e fruizione degli stessi testi in diversi contesti linguo-culturali potrebbe aprire nuovi campi di indagine, precisando le dinamiche e le politiche editoriali che hanno portato all'exportazione di questi libri e alla loro appropriazione culturale in altri Paesi, spesso in momenti cronologicamente successivi al momento della loro apparizione in Russia.

### 3.3 Fiabe e favole letterarie conosciute e sconosciute

Il periodo di maggiore successo della *literaturnaja skazka* si registra, come per le fiabe popolari, negli anni Settanta e Ottanta in cui, seppur in quantità minima, fanno il loro ingresso in scena i maggiori classici della letteratura per l'infanzia russa del Novecento: Kornej Čukovskij e Samuil Maršak. Si tratta delle due colonne che hanno segnato il Novecento russo per l'infanzia, per il loro talento indiscusso, per la molteplicità di ruoli che hanno svolto nel campo della cultura, non solamente dell'infanzia<sup>26</sup>, e per essere stati entrambi grandissimi traduttori capaci anche di riflettere sulle peculiarità di questo mestiere. Di entrambi rimangono memorabili le “favole in versi” scritte per bambini in età prescolare, ma che per grandezza e portata travalicano l'età del destinatario. In questo genere si cimenta negli anni Venti anche Vladimir Majakovskij che chiude il paragrafo dedicato alla poesia russa per l'infanzia in traduzione italiana.

Affrontando l'analisi del testo poetico in termini contrastivi si nota subito la netta asimmetria, che percorre tutto il Novecento, tra la tradizione lirica italiana e quella russa: la prima votata, dall'inizio del secolo, al verso libero e alla ricerca di una formalità più sottotraccia, la seconda, al contrario, ben ancorata a schemi tradizionali che poggiano su un costante rispetto di metro e rima<sup>27</sup>. Il divario tra sistema (prevalentemente) sillabo-tonico russo e (prevalentemente) sillabico-accentuativo italiano pone dunque il traduttore di poesia di fronte a una scelta preliminare molto importante: quando e quanto rispettare i crismi formali senza rinunciare al valore semantico del testo o, detto altrimenti, come comportarsi di fronte alla struttura metrica e rimica del testo russo da trasporre in lingua italiana.

<sup>26</sup> Kornej Čukovskij nasce come critico letterario, scrive saggi e studi su Nekrasov, Čechov, Gor'kij, Majakovskij, i futuristi e molti altri. Di fondamentale importanza il suo saggio *Dai due ai cinque* [*Ot dvuch do pjati*] sul linguaggio infantile. Acute riflessioni sulla traduzione si trovano in *L'arte sublime* [*Vysokoe iskusstvo*] (Maslinskaja 2012). Samuil Maršak è stato un poeta, un critico e un organizzatore culturale senza pari, redattore e consulente editoriale, traduttore di poesia da tutto il mondo (Kulešov 2012). Con Čukovskij condivide la grande passione per la cultura anglofona, per le *nursery rhymes* (che entrambi traducono), per la poesia del nonsense di Edward Lear. Čukovskij è un grande ammiratore di Walt Whitman che per primo porta in traduzione russa, Maršak dà voce, fra gli altri, a William Shakespeare e Robert Burns.

<sup>27</sup> Qui si parla in termini molto generali: in Russia esempi di verso libero si registrano anche nel XX secolo e oggi sta prendendo sempre più piede, così come in Italia ci sono esempi di ritorno a forme chiuse, ma sommariamente le tendenze sono quelle tracciate e consolidate dalla tradizione.

Alessandro Niero, uno dei massimi studiosi della traduzione poetica dal russo all'italiano, analizza una serie di traduzioni di testi o autori russi "canonici", individuando tendenze e orientamenti prevalenti all'interno della tradizione letteraria italiana (Niero 2019). Tuttavia, le sue puntuali osservazioni non possono essere pedissequamente applicate alla traduzione di poesia russa per l'infanzia per due ragioni: 1. l'esiguo *corpus* di analisi della poesia per bambini che si limita a pochissime pubblicazioni (e di vario pregio) e 2. il ruolo marginale dei traduttori che si sono cimentati in questa impresa. I pionieri della slavistica e della traduzione dal russo come Alfredo Polledro, Ettore Lo Gatto, Angelo Maria Ripellino, Giovanni Giudici e altri non si sono infatti mai occupati di letteratura per l'infanzia. Resta tuttavia valida l'individuazione di Niero dei due approcci prevalenti: da una parte una libertà che svincola le scelte del traduttore dal rispetto dell'aspetto formale del testo di partenza e che lo studioso ravvisa soprattutto nella prima parte del secolo e di cui vede compiersi la parabola nel lavoro di Renato Poggioli (ivi, 107-83) e un approccio che invece tiene conto – pur in varie gradazioni e modalità – della metrica e della rima del testo di partenza per provare a riprodurne una traccia anche nel testo di arrivo. In questa fertile zona "ibrida", nella ricerca di una "orchestrazione meticciosa", si trova, a parere dello studioso, una strada auspicabile per ricollocare correttamente poeti e poetiche in una lingua altra. Come ricorda Niero, è questa la strada percorsa consapevolmente e sistematicamente da alcuni slavisti, tra gli altri, Giuseppe Ghini, Massimo Maurizio e Laura Salmon, in veste sia di teorici della traduzione che di traduttori<sup>28</sup>.

Nella poesia per l'infanzia la questione, da un lato, si semplifica, dall'altro si complica. Si semplifica perché se la tradizione di poesia italiana "adulta" ha da più di un secolo coltivato le forme libere rendendole predominanti e formando quindi l'orecchio del lettore a un ritmo che segue l'accentuazione e si poggia su paronomasia, allitterazioni e rime imperfette, nella cornice del verso libero o di un metro quantitativamente pervasivo come l'endecasillabo, la poesia per l'infanzia, da sempre, è molto più legata al rispetto dei caratteri formali che permettono l'apprendimento delle parole, a livello fonetico e fonologico prima ancora che semantico, attraverso un ritmo scandito, ripetuto e sempre uguale e di una rima tendenzialmente piena. La complicazione deriva dal fatto che, purtroppo, al contrario della situazione russa, in Italia una vera e propria tradizione di poesia per bambini e ragazzi non si è mai consolidata.

<sup>28</sup> Giuseppe Ghini è consulente editoriale per diverse case editrici e ha tradotto e curato S.S. Averincev, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina* (1988), alcuni racconti inediti di Anton Čechov (2018) e ha di recente terminato la traduzione completa dell'*Evgenij Onegin* di Puškin (2021). Massimo Maurizio è, in Italia, il maggiore specialista di poesia russa contemporanea ed esperto di poesia *underground* del secondo Novecento. Laura Salmon ha alle spalle un'attività pluridecennale di traduzione di prosa (Dovlatov, Dostoevskij, Tolstoj, per citarne alcuni), ma in anni più recenti si è dedicata alla poesia con la raccolta *... e così via...* di Boris Ryzij (2018) e *Il banchetto al tempo della peste* di Aleksandr Puškin (2020).

È qui doverosa una piccola digressione sulla storia della poesia per l'infanzia in Italia, a partire dal suo riconoscimento come genere a sé stante che, se oggi appare consolidato, non lo era di certo nel secolo scorso<sup>29</sup>. Tra Ottocento e Novecento ci sono poeti attenti al mondo dell'infanzia e al suo peculiare status ontologico – basti pensare a Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Guido Gozzano e Marino Moretti. Altri, come Aldo Palazzeschi e Renato Simoni, pur non rivolgendosi direttamente a questo pubblico vengono inseriti nelle antologie scolastiche, per lo sperimentalismo linguistico che accumuna le loro ricerche alla “giocosità” della lingua del bambino. Aprono una nuova strada e promuovono un diverso modo di intendere la poesia per bambini autori come Vamba (Luigi Bertelli), Renato Fucini e in particolare Antonio Rubino e Sergio Tofano (Sto), le cui storie e i cui personaggi, eroicomici e a tratti paradossali contribuiscono a ulteriori sviluppi nella produzione degli anni successivi. La guerra prima, e il regime fascista poi, pongono grandi freni all'evoluzione del genere che si ammantava di un forte valore pedagogico-educativo e diventa diretta espressione dell'ideologia imperante. Nemmeno il “Congresso Nazionale per la letteratura infantile e giovanile” (1938) sembra imprimere una nuova svolta e «la migliore letteratura e poesia destinata a bambini e giovani di quegli anni risulta spesso concentrata in un'auto-auscultazione lontana dalla realtà contemporanea, proponendo temi ‘bamboleggianti’ e naturalistici di evasione e intrattenimento» (Comes 2019, 14). La mancanza di un interesse vero e proprio verso il genere perdura anche nella seconda metà del secolo, nonostante l'affermazione di grandi poeti per bambini come Alfonso Gatto e, soprattutto, Gianni Rodari. Tuttavia bisogna aspettare il 1971 per avere una prima trattazione cronologica sistematica di poeti per l'infanzia; Ignazio Drago cerca di fare il punto della situazione in prospettiva storica, anche se è scarsa (per non dire nulla) la valutazione critica della produzione contemporanea. Egli, infatti, non sottolinea l'importanza delle novità introdotte, a livello tematico e stilistico, da autori quali Alfonso Gatto, Emanuele Luzzati, Nico Orengo, Antonio Porta, Giovanni Giudici e tutti quei poeti che hanno sostanzialmente rielaborato e sperimentato contenuti e linguaggi della poesia per bambini (Drago 1971). Un'ennesima mancanza le cui ragioni affondano, da un lato, proprio nella marginalità della letteratura per l'infanzia in generale, su cui all'epoca gravano ancora le pesanti affermazioni di Croce e Gentile, dall'altra dall'assenza di repertori di poesia popolare (in lingua italiana) con cui confrontarsi, come invece era avvenuto, per esempio, in Germania, Inghilterra, Francia e Russia, dove grandi poeti avevano attinto a piene mani a questo patrimonio nazionale, spesso trasmesso oralmente e poi sistematizzato in raccolte scritte. In questo modo col tempo si è consolidata una tradizione che

<sup>29</sup> La coscienza dell'importanza del testo poetico matura soltanto alla fine del secolo: «Anche il testo poetico è informativo: non solo e non tanto perché ha un contenuto, ma perché ci aiuta a penetrare in modo eccezionalmente profondo e originale e a immaginare realtà diverse da quella in cui viviamo. Ma questo scopo è raggiunto soprattutto attraverso una particolare utilizzazione della lingua, che sfrutta tutti i suoi poteri di suono, di ritmo, ecc.» (Altieri Biagi 1992, 307).

ha permesso la legittimazione del genere o quantomeno la sua maggiore circolazione nel sistema letterario nazionale.

Eppure la poesia rappresenta il primo incontro del bambino con la realtà attraverso il suono e il ritmo e il rapporto che essi instaurano con la voce e il corpo; come ricorda Rodari,

la madre che canta la ninna-nanna e il bimbo che si addormenta ascoltandola vivono una situazione reale, di cui le parole e la musica sono l'espressione poetica. Vita e poesia sono la stessa cosa nella voce che canta e fornisce insieme la sostanza dell'espressione e la sua forma, il contenuto e le sue forme. Nella ninna nanna le parole tendono a scomparire, a diventare un sottovoce, un canto a bocca chiusa. Tende insomma a prevalere la musica [...] Il bambino vive pienamente quel momento che è anche formativo della sua mente e della sua sensibilità. La voce che canta, come ogni altro segno, indizio o sintomo del mondo che lo circonda, è una guida alla scoperta della realtà e delle sue forme (Rodari 1972, 9).

Alla fine degli anni Settanta si apre un importante dibattito sulla necessità o possibilità di una poesia per l'infanzia *ad hoc*, totalmente negata e criticata, per esempio, da Giovanni Raboni e Antonio Porta, che motivano la loro posizione nell'introduzione all'antologia *Pin pidin. Poeti d'oggi per i bambini* (1978, 5-7):

Di tale genere [la poesia per l'infanzia NdA] detestiamo, e consideriamo gravemente antieducativa per non dire castrante, la pretesa di rivolgersi ai bambini mettendosi 'al loro livello' e imitando in modo inerte la per altro ipotetica 'facilità', schematicità e ripetitività del loro modo di pensare e di esprimersi. Pensiamo che un simile atteggiamento non tenga conto, colpevolmente, di due elementi fondamentali: primo, la straordinaria creatività e disponibilità fantastica (e linguistica) dei bambini; secondo, la capacità della poesia di creare comunque decisivi stimoli e reazioni al di là e persino a prescindere da una completa comprensione dei suoi contenuti logici. [...] In secondo luogo, è chiaro che anche i poeti dotati, in linea di principio, delle necessarie caratteristiche devono riuscire, per produrre testi efficaci, a mettersi in situazione, cioè a intuire in modo assolutamente concreto il rapporto con i destinatari, nella fattispecie i bambini (rapporto che, non dimentichiamolo, non avviene tanto sul piano della comunicazione quanto sul piano della sollecitazione e della liberazione di energie fantastiche). È sulla base di queste premesse che ci siamo rivolti, per realizzare il nostro progetto, non a tutti i poeti italiani che stimiamo, ma a quelli che a nostro giudizio (e nella scelta, si capisce, possiamo aver sbagliato per difetto) offrivano le maggiori garanzie sia nel primo che nel secondo dei due sensi indicati.

Si rifiuta una produzione pensata appositamente per i bambini, ma basata sul pregiudizio che debba per forza rispondere a costrizioni mortificanti e a un abbassamento a livello del bambino. Tutt'altra, però, è la direzione inaugurata da Alfonso Gatto con l'antologia *Il sigaro di fuoco* del 1945 e poi proseguita, nel solco dello sperimentalismo di chiara matrice surrealista, da Gianni Rodari, Toti Scialoja, Emanuele Luzzati e altri. Lo stesso Rodari è cauto a etichettare una poesia "per bambini", impossibile a realizzarsi non meno che una poesia "per

avvocati” o per “vigili notturni” (Rodari 1972, 9). E tuttavia, prosegue lo scrittore nel saggio *I bambini e la poesia*, apparso per la prima volta su “Il giornale dei genitori” del 1972, la domanda è più complessa di quanto appaia a prima vista e non può non tenere in conto della diversità tra la tradizione popolare (orale) italiana e quella europea, inglese e francese, dove l’unificazione linguistica, avvenuta prima che nel nostro Paese, ha permesso un’osmosi maggiore tra letteratura scritta e cultura popolare, tra letteratura e patrimonio folklorico. Per Rodari si può parlare di “poesia per bambini” soltanto quando

si pone onestamente come gioco poetico, come giocattolo, prendendo questa parola in tutta la sua nobiltà. Il giocattolo poetico, con tutte le sue possibilità (dal comico al drammatico), mi sembra un necessario ponte di passaggio tra la poesia popolare della prima infanzia e la poesia propriamente detta, quella che non può non tener conto del destinatario e delle sue esigenze egocentriche, che non può accettare chiavi riduttive, insomma che deve liberamente proiettare sul suo cammino tutte le possibilità del linguaggio, tutti i suoi possibili significati (ivi, 12).

La questione, tuttavia, resta in sospeso e nel 1982 alla domanda “Perché nell’editoria italiana per ragazzi non c’è posto per la poesia?” Antonio Porta risponde:

L’editoria libraria può scoprire quello che c’è e presentarlo sul mercato, ma non trasformare una situazione di vuoto. L’editoria può inventare alcuni stimoli ma non sostituirsi alla società culturale e civile in cui opera. L’editoria italiana si dedica poco o niente alla poesia per bambini perché in questa società, a cominciare dalla scuola, poco o niente si sa della poesia, né tanto meno ci si interroga su cosa essa sia e a cosa possa servire (Frisa 1982, 51).

La questione viene ripresa due anni dopo da Luciana Pasino che segnala una crisi della poesia la quale «persa la fiducia in un suo ruolo nella società, cerca di autodefinirsi, spostando continuamente l’attenzione dal contenuto al processo produttivo, dai materiali alle tecniche, dai protagonisti ai fruitori» (Pasino 1984, 167). E ancora nel 1993 Carmine De Luca si trova a dover difendere a spada tratta l’importanza della filastrocca (in particolare quella di Rodari), «all’origine dell’addestramento dell’orecchio al verso, al ritmo, alla rima, all’intonazione» (De Luca 1993, 57), ma che evidentemente non aveva ancora ricevuto il riconoscimento di genere “degno” della vera letteratura.

Questa reticenza a livello critico non sembra però influire più di tanto sull’effettiva presenza di raccolte e antologie di ninna nanne, conte, filastrocche e indovinelli che riempiono scaffali di librerie e biblioteche di tutta Italia e che sembrano persino in crescita a partire dagli anni Duemila<sup>30</sup>. Eppure, ancora nel 2011 Elisa Donzelli lamenta lo stato dell’arte:

<sup>30</sup> In questi ultimi anni l’attenzione al tema “poesia e infanzia” è cresciuta moltissimo, non solo in termini di produzione editoriale (per esempio la collana “Parola magica” di Topipittori), ma anche di critica (Attuoni 2021) e, a livello di divulgazione culturale, attraverso tavole rotonde e incontri incentrati su questo argomento.

Oggi l'editoria per ragazzi, affezionata ai suoi illustri maestri, continua a fabbricare buoni risultati grazie a chi della letteratura per l'infanzia ne ha fatto un mestiere vero e proprio, come scrittore e come illustratore. Non è questo, in fondo in fondo, il caso dei poeti i quali invece ai bambini ci pensano poco specie quando, in termini di prestigio, sono in grado di ottenere molto dalla poesia che scrivono. Negli anni d'oro dell'editoria per ragazzi, i 'grandi' poeti la poesia la pensavano anche per i piccoli e scrivevano libri che talvolta non sono menzionati tra i titoli delle loro lunghissime bibliografie (Donzelli 2012).

A conti fatti, dunque, senza sminuire l'importanza di singoli, fondamentali, cultori del genere come Alfonso Gatto, Toti Scialoja, Gianni Rodari nel corso del Novecento un'esperienza di fruizione poetica condivisa non si cementsa; i nomi citati sono segno di una vivacità e del talento coltivato grazie ad attitudini ed esplorazioni personali, ma se non si trasformano in una serie di prassi culturali e circuiti editoriali diffusi restano isole marginali<sup>31</sup>. Parallelamente, la scomparsa sempre più evidente dei patrimoni locali, in dialetto, via via perduti a partire dal secondo dopoguerra con l'unificazione linguistica verso l'italiano standard, ha privato la nostra cultura di un ricco bagaglio di filastrocche, conte, ninna nanne di cui i bambini si appropriano nei primi anni di vita, e che costituiscono una preziosa fonte di simboli e figure, di ritmi e suoni<sup>32</sup>.

In prospettiva traduttologica l'aspetto formale, in particolare il metro e la rima<sup>33</sup>, rappresenta (o dovrebbe rappresentare) la dominante all'interno del processo decisionale del traduttore italiano che, tuttavia, non potendosi appoggiare a una tradizione ampia e consolidata, è chiamato a uno sforzo creativo maggiore per riprodurre una serie di intrecci sonori e semantici in grado di risultare convincenti ed efficaci all'orecchio del bambino. È un processo molto complesso che

<sup>31</sup> L'auspicio è che la maggiore attenzione al genere e la comparsa di autori sempre più "visibili", quali Roberto Piumini, Bruno Tognolini, Giusy Quarenghi, Anna Sarfatti, Chiara Carminati – solo per citare i più famosi – possa costituire il terreno fertile su cui consolidare *anche* uno scambio più costante con la poesia per l'infanzia straniera, in particolare russa.

<sup>32</sup> Nel 1972 Rodari lamenta la mancanza di un «corpus' nazionale di queste creazioni del folklore» (Rodari 1972, 9). Rimando al saggio di Silvia Goi che introduce il suo studio sulle filastrocche popolari italiane, in cui l'autrice rintraccia, attraverso un raffronto continuo, una corrispondenza puntuale dei contenuti testuali delle filastrocche con altre manifestazioni della cultura popolare, secondo il principio dell'analogia – meccanismo principale della costruzione delle filastrocche e procedimento alla base del pensiero pre-scientifico (Goi 1991, 1-8).

<sup>33</sup> «Tra i molti metodi attraverso cui un bambino impara il linguaggio comune, la sistematizzazione semantica delle parole non è all'ultimo posto. Per il bambino molte parole vivono in coppia; ognuna di queste parole ha un doppio che il più delle volte rappresenta la sua antitesi. Avendo imparato una parola, i bambini dal terzo anno di vita cominciano a cercarne una da associare per contrasto. O per analogia» (Čukovskij 2012, II, 264). Queste coppie si consolidano ancora di più nella mente del bambino quando sono presentate in rima piena o assonanza. Čukovskij riporta l'esempio di una poesia di Sergej Michalkov tutta basata su rime piene e forti, ma che termina con un verso libero, più lungo rispetto ai precedenti. La reazione di tutti i bambini che ascoltano per la prima volta quella poesia è identica: delusione e incredulità, superata velocemente dai piccoli ascoltatori che, ripresisi dall'attesa tradita, propongono un finale diverso, ovviamente in rima (ivi, 268-69).

sottintende un bilinguismo sofisticato e una sensibilità linguistica elevata capaci di individuare i passaggi cruciali al fine di proporre soluzioni di *equifunzionalità* secondo parametri contrastivi riconoscibili. Analizziamo ora gli atteggiamenti e le strategie traduttive impiegate dai traduttori di queste poesie per l'infanzia per evidenziare – a grandi linee – gli approcci seguiti e trarre qualche conclusione generale.

Il più rappresentato tra i poeti citati è Kornej Čukovskij, nonostante le molte difficoltà a livello di ritmo, intonazione, metro e intertestualità che presentano le sue favole in versi<sup>34</sup>. Dopo la pubblicazione del *Dottor Aibolit nel paese delle scimmie* [*Doktor Ajbolit. Putešestvie v stranu obez'jan*] del 1970 per le Edizioni Paoline (§ 2.3) esce nel 1974 una raccolta che contiene alcune tra le sue più famose favole in versi: *Il telefono* [*Telefon*], *Mifamale* [*Ajbolit*], *Mangiasporco* [*Mojdodyr*] e *Il sole rubato* [*Kradenoe solnce*] nella traduzione di Margherita Cozza-Zoubok. *Mangiasporco* e *Il sole rubato* riappaiono in volumi a sé stanti rispettivamente nel 1978 (per Progress) e nel 1985 (edizioni Malyš), il primo con la stessa traduzione di Cozza-Zoubok, il secondo in una nuova versione di Saverio Reggio<sup>35</sup>. “Zio Kornej” è tornato molto recentemente nel mercato editoriale italiano con una nuova tradizione/adattamento de *Il telefono* [*Telefon*], a cura di M. Di Leo (2017), e con *Crocodilo*, coraggiosa traduzione di *Krokodil*, firmata da Daniela Almansi per Orecchio Acerbo (Čukovskij 2021).

Le fiabe di Čukovskij sono poesie che rielaborano in maniera originale il grande patrimonio del folklore russo e inglese (dalla *bylina* alla conta, dalla *draznilka*<sup>36</sup> alla *nebylica*<sup>37</sup>), inserendo, a livello formale, le innovazioni linguistiche – di metro, di ritmo, di intonazione – che in quegli anni portano avanti Majakovskij, Kručenych, Chlebnikov e molti altri poeti dell'avanguardia russa, ma senza tralasciare alcuni elementi della poesia d'argento, dei simbolisti (in particolare Blok, amico di Čukovskij) e degli acmeisti. Per questo motivo la traduzione di opere all'apparenza così semplici, in quanto destinate a giovani lettori, ma in realtà estremamente stratificate, diventa una sfida che pochi al momento hanno deciso di raccogliere. Sono assenti infatti traduzioni di alcuni capolavori quali *Mucha-Cokotucha* [*La mosca ciarlesca*], *Tarakanišče* [*Lo scarrafone*]<sup>38</sup>, *Fedorino gore* [*Il guaio di Fedora*].

In Čukovskij le innovazioni toccano tanto il lato formale quanto quello tematico; per il primo, basti citare la “Korneeva strofa”, così battezzata sulla falsa riga della “Oneginskaja strofa” puškiniana, un tipo particolare di strofa la cui caratteristica principale «è la presenza di un verso non rimato o ‘sciolto’» (Sa-

<sup>34</sup> Su Čukovskij favolista esistono studi importanti. Segnalo in particolare (Gasparov, Paperno 1975) (Kondakov 2003), ma si vedano anche (Petrovskij 1966) e i commenti della nipote Elena Cezarevna Čukovskaja al primo volume dell'opera completa in 15 volumi (Čukovskij 2013, I, 572-93).

<sup>35</sup> Del 1981 è invece la traduzione di *Il pulcino* [*Cyplënok*] per Malyš-Edest (Čukovskij 1981).

<sup>36</sup> La *draznilka* è, formalmente, un breve testo, in genere composto da una singola strofa, di carattere umoristico e talvolta satirico destinato alla presa in giro dell'interlocutore.

<sup>37</sup> La *nebylica* è un'opera che può appartenere a generi diversi in cui il denominatore comune è la descrizione di uno svolgimento narrativo privo della sua successione cronologica, dei legami di causa ed effetto etc. Il risultato è la raffigurazione artistica di un mondo pieno di incongruenze.

<sup>38</sup> È il titolo scelto da Atmosphere Libri per un'edizione adattata del 2019 della favola čukovskiana.

tunovskij 2009, 7); i suoi antenati sono da ricercare negli indovinelli, nei proverbi, ma anche nei canti popolari, lirici e satirici. Tipica è la strofa in cui «versi di sei-sette sillabe in rima maschile si fondono in perfetta armonia con il verso ‘sciolto’ di undici-dodici sillabe con terminazione sdrucchiola» (ivi, 8).

Il finale in sdrucchiola o bisdrucchiola si incontra spesso nella “Korneeva strofa”, e in generale nelle favole di Čukovskij, ed è uno dei maggiori segnali dell’andamento (del *lad*) da *bylina*, opinione che sembra essere confermata dallo stesso Kornej Ivanovič: «Nelle *byliny* e nei canti russi il 90% delle clausole hanno terminazioni sdrucchiole» (Čukovskij 2012, VIII, 489). Nello scrittore si rileva inoltre la tendenza a creare un «effetto di attesa tradita» (Cholševnikov 1991), una novità nella letteratura per l’infanzia dell’epoca, dall’elevato potenziale comico ed educativo, di cui egli era perfettamente consapevole: «Questo mutare della fattura ritmica del verso era proprio la novità, l’innovazione che ho introdotto nel mio lavoro sulle favole per bambini» (Čukovskij 2012, II, 385). Ciò si ottiene tramite lunghezze variabili dei versi, spesso accompagnate da cambi repentini del metro (Sokol 1984, 73-4). Ovviamente la variazione non si lega sempre allo stesso tono o a un’espressività precisa, ma di volta in volta assume un diverso significato all’interno del contesto narrativo. In altre parole, il suono non è mai separato dal senso, lo accompagna e lo precisa, partendo dalla constatazione che la percezione del bambino è primariamente *acustica*.

La maestria di Čukovskij sta nell’integrare la tradizione antica e popolare della *bylina* con quella della conta, quindi di un genere del folklore per l’infanzia con tutti i suoi effetti di inerzia del ritmo e pause all’interno di una parola. La sensazione che si prova leggendo ad alta voce o ascoltando le favole di Čukovskij è effettivamente quella di una storia che procede a grandi passi, per poi rallentare e di nuovo accelerare a seconda del contesto e dell’intreccio, ma restando sempre prossima all’intonazione del canto. Oltre ai complessi sistemi strutturali, metrici e ritmici concorrono a creare questo mondo vorticoso la presenza massiccia di verbi – soprattutto di movimento, a discapito di una scarsa aggettivazione<sup>39</sup> – e alcuni complementi ricorrenti che denotano movimento su una superficie e movimento o avvicinamento verso qualcuno/qualcosa.

Niente di tutto questo arriva in modo consapevole al bambino che ascolta o recita questi versi e che, verosimilmente, è impegnato a raffigurarsi scene comiche o brutali battaglie tra animali più che a notare le assonanze o i parallelismi tra le quartine. Non per questo, però, l’obiettivo pedagogico viene meno, anzi, Čukovskij sa bene che un racconto divertente arriva sempre al cuore dei più piccoli e una storia costruita su una solida impalcatura sonora, ritmica, sintattica e lessicale è destinata a rimanerci a lungo.

Per fare qualche osservazione sui modi in cui Čukovskij è arrivato in lingua italiana, a titolo esemplificativo, si vedono ora a confronto le due versioni de *Il*

<sup>39</sup> Gli aggettivi che ricorrono con maggiore frequenza sono comuni: “povero” (“bednyj”) è al primo posto con più di venti occorrenze, seguono “caro” (“milyj”), “sciocco” (“glupyj”), “piccolo” (“malen’kij”) (Sokol 1984, 83). L’utilizzo degli strumenti digitali permetterebbe di confermare e, possibilmente, precisare a livello statistico l’indagine di Sokol.



*sole rubato* [*Kradenoe solnce*]: la prima contenuta nel libro curato da Margherita Cozza-Zoubok (1978) e la seconda, nella traduzione di Saverio Reggio, per Malyš-Edest (1985) in versione *pop-up*. Di entrambi i traduttori si è detto quel poco che sappiamo nel secondo capitolo (§ 2.3).

*Il sole rubato* è un testo scritto nel 1927, apparso per la prima volta sulla rivista “Literaturnyj sovremmenik”, nel numero 12 del 1933. Come volume a parte viene pubblicato nel 1935 con le illustrazioni di Jurij Vasnev ed è successivamente incluso nelle raccolte *Čudo-derevo* [*L'albero-miracolo*] e *Skazki* [*Fiabe*]. La trama è semplice: il Coccodrillo, in un gesto di cattiveria, inghiotte il sole, lasciando tutti gli animali al buio. Temendo le sue ire nessuno ha il coraggio di andare a protestare. Alla fine si decide di chiedere aiuto all'Orso che però inizialmente si rifiuta perché è impegnato nella ricerca dei suoi nipotini dispersi. La lepre gli fa capire che, se riuscirà a riportare il sole al suo posto, anche i nipoti faranno ritorno a casa; così l'Orso si convince e decide di affrontare il Coccodrillo. Dopo un duro scontro l'Orso ha la meglio, riesce a tirar fuori il sole dalle fauci del rettile che scappa sconfitto. Gli orsacchiotti tornano dal nonno e l'equilibrio iniziale è ripristinato.

La poesia è composta prevalentemente da quartine, anche se si alternano strofe di altre lunghezze: sestine, distici e addirittura una strofa di 16 versi (scomponibile in distici a rima baciata), che segnalano, innanzitutto a livello visivo, l'alternanza di velocità e movimenti che contraddistinguono i vari episodi della storia. I versi sono composti soprattutto in giambi con diverse misure (dipodia, tripodia e tetrapodia).

Osserviamo l'*incipit* della poesia per vedere le trasformazioni attuate dai traduttori:

TP (1927)	TA Cozza-Zoubok 1978	TA Reggio 1985
Солнце по небу гуляло И за тучу забежало. Глянул зайнька в окно, Стало зайньке темно.	Esce il sole a passeggiare: una nuvola e scompare. Il leprotto, senza fiato, fissa il buio trasecolato.	Passeggia il sole nel cielo lassù Va dietro le nubi, non lo vedi più! Dalla finestra guarda il leprotto Tutto buio s'è fatto di botto.
А сороки Белобоки Поскакали по полям, Закричали журавлям: «Горе! Горе! Крокодил Солнце в небе проглотил! (Čukovskij 2013, I, 76)	E la gazza fa uno strillo “Oh sventura! <sup>40</sup> Il coccodrillo, s'è ingollato, quel cialtrone, tutto il sole in un boccone!” (1978) <sup>41</sup>	E le gazze Che sui fianchi han bianche chiazze Per i campi saltellando Alle cicogne van gridando: “Un coccodrillo, - disperazione! – Del sole intero ha fatto un boccone!” (1985) <sup>42</sup>

Čukovskij sceglie una quartina e una sestina, il metro è la tetrapodia trocaica con i versi 1-2 e 5-6 con clausola femminile e gli altri con clausola maschile.

<sup>40</sup> Nel volume la virgoletta di chiusura è assente.

<sup>41</sup> Nella traduzione non sono segnalate le pagine quindi mi limito a scrivere la data della pubblicazione per differenziare le due edizioni.

<sup>42</sup> Nella traduzione non sono segnalate le pagine quindi mi limito a scrivere la data della pubblicazione per differenziare le due edizioni.

Inoltre, se consideriamo la sestina, osserviamo che i versi, pur restando all'interno del metro prescelto, sono ritmicamente ancora più coesi dal variare dell'accento, come si può vedere dallo schema seguente:

- U - U  
 U U - U  
 U U - U U U -  
 U U - U U U -  
 - U - U U U -  
 - U - U U U -

Nel primo verso la dipodia trocaica è tradizionale, con accento in 1a e 3a, nel secondo manca l'accento in 1a, proprio come succede nel terzo e quarto verso, mentre il quinto e il sesto riprendono l'accentazione del primo. C'è quindi una simmetria accentuativa, calcata sul "modello" dei primi due versi, che si ritrova nel distico indicato dal terzo e quarto verso (rima piena), con pirrichio in prima e quinta posizione e nel distico indicato dal quinto e sesto verso (rima piena), con pirrichio in quinta posizione<sup>43</sup>. Questa variazione aggiunge movimento ritmico, segnalato a livello semantico dai due verbi in prima posizione. Non solo: ad aumentare fortemente la sonorità dell'insieme concorrono, oltre alla rima, le assonanze e le allitterazioni interne: l'alternanza delle vocali predominanti "o" e "a" danno l'impressione di una bocca che si apre e si chiude come per ingoiare qualcosa, cioè quello che fa il Coccodrillo all'inizio della storia, il motore drammaturgico dell'azione. In "Poskakali po poljam" c'è un'insistenza sulla sillaba "po", che passa a "ri", "ra", "re" dei versi successivi ("zakričali" / žuravljam / "Gore" / "Krokodil" / "proglotil").

Questo piccolo esempio serve per sottolineare 1. L'attenzione e la maestria di Čukovskij (ma potremmo dirlo di tutti i grandi poeti russi per l'infanzia) nel comporre versi saldamente ancorati alla tradizione poetica russa, piegata alle esigenze foniche, ritmiche, lessicali del bambino; 2. La competenza richiesta al traduttore (in questo caso italiano) per ragionare in termini di *f-marcatezza*, ritrovando tutte le caratteristiche formali della poesia per scegliere le migliori soluzioni secondo il macro-parametro qualitativo dell'*equivalenza funzionale* tra TP e TA (Salmon 2017, 178-96).

Cozza-Zoubok sceglie in apertura un'ottava composta da ottonari "tradizionali" (accento su 3a e 7a) con un'infrazione al quarto verso: "trasecolato", infatti, "rompe" l'andamento dei primi tre, ma resta per inerzia ritmica nel metro adottato. Il ritmo del TA, nel suo insieme, richiama la tetrapodia trocaica del TP e può essere inteso come il risultato della ricerca di un'equivalenza di tipo equimetrico (Gardzonio 1996, 156).

<sup>43</sup> Per queste osservazioni formali, e tutte le successive, ringrazio di cuore Alessandro Niero, che tratta questo argomento in un articolo pubblicato nella rivista "Detskie čtenija" (Niero 2022).

Dal punto di vista metrico Reggio è molto più incerto: usa un verso che va dalle 10 alle 12 sillabe con un endecasillabo vero e proprio soltanto al primo verso. Il terzo verso si può considerare un endecasillabo soltanto ammettendo la dialefe. La dominante scelta da Reggio pare quindi essere la riproduzione delle rime (perfette) più che l'osservanza di un metro preciso.

Segnaliamo che Cozza-Zoubok tende a sovvertire con maggiore frequenza la struttura delle strofe, con aggiunte ed esplicitazioni ben visibili, come si vede anche dall'esempio seguente:

TP (1927)	TA 1978	TA 1985
Ой, куда вы, толстопятые, сгинули?	Dove mai siete ficcati, orsacchiotti dissennati?	Figlioli, dove siete andati a finire?
На кого вы меня, старого, кинули? (Čukovskij 2012, I, 78)	Con che cuore avete potuto lasciare il vecchio nonno canuto?	Perché un povero vecchio fate ammattire?

Non è chiaro se l'ultimo verso della versione di Reggio, metricamente più distesa, sia dettata da una questione di spazio all'interno della pagina o dalla sua precisa scelta di trasformare il distico in una terzina, ma la rima baciata fa supporre che si tratti di una scelta grafica più che traduttiva. Entrambi i traduttori ricorrono non di rado al troncamento o apocope, motivato dal mantenimento del metro e del ritmo:

Regna or l'oscurità:  
non uscir, per carità!  
(1978)

Anche i leprotti son disperati  
Si son smarriti in mezzo ai prati  
(1985)

Osserviamo inoltre che entrambi i traduttori mantengono la rima baciata e piena del testo di partenza. Come detto in precedenza, la rima è connaturata alla poesia per l'infanzia e perciò deve restare una delle dominanti testuali che i traduttori sono restii a sacrificare.

A livello di senso Cozza-Zoubok elimina il distico dedicato alle cicogne e omette l'aggettivazione delle gazze ("beloboki"), mentre Reggio mantiene l'intera informazione contenuto nel testo di partenza. Non solo: scegliendo come dominante l'informazione semantica e fonetica il traduttore deve rinunciare, forzatamente, al rispetto metrico per cui il fulmineo distico russo: "A soroki / beloboki" si trasforma in "E le gazze / Che sui fianchi han bianche chiazze" dove il ritmo del TP si perde, ma a fronte di un recupero dell'immagine dell'animale e dell'allitterazione insistita giocata sull'alternanza "che" / "chi" del secondo verso.

Entrambi i traduttori optano per una condensazione della doppia esclamazione russa "Gore! Gore!" che diventa, rispettivamente "Oh, sventura!" e "Di-

sperazione!” nei due testi di arrivo. La sovrabbondanza di mono- e bisillabici russi costringe spesso a scelte di questo tipo nel passaggio all’italiano le cui parole hanno, di norma, un numero di sillabe superiore.

Un’ultima osservazione di registro: in entrambi i TA si segnalano scelte lessicali “alte”. Nell’esempio riportato compare “trasecolato”, nella versione di Cozza-Zoubok, ma incontriamo più avanti “dardeggiare”, “clamori”, “dissennati”, parole che difficilmente fanno parte del bagaglio lessicale del bambino lettore/ascoltatore. Anche Reggio cede a vocaboli come “aizzati” o “cipiglio”, ma in misura minore. In questo tipo di scelte si può anche scorgere un influsso indiretto del contesto linguistico dell’epoca, in cui il tono appare all’orecchio di oggi decisamente più elevato e solenne rispetto a quanto fosse realmente percepito all’epoca in cui la traduzione è stata pubblicata.

La letteratura per l’infanzia, e la poesia in particolare, si fonda sul gioco, in particolare sul gioco di parole che si esplica in vario modo: attraverso la creazione di neologismi, con l’interazione inconsueta tra semantica e fonetica, con il ribaltamento del significato comune della parola. Čukovskij non fa eccezione, anzi è un eccellente “giocatore”: tra i moltissimi espedienti che utilizza per catturare l’attenzione del suo ascoltatore e al contempo divertirlo ricordo l’invenzione di neologismi a cui dà lo statuto di nomi propri (“Mojdodyr”) o l’utilizzo di una costruzione tipica del NP russo di nome e patronimico applicata all’animale da lui più celebrato: “Krokodil Krokodilovič”. Ne *Il sole rubato*, ma anche negli altri testi, Cozza-Zoubok tende a riprodurre nel TA l’effetto di sorpresa e di divertimento che il nome inconsueto scatena nell’ascoltatore/lettore, anche quando è assente nel TP:

Только раки пучеглазые	Solo il gambero Occhinfuori
По земле во мраке лазают,	striscia, sordo ai lor clamori.
Да в овраге за горою	Nel burrone rintanato
Волки бешеные воют.	Lancia il lupo il suo ululato.
(Čukovskij 2013, I, 77)	(1978)

L’aggettivo russo “pučeglazyj” (“dagli occhi sporgenti, in fuori”) diventa un vero e proprio NP segnalato dalla prima lettera maiuscola; in italiano si crea un effetto divertente, chiaro a livello semantico e di leggera canzonatura (per associazione con “quatt’occhi”, tipica presa in giro rivolta a chi porta gli occhiali).

Nella strofa che segue Čukovskij inserisce un altro tratto distintivo della poesia per bambini, vale a dire l’onomatopea, figura retorica che pone in primo piano il valore acustico della parola e la rende particolarmente attraente all’orecchio del bambino.

Рано-рано  
 Два барана  
 Застучали в воротà:  
 Тра-та-та и тра-та-та!

Le soluzioni dei due traduttori presentano alcune somiglianze, ma anche differenze riconducibili a un diverso approccio generale al testo:

Toc-toc-toc  
Toc-toc-toc  
Ehi! Apriteci i portoni!  
Van bussando due montoni.  
(1978)

Presto, presto, a tastoni  
Sono arrivati due montoni.  
Toc-toc-toc bussano forte  
Toc-toc-toc sopra le porte  
(1985)

Cozza-Zoubok sceglie una strofa che inizia con una coppia di onomatopee (un quadrisillabo tronco, ancora una volta eco della dipodia trocaica del TP) e prosegue con due ottonari (accento in 1a, 3a e 7a), opera un'inversione mettendo in prima posizione l'onomatopea che colloca in un distico anziché in un verso singolo e trasforma il discorso da indiretto in diretto, mentre nel TP è la voce narrante che riporta l'episodio. La rima baciata è mantenuta, mentre l'avverbio "raddoppiato" ("rano-rano") è omissso.

Reggio mantiene la scansione del TP; la metrica è irregolare e, come nel precedente esempio, è chiara la sua preoccupazione per il mantenimento delle rime e non della metrica: si muove tra versi di 8 e 9 sillabe (non sempre assimilabili a ottonari e novenari in senso tradizionale). Come Cozza-Zoubok ripete l'onomatopea in un distico rafforzato a livello sonoro dalla rima baciata, ma per ottenere questo effetto aggiunge dettagli non presenti nel TP: "a tastoni" per avere la rima con "montoni", e "forte" che rima con "porte". Anche il movimento dei montoni ("sono arrivati") in realtà non è segnalato nel TP dove si descrive soltanto il gesto di bussare.

Altre osservazioni di rilievo per la traduzione della poesia d'infanzia riguardano l'ampia categoria degli "-onimi", cioè i termini dell'onomastica (Nord 2003) (Krüger 2004). Nei TA italiani la topografia è spesso sacrificata in nome dell'avvicinamento del TP alla cultura di arrivo, nella quale il fiume Mojka, il Tavričeskij sad, via Sadovaja e via Sennaja – tutti luoghi ben noti di San Pietroburgo – risultano non familiari o sconosciuti.

Questa è la soluzione di Cozza-Zoubok per *Mangiasporco* [*Mojdodyr*]:

А от бешеной мочалки  
Я помчался, как от палки,  
А она за мной, за мной  
По Садовой, по Сенной.  
Я к Таврическому саду,  
Перепрыгнул чрез ограду,  
А она за мною мчится  
И кусает, как волчица.  
(Čukovskij 2013, I, 34)

Io con urla disperate  
Me la do a gambe levate

E la spugna insaponata  
 Mi rincorre trafelata.  
 Fuggo via con quanto ho fiato  
 Per stradine e vicoletti  
 E, saltato uno steccato,  
 mi ritrovo ai giardinetti.  
 (1978)

L'omissione delle informazioni spaziali obbliga la traduttrice a due scelte importanti: da una parte l'aggiunta di informazioni assenti nel TP ("con urla disperate", "insaponata") che però acquistano una importante funzione di rafforzamento della dimensione sonora, del ritmo e della rima; dall'altra la traduttrice, scegliendo "giardinetti" al posto del Tavričeskij sad ricorre all'esplicitazione per iperonimia che produce una "generalizzazione" del toponimo assente nel TA (Salmon 2017, 215).

Nonostante sia stata già sottolineata la grande attenzione di questa traduttrice all'aspetto sonoro del verso, vanno rilevate alcune scelte che, pur mantenendo una coesione a livello formale, sacrificano un altro procedimento stilistico tipico della poesia per bambini, e di Čukovskij in particolare: la ripetizione. La martellante successione della stessa parola (a volte variata nei diversi casi) è un espediente ad alto valore pedagogico-didattico. È infatti il modo in cui i bambini apprendono la maggior parte del lessico di base, attraverso l'ascolto e la ripetizione quasi ossessiva di quei suoni che, a mano a mano, acquistano anche un valore referenziale concreto<sup>44</sup>. Le strategie che la traduttrice adotta sono varie, a seconda del co-testo verbale, della funzione svolta dalla ripetizione e dalle possibilità espressive della lingua italiana.

Spesso le ripetizioni sono eliminate del tutto in favore di una descrizione quasi "teatrale" della scena con dialoghi e descrizioni:

Они лежат и бредят: «Ну что же он не едет, Ну что же он не едет, Доктор Айболит?»	Sdraiati sulla sabbia, borbottano con rabbia: "Ma non ha dunque cuore il nostro buon dottore?"
А рядом прикорнула Зубастая акула, Зубастая акула На солнышке лежит. (Čukovskij 2013, I, 46)	Stanco di attese vane detenuto un pescecane se ne sta a sonnecchiare disteso in riva al mare.

<sup>44</sup> Il fenomeno di ripetizione, con la stessa intonazione, della stessa parola o di frasi, pronunciate da qualcun altro, si chiama ecolalia. L'ecolalia è considerata una tappa normale nello sviluppo dei bambini che si verifica intorno ai due anni durante la fase di acquisizione e consolidamento del linguaggio. I bambini adottano questo procedimento quando iniziano a pronunciare le prime parole e ad apprendere nuovi vocaboli per imitazione, consolidando e ampliando il proprio repertorio vocale. Dopo i 3 anni l'ecolalia dovrebbe scomparire spontaneamente. Čukovskij, ricordo, era un attentissimo osservatore dello sviluppo linguistico infantile, come dimostra il già citato saggio *Ot dvuch do pjati* [Dai due ai cinque].

Altrove la ripetizione è limitata nel TP ma compensata attraverso il recupero di allitterazioni insistite che hanno l'obiettivo di aumentare l'impatto acustico della poesia:

«Моем, моем трубочиста Чисто, чисто, чисто, чисто! Будет, будет трубочист Чист, чист, чист, чист!» (ivi, 33)	“Con la spugna e col sapone, Con le brutte o con le buone, trasformiamo il maialino in un lindo ragazzino”.
--	--

А потом как зарычит На меня, Как ногами застучит На меня: «Уходи-ка ты домой, Говорит, Да лицо своё умой, Говорит, А не то как налечу, Говорит, Растопчу и проглочу! — Говорит». (Čukovskij I, 35)	Che ti piaccia o non ti piaccia mi minaccia “lava quella brutta faccia, mi minaccia, “se non vuoi che in tutta fretta ti riduca a una polpetta”.
--	---

In quest'ultimo esempio la ripetizione è mantenuta, benché sia di un verbo assente nel TP ma necessario per aumentare in modo significativo la forza dell'allitterazione e della rima. Gli ultimi otto versi invece vengono condensati in un fulmineo distico che ripropone il senso del TP, ma di cui si perde l'aspetto ripetitivo del verbo “govorit” e la serie di altre azioni che per Čukovskij sono il motore drammaturgico della storia (in 12 versi sono presenti 11 verbi).

Altrove invece la traduttrice opera in maniera inversa, espandendo la strofa del TP, sempre in ottica di rafforzamento della sonorità dei versi:

Вот и книжка воротилась, Воротилась тетрадь, И грамматика пустилась С арифметикой плясать. (Čukovskij 2012, II, 36)	Va il quaderno mio giocondo saltellando tutto in tondo ed un libro nella fretta Fa un'allegra piroetta; la grammatica lunatica, l'aritmetica bisbetica le offese hanno obliate e passeggiano abbracciate
---	---

Nella favola *Mifamale* [Ajbolit] alcune ripetizioni vengono mantenute e anzi sottolineate anche graficamente dalla diversa disposizione, anaforica, rispetto al TP:

И встал Айболит, побежал Айболит, По полям, по лесам, по лугам он бежит.	Corre, corre Mifamale, guada i fiumi, i monti sale,
---	--

И одно только слово твердит Айболит: corre, corre più che può,  
 «Лимпопо, Лимпопо, Лимпопо!» ripetendo: Limporò!  
 (Čukovskij 2012, II, 44) Limporò!  
 Limporò!  
 Limporò!

Infine, a volte, Cozza-Zoubok cerca soluzioni “di compromesso”, provando a mantenere il complesso disegno sonoro dell’originale pur modificando – in base anche al significato – il numero e tipo di ripetizioni e assonanze:

И к полосатым	E corre dai tigrotti,
Бежит он тигрятам,	poveri cucciolotti,
И к бедным горбатым	dai cammelli gibbuti,
Большим верблюдатам,	che languono abbattuti,
И каждого гоголем,	e ad ogni animaletto
Каждого моголем,	disteso nel suo letto
Гоголем-моголем,	porge la sua pozione
Гоголем-моголем,	di dolce zabaione,
Гоголем-моголем потчует.	di dolce zabaione
(Čukovskij 2013, I, 47-8)	porge una pozione.

Da queste prime, superficiali, osservazioni si possono trarre alcune conclusioni generali che vanno certamente passate al vaglio di un esame più approfondito e puntuale.

Nel confronto tra la resa di Cozza-Zoubok e Reggio si è evidenziato l’intento comune di mantenere le rime; per Reggio sembra che questo sia il criterio che guida le scelte del traduttore. A livello invece di metrica e ritmo si riscontrano le principali differenze tra i due traduttori: Cozza-Zoubok opera scelte più marcatamente orientate al sillabo-tonismo russo del TP, la metrica di Reggio è più irregolare ed è spesso sacrificata in nome della equivalenza semantica, benché l’aspetto acustico sia parzialmente recuperato nel rafforzamento di assonanze e allitterazioni.

La scelta di una diversa dominante implica diverse strategie a tutti i livelli: maggiore aderenza ritmica, con ri-creazione lessicale e strofica per Cozza-Zoubok, minor rispetto della metrica e del ritmo per Saverio Reggio con ricerca della rima e dell’equivalenza semantica.

Ancora più limitata è la conoscenza dei lettori italiani dell’opera dell’altro grandissimo scrittore per l’infanzia del Novecento, Samuil Maršak, presente in italiano con due soli titoli<sup>45</sup>: *Animali in gabbia* [*Detki v kletke*] del 1980 e *Favola del topino sciocco* [*Skazka o glupom myšonke*] del 1983, entrambi tradotti da Saverio Reggio. I due volumi sono pubblicati in russo nel 1923 per la casa editrice Raduga. Marina Cvetaeva definisce *Detki v kletke* il suo «libro per bambini preferito» (Cvetaeva 1988, 356) di cui apprezza tutto, a partire dal titolo:

<sup>45</sup> Traduzioni sporadiche di sue liriche “per adulti” sono apparse nella seconda metà del Novecento su alcune riviste italiane.



«Non animali in gabbia, ma bambini, quegli stessi bambini che li guardano. I bambini guardano sé stessi. Sono di età infantile (prescolare!): l'elefante, l'orso bianco, l'orso bruno, la giraffa, il leone, il cammello, il canguro, lo scimpanzé, la tigre, il canelupo, il lupo-e-basta... non manca nessuno! Ci saremo tutti» (ivi).

La storia si inserisce in una lunga tradizione di racconti e storie che hanno al centro gli animali dello zoo<sup>46</sup>. Di *Skazka o glupom myšonke* [Favola del topino sciocco] parla lo stesso Maršak:

La trama della *Favola del topino sciocco* è stata inventata ed elaborata ben prima di scrivere la favola. Mi mancava una cosa: il tema musicale, quella felice forma che dà la possibilità di sviluppare con piacere e allegria la trama e non di raccontare quanto si è formulato. La forma di questa favola con tutte le sue ripetizioni e il suo ritmo mi è venuta in mente durante una passeggiata serale per le strade di Leningrado e l'ho composta tutta a voce. L'ho scritta quasi subito in bella una volta tornato a casa (Maršak 1972, VIII, 418).

Già queste brevi informazioni dovrebbero permettere all'orecchio del traduttore di cogliere il tema musicale principale – quello della ninna nanna – a cui corrisponde anche l'intreccio: la favola racconta infatti i capricci del topolino che non ne vuole sapere di addormentarsi e chiede alla mamma di cercargli una tata (*njanja*) che riesca nell'ardua impresa. La mamma chiede aiuto all'anatra, alla rana, al cavallo e a molti altri animali finché, esausta dalle lamentele del figlio, invita la gattina a far addormentare il topolino. Quest'ultimo si lascia cullare dalla voce della felina la quale, però, com'è nella sua natura, si mangia il topolino senza che la mamma possa farci niente.

Per quanto riguarda *Animali in gabbia* due differenze tra il TP e il TA saltano subito agli occhi: nella versione italiana il libro si presenta in formato pop-up, come la maggior parte delle uscite di Malyš-Edest degli anni Settanta e Ottanta; tuttavia questo non tradisce molto la concezione originaria del volume in cui le parole di Maršak entravano in stretto contatto con le illustrazioni<sup>47</sup> per suscitare nel lettore il doppio piacere di immersione nell'iconotesto. Qui le immagini acquistano un valore "materiale" ancora superiore, ma resta invariata l'attenzione alla compresenza dei due linguaggi.

<sup>46</sup> Il tema degli animali in gabbia e degli zoo percorre tutti gli anni Venti della letteratura russa per l'infanzia e va ben oltre: pensiamo a *Čto ni stranica, to slon, to l'vica* [lett. *A ogni pagina un elefante o una leonessa*] di Vladimir Majakovskij, *Zverinec* [Il serraglio] di Boris Pasternak, *My v zooparke* [Siamo allo zoo] di Agnija Barto, *Mnogo zverej* [Molti animali] di Aleksandr Vvedenskij, *Zoologičeskij sad* [Il giardino zoologico] di Sof'ja Fedorčenko fino al ciclo di racconti *Pitomcy zooparka* [I cuccioli dello zoo] di Vera Čaplina che occupa l'autrice per quasi quarant'anni e diventa un classico del genere tradotto in moltissime lingue. Antecedente e apripista è *Zverinec* [Il serraglio] di Velimir Chlebnikov, scritta prima del 1917 e per un pubblico adulto, ma che già pone al centro il tema degli animali in un contesto d'infanzia.

<sup>47</sup> Due grandissimi artisti del primo Novecento hanno illustrato questo racconto: Vladimir Lebedev e Evgenij Čarušin (Rothenstein, Budashevskaya 2013, 165-71).

La seconda differenza è invece testuale: nella versione italiana manca la parte introduttiva della vicenda che ambienta la storia nello zoo e anche molti episodi, per esempio quelli con protagonisti gli orsi bianchi, il canguro o il cigno. In questo caso la ragione potrebbe essere puramente editoriale, di selezione degli episodi raccontati nel TP oppure può essere ricondotta a una diversa versione di riferimento, in quanto l'opera era stata pubblicata numerose volte con modifiche, a volte sostanziali e non sempre dovute alla volontà dell'autore<sup>48</sup>.

A livello metrico, la tetrapodia trocaica dell'originale viene sostituita da metri italiani variabili, in prevalenza novenari ed endecasillabi. Lo schema delle rime è pressoché invariato: nella versione russa le rime sono in prevalenza bacciate, intervallate da rime incrociate; nella versione italiana sono tutte bacciate. La straordinaria abilità di Maršak di tratteggiare in pochi, brevi, versi una situazione o un comportamento è una sfida complessa per il traduttore italiano, costretto spesso ad aumentare il numero di parole o a omettere alcuni precisi dettagli, come per esempio le zampe callose del cammello o il fatto che i due pinguini siano fratelli. Le descrizioni rispettano il senso del TP e risultano spesso divertenti in veste di supporto alle immagini che catturano l'attenzione dei lettori più piccoli.

Molto meno efficace la strategia adottata per la *Favola del topolino sciocco*. A livello metrico Reggio predilige ancora una volta il novenario alternato ad alcuni endecasillabi, ma non riesce a ricostruire un ritmo riconoscibile né tantomeno a riprodurre l'andamento lento e giocoso del TP che prepara al climax finale in cui si coglie tutto il sottile umorismo di Maršak il quale conclude la vicenda con la terribile punizione riservata al protagonista per non essersi saputo accontentare.

Il traduttore mantiene il *refrain* con variazioni:

Побежала мышка-мать,  
 Стала утку в няньки звать:  
 — Приходи к нам, тётя утка,  
 Нашу детку покачать.  
 (Maršak 1968, I, 68)

Corse allora mamma-topo  
 A chiamar l'amica anatra  
 — Vieni da me, anatra cara  
 A ninnare il mio piccino  
 (Maršak 1983)<sup>49</sup>

Le variazioni sono rappresentate dall'animale che di volta in volta viene invitato dalla madre per far addormentare il topolino sciocco. La rima tra il primo, secondo e il quarto verso della quartina in russo non è mantenuta in italiano e in generale il sistema di rime nel TA è impreciso. Va però ricordato che la libertà di cui dispone il traduttore è limitata, oltre che dai vincoli formali della lingua, anche dalle illustrazioni che costringono a utilizzare gli stessi animali del TP. Questo è un aspetto fondamentale della traduzione della letteratura per l'infanzia che si deve misurare, spesso, con entrambi i codici, quello verbale e quello visuale, e tale "costrizione" può modificare sensibilmente le scelte del traduttore (Lathey 2016, 55-70) (Oittinen, *et al.* 2019).

<sup>48</sup> Non apro qui il tema della censura nella letteratura per l'infanzia (De Florio 2019a) e della sua influenza sulle varianti testuali delle opere che merita uno studio a parte.

<sup>49</sup> L'edizione italiana non riporta il numero di pagina.

Per tale motivo il senso di intere quartine viene sacrificato dal traduttore per preservare gli animali che compaiono nel TP:

Захудахтала насадка:	La gallina gli cantò:
— Куда-куда! Не бойся, детка!	— Coccodè, coccodè,
Забирайся под крыло:	Fai la nanna nel lettino
Там и тихо и тепло.	Fai la nanna, bel topino.
(Maršak 1968, I, 70)	(Maršak 1983)

Resta il fatto che l'assenza di rime e lo schema metrico a singhiozzo della versione italiana di *Animali in gabbia* ostacola una lettura partecipata e coinvolgente che invece è il fulcro di questo genere. Non si dà, infatti, poesia per l'infanzia che non possa (e debba) essere letta ad alta voce, soprattutto per il pubblico prediletto da Maršak, ovvero i bambini in età prescolare, per i quali il momento a tu per tu con il libro è quasi nullo, mentre le parole arrivano sempre prima all'orecchio e l'occhio semmai si sofferma sulle illustrazioni che accompagnano il testo. Perciò la sonorità è così importante ed è già presente nei giochi e nelle canzoni dei bambini; la poesia ha il compito di riprodurla, di alimentare nei più piccoli quella «potenza unita all'eleganza, alla leggerezza, alla naturalezza, all'allegria, alla sobrietà» (Galanov *et al.* 1988, 430-31), elemento fondante la parola artistica. È lo stesso pensiero di Čukovskij, per il quale la possibilità di contare su una lettura ad alta voce e collettiva è imprescindibile: «Quando scrivo – confessava Čukovskij – mi immagino sul palco, di fronte a una moltitudine di ascoltatori»<sup>50</sup> (Sivokon' 1990, 44).

Il limitato *corpus* di testi e la mancanza di un progetto traduttivo solido e coerente hanno reso impossibile una ricezione adeguata in Italia di Kornej Čukovskij e Samuil Maršak, benché si tratti dei due autori che, a oggi, restano i più popolari *long seller* della letteratura per l'infanzia russa. Secondo i dati della Camera russa del libro nel 2020 tra i venti autori per l'infanzia più pubblicati della Federazione Russa Čukovskij occupa il primo posto e Maršak il decimo<sup>51</sup>. Stiamo parlando di due scrittori nati alla fine dell'Ottocento e morti negli anni Sessanta, il cui talento, almeno in patria, non sembra risentire del passare del tempo e che, si spera, possano diventare patrimonio condiviso anche in Italia.

Per concludere la prima parte del discorso dedicato alla poesia per l'infanzia, prima di concentrare l'attenzione sulle opere in versi di Puškin, non si può non fare un breve cenno ad altri due poeti, più noti per la loro lirica "adulta", ma che

<sup>50</sup> In Italia riflessioni sistematiche e puntuali sull'utilizzo della voce nella poesia per l'infanzia arrivano soltanto negli anni Novanta, con le pubblicazioni di Rita Valentino Merletti (1998) (2000) (2012), Chiara Carminati (2011) (2019) e Donatella Bisutti (1992) (2008) (2012), ma la strada era stata aperta negli anni Settanta da Guido Petter (1971), studioso, psicologo e scrittore, molto attento allo sviluppo cognitivo del bambino, alla psicologia dell'adolescenza e dell'educazione.

<sup>51</sup> I dati sono pubblicati online e disponibili al seguente link: <<http://www.bookchamber.ru/statistics.html>> (ultimo accesso: 01.04.2022).

si sono misurati anche con la poesia per bambini: Vladimir Majakovskij, molto conosciuto in Italia per le sue poesie civili e d'amore, e Sergej Michalkov, autore del celeberrimo *Djadja Stěpa* [*Zio Stěpa*] mai tradotto in italiano.

L'esordio di Majakovskij nel campo della letteratura per l'infanzia risale al 1925, anno in cui pubblica 14 poesie<sup>52</sup> dai temi più svariati, ma con un medesimo lavoro sulla lingua e sulla necessità di comunicare con i bambini in un modo peculiare. Majakovskij dispiega un ricco armamentario poetico, parla ai bambini con la stessa audacia e onestà con cui si relaziona agli adulti e non fa alcuno sconto, pur tenendo presente la specificità del destinatario, a cui, peraltro, si sente affine: del pensiero infantile condivide, infatti, il gusto per l'iperbole, la carica di ottimismo e la dimensione utopica che porta al cambiamento effettivo della realtà nel quale Majakovskij nutre grandi speranze<sup>53</sup>.

Le sue poesie per bambini arrivano in Italia in tre edizioni, rispettivamente del 1969, 1979 e 1984<sup>54</sup>. La prima è una traduzione di *Kon'-ogon'* [*Il cavallino di fuoco*], seguono *Čto ni stranica, to slon, to l'vica* [*Immagina: un animale ad ogni pagina*, lett. *A ogni pagina un elefante o una leonessa*] e *Čto takoe chorošo čto takoe plocho* [*Questo è bene, questo è male*].

Occorre sottolineare che per la traduzione de *Il cavallino di fuoco* la traduttrice Gabriella Schiaffino chiama in causa Antonio Porta (1935-1989), importante scrittore e poeta della neovanguardia italiana del secondo Novecento, probabilmente per trovare la giusta equivalenza creativa tra i testi di partenza e arrivo. Alla tetrapodia trocaica di Majakovskij in rima ABAB i due traduttori rispondono con un ottonario, spesso impostato su accenti di 1a, 3a, 5a e 7a, come richiamandosi alla scansione ritmica del TP (una specie di "ottonario trocaico")<sup>55</sup>. Le rime non compaiono con regolarità e, considerato che la poesia è spezzata nelle varie pagine illustrate, molto spesso le "strofe" venutesi a creare, hanno la rima in chiusura. Tra gli scostamenti semantici – inevitabili in casi del gene-

<sup>52</sup> Su Majakovskij poeta per bambini è stato scritto molto, ho segnalato le principali pubblicazioni nel secondo capitolo (§2.3).

<sup>53</sup> Majakovskij pretese che il suo primo libro per l'infanzia venisse giudicato dalla Commissione per il nuovo libro per l'infanzia presso la Sezione della letteratura per l'infanzia della Casa editrice di Stato (Gosizdat) (marzo-aprile 1925). Dagli appunti rimasti nel taccuino usato da Majakovskij durante la seduta (Ebin 1939) è possibile risalire alle modifiche apportate a seguito dell'incontro e capire come fosse stato difficile, persino per il poeta civile per eccellenza, trovare un dialogo reale e una lingua comune con le istituzioni. «← A che cosa sta lavorando al momento? – Sto terminando una serie di cose [...] Inoltre sto lavorando con grande gusto ad alcuni libri per bambini. – Interessante... E qual è lo spirito di questi libri? – Cerco di inculcare nei bambini i concetti più basilari della socialità, facendolo con la massima cura... – Per esempio? – Mettiamo che stia scrivendo un racconto su un cavallo giocattolo. Colgo l'occasione per spiegare al bambino quante persone devono lavorare per costruire un cavallo simile, per esempio: il falegname, il pittore, il tappezziere. In questo modo il bambino conosce il carattere collettivo del lavoro» (<[http://az.lib.ru/m/majakovskij\\_w\\_w/text\\_0830.shtml](http://az.lib.ru/m/majakovskij_w_w/text_0830.shtml)> ultimo accesso: 01.04.2020).

<sup>54</sup> Nel 2006 è stata realizzata una nuova edizione de *Il cavallino di fuoco* per Nugae di Genova, ma con lo stesso testo dell'edizione del 1969.

<sup>55</sup> Questa parte di analisi è stata condotta principalmente da Alessandro Niero (Niero 2022)

re – il più significativo tocca il finale, dove, in russo abbiamo un riferimento a Semën Budënnij, celebre comandante di un'armata a cavallo immortalata dallo scrittore Isaak Babel' in *L'armata a cavallo*, proprio un anno prima (1926) che Majakovskij componesse il suo poemetto.

Così nel TP:

Взнуздан	Con l'incedere marziale,
и оседлан он,	con la sella di gran pregio,
крепко сбруей оплетен.	con la ricca bardatura,
На спину сплетенному –	va col bimbo alla ventura.
помогай Будённому!	
(Majakovskij 1958, X, 256)	(Majakovskij 1970) <sup>56</sup>

In generale le strofe del TA sono più regolari di quelle del TP, anche se è mantenuta una certa varietà e si passa dalle terzine alle ottave con tutti i tipi di strofa intermedi. Moltissime sono le apocopi per rispettare la gabbia metrico-ritmico. La punteggiatura italiana è decisamente più semplice di quella majakovskiana che fa uso di trattini, virgole e della famosa disposizione a scaletta non riproposta in traduzione. La descrizione dettagliata del processo che porta alla costruzione del cavallo – obiettivo di Majakovskij – è a grandi linee riproposta nella versione di Schiaffino e Porta, pur con molte differenze nella descrizione delle varie scene. In italiano resta più difficile cogliere il ritmo incalzante che esprime, a un tempo, la creazione passo passo del giocattolo e il processo di scoperta del bambino che impara come si fabbricano gli oggetti.

Un'ultima osservazione sul volume italiano pubblicato da Emme edizioni riguarda le illustrazioni di Flavio Costantini: come in ogni libro destinato a bambini in età prescolare o dei primi anni di scuola le immagini sono chiamate a integrare, spiegare, precisare le parole. Le campiture piatte con colori primari sgargianti sono di forte impatto. Costantini rende anche un velato omaggio allo sperimentalismo dell'avanguardia attraverso alcuni inserimenti “fotografici” a comporre una sorta di collage di chiara derivazione rodčenkiana.

Nonostante i richiami generali a una precisa esperienza artistica, quella dell'avanguardia, l'illustratore opta per un “compromesso” tra la cultura di partenza e quella di arrivo e lo segnala, soprattutto, nelle scritte che compaiono tra le illustrazioni: il padre legge la “Pravda”, scritta in cirillico, ma il negozio ha l'insegna “giocattoli” in italiano e “toys” in inglese, lingua che compare anche sul registro di cassa su cui campeggia “Amount purchased”. Poco più avanti un cartello sullo sfondo porta la scritta in italiano “Vietato fumare”; anche la scritta “cola” apposta sopra il contenitore appare in italiano. C'è quindi un orientamento più marcato verso il destinatario del libro senza però rifiutare qualche tocco di “russità” attraverso citazioni grafiche o caratteri testuali diversi da quelli latini.

<sup>56</sup> L'edizione italiana non è numerata.

Mantiene la regolarità formale anche la traduzione di Saverio Reggio di *Immagina: un animale ad ogni pagina* in versione *pop-up* (con lo stesso formato utilizzato per *Animali in gabbia*) che non dà conto delle sperimentazioni attuate da Majakovskij, per esempio a livello di rima; il metro invece è più vario, domina il decasillabo, ma sono inseriti alcuni endecasillabi e dodecasillabi, ma in generale la versione italiana non prova a riprodurre il ritmo trocaico del TP:

Крокодил. Гроза детей. Лучше не гневите. Только он сидит в воде и пока не виден. (Majakovskij 1958, X, 241)	Il coccodrillo è pericoloso Meglio non irritarlo, bambini! sta sdraiato nell'acqua, fermo e ozioso. Non puoi vederlo se non ti avvicini. (Majakovskij 1979) <sup>57</sup>
---	---

L'audace "ne gnevite / ne viden" diventa "bambini/avvicini", "fermo e ozioso", non presente nel TP, viene aggiunto per fare rima con "pericoloso".

Più coraggiosa da questo punto di vista la resa di Aldo Canestri per *Questo è bene, questo è male*; egli mantiene la disposizione a scaletta e anche le illustrazioni si rifanno a un'estetica più simile a quella di Majakovskij, con il tratto espressivo, l'uso piatto del colore e forti contrasti cromatici che occhieggiano alla grafica della ROSTA<sup>58</sup>. Il metro rimanda al trocaico majakovskiano, pur con frequenti infrazioni all'ottonario adottato, mentre i giochi di rima tentano di riprodurre la presa di distanza dalla norma di composizione che caratterizza il lavoro sul linguaggio dei primi due decenni del Novecento e in particolare la riflessione a riguardo di Majakovskij:

У меня секретов нет — слушайте, детишки, — папы этого ответ помещаю в книжке. (Majakovskij 1958, X, 232)	Ciò che ha detto Al suo pupo È un segreto Di cui mi libero: tutto quel che ho saputo ve lo dico in questo libro. (Majakovskij 1984, 3)
---	--

"Pupo/saputo" e "libero/libro" mantengono una certa sonorità del verso senza trasmettere la monotonia che deriva dalla rima perfetta italiana. Questo procedimento rischia però di diventare poco comprensibile all'orecchio di un bambino, soprattutto in alcuni casi:

<sup>57</sup> Le pagine dell'edizione italiana non sono numerate.

<sup>58</sup> Acronimo di Agenzia telegrafica russa, divenuta famosa a partire dal 1919, quando Michail Čeremnych dipinse a mano una delle finestre della sede di Mosca con una vignetta satirica. Da quel momento le finestre della ROSTA (Okna ROSTA) diventarono un laboratorio a cielo aperto per artisti impegnati a mettere la propria arte al servizio dell'ideologia rivoluzionaria. Majakovskij scrisse quasi tutti i testi di questi manifesti.

Если ты	Se hai fatto
порвал подряд	proprio a pezzi
книжицу	il libro e la palla
и мячик,	che avevi ieri
октябрята говорят:	come vuoi
плоховатый мальчик.	che si apprezzi
	questa tua
cattiveria.	
(Majakovskij 1958, X, 234)	(Majakovskij 1984, 3)

L'esempio permette di vedere il complesso lavoro di scelta e selezione degli elementi da mantenere o sostituire per cercare un'equifunzionalità efficace. Canestri aumenta il numero di versi con una disposizione a scaletta ancora più accentuata (i versi sono spostati in due posizioni diverse), elimina il riferimento culturale contenuto in "oktjabrjata" scegliendo l'impersonale "si apprezzi" e sceglie come dominante l'aspetto metrico e soprattutto la rima, qui più ardita che nel TP, ma che compensa altre scelte meno eccentriche in altri passaggi della poesia. Esempi di simili acrobazie sono le rime "uccello / se ce l'ho" (Majakovskij 1984, 17) e "stivali / tu vali" (ivi, 20).

Il Majakovskij di Canestri è certamente più rispettoso dell'aspetto formale rispetto agli altri due traduttori, ma tende a lavorare su un ritmo non sempre di immediata e facile comprensione. A livello lessicale, invece, il traduttore cerca di adeguarsi al vocabolario di un bambino, con una sola eccezione che vira al registro alto ("invitto uccello" per "groznaja ptica", uccello minaccioso, temibile).

Un altro autore che il pubblico italiano deve ancora scoprire è Sergej Michalkov, la cui opera per bambini più celebre, *Djadja Stěpa* [*Zio Stěpa*], non esiste in lingua italiana. Escono, invece, a distanza di un anno, nel 1986 e nel 1987, due raccolte di fiabe scritte da Michalkov, entrambe curate da Irina Zaslavskaja e Marika Marchese. I libretti hanno l'aspetto di opere occasionali: sono edite rispettivamente da Prova d'Autore e Lunarionuovo, due progetti editoriali che fanno capo a Mario Grasso, scrittore siciliano e attivo operatore culturale ai tempi dell'Unione Sovietica. Della collaborazione con l'URSS ne è prova uno scatto che ritrae presso la Segreteria dell'Unione Scrittori dell'Unione Sovietica nell'ottobre 1986 Jurij Voronov, ministro per l'istruzione e direttore della "Literaturnaja Gazeta", e Mario Grasso, in veste di direttore di Lunarionuovo, nell'atto di firmare il protocollo di accordi culturali per la redazione della rivista a Mosca e lo scambio di collaborazioni letterarie. Nella fotografia compaiono anche Sergej Michalkov e Afanasij Veselickij<sup>59</sup>. La selezione di poesie di *Fiabe in versi* è particolare, soprattutto in base al titolo che annuncia che si tratta di *fiabe*, come effettivamente il poeta ha scritto per i più piccoli. Nell'ultima pagina si dice che il libro contiene fiabe in versi scritte tra il 1935 e il 1978. Le *basni* sono però alternate a poesie del ciclo sulla guerra, come *La musa del fronte* [*Frontova-*

<sup>59</sup> La fotografia è consultabile al seguente link: <[http://www.mariograssoscrittore.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=52&Itemid=67](http://www.mariograssoscrittore.it/index.php?option=com_content&view=article&id=52&Itemid=67)> (ultimo accesso: 01.04.2022).

ja muza] e ad altre poesie “d’occasione”, per esempio *Una cosa ignorata dall’Aeroflot* [O čëm ne znaet Aeroflot].

Dal confronto tra i due testi si intuisce subito che i libri non sono affatto pensati per un pubblico di bambini; il lessico della versione italiana tende a seguire un registro più alto di quello del testo russo (“sciabordano gli oceani”, “imperversa un temporale”); non c’è quasi mai un tentativo di riprodurre, se non proprio la metrica, almeno l’intonazione e il ritmo del russo. Le poesie in traduzione hanno perciò l’andamento della prosa più che della poesia e si concentrano sulla trasmissione del significato<sup>60</sup>, secondo una strategia interlineare, tralasciando del tutto gli aspetti formali delle composizioni. Nonostante la presenza di alcune *basni* è quindi difficile considerare questo libro una presentazione delle opere per l’infanzia di Michalkov, e in questo senso il titolo appare fuorviante.

### 3.4 Fiaba, favola e adattamento: 1001 e un Puškin

Di tutt’altro spessore e rilevanza è il ciclo di fiabe in versi composte da Aleksandr Puškin, originariamente non pensate per un pubblico infantile, ma ormai solidamente entrate in Russia nel canone delle letture d’infanzia e considerate da Lo Gatto «la più deliziosa lettura per ragazzi di cui disponga la letteratura russa» (Lo Gatto 1968, 181). Le edizioni italiane di questo ciclo di fiabe composte tra il 1830 e il 1834 costituisce un composito, eterogeneo e articolato *corpus* di testi la cui struttura e le cui funzioni variano significativamente secondo criteri che verranno esposti nel corso dell’analisi. Trattandosi di almeno 17 edizioni da confrontare è chiaro che non sarà possibile scendere nei dettagli. Mi limiterò, perciò, a macro-osservazioni che possano inquadrare il trattamento ricevuto da questi testi in Italia dal 1945 al 1991 – con qualche cenno al prima e dopo – proponendo alcune ipotesi di lavoro da passare al vaglio di ulteriori indagini. In questo modo si spera di stimolare la curiosità a esplorare in maniera più mirata i testi in esame e a ricomporre il quadro di una parte significativa delle opere russe per l’infanzia in lingua italiana.

Nella concezione artistica di Puškin, ancora orientata alla suddivisione dei generi che egli stesso contribuì in massima parte a demolire e rifondare, la fiaba appare come divertimento, genere frivolo, in contrapposizione ai generi alti della tragedia e del poema, pur restando nel sistema circolatorio della letteratura e non separata o estranea a esso. Gli appunti che servono da base per la creazione delle fiabe vengono stilati dal poeta a Michajlovskoe nel 1824, probabilmente per mezzo dei racconti orali della sua amata *njanja* Arina Rodionovna. La stesura però avviene soltanto a partire dal 1830 (nel frattempo la lettura di *Istorija gosudarstva rossijskogo* [Storia dello Stato russo] di Nikolaj Karamzin aveva rinfocolato l’interesse del poeta per i temi storici), durante il primo autunno di Boldino. Si tratta di

<sup>60</sup> Da notare alcuni errori grammaticali grossolani che indicano la probabile origine occasionale del libro e la poca cura nella sua composizione: “Se caso mai l’orso sarebbe venuto / a vedere il quadro” (Michalkov 1986, 48).



profonde rielaborazioni del materiale popolare passato al setaccio della letterarietà, all'insegna di un'intertestualità sottotraccia ma sempre presente nella visione artistica di Puškin. L'ultima fiaba completa, *Skazka o zolotom petuške*<sup>61</sup> [lett. *Fiaba del galletto d'oro*], invece, prende le mosse direttamente da una fonte letteraria.

Nel corso degli anni gli studiosi russi hanno indagato vari aspetti del ciclo: la genesi e le caratteristiche (Slonimskij 1935), il rapporto che instaura con le altre opere di Puškin (Želanskij 1936) (Azadovskij 1938b) e il dialogo dello scrittore con il materiale folklorico (Nepomnjaščij 1983) o hanno soffermato l'attenzione su singole opere (Vacuro 1995) (Papernyj 1997)<sup>62</sup>.

*Skazka o pope i rabotnike ego Balde* [lett. *Fiaba del pope e del suo lavoratore Balda*] (1830) è scritta parallelamente ai racconti di Belkin<sup>63</sup>, non fa strettamente parte delle fiabe magiche (tranne per la presenza dei diavoli), si ispira alla vita quotidiana, raccontata in chiave ironica ed è probabile che il pervasivo elemento comico-fiabesco e triviale della storia ne abbia decretato la pubblicazione *post mortem*, nel 1840. La storia del servo scaltro che ha la meglio sul pope vile e avaro è raccontata in *raėšnik*, il verso rimato (a rima baciata) delle rappresentazioni popolari<sup>64</sup> (Slonimskij 1959, 417-19).

L'anno successivo, in estate, Puškin compone a Carskoe Celo *Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne lebedi* [lett. *Fiaba dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente bogatyr' principe Gvidon Saltanovič e della bellissima zarevna cigno*] il cui impulso originario arriva probabilmente dai festeggiamenti per il battesimo del figlio dello zar Nicola I, avvenuto a Carskoe Selo il 22 agosto 1831<sup>65</sup>. È la fiaba in cui si vedono con maggior forza gli sfavillanti arabeschi e le splendidi cromie della Rus' moscovita del 500-600. Scritta in tetrametri trocaici a rima baciata – forma canonica della stilizzazione della poesia popolare – rimanda per tanti motivi al materiale folklorico, prima di tutto per via dell'onomastica (Saltan e Gvidon si ricollegano alla tradizione di Bova-korolevič<sup>66</sup>), ma in realtà anche a livello di intreccio, mol-

<sup>61</sup> La traduzione dei titoli delle fiabe è parte dell'analisi, qui mi limito a usare, la prima volta, il titolo russo con la traduzione letterale in italiano tra parentesi quadre. A seguire la versione abbreviata della traduzione in italiano.

<sup>62</sup> Per una bibliografia completa, ma di oltre cinquant'anni fa, sugli studi delle fiabe di Puškin rimando a (Kolesnickaja 1966).

<sup>63</sup> È curioso che inizialmente Puškin si riferisse ai racconti di Belkin chiamandoli "fiabe" ("skazki").

<sup>64</sup> Il *raėšnyj stich* è una forma popolare di narrazione, un tipo di verso libero a rima baciata impiegato nel teatro popolare, a cui si poteva assistere durante le fiere e le rappresentazioni popolari dei *balagan*. Gli stessi disegni di Puškin ai margini della pagina raffigurano personaggi popolari nello stile dei *lubok* da fiera (Lotman 2009).

<sup>65</sup> In quello stesso periodo Žukovskij scrive *O care Berendee* [*Lo zar Berendej*], traendo probabilmente ispirazione dallo stesso evento (Pljuchanova 2001, 119-21) di cui esiste una versione italiana pubblicata da Giunti-Marzocco (Žukovskij 1950).

<sup>66</sup> La fiaba va messa in relazione, come ha fatto Vacuro, con la poesia *S Gomerom dolgo ty bese-doval odin* [*A lungo parlasti da solo con Omero*], composta nel 1932-1933, e dedicata al poeta e traduttore Nikolaj Gnedič che aveva elogiato *Zar Saltan*. La poesia si conclude con il verso "Vo sled Bovy il' Eruslana" ("sulla scia di Bova o Eruslan"), ma nell'abbozzo il poeta ave-

to diffuso nel folklore europeo occidentale<sup>67</sup> come virtuosa rielaborazione di un soggetto popolare che si configura, a detta di De Michelis, come «frutto d'una complessa commistione, in cui gioca un ruolo importante la novella avventuroso-magica europea, ancorché mediata dal *lubok*: quasi ricostruzione 'letteraria' della novellistica di stampo 'rinascimentale'» (Puškin 2004, 20).

Anche la fiaba cronologicamente successiva, *Skazka o mertvoj carevne* [lett. *Fiaba della zarevna/principessa morta*], del 1833, composta durante il secondo autunno di Boldino<sup>68</sup>, ha una fonte popolare europea illustre: il soggetto è quello della *Schneewitchen* (Biancaneve), ripresa anche dai fratelli Grimm di cui Puškin è attento lettore (possiede l'edizione francese dei *Kinder- und Hausmärchen*). Il metro prescelto è ancora una volta quello del folklore russo, il tetrametro trocaico a rima baciata, e di nuovo la commistione di fonti letterarie e orali, europee e russe sembrano la chiave di volta che regge il testo. Unico inserto puškiniano, di cui non si trova traccia nelle fonti russe o europee, è il principe che sveglia la zarevna (o principessa): prima di tutto non si imbatte casualmente nella bara della ragazza e soprattutto il suo nome, Elisej, non appartiene né alla tradizione dell'onomastica popolare russa né a quella occidentale. Come rileva De Michelis (ivi, 23-24), i critici lo fanno risalire al nome del profeta biblico di cui si parla in un episodio di resurrezione (II Re, 4:32-36) o al protagonista dell'omonimo poema eroicomico di Vasilij Majkov (1728-1778) del 1771.

Nello stesso anno (1833) viene alla luce la fiaba più nota in Italia del ciclo puškiniano, *Skazka o rybake i rybke* [lett. *Fiaba del pescatore e del pesciolino*], su soggetto tedesco, considerata dallo scrittore come parte del ciclo *Pesni zapadnyh slavjan* [*Canti degli slavi occidentali*] a cui si lega a livello ritmico con una metrica particolare – il *dol'nik* a tre accenti con clausola fissa e terminazioni femminili – pur rimanendo per intreccio a tutti gli effetti una fiaba la cui fonte, secondo Azadovskij (1938b), è da rintracciare in un'opera dei fratelli Grimm che Puškin aveva conosciuto nella versione francese summenzionata. La peculiarità è che lo stesso identico schema si ritrova nella fiaba n. 39 della raccolta di Afanas'ev e per lungo tempo viene considerata parte integrante del patrimonio collettivo orale russo senza pensare a possibili influenze dall'Europa.

L'ultima fiaba del ciclo, *Skazka o zolotom petuške* [*Fiaba del galletto d'oro*], datata 20 settembre 1834, per quanto allegra e intrisa dell'ironia e dell'ambienta-

va inserito proprio "Car' Saltan". Come osserva Pljuchanova, «attraverso la similitudine di Saltan con Bova e Eruslan Puškin riunisce in un unicum la sua attività di scrittore di favole: dalla prima giovinezza, dal primo frammento su Bova, attraverso *Ruslan i Ljudmila*, e poi Michajlovskoe, dove verranno redatti gli appunti folclorici e, allo stesso tempo, saranno gettate le basi di uno dei progetti su *Bova*, sino alla fine della vita, quando, dopo aver completato le principali favole nell'autunno del 1834, egli elaborerà nuovamente un progetto di favola su Bova» (Pljuchanova 2001, 121).

<sup>67</sup> Del motivo della "madre calunniata" la più alta traccia scritta è quella della favola *Ancilotto* contenuta nelle *Piacevoli notti* di Giovanfrancesco Straparola che circola in traduzione-rielaborazione in Francia.

<sup>68</sup> È il periodo in cui Puškin compone, tra gli altri, *Il cavaliere di bronzo*, *La dama di picche* e la poesia *Andželo*.

zione del XVIII secolo tipica delle favole puškiniane (segnata anche del ritorno al tetrametro trocaico a rima baciata), e caratterizzata dai caratteristici schemi tripartiti fiabeschi (“povtory”) non è comunque priva di atmosfere ambigue e sentimenti negativi e non è sbagliato ravvisare echi e riflessi del poema *Il cavaliere di bronzo* e de *Il convitato di pietra* da cui Puškin riprende il motivo della statua pernicioso. La fonte dell'intreccio non è ancora stata chiarita del tutto: secondo l'ipotesi di Anna Achmatova (1889-1966), sembra essere un racconto dell'autore americano Washington Irving, *La leggenda dell'astrologo arabo*, che Puškin aveva letto in traduzione francese. Per Alekseev (1979), invece, il testo puškiniano trarrebbe origine da un'opera pamphlettistica di Friedrich Maximilian (Fëdor Ivanovič, in Russia) Klinger (1752-1831) autore, nel 1789, di *Le coq d'or*.

In sintesi, come osserva Pljuchanova (2001, 124),

il ciclo di fiabe, composto parallelamente ai suoi lavori storici e alle opere su tema storico, ha un particolare carattere anti-storico. È uno svago, una medicina per i pensieri [...] un mondo di divertimenti variopinti, che libera dai tenebrosi, inquieti quadri della realtà e della storia che sempre più spesso invadono l'animo di Puškin [...] e parimenti] aspira all'isolamento dalla realtà e non all'inserimento di sottotesti realistici, vuole contrapporsi alla storia, non richiamarla (ivi, 125).

Un antidoto al male e al dolore, dunque, come spesso possono essere le fiabe, con la loro ironia e vivacità, qui ben visibili soprattutto nel ritmo, quello dei versi e degli eventi descritti, della composizione. Come osserva Ripellino, «ciò che più colpisce però in queste favole è la chiarezza del dettato, la concisione, la fervida semplicità [...] Il linguaggio ha un 'ductus' diritto e tagliente, un lineare 'Nonstop-Continuum' che non si concede sbandate né divagazioni. La sostanza di questi poemetti è nel ritmo: un ritmo, uno 'swing', che fa da puntello a densissimi intarsi di parole corpose» (Ripellino 1961, XLII).

Spostando l'attenzione alla cultura italiana, di arrivo, di questo ciclo di fiabe, ma non solo<sup>69</sup>, osserviamo innanzitutto un lieve sfasamento rispetto alla conoscenza delle sue opere cosiddette maggiori che erano state tradotte in Italia fin dall'Ottocento<sup>70</sup>, mentre le fiabe devono aspettare gli inizi del XX secolo con due

<sup>69</sup> In alcune raccolte analizzate compaiono anche leggende o canti di anni precedenti. Già i primi curatori si erano posti il problema di cosa includere nelle raccolte di fiabe puškiniane: nel 1915 Ciampoli riunisce sotto l'etichetta “leggenda” svariate opere, precisando poi nell'introduzione (corsivi e tondi sono nel testo originale): «Sotto questo nome abbiamo scelto tre generi diversi, nei quali il Puškin è stato sommo: la *Ballata storica (Il savio Oleg)*, la *Ballata romantica (I fratelli masnadieri, L'annegato)*, la *Fiaba popolare (Il pescatore e il pesce, la Russalka)*» (Puškin 1915, 294). De Michelis rifiuta il criterio meramente cronologico e inserisce anche *Skazka o care Nikite i ego soroka dočerjach [Fiaba dello Zar Nikita e delle sue quaranta figlie]*, ma esclude le fiabe incompiute, come *Skazka o medvediche [Fiaba sull'orsa]*, o che non aderiscono pienamente al genere “fiaba”, come *Ženich [Il promesso sposo / Il fidanzato]* o *Pesn' o veščem Olege [Canto del saggio Oleg]*, che si orientano più alla ballata.

<sup>70</sup> Nel 1834 compare la prima versione italiana da Puškin, *Il prigioniero del Caucaso*, che inaugura la lunga storia della fortuna italiana del massimo poeta russo. Il primo *Evgenij Onegin* è tradotto nel 1856, in prosa, da A. Delâtre (De Michelis 1997, 693-94).

edizioni a cura rispettivamente di Verdinois (1906) e Ciampoli (1915), ma una presenza costante e continuativa inizia dagli anni Quaranta del Novecento, più precisamente dal 1942, con la pubblicazione di *Il gallo d'oro e altre fiabe* tradotte da Tibaldi Chiesa e illustrate dell'artista russo emigrato Vsevolod Nikulin<sup>71</sup>. Da quel momento non passa decennio in cui non vengano pubblicate una o più edizioni delle fiabe del grande poeta.

La seguente tabella riporta le edizioni dal 1945 al 1991<sup>72</sup> e mi permette di compiere alcune osservazioni generali per poi soffermarmi su due questioni specifiche: i titoli e i *realia*. Successivamente propongo una seconda classificazione fra traduzioni e adattamenti, puntando l'attenzione, nel primo caso, sull'approccio traduttivo, nel secondo caso, sull'analisi del paratesto e peritesto dei volumi.

Tabella 1. Edizioni delle fiabe di Puškin dal 1945 al 1991

Edizione	Fiabe contenute
Alessandro Pusckin, <i>Il galletto d'oro ed altre fiabe</i> , libera riduzione dal russo di R. e L. Novikov, ill. in nero e a colori di N. Rossi, Milano, Centauro, 1946.	Il galletto d'oro; Il cigno fatato; Il pescatore e il pesciolino.
Aleksandr Puškin, <i>Teatro e favole</i> , trad. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1961.	Storia dello zar Saltan, del figlio suo il glorioso e possente eroe principe Guidone Saltanovič e della bellissima principessa cigno; Storia della reginotta morta e dei sette cavalieri; Il fidanzato; Storia del pop e del suo servo Baldà; Storia del pescatore e del pesciolino; Storia del galletto d'oro.
Aleksandr S. Puškin, <i>Le fiabe</i> , versione di E. Micheli, ill. di G. Benvenuti, Milano, Fabbri, 1963.	Lo zar Saltan; Il pesciolino d'oro; Il principe Oleg; La principessa e i sette cavalieri.
Aleksandr Puškin, <i>Lo zar Saltan e altre fiabe</i> , trad. di S. Bertazzoni, ill. di M. E. Agostinelli, Milano, Bompiani, 1966.	Zar Saltan; Galletto d'oro; Fiaba del pescatore e del pesciolino; Fiaba del pope e del suo servo Baldà; Fiaba dell'orsa; Fiaba della principessa morta e dei sette eroi.
Aleksandr Puskin, <i>Il pesciolino d'oro</i> , fiaba sonora, versione sceneggiata di S. Pisu, ill. di Una, Milano, Fabbri, 1966-68?	Fiaba singola.
Puskin, <i>Il pesciolino d'oro</i> , versione di L. Melani, ill. di R. Bers, Milano, Fabbri, 1967.	Fiaba singola.
Puskin, <i>Le fiabe</i> , trad. di N. Antonico, Milano, Rizzoli, 1968.	Zar Saltano; Il galletto d'oro; La reginella morta e la famiglia dei guerrieri; Il pescatore e il pesciolino; Il Pope e il suo servo Baldà

<sup>71</sup> Raffaella Vassena parla diffusamente dell'arte di Vsevolod Nikulin e del suo sodalizio con la traduttrice lombarda (Vassena 2015a, 275-96).

<sup>72</sup> Rientra nei limiti cronologici imposti una traduzione del 1983 della *Fiaba del galletto d'oro* di R. Stefanini, ma essendo stata pubblicata su rivista (in "Oriente Moderno", Nuova serie, Anno 2 (63), Nr. 1/12 (Gennaio-Dicembre 1983), pp. 79-96) non viene presa in considerazione nel presente corpus.

Edizione	Fiabe contenute
Puskin, <i>Il pesciolino d'oro</i> , adattata e raccontata da L. Farina, ill. di I. Gongalov, Milano, AMZ, 1969.	Fiaba singola.
Puskin, <i>Il pesciolino d'oro; La principessa e i sette cavalieri</i> , versione di E. Micheli, ill. di Lima, Milano, Fabbri, 1969.	Il pesciolino d'oro; La principessa e i sette cavalieri.
Alexander Pushkin, <i>Favola dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente principe e cavaliere Guidone Saltanovic e della leggiadra principessa Cigno</i> , raccontata da A. Pellizzone, ill. di J. [I.] Bilibin, Milano, Emme, 197?	Fiaba singola.
Puskin, <i>Il pesciolino d'oro</i> , versione di L. Villa, ill. di Una, Milano, Fabbri, 1973.	Fiaba singola.
Alexander Pushkin, <i>La favola del galletto d'oro</i> , ill. di J. [I.] Bilibin, trad. di A. Pellizzone, Milano, Emme, 1974.	Fiaba singola.
Aleksandr Puškin, <i>Fiabe e leggende</i> , a cura di C. Poesio, ill. di B. Zago, Milano, Fabbri, 1976.	Il pope avaro e il suo servo; La principessa e i sette cavalieri; Lo zar Saltan; Il pescatore e il pesciolino d'oro; Il principe Oleg; Le russalche; Kirgiali.
Aleksandr Sergeevich Pushkin, <i>Il galletto d'oro di Aleksandr Sergeevich Pushkin. Nuova traduzione in versi con nota introduttiva</i> , trad. di R. Stefanini, in <i>Oriente Moderno</i> , Nuova serie, Anno 2 (63), Nr. 1/12 (Gennaio-Dicembre 1983), pp. 79-96.	Fiaba singola.
Alexander Pushkin, <i>La favola del galletto d'oro</i> , trad. di A. Pelizzone, ill. di P. Campanini, Pieve di Cento, a cura del Comune di Argelato et al., 1987.	Fiaba singola.
Aleksander Pushkin, <i>Favola dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente principe e cavaliere Guidone Saltanovic e della leggiadra principessa Cigno</i> , a cura di O. Austin e E. Galanti, Roma, Stampa Alternativa, 1987.	Fiaba singola.
Aleksandr Puškin, <i>Quattro fiabe</i> , a cura di R. Semeraro, trad. di F. Verdinois, Fasano, Scheina Editore, 1989.	La storia della reginotta morta e dei sette cavalieri; La leggenda del pescatore e del pesciolino d'oro; Il galletto d'oro; La leggenda di re Saltan.
Aleksandr Puškin, <i>Fiabe in versi</i> , trad. di C. De Michelis, Venezia, Marsilio, 1990.	Zar Nikita e le sue quaranta figlie; Fiaba del pop e del suo bracciante, Gnocco; Fiaba dello zar Saltan, di suo figlio il famoso e possente <i>bogatyř</i> principe Gvidon Saltanovič e della bellissima <i>zarevna</i> -cigno; Fiaba del pescatore e del pesciolino; Fiaba della <i>zarevna</i> morta e dei sette <i>bogatyři</i> ; Fiaba del galletto d'oro.

Edizione	Fiabe contenute
Aleksandr Puškin, <i>Il gallo d'oro e altre fiabe</i> , trad. di F. Cavattoni, Milano, Mondadori, 1990.	Il gallo d'oro; Storia dello zar Saltan, di suo figlio e della bella principessa cigno; La principessa morta e i sette eroi; Il pescatore e il pesce d'oro.
Aleksandr Puškin, <i>Opere</i> , a cura di E. Bazzarelli, G. Spindel, Milano, Mondadori, 1990 [trad. delle fiabe di T. Landolfi]	Storia del pop e del suo servo Baldà; Storia del pescatore e del pesciolino; Storia del galletto d'oro.

A un primo sguardo, attraverso la classificazione proposta nella tabella e visionando i libri inclusi, si possono ottenere alcune importanti informazioni:

1. Esistono edizioni di fiabe singole, di raccolte di fiabe e di miscellanee in cui le fiabe si accompagnano ad altri generi affini (leggende, ballate etc.) o addirittura al teatro, come nell'edizione Einaudi del 1961 (poi diventata Mondadori nel 1965 e infine Adelphi nel 2005).

2. I numeri mostrano la netta preferenza per la fiaba del *Pesciolino d'oro*, seguita a breve distanza, e a pari numero, dal *Galletto d'oro* e dallo *Zar Saltan*, quindi dalla *Zarevna e i sette bogatyr (cavalieri)* e infine dal *Pope e il suo servo Baldà*. Gli altri titoli compaiono sporadicamente, una o due volte, e, ricordo, non sono ascrivibili al ciclo delle fiabe del 1830-34. Per riassumere:

Tabella 2. Numero di pubblicazioni di ciascuna fiaba puškiniana (1945-1991)

Numero di pubblicazioni	Titolo
15	Fiaba del pescatore e del pesciolino d'oro
11	Fiaba del galletto d'oro
11	Fiaba dello zar Saltan
9	Fiaba della zarevna morta e dei sette bogatyr'
5	Fiaba del pope e del suo lavorante Baldà
2	Canto del saggio Oleg
1	Russalka
1	Fiaba dello zar Nikita
1	Kirgiali

Alla fine del paragrafo proverò a formulare qualche ipotesi sul successo nel mercato editoriale italiano della fiaba sul pesciolino d'oro che continua, anche dopo il 1991, a occupare saldamente il primo posto<sup>73</sup>.

3. Ci sono opere collocate editorialmente per un pubblico non soltanto adulto, ma anche colto e raffinato, e opere orientate spiccatamente a lettori bambini.

<sup>73</sup> Dopo il 1991 sono uscite almeno 5 nuove versioni della fiaba, l'ultima delle quali presso Carthusia nel 2019.

A dare queste indicazioni precise contribuiscono: a) la collocazione editoriale: le case editrici Mondadori, Marsilio, Rizzoli e Einaudi considerano le fiabe parte dell'opera puškiniana e affidano la traduzione a slavisti di rinomata fama quali Landolfi e De Michelis; le altre edizioni, per bambini, sono pubblicate da case editrici che si occupano prevalentemente di letteratura per l'infanzia, come AMZ, Emme, Fabbri, ma figurano anche gruppi poco presenti in questo settore, come Bompiani e Stampa Alternativa; b) vari elementi paratestuali: la presenza di illustrazioni, i materiali didattici aggiuntivi, le prefazioni/postfazioni etc. sono chiari segnali del pubblico a cui l'editore si rivolge, tenendo sempre ben presente che, nel caso della letteratura per l'infanzia, siamo di fronte al fenomeno del "doppio destinatario" in cui la scelta del libro viene operata dal mediatore adulto, soprattutto per quanto riguarda i volumi destinati ai bambini piccoli.

4. Tra i titoli perdura l'alternanza terminologica "fiaba/favola" benché con una netta (e giusta) prevalenza del primo termine rispetto al secondo il quale, tuttavia, compare quattro volte, sempre in pubblicazioni di singole opere.

Mi ricollego a quest'ultima osservazione per soffermare l'attenzione sulla peculiarità dei titoli di queste opere – e della loro traduzione in italiano – che permette di affrontare, nel caso delle fiabe di Puškin, non soltanto il problema generale dei titoli delle opere letterarie, iscritte nella cornice della traduzione di denominazioni proprie, ma anche dei *realia*, poiché molti di essi sono legati a qualche elemento della linguocultura di partenza (Vlachov, Florin 1986) (Vinoogradov 2001). Innanzitutto, come ricorda Viezzi (2017, 14),

le scelte traduttive che hanno come oggetto nomi e titoli possono essere ritenute rappresentative delle caratteristiche e delle tendenze in atto, in un certo momento, in una data comunità lingua-culturale e assumono pertanto uno specifico valore quali strumenti da utilizzare nello studio, anche in chiave diacronica, di importanti aspetti dei sistemi linguistici e culturali.

Ampliando i limiti cronologici, rintracciamo alcuni esempi di minore adesione ai criteri traduttivi nella resa di Verdinois, che sceglie di classificare le fiabe puškiniane come "leggende", di sostituire l'appellativo di "zar" con quello di "re" per avvicinarlo al contesto culturale di arrivo e di modificare il titolo della fiaba sullo zar Saltan, trasformandola in *Il cigno fatato*; anche il nome proprio scelto da Tibaldi Chiesa per il servo Baldà, reso con "Cetrullo" nella versione del 1942, racconta di una temperie linguistica ormai molto lontana rispetto al nostro tempo.

Gli studiosi che si sono occupati delle funzioni del titolo (Hoek 1973, 1981) (Weinrich 2001) propongono molteplici distinzioni e tassonomie, ma sono concordi nel considerare il titolo un nome proprio (NP) del testo, ovvero un testo che rimanda a un altro testo il cui valore è racchiuso dalla molteplicità delle funzioni che svolge, alcune delle quali sempre presenti, altre opzionali. Secondo Christine Nord, teorica dell'approccio *funzionalista* della traduzione, nei titoli «il testo di partenza non è il primo e principale criterio per la decisione del traduttore; è solo una delle varie fonti di informazione utilizzate dal traduttore» (Nord 1997, 25). Per Nord quindi la funzionalità del titolo dell'opera originale

dev'essere ben distinta dalla funzionalità del titolo del testo tradotto. Per tale motivo, spesso, nella prassi non c'è corrispondenza semantica tra titolo del TP e titolo del TA. In altre parole, il titolo del TA non è una riformulazione translinguistica del titolo del TP, ma è una creazione totalmente o parzialmente autonoma. Se questo giustifica le scelte traduttive che intraprendono la via della ri-creazione funzionale, d'altro canto pone una serie di altri problemi, rilevati per primo da Genette (1987): le scelte traduttive autonome possono dare adito a effetti paratestuali e intertestuali lontani o lontanissimi dal TP, ovvero creare una rete di associazioni e rimandi che sono riconoscibili per il lettore del TA, ma non hanno niente a che vedere con il TP. Questo, d'altro canto, non sempre impedisce di porre in primo piano la funzione "appellativa" del titolo – che consiste nello stimolare il fruitore a leggere un testo o almeno a comprarlo e a interpretarlo in un certo modo – ovvero di dare la precedenza all'attrattività del testo, al di là della sua corretta interpretazione *rispetto* al TP. Come osserva Viezzi (2017, 87) «la produzione dei titoli di arrivo, nella realtà dei fatti, sfugge spesso alla pratica della traduzione semantica poiché all'atto della scelta traduttiva vengono riconosciute priorità che mettono in secondo piano la scelta dell'autore». Nel caso della letteratura per l'infanzia, in particolare quella tradotta, è da tenere presente anche il criterio della *leggibilità* (*readability*): titoli troppo lunghi o "complessi" rischiano di scoraggiare o allontanare il potenziale acquirente. Ciò vale particolarmente nel caso delle fiabe puškiniane poiché alcuni titoli, oltre a essere molto lunghi, contengono *realia* e NP tipici del contesto fiabesco russo, lontano da quello italiano.

Se quindi per la fiaba del galletto d'oro non si riscontrano particolari divergenze (tranne la scelta tra "favola" e "fiaba" sopramenzionata), le cose già si complicano per la favola del pesciolino che in italiano viene resa così:

- a. La leggenda del pescatore e del pesciolino d'oro
- b. Storia del pescatore e del pesciolino
- c. Fiaba del pescatore e del pesciolino
- d. Il pescatore e il pesciolino d'oro
- e. Il pescatore e il pesce d'oro
- f. Il pesciolino d'oro

È chiaro che ciascuna soluzione veicola un preciso valore semantico e intrattiene con il TP un rapporto diverso. La parola "leggenda", "storia" e "fiaba" identificano subito il genere di testo che si sta presentando in considerazione, mantenendo l'esplicitazione del TA in cui è presente la parola "skazka o"<sup>74</sup>. Gli editori che omettono questa informazione fanno affidamento, probabilmente, sulla copertina e sul nome dell'autore.

<sup>74</sup> Si può rilevare in alcune tipologie testuali russe una maggiore tendenza a mantenere esplicito nel titolo il genere di testo; lo si vede per esempio nella canzone d'autore dove la parola "Pesnja o" ("Canzone su/di") è parte integrante del titolo. Tale ipotesi andrebbe tuttavia verificata sulla base di dati statistici.



Le altre tre differenze riguardano: l'omissione del pescatore (presente nel TP) tramite la quale si pone al centro della vicenda soltanto l'animale magico; il diminutivo "pesciolino" (come nel TP: "rybok") che rimanda subito a un destinatario bambino e a un'atmosfera infantile; l'esplicitazione riferita all'animale magico, "d'oro", assente nel titolo del TP e svelato soltanto nel racconto. Scegliendo di portare l'informazione nel titolo si aggiunge subito un'allusione alla dimensione magica della storia, forse si vuole creare un'associazione con "l'asino d'oro" di Apuleio, e si genera nel lettore una serie di aspettative che il sostantivo da solo non avrebbe prodotto.

Ancora più diversificate le soluzioni per le altre tre fiabe in esame, ciascuna contenente uno o più richiami alla tradizione folklorica russa: "zar", "zarevna", "bogatyr", "pop", sono tutti appellativi che appartengono alla cultura russa e che sono entrati in vario modo in quella italiana. "Zar" è senz'altro il più noto appellativo anche fuori dai confini russi, motivo per cui nella fiaba dello zar Saltan, *Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaze Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne lebedi*, lo mantengono tutti i traduttori, tranne Verdinois che sceglie "re"<sup>75</sup>. Molto meno noti sono i discendenti dello zar: lo "zarevič", il figlio maschio, cioè il principe, e la "zarevna", ovvero la figlia femmina, cioè la principessa.

Alcuni traduttori aggirano il problema in due modi: ricreando il titolo, come fa Novikov, che ribattezza la fiaba "Il cigno fatato" oppure accorciandolo e omettendo tutti i riferimenti più difficili: abbiamo così "Lo zar Saltan" o "Zar Saltan". Una curiosa localizzazione del NP si nota nella versione di Antonico che sceglie di italianizzare il nome del protagonista: "Zar Saltano". Chi si attiene al titolo del TP deve invece misurarsi con il figlio di Saltan "bogatyr" e "knjaz", e la "zarevna" cigno. Il primo è reso con "eroe principe" (Landolfi), "principe e cavaliere" (Pellizzone) e "bogatyr"<sup>76</sup> principe" (De Michelis). Tutti, quindi, mantengono fisso l'appellativo di "principe" che, curiosamente, non è esplicito nel TP ma si deduce dal fatto che Gvidon è il figlio dello zar. "Knjaz" è il titolo onorifico assegnato a chi, anticamente, possedeva un regno o principato ("knjažstvo"). Anche qui abbiamo tre diverse scelte traduttive: Landolfi punta sull'elemento fiabesco e avventuroso e traduce con "eroe principe", Pellizzone con "principe e cavaliere", mentre De Michelis preferisce la non traduzione dell'appellativo, mantenendo il termine "bogatyr", come poi fa coerentemente con "zarevna", benché graficamente non allineato alla scrittura scientifica (quindi con la "z" invece della "c")<sup>77</sup>.

Una sorta di compromesso tra i due approcci è quello di Cavattoni che decide di accorciare il titolo per evitare la difficile scelta tra non traduzione e tradu-

<sup>75</sup> La sua traduzione è del 1906, ma viene utilizzata per una edizione del 1989 e perciò mi sembra corretto includerla nell'analisi. D'altronde, affidarsi a una tradizione che ha più di ottant'anni è già una scelta editoriale consapevole.

<sup>76</sup> Bogatyr' è l'eroe forte e valoroso dell'epos tradizionale russo tramandato dalla *bylina*.

<sup>77</sup> De Michelis motiva la sua scelta nella dettagliata prefazione al libro (Puškin 1990, 35-6).

zione degli appellativi, mantenendo soltanto “principessa” per la protagonista femminile della storia. Un’ultima osservazione circa il NP “Gvidon” che in Landolfi e Pellizzone viene spostato verso la cultura di arrivo (“Guidone”), come è uso corrente nella traduzione di letteratura per l’infanzia, mentre in De Michelis resta inalterato (“Gvidon”).

I “bogatyř” e la “zarevna” tornano anche nel titolo della fiaba che parla della principessa morta, *Skazka o mertvoj carevne i o semi bogatyřjach*, ma questa volta Cavattoni non aggira il problema e traduce con “eroi”; Landolfi cambia in “cavalieri”, scelto anche da Micheli, Poesio e Verdinois, mentre De Michelis, come nella precedente fiaba, mantiene il termine russo. L’unica eccezione è rappresentata da Antonico, la cui scelta segue meglio degli altri i parametri di *equifunzionalità*: “guerriero” è infatti, a livello di funzione, un ottimo traduttore di “bogatyř”, rimanda per associazione all’epica, e ai connotati fisici e intellettuali dell’eroe, e non è per forza associato a un titolo onorifico. Si noti anche che in tutte le edizioni Fabbri, per bambini, viene omesso l’aggettivo “morta” riferito alla “zarevna”, forse per non introdurre già in copertina un tema che ancora oggi viene considerato tabù nella letteratura per l’infanzia, in particolare quella italiana, e che lo era certamente nella seconda metà del secolo scorso: la morte e il regno dell’aldilà.

Un altro quesito interessante è fornito dalla fiaba dedicata al pope, *Skazka o pope i rabotnike ego Balde*, in particolare dal NP Balda che è un nome parlante. I nomi parlanti sono una caratteristica diffusissima della letteratura per l’infanzia dove i nomi propri acquisiscono valori referenziali o semantici ulteriori tramite polisemia o per gioco di parole fonetico o grafico. Compito del traduttore è riconoscere le componenti funzionali del NP, ovvero le potenzialità espresse dal NP parlante, e cercare di preservare il massimo effetto che esso produce nel TP, sforzandosi di non snaturare gli altri elementi che lo costituiscono. Le fiabe e le favole, tendenzialmente, sono ambientate in uno spazio-tempo mitologico, fuori da vincoli storici e geografici, ma anche in questo genere i NP portano traccia della tradizione nazionale. “Balda”, infatti, era un nomignolo in voga in Russia fino alla fine del Seicento-inizio Settecento e in seguito proibito da Pietro I. L’etimologia riconduce a vari significati, tutti legati all’idea di dabbaggine, stupidità, ottusità etc. Nel caso della fiaba puškiniana, in realtà, soltanto De Michelis decide di tradurre, preservando il significato del NP e mantenendo perciò la sua *funzione* che sottolinea la dissonanza tra il NP e l’astuzia del lavorante che si fa beffe del pope. Nelle altre traduzioni il NP resta Baldà, quindi non viene tradotto<sup>78</sup>, o viene omesso, come nell’edizione Fabbri a cura di Poesio, dove però si segnala un’esplicitazione simile a quella riscontrata nella fiaba del pescatore e del pesciolino (dove l’aggettivo “d’oro” è stato aggiunto, in alcuni casi, già nel titolo): qui il pope viene definito “avaro”, come effettivamente si rivela essere nel corso della storia, anche se nel titolo di partenza la sua caratteristica principale non è indicata.

<sup>78</sup> Come rileva Salmon, «non tradurre un NP, sia o meno una scelta consapevole, da un punto di vista semiotico equivale sempre e comunque a una traduzione» (Salmon Kovarski 1997, 70).

L'altra macro-differenza che salta subito all'occhio nel confronto tra le edizioni riguarda una questione di fondo che si pone di fronte ai traduttori: alcuni scelgono di mantenere la *forma* del TP, e perciò traducono in versi, altri optano per la riscrittura/adattamento in prosa. I due parametri (destinatario e forma testuale) sono correlati per quanto riguarda le edizioni "per adulti" che, infatti, sono tutte in versi. Al contrario, le versioni per bambini contemplan entrambe le opzioni – in versi o in prosa – ma con una significativa preferenza per la seconda, declinata in varie forme di riscrittura o adattamento del testo puškiniano che non tiene conto del complesso apparato formale (eppure così importante per il lettore bambino). La seguente tabella mostra i dati ricavati dallo spoglio dei volumi:

Tabella 3. Prosa o poesia, adulti o bambini.

EDIZIONE	PROSA	POESIA	ADULTI	BAMBINI
<i>Il galletto d'oro ed altre fiabe</i> , Centauro 1946	X			X
<i>Teatro e favole</i> , trad. di T. Landolfi, Torino, Einaudi, 1961		X	X	
<i>Le fiabe</i> , versione di E. Micheli, ill. di G. Benvenuti, Fabbri, 1963	X			X
<i>Lo zar Saltan e altre fiabe</i> , trad. di S. Bertazzoni, ill. di M. E. Agostinelli, Bompiani, 1966.	X			X
<i>Il pesciolino d'oro</i> , fiaba sonora, versione sceneggiata di S. Pisu, ill. di Una, Fabbri, 1966-68	X			X
<i>Il pesciolino d'oro</i> , versione di L. Melani, ill. di R. Bers, Fabbri, 1967.	X			X
<i>Le fiabe</i> , trad. di N. Antonico, Milano, Rizzoli, 1968.		X	X	
<i>Il pesciolino d'oro</i> , adattata e raccontata da L. Farina, ill. di I. Gongalov, AMZ, 1969.	X			X
<i>Favola dello zar Saltan...</i> , Emme Edizioni, 197?	X			X
<i>Il pesciolino d'oro</i> , versione di L. Villa, ill. di Una, Fabbri, 1973.	X			X
<i>La favola del galletto d'oro</i> , ill. di Bilibin, trad. di A. Pellizzone, Emme, 1974		X		X
<i>Fiabe e leggende</i> , a cura di C. Poesio, ill. di B. Zago, Fabbri, 1976	X			X
<i>Favola dello zar Saltan, di suo figlio...</i> , a cura di O. Austin e E. Galanti, Stampa Alternativa, 1987	X		X	
<i>Fiabe e leggende</i> , a cura di C. Poesio, ill. di B. Zago, appendice didattica di M. Cassuoli, Fabbri, 1989.	X			X

EDIZIONE	PROSA	POESIA	ADULTI	BAMBINI
<i>Fiabe in versi</i> , trad. di C. De Michelis, Marsilio, 1990.		X	X	
<i>Il gallo d'oro e altre fiabe</i> , trad. di F. Cavattoni, Mondadori, 1990.	X			X
<i>Opere</i> , a cura di E. Bazzarelli, G. Spendel, Mondadori, 1990 [trad. delle fiabe di T. Landolfi]		X	X	

Comune a tutti i traduttori delle fiabe che mantengono la forma poetica sembra essere la necessità di motivare il proprio approccio, prima di tutto metrico e rimico, segno di un'elevata attenzione all'aspetto formale dei componimenti. Così Verdinois rende conto del suo lavoro sul trocheo puškiniano capace di evocare un ampio ventaglio ritmico-emozionale<sup>79</sup>:

Oltre i grandi e forti lavori, il Pusckin si provò anche a dettare novelle popolari, raccontini, fiabe, e seppe infondervi tanta vitalità, tata grazia e tanto sentimento, che la critica non esitò a chiamarli dei capolavori [sic]. Ho tentato di voltarne quattro in italiano, studiandomi di essere fedelissimo nel pensiero e nella forma. Quanto a semplicità, ho conservato, per quanto era consentito dalla natura della nostra lingua, i trapassi rapidi, i mutamenti di tempo, le ingenue ripetizioni, le espressioni non ricercate, e via discorrendo. Pel metro ho scelto l'ottonario, perché risponde al coreo dell'originale, e così pure, come nel testo, ho rimato i versi a coppie: meno però che nel *Pesciolino d'oro*, dove la sestina m'è parsa di andamento più conforme al racconto russo (Puškin 1906, 5-6).

Antonico riconosce l'impossibilità di un esito positivo, resta legato a un'idea – si spera ormai superata – dell'intraducibilità della poesia (da lui stesso sconfessata nell'atto di tradurre) e condivide con il lettore l'obiettivo prefissato:

Presunzione già grande è stata quella di averne voluto tentare la traduzione, che, per quanto fedele al testo russo [...], è sempre un'esercitazione accademica, essendo ogni vero poeta, per intrinseca natura, intraducibile. S'è preferito, in ogni modo, usare ritmi nostrani, che ci sono sembrati i più adatti a rendere il tono favoloso e insieme ironico dell'originale: lo spirito insomma della fiaba puškiniana, che era quanto ci premeva di più salvare nella difficile impresa (Puškin 1968, 11).

Più robusto l'approccio di De Michelis che, dopo approfondita analisi dei TP, motiva la scelta dell'ottonario italiano in luogo dell'originario trocheo prevalente in Puškin:

Quattro delle sei *Fiabe* qui raccolte sono stese in tetrametri trocaici a rima baciata: tra l'impossibilità di renderle, con un dignitoso referente semantico,

<sup>79</sup> Osserva Angelo Maria Ripellino: «La sagacia prosodica di Puškin sa trarre da un medesimo metro gamme di sfumature diverse» (Ripellino 1961, XXIX).

in una struttura metrica e rimica coerente (ancorché 'equivalente', e non 'speculare'), e la debolezza d'una resa meramente prosastica (che ne farebbe svanire un elemento essenziale), abbiamo scelto una resa che, pur rinunciando alla rima, salvaguardasse almeno un ductus di forte riconoscibilità, con una versione improntata all'ottonario italiano, pur non 'perfetto', e pur con qualche, rara, deviazione semantica. Le due fiabe restanti (nell'originale, in versi 'irregolari', e comunque senza alcun equivalente italiano) vengono date in resa prosastica (Puškin 2005, 35).

Modalità diverse di leggere il testo puškiniano in ottica di una sua traduzione, ma tutte orientate a preservare o trasporre la forma del TP nella cultura poetica di lingua italiana<sup>80</sup>.

Per quanto riguarda le versioni in prosa abbiamo approcci diversi al TP ma anche alcune caratteristiche comuni: in primo luogo, la scelta di posizionare il testo per bambini della scuola primaria; in molti casi nel paratesto/peritesto non è esplicita la fascia d'età di riferimento, ma la scelta lessicale e sintattica e l'apparato di illustrazioni fa pensare a bambini tra i 6 e i 9 anni. Secondariamente, le illustrazioni sono parte integrante della narrazione: a pagina intera, a mezza pagina o a incorniciare il testo, sono comunque in dialogo con le parole, le arricchiscono di dettagli e ricreano l'ambientazione "russeggiante" del TP o privilegiano uno spazio dal vago sapore orientale ma non precisamente identificabile in uno spaziotempo concreto. Nell'edizione di Centauria, addirittura, la storia è preceduta da alcune tavole con le immagini dei personaggi delle singole fiabe (il pesciolino, il galletto, il cigno etc.). Accanto alla riproduzione a colori c'è sempre una tavola con il disegno in bianco e nero, da colorare, che rende il libro interattivo e chiama in causa il lettore nelle vesti di illustratore.

*La favola del galletto d'oro* di Emme Edizioni punta sulle bellissime illustrazioni di Ivan Bilibin, uno dei più importanti esponenti del collettivo artistico "Mir iskusstva" (Mondo dell'Arte), dallo stile inconfondibile, e ben noto come illustratore di fiabe e leggende, tanto in Russia quanto in Italia. Il volume si presenta in un formato peculiare, sviluppato in senso orizzontale, e le ricche immagini (grazie anche al perfezionamento di tecniche sempre più sofisticate per il colore e l'aspetto grafico in generale, a cui Emme Edizioni dedica particolare attenzione<sup>81</sup>) contribuiscono ad aumentarne il valore estetico.

Segnalo, infine, un caso limite di riscrittura che rientra nel vasto mondo della parascolastica, ovvero *Fiabe e leggende* pubblicate da Fabbri nella collana "Letture giovani per la scuola elementare" (1989) e corredate da un'appendice didattica con schede di comprensione, esercizi, una "Nota per insegnanti e genitori" e un approfondimento tematico "per conoscere la Russia". Si fa esplicito riferimento alle riforme a cui si ispira l'operazione editoriale che segue i Nuovi programmi

<sup>80</sup> L'ultimo esempio in ordine cronologico è la nuova traduzione di *Evgenij Onegin* firmata da Giuseppe Ghini che sceglie il novenario giambico come metro-bussola del capolavoro puškiniano di cui dà conto nell'accurata Introduzione (Puškin 2021, V-XXI).

<sup>81</sup> Cfr. §2.3.

didattici per la scuola primaria secondo il D.P.R. 12/2/1985. La scheda “per conoscere la Russia” agevola la lettura del testo, spiegando alcuni *realia* come l’isba e proponendo esercizi di comprensione. Chiude il libro una scheda con le “Valutazioni conclusive”, in cui si analizza la differenza tra “fiabe” e “leggende” e si chiede un giudizio sul racconto che è piaciuto di più. Nella quarta di copertina è sintetizzato il motivo che ha spinto alla pubblicazione del volume e che, in realtà, sottende a molte edizioni fin qui prese in esame e che dimostra l’immagine di questo Paese che si è andata via via consolidando negli anni:

La Russia proietta nelle fiabe e nelle leggende di Puskin un’immagine luccicante e poetica del suo straordinario mosaico di popoli e di culture. Così, attraverso le avventure di principi e di cavalieri, di ninfe e di diavoli, di briganti e di eroi il lettore può compiere un affascinante viaggio alla scoperta dell’“anima” popolare russa e, contemporaneamente, dei misteri del cuore dell’uomo (Puškin 1989).

In questo caso il testo è messo totalmente al servizio della didattica, diventa un “pretesto” per approfondimenti linguistici e culturali e ubbidisce pertanto a logiche che non riguardano la traduzione del TP. Lo si nota anche dalla disposizione degli “autori” del libro: il curatore dell’appendice didattica è al centro del frontespizio, mentre la cura del testo, affidata a Carla Poesio (che non era una russista), si ritrova soltanto nel colophon, in piccolo.

Nonostante l’autorevolezza e l’importanza del poeta russo per eccellenza, nemmeno Puškin è riuscito a evitare strane operazioni editoriali che a volte attraversano la storia della ricezione e appropriazione di letterature straniere. Nel 1990 Mondadori pubblica *Il gallo d’oro e altre fiabe* nella traduzione di F. Cavattoni; nel colophon del libro si legge: «Originally published in France as *Le Coq d’Or* in 1925 by H. Piazza. Introduction and English language translation». A seguire il marchio dei diritti riservati, del 1989, della casa editrice Doubleday, «a division of Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc» (Puškin 1990b). Ancora più sospetto è il titolo dell’opera originale indicato in didascalia: *The Golden Cockerel*. Osservando questi dati l’edizione sembra a tutti gli effetti una traduzione dall’inglese, confermata anche dal fatto che il traduttore lavora prevalentemente con il francese e l’inglese. Rimane qualche dubbio su una possibile versione originaria francese, alimentato anche dalla nota sull’illustratore Boris Zvorykin, membro del Movimento per il rinnovamento slavo in Russia. Zvorykin aveva abbandonato la Russia dopo la Rivoluzione, emigrando a Parigi dove aveva collaborato con la casa editrice H. Piazza e continuato a illustrare fiabe russe. Anche l’introduzione, probabilmente della versione francese o inglese a firma di Rudolf Nureyev, sembra motivata più dalla fama del ballerino russo che dalla sua effettiva competenza in materia di fiabe puškiniane<sup>82</sup>.

<sup>82</sup> L’introduzione immortala Puškin come eroe romantico, intriso di ideali di libertà e grande conoscitore e appassionato cultore della Francia. Nureyev racconta la biografia del poeta con molte imprecisioni, si sofferma, ovviamente, sui rapporti tra Puškin e la danza e i forti legami della danza russa con quella francese (altro motivo che fa pensare a una prima edizione francese del volume), ricordando che *Il pesciolino d’oro* era diventato un balletto di Djagilev.

Una strana scelta editoriale, dunque, ancor più sorprendente se si pensa che viene realizzata da una seria e importante casa editrice come Mondadori, per giunta nel 1990, quando cioè l'abitudine di tradurre letteratura russa passando da una lingua veicolare stava ormai scomparendo. Ma tra le edizioni prese in esame non è l'unico caso: la già citata Poesio potrebbe infatti essersi servita di una edizione francese o inglese per riscrivere le fiabe di Puškin, così come Alessandra Pellizzone che, a nostra conoscenza, non sa il russo. Quest'ultima è autrice di due testi puškiniani in lingua italiana: ne *La favola del galletto d'oro* sceglie una narrazione fiabesca dal tono solenne, con una scansione in versi dove però non si rintracciano forme metriche o rimiche riconoscibili. Sembra piuttosto il tentativo di donare – anche visivamente – una narrazione epica, pur senza riprodurre in alcun modo le caratteristiche formali richieste dal genere. Diverso è l'approccio al testo per la *Favola dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente Principe e Cavaliere Guidone Saltanovič e della leggiadra principessa Cigno*, dove Pellizzone sceglie la prosa, benché lessicalmente connotata dall'epoca<sup>83</sup> in espressioni come “alfine si quietà”, “ecco ode un lamento”, “sono lieto di farti un servigio”, “dà in ismanie”. Anche la sintassi è ricercata, con frequenti dislocazioni del soggetto (“Sibila il vento, corre allegramente la nave”), ritmo da epos scandito da frequenti ripetizioni di intere frasi o passaggi che legano tra loro gli episodi, segnalando in questo modo il rispetto dei moduli ripetuti del TP (pur totalmente stravolti dal punto di vista formale) e l'appartenenza al genere fiabesco-mitologico.

È evidente che la dominante che orienta il riscrittore delle fiabe puškiniane in italiano non è prettamente testuale e non mira al recupero della forma del testo, ma si concentra piuttosto sugli elementi narrativi e drammaturgici, sulla scansione degli episodi, a volte mantenuti interamente, altre volte selezionati per semplificare ulteriormente la narrazione. Come già accennato, il significato delle illustrazioni viene portato in primo piano: non si tratta di un semplice corredo visivo del testo, la loro massiccia presenza (nello spazio della pagina) dimostra la volontà di affidare la vicenda anche al codice iconico oltre che a quello verbale. La libertà di scelta dello stile e del ruolo delle immagini si ritrova anche nei modi in cui i testi vengono rielaborati. Il criterio generale è quello della semplificazione e se in alcuni casi si cerca un andamento ritmico in prosa, in altri si predilige la chiarezza dell'esposizione. È interessante però notare le manipolazioni che il testo subisce nel processo di riscrittura. Non si tratta soltanto di omissioni o aggiunte di particolari (già di per sé, comunque, sufficienti a non poter parlare di “traduzione” vera e propria), ma mi riferisco al cambio di prospettiva o all'intervento in prima persona della voce narrante o dell'autore dell'adattamento. Prendiamo un caso, per esemplificare quanto detto: il finale della fiaba del pescatore e del pesce.

<sup>83</sup> Non sono riuscita a trovare la data esatta di pubblicazione; da Opac risulta “197?”, sul libro non è riportata. Poiché l'altro volume è del 1974 si può supporre che questo lo preceda o lo segua di poco.

Il TP russo ha una struttura circolare: inizia con i due protagonisti colti nella loro quotidianità, il vecchio che va a pesca e la vecchia che fila; la loro miseria è segnalata indirettamente dalla “zemljanka” (tugurio sottoterra da cui spunta soltanto il tetto) che viene definita per di più “vetchaja” (“decrepita”). Il primo episodio, con l’incontro tra il pescatore e il pesciolino magico, si conclude con l’immagine del mastello (“koryto”) rotto, simbolo di sventura perché rimanda alla felicità perduta in quanto è il recipiente utilizzato per il distillato di cereali, primo e rozzo antenato della vodka. Dopo i molti desideri espressi dal pescatore e la punizione per l’avidità della vecchia, la storia si conclude riprendendo l’ambientazione iniziale: dopo aver atteso inutilmente il ritorno del pesciolino, il pescatore si allontana, vede davanti a sé la “zemljanka”, la vecchia moglie e il mastello rotto. Il finale, pertanto, non contiene alcuna morale esplicita, non rivela la posizione dell’autore, ma si limita a ripristinare la situazione di partenza, permettendo al lettore di trarre le proprie conclusioni. Così succede, ovviamente, anche nelle traduzioni di Landolfi, De Michelis e Antonico. Le riscritture e gli adattamenti, invece, si comportano diversamente: alcune versioni esplicitano chiaramente il messaggio della fiaba, ovvero la punizione per non aver goduto della fortuna inattesa e per averla sfidata a causa della cupidigia e brama di possesso. Così, per esempio, si conclude l’edizione di Novikov per Centauro (1946):

Il vecchio lo ricordava con un certo senso di sollievo, giacché non gli pesava né il suo lavoro né la sua miseria; la vecchia, invece, con un disperato senso di rimpianto e di muto rimprovero verso se stessa per non essere stata capace di accontentarsi (Puškin 1946, 68).

Il riscrittore entra nella psicologia dei personaggi e ne interpreta lo stato d’animo e i sentimenti scaturiti direttamente dalle loro azioni.

Allo stesso modo Luisa Villa, probabilmente per aumentare l’effetto scenico dell’annullamento della magia, si sofferma a descrivere il contrasto tra lo splendore della reggia ottenuta dalla vecchia e il ritorno alla miseria iniziale per l’eccesso di cupidigia:

E lì, invece di una triste sorte, trovò ad attenderlo una sorpresa.  
La reggia era sparita: non c’erano più mura, finestre, tetti d’oro.  
Era scomparso anche l’esercito di guardie.  
Al posto del palazzo trovò la sua misera catapecchia.

Sull’uscio era seduta la moglie, vestita di poveri abiti cenciosi,  
intenta a lavare i panni  
in un vecchio catino bucato.  
(Puškin 2009<sup>84</sup>)

Non soltanto la situazione iniziale è ripristinata, ma la punizione si riflette anche nei dettagli, per esempio dell’abbigliamento della vecchia (“poveri abiti

<sup>84</sup> Nell’edizione italiana non sono indicate le pagine.



cenciosi”) e nell’abbruttimento dell’abitazione che dall’iniziale “casupola” (senza altri attributi negativi) diventa una “misera catapecchia”.

Molto meno tragica è la lettura che fa del finale della fiaba Melani per la quale la scomparsa del castello e il ritorno della “capannuccia di fango” non implica per forza uno scoramento da parte dei due protagonisti:

E così i due vecchi ripresero la loro semplice vita di prima: l’uomo si recava ogni mattina a pescare e la donna accudiva alla casa come aveva sempre fatto (Puškin 1967<sup>85</sup>).

Non viene fatta nemmeno menzione del mastello rotto che, in maniera simbolica ma esplicita, rimanda a una situazione negativa che sarebbe risultata poco adatta al quadretto familiare descritto nell’edizione del 1967.

Una sorta di compromesso tra il lieto fine e la lezione morale è rappresentato dal finale scritto da Loredana Farina per AMZ. In questo caso, non solo il ripristino della situazione iniziale è momento liberatorio e atteso, ma dall’intera vicenda si può imparare qualcosa e la riscrittrice non manca di sottolinearlo, anche graficamente, inserendo una vera e propria morale, separata dal resto del racconto da tre asterischi.

Non disse nulla il vecchio perché poteva facilmente dimenticare l’avventura della cupidigia di sua moglie e perché alla fine tutto era finalmente tornato come prima. “La vita è come il mare – pensava fra sé. – È sempre varia e sempre uguale: ti restituisce poi quello che prima ti ha tolto”.

Intanto era salito il sole e le reti, stese ad asciugare, erano pronte per essere ancora gettate in acqua.

Il vecchio pescatore e la sua donna si preparavano a vivere ancora una lunga fila di giorni tutti uguali a quelli già passati insieme; tanti giorni sereni per pescare e filare. Ma con qualche cosa in più: con in più il ricordo del pesciolino d’oro.

\*\*\*

Ogni uomo, durante la sua vita, incontra un pesciolino d’oro: non lo lasci andare senza chiedergli niente, ma non pretenda mai di più di quello che gli può esser dato (Puškin 1969<sup>86</sup>).

Questo breve excursus può rendere l’idea di che cosa succede a un testo quando si passa dalla sua traduzione alla riscrittura e, di conseguenza, quale ruolo importante può svolgere ogni ricreazione che risponde non più al testo di partenza e, più largamente, alla cultura e al suo contesto originario, ma si proietta totalmente e si orienta sul gusto o l’ideologia della cultura di arrivo.

Occorrono, tuttavia, dei distinguo: negli esempi riportati, a differenza di quanto teorizzato da Lefevere (1992), la manipolazione del testo sembra seguire più criteri estetici e di gusto personale del riscrittore che una agenda politica

<sup>85</sup> Nell’edizione italiana non sono indicate le pagine.

<sup>86</sup> Nell’edizione italiana non sono indicate le pagine.

o ideologica dettata dal sistema culturale in cui il testo prende origine. In altre parole: la maggiore o minore esplicitazione della morale, l'interpretazione tragica o "leggera" del finale sembrano imputabili al gusto e alla sensibilità di chi è chiamato a ri-narrare la fiaba puškiniana, più che a una volontà precisa di assolvere certi obblighi extra-testuali.

Diverso è invece quello che succede, per esempio, con le fiabe di Tolstoj di cui mostrerò un esempio nel prossimo capitolo e dove, al contrario, il riscrittore dimostra chiaramente la volontà di manipolare il testo per piegarlo alle esigenze educative che si sente in dovere di impartire attraverso la lettura delle storie del grande classico russo.

Dal rapido confronto tra le molteplici edizioni delle fiabe – in cui domina quantitativamente la storia del pescatore e il pesciolino, seguita da quella sulla magica statua del galletto e quella dello zar Saltan – possiamo quindi trarre alcune conclusioni: innanzitutto l'appropriazione delle fiabe di Puškin in Italia sembra seguire un doppio binario. Da un lato questa produzione viene ripensata specificatamente per bambini ed è quindi oggetto di numerosi adattamenti, rifacimenti e riscritture, pubblicata in edizioni e da case editrici legate al mondo dell'infanzia. A questo tipo appartengono, per esempio, *Il pesciolino d'oro* di Fabbri e AMZ o le riscritture di Emme Edizioni. Dall'altro le fiabe sono riconosciute come parte integrante del *corpus* poetico di Puškin, benché spesso relegate al ruolo di opere minori, ma comunque da inquadrare all'interno della produzione artistica del poeta. A questa seconda categoria appartengono senza dubbio le prove di Tommaso Landolfi e Cesare G. De Michelis, due grandi studiosi della cultura e della letteratura russa. Qui l'interesse scientifico prevale su quello commerciale, l'intento precipuo è far conoscere una parte dell'opera di Puškin meno nota al pubblico dei lettori, non per forza russisti, senza alcun riferimento o orientamento verso il pubblico di bambini o ragazzi. Ciò condiziona anche l'approccio ai testi: abbiamo un solo esempio di fiaba puškiniana "per bambini" mantenuta in versi (quella di Emme Edizioni), ma – come abbiamo visto – senza il rispetto dei caratteri formali del TP. La traduzione vera e propria resta invece appannaggio degli slavisti e di una presentazione "scientifica", seria, dell'opera. Come a sottolineare, senza volere, l'impossibilità di presentare ai piccoli lettori le fiabe puškiniane nella loro forma originaria.

In secondo luogo, è opportuno interrogarsi sulla scelta e il successo, almeno editoriale, di certe fiabe rispetto ad altre: la storia del pescatore e del pesciolino d'oro, come abbiamo visto, è la fiaba più pubblicata e forse le ragioni si possono rintracciare nelle sue fonti: è la fiaba meno "connotata" in senso etnografico-culturale, è una storia di derivazione folklorica occidentale (Grimm), sospesa in uno spazio-tempo non precisamente identificabile a livello geografico, il cui unico riferimento ambientale, il mare, non fa certo pensare subito alla Russia. Inoltre, è una fiaba che pone meno problemi di altre a livello traduttivo o di adattamento, in quanto sono presenti molti meno *realia* ed elementi legati alla linguocultura di partenza. Queste caratteristiche possono aver suggerito agli editori il giusto equilibrio tra l'ignoto e il conosciuto che può averli motivati a scegliere questa storia tra le molte possibili.

Infine, azzardo l'ipotesi che l'editoria italiana abbia rintracciato nelle fiabe puškiniane quello che Ripellino vi aveva scorto nel suo saggio dedicato a questo ciclo, ovvero «l'aspetto pittoresco, la vivacità dei colori, la festosità, la giocosità della raffigurazione. L'azione delle favole si svolge in uno spazio convenzionale, che stilizza i caratteri storici, i riti, gli usi del regno moscovita dei secoli XVI-XVII, ovvero del periodo storico in cui la Russia aveva la più ricca gamma di colori e la più festosa architettura fiabesca» (Ripellino 1961, XLIII). Questa sgargiante tavolozza è ciò che viene messo in primo piano nelle edizioni per bambini, nelle quali prevale l'aspetto iconico, mentre non è recuperato né valorizzato l'altrettanto significativo patrimonio di ritmi e suoni che il genio puškiniano aveva saputo evocare e mettere al servizio delle storie da lui inventate.

## Grandi classici per piccoli lettori

L'autore con cui si è chiuso il precedente capitolo fa da apripista per l'altro grande filone qui affrontato, quello degli adattamenti e delle riscritture di opere dei grandi classici a uso e consumo di bambini e ragazzi. Non sembra esserci grande scrittore ottocentesco o novecentesco (russo, ma non solo) che non sia stato proposto, con modifiche e alterazioni della veste grafica e verbale, a un pubblico di giovani e giovanissimi. Già nel 1998 i curatori dell'annuario *Almanacco*, progetto nato dalla collaborazione tra l'Università di Pavia e la Piemme Junior, osservavano: «Se da un lato non si può non pensare subito a tante riduzioni e semplificazioni giustamente vituperate, questo processo offre anche spunti di riflessione che toccano i modi stessi del procedere culturale, sia internamente ad una realtà nazionale, sia nel confronto fra le letterature di diverse nazioni» (*Almanacco* 1998, 3).

Senz'altro la grande quantità di classici russi tradotti, ridotti, adattati, trasformati per diventare storie adatte a bambini e ragazzi ha avuto un ruolo significativo nella conoscenza dei più giovani della letteratura russa. Per quantità e varietà di approccio occupano le prime posizioni di un'ipotetica classifica dei classici più diffusi: Lev Tolstoj e i suoi *Libri di lettura*, Nikolaj Gogol', in particolare con due opere che appartengono, rispettivamente, al genere storico-avventuroso (l'epopea cosacca raccontata in *Taras Bul'ba*), e a quello fantastico (*Il naso* dei *Racconti di Pietroburgo*) e Anton Čechov, con le avventure della cagnolina *Kaštanka*. Ma anche opere di autori che, almeno sulla carta, sembrerebbero più restii ad essere portati all'attenzione dei piccoli sono state oggetto di riscrittura: i romanzi di Bulgakov, Dostoevskij, Leskov escono in molti formati, per fasce

d'età differenziate e con obiettivi specifici. In realtà molte delle pubblicazioni di questo tipo esulano da questa indagine per motivi cronologici, ma se ne farà comunque un cenno proprio per aprire il discorso alla storia più recente, degli anni Novanta e Duemila, e per capire quanto del retaggio passato sia arrivato ai giorni nostri e se la rappresentazione della letteratura russa per l'infanzia costruita nel secondo Novecento possa aver influito, e in che modo, su quanto oggi viene selezionato e proposto dalle case editrici italiane.

Come accennato nell'Introduzione, i parametri che ci permettono di classificare i testi come adattamenti, non sono ancora stati definiti in modo chiaro, benché molti studi siano già stati compiuti in questa direzione, tanto da portare alla creazione di un'intera area di ricerca – gli *Adaptation Studies* (Chan 2012) (Raw 2017). Il concetto, in realtà, non si limita alla trasposizione letteraria, ma include anche il campo delle arti visive e multimediali, il cinema in particolare, dove il passaggio da testo scritto a prodotto audiovisivo è una costante della storia del genere e, grazie allo sviluppo della tecnologia, le forme di adattamento si sono moltiplicate a rapidissima velocità: dai videogiochi alla realtà aumentata, dal webzine agli impianti turistici a tema etc. Ancora oggi critica e pratica non sembrano andare di pari passo: da un lato la riscrittura è stata spesso considerata prodotto ancillare, inferiore, degenerare del testo di partenza, dall'altra ha riscosso sempre grande fortuna in tutti i tempi e Paesi e rappresenta un fenomeno così pervasivo da non riuscire nemmeno a essere sempre riconosciuto come tale. Ci sono, è vero, voci che già nel Novecento ribaltavano il giudizio tradizionalmente negativo su questa prassi e Antonio Faeti, riprendendo le parole di Guido Neri in merito al libro di Michel Tournier *Venerdì o il bimbo del Pacifico*, arriva addirittura a considerarla «la forma più corretta e concreta di invenzione» (Faeti 1993, 99).

Lo studio di Linda Hutcheon (2011) prende in considerazione il fenomeno da una prospettiva molto interessante e mostra le potenzialità dell'adattamento inteso sia come prodotto sia come processo e, soprattutto, come una «ripetizione senza replicazione, capace di unire il conforto del riconoscimento e della ritualità con il piacere della sorpresa e della novità» (ivi, 242). Tracciando un parallelo tra il processo di adattamento genetico e quello narrativo, la studiosa identifica la chiave del successo di alcune narrazioni nella loro capacità di adattarsi ai mutati contesti sociali e culturali, proprio come fanno gli organismi viventi secondo le teorie darwiniane. In tempi di “adaptation economy” (Calabrese, Conti 2018, 23) come quello presente è talvolta difficile comprendere l'equilibrio tra l'antico e l'originale, tra la fonte e i suoi derivati, anche perché il rapporto tra i due può assumere svariate forme e nature, ma non si può ignorare che «l'intera tradizione occidentale, e in particolare la contemporaneità sono fatte di furti, trasfusioni, copie e condivisioni di storie, evidentemente perché le storie costituiscono un'identità collettiva che può solo assoggettata a un moderato *restyling*, non a una radicale trasformazione» (ivi, 25).

Operativamente mi sembra che funzioni la recente distinzione che opera Sgardoli (2018, 26) sulla base della propria esperienza, ma che non era di certo così chiara e netta nel secolo scorso:

Ritengo *riduzione* un'operazione sul corpo del testo; *adattamento* un'operazione sul linguaggio e/o sul contenuto; *riscrittura* la reinterpretazione da parte di un autore di un testo classico attraverso la sua voce, il suo stile, la sua cultura. Quest'ultimo passaggio presuppone una rielaborazione, una soggettività che nella riduzione o nell'adattamento risulta meno impattante.

Tale soggettività può ovviamente sovrastare la voce del classico, sostituirsi a essa o mettersi al suo servizio, e in questo scarto si gioca molto della valutazione del risultato finale e della collocazione dell'opera all'interno delle dinamiche editoriali e letterarie.

Quale che sia il giudizio sulla bontà o meno di questo fenomeno, e limitandoci agli adattamenti di classici per bambini, possiamo preliminarmente constatare due fatti; in primo luogo, nella comunità degli educatori e degli studiosi, la lettura del classico è un momento imprescindibile:

Queste opere sono punti fermi, oasi ristoratrici, interlocutori sicuri per tutta la vita. Sono i testi esemplari che consentono al giovane lettore vere passeggiate letterarie, mentre lo obbligano a uno sforzo di uscita da sé e di ritorno alla dimensione dell'ordinario e dell'usuale attraverso un affinamento dell'attenzione, dello spirito di osservazione, dell'esercizio del senso critico e, insieme, della capacità di immaginare l'invisibile e di sognare senza evadere dalla vita reale" (Bellatalla 2018, 19).

In secondo luogo, è indubbio che il riutilizzo di storie già scritte comporti una trasformazione formale che può investire, a livello testuale, la trama, i personaggi, lo stile e a livello iconico la presentazione grafica del volume e le illustrazioni. La domanda da porsi è come «distinguere nettamente fra una riscrittura legata alle profonde esigenze espressive di chi la pratica, e una riscrittura funzionale a scopi pedagogici, didattici e scolastici, dove prevale la volontà dogmatica di far leggere i classici ai giovani» (Cantatore 2021).

Tornando al periodo in esame, negli anni Cinquanta si rovescia in Italia una moltitudine di grandi classici tagliati e revisionati. In realtà

già dalla prima metà dell'Ottocento, accanto a una produzione narrativa appositamente creata per i ragazzi quasi sempre di carattere didascalico o edificante [...] si sviluppa una produzione editoriale che si basa sugli adattamenti e le riduzioni di testi della tradizione letteraria straniera in traduzione, spesso profittando dell'incertezza normativa in tema di diritto internazionale d'autore (Palazzolo 2004, 73).

Questa incertezza rende i libri che arrivano in traduzione nel mercato editoriale italiano testi legalmente "orfani" (anche se il nome dell'autore figura correttamente nel frontespizio), che spesso hanno ben poco a che fare con il testo originario, mentre l'autore autentico diventa l'editore – in questo caso italiano – che ne progetta numero di pagine, suddivisione in paragrafi e tomi, veste tipografica, formato, adattando queste caratteristiche di volta in volta alle aspettative

del potenziale lettore, all'intermediario (il genitore che acquista) e alle esigenze dell'educatore. L'operazione riscuote grande successo anche per motivi economici; le risorse impiegate sono minime, il riscrittore<sup>1</sup> non è solitamente una figura professionale riconosciuta e spesso il lavoro di riduzione o adattamento è affidato a un generico curatore interno o esterno alla redazione. Una maggiore consapevolezza del processo si raggiunge a cavallo tra la prima e la seconda metà del XX secolo quando il riferimento alla fonte primaria diventa esplicito e si parla chiaramente di riscritture e adattamenti (Marazzi 2009), ma rimane prassi comune riscrivere le storie secondo criteri dettati dalla censura o dall'ideologia, come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo.

#### 4.1 Tra pedagogia e letteratura: i *Libri di lettura* di Lev Tolstoj

Lev Tolstoj (1828-1910) si occupa a lungo di educazione popolare e in particolare di infanzia e di letteratura per bambini. Ha il massimo rispetto per il lavoro pedagogico, che per un lungo periodo svolge in prima persona, prevalentemente presso la scuola di Jasnaja Poljana da lui fondata nel 1860 e considerata un suo obbligo e dovere verso il popolo. Tolstoj è un pedagogo all'avanguardia, formula e diffonde un nuovo metodo di insegnamento che vuole rendere accessibile a tutti, dai figli dei contadini a quelli dei nobili. L'educazione (*vospitanie*) e la formazione (*obrazovanie*) del popolo e dei bambini è per lui una priorità a cui dedica tempo ed energie: il 7 agosto 1862 confessa ad A.A. Tolstaja che la scuola da lui aperta è tutta la sua vita (Tolstoj 1949, LX, 436) e tre anni dopo, il 14 novembre 1865, le scrive: «Continuo a pensare all'educazione, aspetto con ansia il momento in cui inizierò a insegnare ai miei figli, ho intenzione di aprire una nuova scuola e vorrei scrivere un resumè<sup>2</sup> di tutto quanto so dell'educazione e che nessun altro sa o su cui nessuno è d'accordo» (Tolstoj 1953, LXI, 116).

Alla base del suo originale sistema pedagogico la formazione va intesa «non come accumulo di nozioni, ma come innesco nel discente di un'autonoma induzione dei principi generali a partire dai dati empirici: 'Non dirgli: 'non uccidere', ma mostragli fatti il cui senso generale è 'non uccidere', e lui non ucciderà'. Tale sistema è definibile *principio del dettaglio generalizzante* e troverà applicazione anche nella poetica di Tolstoj come 'metodo metonimico' (Viktor Šklovskij)» (Carpi 2016, 499).

Non trovando materiali pronti da adottare per i figli e le figlie dei contadini della sua tenuta<sup>3</sup> Tolstoj si mette a scrivere libri di testo con l'intento di aiuta-

<sup>1</sup> Come per il traduttore uso anche in questo caso il maschile universale.

<sup>2</sup> Così nel testo russo.

<sup>3</sup> Lo scrittore giunge a questa conclusione dopo un approfondito studio del materiale esistente in Russia e all'estero. Nel 1860-61 in viaggio nell'Europa occidentale prende visione del sistema scolastico e di educazione dell'Occidente e riesce a spedire in Russia molti libri dedicati al tema. Nell'archivio dello scrittore è conservato un elenco bibliografico di libri inglesi annotati, *Zametki ob anglijskich učebnych knigach dlja škol* [Appunti sui manuali inglesi per le scuole] (Tolstoj 1936, VIII, 395). Dal 1868 fino al settembre 1871 Tolstoj svolge un notevole lavoro preparatorio per la raccolta di materiale da utilizzare per i propri libri fu-

re questi bambini ad ampliare le proprie conoscenze del mondo circostante. Le prime bozze del futuro *Azbuka* [*Abbecedario*] risalgono al 1968. Nel suo quaderno di lavoro compare infatti un breve appunto intitolato *Primo libro di lettura e Abbecedario per la famiglia e la scuola con un prontuario per l'insegnante del conte L.N. Tolstoj*. In questo frammento, in realtà, si trovano già in nuce molti elementi che comporranno i futuri libri di lettura (Tolstoj 1952, XLVIII, 167), tra cui l'intuizione di proporre lo studio dell'alfabeto su base acustica e visuale (ripetendo i suoni e accompagnandolo con immagini) e presentare i testi secondo un principio di difficoltà crescente.

*Azbuka* [*L'abbecedario* o *Sillabario*] e *Novaja azbuka* [*Il nuovo abbecedario o Il nuovo sillabario*], vengono pubblicati rispettivamente nel 1872 e 1875<sup>4</sup>. Tolstoj vi inserisce 629 testi che trattano di storia russa, vita popolare e osservazioni sulla natura sotto forma di fiabe, favole, *byliny*, proverbi e poesie. I quattro libri di lettura sono così suddivisi: il primo contiene l'alfabeto, le prime letture per bambini di età prescolare ed esercizi di calcolo. Gli altri tre sono a tutti gli effetti libri di lettura con testi di storia, geografia, fisica, scienza, ma anche racconti di fiction di vario genere. Scopo del libro, a detta dello stesso Tolstoj, è innanzitutto fornire una guida durante l'apprendimento delle abilità di lettura e scrittura, della grammatica, del russo e dell'aritmetica, per gli allievi russi di tutte le età e i ceti sociali e in secondo luogo presentare una serie di testi scritti in una bella lingua (Tolstoj 1953, LXI, 338).

È un lavoro collettivo per il quale Tolstoj si rivolge agli allievi della scuola di Jasnaja Poljana e agli insegnanti delle scuole del distretto di Krapivenskij (governatorato di Tula) oltre ad alcuni scrittori tra cui Gleb e Nikolaj Uspenskij e Aleksej Suvorin. Come osserva Bulavkin (2016, 67) «il lavoro sull'*Abbecedario* coincide con un periodo di radicale ripensamento dei procedimenti di raffigurazione artistica, di stile e di lingua. Nello sforzo di rinnovare la propria lingua letteraria introduce con convinzione nelle proprie opere le ricchezze lessicali e fraseologiche del discorso popolare». Anche Ejchenbaum (1974, 75) definisce *l'Abbecedario* il «laboratorio creativo» dello scrittore, nel quale egli conduce un esperimento sulla lingua della prosa letteraria. Va infine sottolineato che lo stesso Tolstoj rielabora moltissimo materiale preesistente del patrimonio folclorico russo e straniero (tedesco, indiano, persiano, turco etc.): fiabe, leggende, con-

turi. Recensisce e studia i testi di Greč, Benediktov, Bucharev, Daragan, i libri di lettura di Ušinskij, Basistov, Paulson, Kirpičnikov, Giljarov e altri. Ma, come avviene anche per altre rielaborazioni di Tolstoj, gli elementi presi in prestito subiscono una trasformazione radicale alla luce dell'esperienza artistica e dello stile dell'autore (Andreeva 2019, 31).

<sup>4</sup> *L'abbecedario* non viene subito accettato dalla commissione della censura che richiede alcune modifiche al volume; Tolstoj lavora alla riscrittura del testo e intanto inizia a scrivere *Il nuovo abbecedario*. Quest'ultimo si apre con un'introduzione dell'autore e con il saggio metodologico *Kak učit' po sluchovomu sposobu* [*Come insegnare attraverso l'ascolto*], il materiale è suddiviso in maniera più coerente e dinamica ed è meglio graduato secondo una complessità crescente. Viene approvato dalla censura il 5 maggio 1875 e in seguito inserito tra le letture consigliate per le scuole dal Ministero dell'istruzione popolare.



te, *byliny* sono riscritti e riadattati per rispondere agli obiettivi pedagogici dello scrittore che in sostanza sono: 1. Una maggiore conoscenza e acquisizione di sapere che avrebbe contribuito allo sviluppo e alla formazione del bambino; 2. Il potenziamento della lingua russa e del suo repertorio di suoni, ritmi, parole; 3. Lo sviluppo della creatività, della fantasia e dell'immaginazione, motivo per cui nei racconti per i bambini più grandi le immagini diventano sempre di meno per permettere al lettore di pensare da solo alle ambientazioni e ai personaggi delle storie, scatenando la propria creatività; 4. L'attenzione alla riflessione etica, alla capacità dell'arte di sollevare questioni morali; tutti i racconti contenuti nei libri di lettura di Tolstoj – e in misura minore le favole – contengono un insegnamento, ma si tratta di una morale implicita, mai direttamente espressa e imposta dall'alto. Non sono imperativi a cui ubbidire ciecamente, ma lezioni che il lettore può trarre dalla vicenda, da come si svolge e dalla sua conclusione e dalle azioni dei personaggi che vi fanno parte<sup>5</sup>.

*I Libri di lettura* [*Knigi dlja čtenija*] vedono la luce in italiano per la prima volta nel 1928 per la casa editrice Monanni<sup>6</sup>. Quella di Angelo Treves è una traduzione dal francese, più precisamente dalla versione di Charles Salomon, al quale lo scrittore russo aveva regalato poco prima di morire una copia dei quattro libri di lettura. A partire dal 1951 *I libri di lettura* sono costantemente tradotti e riscritti; possono essere presentati integralmente in lingua italiana, come nel caso di Einaudi (1964) e Mondadori (1998) che pubblicano questa produzione certamente meno nota del grande classico e propongono una versione filologicamente accurata dell'opera, offrendo tutti i racconti della versione russa, senza omissioni, nell'ordine in cui erano stati pensati originariamente dallo scrittore russo. Più frequente è il caso in cui sia data ai lettori una selezione di racconti, secondo criteri tematici diversi da quelli del testo di partenza, come per esempio Fabbri (1959) che divide in "Favole", "Fiabe e leggende", "L'uomo e la natura – storie vere" o La Nuova Italia (1967) che propone le sezioni "Fiabe e leggende russe", "Racconti di uomini e di animali" e "Racconti di animali e di piante", "Racconti dal vero", "Racconti di argomento scientifico". Si trovano anche pubblicazioni di singoli racconti tratti dai libri di lettura, come *Il prigioniero del Caucaso* [*Kavkazskij plennik*] per le edizioni Paoline (1978) e *Il tonto alla ventura* [*Duren'*] per Edizioni EL (1980). Ma oltre alla scelta e all'ordine dei racconti, a livello testuale, vengono spesso com-

<sup>5</sup> Per approfondire il pensiero pedagogico di Tolstoj rimando agli scritti del volume 8 del *Polnoe sobranie sočinenij v 90-a tomach* [Raccolta completa di opere in 90 volumi] (Tolstoj 1936, 8) e all'introduzione di Konstantinov e Petrov ai volumi 21 e 22 (Tolstoj 1957, V- XXXIX).

<sup>6</sup> Siamo a ridosso di quel momento di passaggio nella storia dell'editoria italiana e della ricezione della letteratura slava in cui negli editori subentra una attenzione criticamente più motivata e si assiste a una saldatura fra ragioni estetiche e programma editoriali. Grazie a riviste come "Novecento", "Solaria", "Il Convegno", ma soprattutto di "Russia. Rivista di letteratura, storia, filosofia" e "Rivista di letterature slave" di Ettore Lo Gatto, con la fondazione a Torino della casa editrice Slavia e la nuova sensibilità di editori come Monanni, Ricciardi, Alpes, Stock, Sonzogno, Vallecchi e altri, oltre all'attività dell'Istituto per l'Europa Orientale, in pochi anni si assiste a un più radicato inserimento dello studio del mondo slavo in ambito italiano (Tortorelli 1996, 84-104).

piute varie operazioni. Proprio nel gradiente che ciascuna versione rappresenta mi pare corretto individuare la peculiarità degli adattamenti letterari, dei classici in particolari, ovvero tracciare, in prospettiva critica, il continuum entro il quale si situano queste pubblicazioni che, di fatto, non sono traduzioni vere e proprie, ma si allontanano in modo e grado differente dal testo di partenza.

Il primo volume che esce dopo la fine del conflitto è un caso emblematico, perché limite, di riscrittura che risponde a una precisa ideologia. *I più bei racconti per ragazzi, rinarrati da Nonno Paziienza*, vengono pubblicati da La Scuola nel 1951<sup>7</sup>. Qui le storie di Tolstoj sembrano essere quasi un pretesto per generare testi nuovi, completamente riscritti. Dietro la figura di Nonno Paziienza si cela il pedagogo Giovanni Bitelli (1875-1962)<sup>8</sup> che fin dalla breve prefazione indica lo scopo della sua operazione: «Leggete; e sono certo che questi racconti, divertendovi, vi faranno anche pensosi e sempre più buoni» (Tolstoj 1951, 10). Bitelli non fa mistero della procedura di riscrittura attuata sui testi e nella nota a piè di pagina si legge: «I rifacimenti sono, in gran parte, radicali. Tanto di stile quanto di espressione, allo scopo di rendere chiare al fanciullo, in senso cristiano, le rappresentazioni letterarie tolstoiane, che non sono sempre, come si sa, rigorosamente ortodosse» (ivi).

Anche la struttura non rispetta quella di partenza, qui le sezioni sono: “Ricordi”, “Gocce d’oro”, “Favole racconti e leggende”, “Richiami divini”. Analizzando i testi, si può concludere che delle storie russe rimane una sorta di “traccia”, una specie di canovaccio, al quale il riscrittore aggiunge di volta in volta un’introduzione, qualche passaggio intermedio o un nuovo finale, completo di morale o di riflessione su quanto narrato. Spesso il titolo viene modificato, così come il numero dei personaggi o anche la natura degli stessi.

Un esempio chiarisce il tipo di intervento operato da Bitelli: il racconto *Muzik i vodjanoj* [*Il contadino e lo spirito dell’acqua*] viene innanzitutto rinominato *La scure d’oro*; in secondo luogo il personaggio mitologico del “vodjanoj”, spirito che abita le acque, viene trasformato in un giovane «bello come un angelo» (ivi, 68). Da notare che il racconto russo, di per sé, esplicita l’insegnamento che vuole impartire e cioè che a dire la verità si ottiene sempre una ricompensa. Il contadino onesto riceve in regalo dallo spirito delle acque le tre scuri recuperate nel fiume, mentre quello disonesto rimane a bocca asciutta per aver detto una menzogna. Nella versione di Bitelli, invece, oltre a una serie di nuovi dettagli, come la trasformazione della scure in serpe, il contadino onesto riceve soltanto la scure d’oro che non gli appartiene, mentre scompaiono dalla narrazione quella di legno (la sua) e quella d’argento.

<sup>7</sup> Il libro viene ristampato anche negli anni Sessanta, l’ultima edizione è del 1984.

<sup>8</sup> «Bitelli, dopo la parentesi socialista e la conclusione del primo conflitto mondiale, aderì con convinzione al fascismo (sue nel ’24 un’antologia per le scuole degli scritti di Mussolini e nel ’37 la monografia paraviana *Mussolini*) anche se sostanzialmente nelle posizioni critiche relative alla letteratura per l’infanzia [...] è possibile rilevare una mescolanza di tolstoismo male assimilato, di vecchio nazionalismo, di spirito ‘interventista rivoluzionario’ alla Corridoni, di pruderie piccolo-borghese» (Boero, De Luca 2009, 383, nota 20).

Come è prevedibile ci sono cambiamenti anche tipologici e le fiabe in versi vengono trasformate in prosa. A uno sguardo complessivo, il rifacimento è una totale rilettura dei racconti e delle fiabe proposte da Tolstoj alla luce di una visione del mondo e dell'educazione dei bambini estranea tanto allo scrittore russo quanto agli orientamenti progressisti che iniziano a prendere forma all'epoca della pubblicazione di Bitelli, la quale, invece, rientra in quella produzione per l'infanzia legata alla scuola e alla «cappa di moralismo e didattismo» (Boero, De Luca 2009, 383) che purtroppo resta ben radicata ancora in molte zone d'Italia fino agli anni Sessanta.

Testimone di quel clima ancora restio ad accogliere i cambiamenti e le innovazioni nel campo dell'educazione è anche la pubblicazione dei Fratelli Fabbri. Anche in questo caso il traduttore, benché non si spinga così in là come Bitelli, segue un orientamento pedagogico preciso in cui non solo interviene spesso la voce dell'autore, ma la morale è esplicita e calata dall'alto, senza alcun rispetto per l'*intenzione* dei testi di partenza. Anche a livello stilistico le modifiche sono sostanziali: laddove la sintassi e lo stile della narrazione italiana permettono una frase più ampia e ritmicamente più distesa, il "traduttore" non si preoccupa di seguire la brevità e il ritmo cadenzato del TP, ma si fa guidare dalla tradizione culturale e linguistica di arrivo, come all'inizio del racconto *La bambina dei funghi* [*Devočka i griby*]:

Две девочки шли домой с грибами.

Им надо было переходить через железную дорогу.

Они думали, что машина далеко, взлезли на насыпь и пошли через рельсы.

(Tolstoj 1957, XXI, 147)

Due bambine, dopo aver raccolto funghi nel bosco, se ne stavano tornando a casa, quando giunsero davanti alla strada ferrata. Credendo che il treno fosse ancora lontano, non esitarono a passare.

(Tolstoj 1959b, 59)

Qui la sintassi del TA si discosta sensibilmente da quella del TP, le frasi da tre diventano due (la prima del TA condensa le due del TP), producendo un ritmo ben diverso da quello russo che Tolstoj sceglie, in generale, per i testi destinati ai più piccoli proprio per agevolare loro la lettura.

In altri racconti si conferma l'utilizzo, frequente nella traduzione di letteratura per l'infanzia, di uno dei cosiddetti "universali traduttivi" (Baker 1996), ovvero la tecnica dell'esplicitazione, che consiste nel voler "spiegare" nel TA quanto viene lasciato in sospeso o volutamente ambiguo nel TP e può portare a una sovrabbondanza informativa (Blum-Kulka 1986)<sup>9</sup>. Lo si vede, per esempio, nel racconto *Lo Sciat e il Don* [*Šat i Don*]:

Отец показал каждому дорогу и велел им слушаться. Шат Иваныч не послушался отца и не пошел по показанной дороге, сбился с пути и пропал.

<sup>9</sup> Si veda in proposito anche (Toury 1991) (Ippolito 2013).

А Дон Иванович слушал отца и шел туда, куда отец приказывал. Зато он прошел всю Россию и стал славен.  
(Tolstoj 1957, XXI, 153)

Il padre indicò a ciascuno dei due figli il cammino che avrebbero dovuto seguire e li pregò caldamente di volergli obbedire. Sciat non obbedì a suo padre: si allontanò dalla via che gli era stata indicata, e questa fu la ragione per cui si smarrì lungo il cammino. Don, invece, obbedì e andò dove suo padre gli aveva ordinato di andare. Così attraverso tutta la Russia e divenne celebre.  
(Tolstoj 1959b, 35)

Nell'esempio riportato l'informazione sul "cammino", che rimane implicita in russo, viene invece esplicitata in italiano: "quello che avrebbero dovuto seguire". La voce del traduttore si pone in primo piano anche nell'avverbio "caldamente", assente nel TP e difficilmente riconducibile a una tecnica di compensazione o ricerca di equivalenza.

Nella brevissima favola *La scimmia* [*Obez'jana*] Tolstoj riduce all'osso la narrazione:

Один человек пошел в лес, срубил дерево и стал распиливать. Он поднял конец дерева на пень, сел верхом и стал пилить. Потом он забил клин в распиленное место и стал пилить дальше. Распилил, вынул клин и переложил его еще дальше. Обезьяна сидела на дереве и смотрела. Когда человек лег спать, обезьяна села верхом на дерево и хотела то же делать; но когда она вынула клин, дерево сжалось и прищемило ей хвост. Она стала рваться и кричать. Человек проснулся, прибил обезьяну и привязал на верёвку (Tolstoj 1982, X, 18-9).

Il racconto è semplice e lineare, senza interventi diretti da parte dell'autore. Nella versione italiana invece compare questa chiusa:

Tutta colpa della coda!... La scimmia infatti può ben tentare di copiare l'uomo, ma non può riuscirci. Perché la scimmia ha la coda, e l'uomo no... (Tolstoj 1973, 24).

L'invito dell'autore a comprendere il senso della storia, ad arrivare in autonomia alla conclusione e alla morale, è qui vanificato dalla spiegazione che rende il lettore passivo acquirente di una conoscenza confezionata.

Anche in *Il leone, il lupo e la volpe* [*Lev, volk i lisica*] i finali della versione russa e italiana non coincidono:

Как растянул лев волка, лисица засмеялась и говорит: — Так-то, брат; господ не на зло, а на добро наводить надо (Tolstoj 1982, X, 178).

Ardenzi elimina le parole della volpe e ne aggiunge di proprie:

Dal che si vede che chi vuol fare il furbo corre i suoi rischi, specialmente se si imbatte in uno più furbo di lui (Tolstoj 1973, 17).

Gli interventi non riguardano soltanto la conclusione delle storie, ma anche la presentazione di alcuni episodi, decisamente mitigata se non proprio censurata nella variante in lingua italiana.

Un punto di forza dei racconti di Tolstoj è la totale commistione di bene e male, di buono e cattivo, presentato al bambino così come accade nella vita reale. Lo scrittore non risparmia scene violente o episodi di crudeltà, ma inserendoli in una cornice artistica li rende un'esperienza comprensibile e su cui riflettere per trarre le debite conclusioni. Nella versione italiana, al contrario, nello spirito del tempo che ancora considerava tabù certi argomenti o un approccio troppo realistico nelle narrazioni per ragazzi, si opera sistematicamente una rimozione o distorsione dei fatti narrati nel TP. Nel racconto *La rana e il leone* [*Ljaguška i lev*] il leone schiaccia con la zampa la piccola rana dopo che questa lo ha spaventato con il suo gracidiare. Il traduttore decide che la scena è troppo cruenta per un pubblico così giovane e così la sostituisce con un'osservazione personale, di *pietas* nei confronti del più debole: «Era un animale così piccolo e innocuo...» (Tolstoj 1973, 50).

Nell'Italia degli anni Cinquanta, in pieno boom economico e alle prime avvisaglie di consumismo incontrollato, si sente l'esigenza – o almeno questo pare il messaggio – di una selezione e di un orientamento preciso dei contenuti da mostrare ai bambini in forme edulcorate e mai troppo dirette. Tolstoj si presta molto bene a questo tipo di manipolazioni, per il suo manifesto interesse pedagogico verso l'infanzia e le tante riflessioni circa l'etica, la morale, la disciplina<sup>10</sup>. Non a caso *La Scuola pubblica* nel 1959 un altro volume di Tolstoj per ragazzi, *Quando il cuore vive*, con sei racconti lunghi (non tratti dai *Libri di lettura*), a tema esistenziale e religioso, anche questa volta riscritti e orientati alla cultura di arrivo.

Pur con le dovute differenze tra le varie edizioni degli anni Cinquanta sembra però chiaro che, se la ricerca tolstoiana, linguistica prima di tutto, per entrare in contatto con i figli dei contadini della sua tenuta è seria e profonda, e in costante perfezionamento, l'operazione editoriale italiana travisa lo spirito degli insegnamenti dello scrittore di Jasnaja Poljana, riportando anche una idea distorta del suo pensiero a scapito di bambini e adulti.

Negli anni Sessanta, in linea con lo sviluppo della letteratura per l'infanzia come settore specializzato, abbiamo edizioni molto più accattivanti dal punto di vista grafico, come i *Racconti dai quattro libri di lettura* di AMZ (1960), che punta decisamente sul testo iconico, a riprova dell'inizio di una fase dell'editoria per ragazzi in cui le immagini svolgono sempre di più un ruolo di gran rilievo nella costruzione del significato dell'opera (Pallottino 2010) (Faeti 2011). Il volume presenta una breve prefazione in cui gli editori spiegano che il testo è affidato alle cure di Matilde Vaini, per la sua prosa «facile e chiara» (Tolstoj 1960, 10). Si tratta perciò, ancora una volta di un'operazione di adattamento. La riscrittrice opta in generale per un'espansione dei testi ai quali aggiunge dettagli, battute,

<sup>10</sup> Per Rodari Tolstoj è l'esempio massimo, in prosa, di scrittore che ha voluto parlare direttamente ai bambini (Rodari 1972, 12).

riflessioni. Di nuovo la laconicità tolstoiana – appositamente pensata anche in ottica didattica, per insegnare la lettura a bambini non scolarizzati – viene sostituita da una prosa piana e scorrevole, ma con periodi lunghi e una sintassi adatta a lettori già scolarizzati. Le storie selezionate hanno spesso al centro gli animali o sono fiabe e racconti di tradizioni straniere, anche se non c'è una suddivisione interna, come abbiamo visto per altre edizioni. Le illustrazioni sono parte integrante dei volumi, solitamente a pagina intera, e inframezzano con una certa frequenza i racconti. Le immagini di Roberto Molino, uno dei migliori artisti della storia dell'illustrazione italiana, si distinguono per il tratto preciso e molto suggestivo, con colori accesi, dettagli marcati e una forte plasticità che caratterizza gli uomini e gli animali raffigurati.

Perdura per tutto il decennio (e anche quelli seguenti) l'idea che il libro per bambini sia anche uno strumento che va oltre il piacere della lettura, ma possa diventare il pretesto per approfondimento o acquisizione di sapere. In questo solco si muove La Nuova Italia con l'edizione dei libri di lettura del 1967 nella collana "Primo scaffale". L'introduzione offre un inquadramento dell'autore e dell'opera e dà conto della scelta di testi fatta e ordinata in modo diverso rispetto alla raccolta di Tolstoj:

Sono stati infatti esclusi alcuni racconti che hanno sentito l'usura del tempo (come certe volgarizzazioni scientifiche), o che sono troppo noti ai nostri lettori (come le favole di Esopo od alcune fiabe conosciutissime). Quanto alla disposizione non è stata seguita quella originale, legata alle particolari circostanze in cui l'opera è stata scritta; i racconti sono disposti, a seconda del loro argomento, sotto alcuni titoli fondamentali, così da rendere la lettura più facile ed organica (Tolstoj 1967, IX).

A orientare le scelte delle curatrici Tina Tomasi e Lucia Tongiorgi Tomasi è quindi il criterio della *leggibilità* (Puurtinen 1998) (Oittinen 2000). Per quanto riguarda la collana in cui rientra l'edizione tolstoiana osserviamo che si tratta di volumi di formato quadrato, senza illustrazioni e dal carattere tipografico piuttosto piccolo<sup>11</sup>, che sembra perciò contraddire l'intento annunciato nella Prefazione. Va però sottolineata la presenza di un'appendice che comprende suggestivi quadri in bianco e nero che ritraggono l'autore o scene di vita quotidiana della Russia ottocentesca, come la Fiera nella piazza dell'Ammiragliato o i contadini che mietono il grano. La funzione è quella di immergere il lettore nell'ambientazione che fa da sfondo a molte storie incluse nel libro, in modo da poter visualizzare meglio, attraverso le immagini, un contesto come quello della Russia del XIX secolo che, all'altezza del 1967, era grandemente sconosciuto, soprattutto dal pubblico di bambini e ragazzi. Nella proposta de La nuova Italia si ravvisa quindi un intento extraletterario, in cui l'opera funge da pre-testo per un'immersione nella cultura da cui essa ha avuto origine.

<sup>11</sup> Nella stessa collana sono pubblicati altri tre autori russi: Čechov (1965), Puškin (1967), Pasternak (1967).

Collocabile ancora più in là nella scala di opere non soltanto destinate alla fruizione individuale e al piacere estetico, è invece l'edizione Liguori del 1981 che è a tutti gli effetti un testo di parascolastica. La collana "Pegaso" in cui rientrano i *Libri di lettura* proposti dall'editore napoletano

intende da una parte riproporre opere di vario genere [...] di scrittori passati o presenti, le quali, per vari motivi, non sono facilmente reperibili, pur essendo atte, per valore documentario, o letterario, o storico, o morale, a stimolare interessi ed aperture culturali in molte direzioni, rivelandosi, in definitiva, non meno attuali di altre più fortunate, e d'altra parte proporre opere di uguale natura, appositamente realizzate da autori contemporanei (Tolstoj 1981).

Il destinatario di riferimento è quello dei giovani delle scuole ai quali si vuole assicurare un «taglio moderno, ricchezza di informazione e i chiarimenti indispensabili» (ivi). Nella Prefazione, oltre a una nota biografica e a qualche coordinata sull'arte di Tolstoj si ribadisce il valore pedagogico dei suoi racconti, «anche per i ragazzi di oggi, in quanto nascono da una concezione modernissima dell'insegnamento attivo e critico che solo uno scrittore di genio potevano [sic] nutrire così limpidamente più di cento anni fa» (ivi, 14).

La traduzione è nuova (ma il nome del traduttore non è riportato nel colophon né nel frontespizio), il testo è dato integralmente, salvo poche omissioni e la suddivisione viene compiuta seguendo la scansione delle classi delle scuole medie a cui il libro, almeno nelle intenzioni, è primariamente destinato: il primo volume è pensato per la prima e la seconda classe; il secondo volume per la terza classe. È costruito a blocchi di testi, solitamente tra i 4 e i 6 (a seconda della lunghezza) alla fine dei quali c'è una sezione "Esercitazioni e ricerche" con diverse tipologie di esercizi, a risposta aperta: di comprensione del testo, di commento, di approfondimento storico-culturale, di traduzione intersemiotica ("fai un disegno..."). In modo ancora più esplicito dell'esempio precedente, qui l'opera tolstoiana recupera in qualche modo la sua funzione originaria di strumento didattico al servizio di obiettivi formativi. Ciò che però sembra perdersi nel passaggio dal TP al TA è la ricchezza stilistica e linguistica che queste storie offrono, grazie al talento e al lungo lavoro di perfezionamento che Tolstoj aveva compiuto per offrire ai bambini le migliori storie da lui raccolte o inventate.

#### 4.2 Cosacchi alla riscossa: *Taras Bul'ba* di Nikolaj Gogol'

Dal 1945 al 1991 le edizioni del racconto (*povest'*) di Gogol' del 1835-1842<sup>12</sup>, pubblicate in Italia e destinate esplicitamente per ragazzi sono, a quanto mi con-

<sup>12</sup> *Taras Bul'ba* compare per la prima volta tra i racconti del "ciclo di Mirgorod" nel 1835. Gogol' ne pubblica una seconda versione, rivista e ampliata, nel 1842 (Carpi 2010, 396-397); quest'ultimo è il testo normalmente pubblicato nelle edizioni russe; nelle edizioni accademiche si riportano entrambe le varianti. Qui si fa riferimento alla versione del 1842 che è, verosimilmente, quella adoperata dai traduttori e riscrittori italiani. La storia è incentrata sulla figura di Taras, condottiero cosacco, e dei due figli, Andrej e Ostap le cui vicissitudini

sta, undici. Nel panorama così lacunoso, evidenziato secondo capitolo (§2.4), il numero risalta ancora di più. A che cosa si deve un tale successo? Al di là degli indubbi meriti letterari ed estetici, l'ipotesi è che *Taras Bul'ba* presenti una serie di caratteristiche che, per vari decenni, hanno intercettato il gusto e le richieste del pubblico italiano: innanzitutto il genere avventuroso è da sempre molto apprezzato tra gli adolescenti e il tono epico con cui la vicenda è narrata contribuisce ad aumentarne l'attrattiva – basti pensare alle numerose riduzioni di *Ivanhoe* o a *I viaggi di Gulliver* – e in questo caso particolare grazie anche all'ambientazione altamente “esotica” come la Russia meridionale con i suoi paesaggi aspri e impervi che nei secoli hanno forgiato i duri e forti caratteri dei suoi abitanti. In secondo luogo, svolge di certo un ruolo attivo di promozione, almeno a partire dagli anni Sessanta, l'uscita nel 1962 del film *Tarass il Magnifico* diretto dal regista J. Lee Thompson ben accolto da critica e pubblico, a riprova dell'impatto degli audiovisivi sul mercato editoriale, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra con la massiccia incursione di prodotti culturali americani, adattamenti e riduzioni cinematografiche. Diretta testimonianza è l'inclusione nell'edizione di Mursia/A.P.E. Corticelli, proprio del 1962, delle tavole a colori tratte da fotogrammi del film prodotto dalla United Artist.

Al di là dei motivi contingenti, come abbiamo già visto per Tolstoj, la libertà con cui si trattano i testi in traduzione porta alla creazione di versioni che, almeno nelle intenzioni del traduttore o dell'editore, rispondono al meglio alla tradizione di letture per giovani che si va via via consolidando in Italia. Il discrimine tra i vari tipi di interventi è spesso complesso da mappare e categorizzare, ma gli scostamenti dal testo di partenza fanno pensare a un continuum che parte dalla massima aderenza al TP fino alla riscrittura vera e propria, intesa come stravolgimento del TP e sua riproposizione in nuove modalità, stili, procedimenti, finalizzate a scopi diversi da quello originario.

Il primo esempio è la versione di Virgili del 1955. Si tratta di un'edizione esplicitamente per ragazzi, come tutte le altre che vedremo in seguito, con illustrazioni di Roberto Sgrilli. Nella breve presentazione (anonima) dell'autore e del racconto si punta l'attenzione sull'aspetto storico della vicenda e sulle peculiarità del mondo cosacco all'interno della Russia dei secoli XV-XVI. La loro comparsa è spiegata come reazione violenta alle scorribande e alle incursioni dei predatori mongoli del XV secolo: «Il carattere russo andava colà assumendo un potente slancio, un vigoroso aspetto. Taras Bulba fu un magnifico esempio di questo carattere strenuo, implacabile» (Gogol' 1955<sup>13</sup>).

Le illustrazioni arricchiscono la narrazione, mentre le note a piè di pagina sono sporadiche (10 in tutto) e riservate per lo più ai *realia* di difficile comprensione per un pubblico italiano. A livello testuale invece siamo effettivamente nel campo della riscrittura, come esplicitato nel frontespizio che parla di “cura

si intrecciano a quelle dell'Ucraina del XVII secolo, preda delle razzie tatara, governata dai polacchi che si scontrano violentemente con i cosacchi.

<sup>13</sup> Nell'edizione italiana manca il numero delle pagine.



di” e non “traduzione di” Dante Virgili. Qualche esempio può aiutare a capire che tipo di operazione viene compiuta dal curatore sul TP, a partire dall'*incipit* del racconto:

— А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подрясники? И этак все ходят в академии? — Такими словами встретил старый Бульба двух сыновей своих, учившихся в киевской бурсе и приехавших домой к отцу.

Сыновья его только что слезли с коней. Это были два дюжие молодца, еще смотревшие исподлобья, как недавно выпущенные семинаристы. Крепкие, здоровые лица их были покрыты первым пухом волос, которого еще не касалась бритва. Они были очень смущены таким приемом отца и стояли неподвижно, потупив глаза в землю.

(Gogol' 1976, 30)

Il vecchio Bulba andò incontro ai figliuoli che erano appena scesi da cavallo; dal seminario di Kiev, dove avevano studiato, essi tornavano alla casa paterna.

— Ma guarda un po' come vi hanno conciato, figli miei! Siete davvero ridicoli! Tutti all'accademia vanno indossando simili sottane?

I giovani, che avevano l'aspetto impacciato di educandi appena usciti da scuola e i cui volti, seppure coperti da una fine peluria, non avevano ancora conosciuto il rasoio – ma erano tuttavia volti floridi ed energici – fissarono gli occhi a terra, stupiti e confusi per l'inaspettata accoglienza del vecchio.

(Gogol' 1955, 9)

Le differenze tra TP e TA saltano all'occhio: il testo russo, aperto dal discorso diretto e da un'esclamazione di registro colloquiale, viene sostituito con una scena statica, descrittiva. Trattandosi dell'inizio del romanzo è una scelta molto forte, poiché indica già l'orientamento della narrazione. La caratteristica di Taras Bul'ba è l'impulsività, il dire e l'agire finalizzato a uno scopo; all'atamano sono, infatti, estranei il silenzio e l'osservazione passiva. Il suo carattere irruento, ma anche bonario, è tutto racchiuso nella battuta che apre il racconto. Il suo slittamento alla seconda frase modifica il focus della scena, in un certo senso “normalizzandola”. L'esclamazione stessa cambia: in russo Taras apostrofa un figlio e, forse, subito dopo, l'altro, e si rivolge a entrambi soltanto alla terza affermazione (“Что это на вас за поповские подрясники?”); la scena che si palesa agli occhi del lettore è di una diversa posizione dei due figli – potrebbero essere uno davanti e uno dietro – oppure, simbolicamente, una gerarchia tra i due, dato che il dialogo prosegue poi tra Taras e il figlio maggiore Ostap. In italiano queste possibili interpretazioni sono vanificate dalla resa con il plurale sin dalla prima battuta.

L'aggettivo che connota i ragazzi (“Дюжий”) viene eliminato; si può supporre che il curatore lo abbia voluto parzialmente recuperare nella descrizione dei volti che diventano “floridi ed energici”, anche se i due aggettivi potrebbero essere stati scelti per descrivere il termine russo (“здоровые”). Anche se fosse così si tratterebbe di una compensazione poco felice, poiché “Дюжий” è una pa-

rola di registro basso (*prostoreč'e*) che si riferisce a una forte e robusta corporatura maschile (“ben piantato”, “piazzato”, “ben messo”) e quindi non riguarda soltanto il volto, ma l’intera fisionomia. Anche l’espressione “еще смотревшие исподлобья” difficilmente è equiparabile a un “aspetto impacciato di educandi appena usciti da scuola”, piuttosto dà l’idea di ombrosità e scontrosità, tipica di chi ha appena terminato una dura scuola (e un lungo viaggio), come i due giovani cosacchi, anche se è probabile che la scelta di “educandi” sia dettata dalla presa in giro di Taras circa l’abbigliamento dei due figli che indossano il *podrjashnik*, una sorta di equivalente per monaci e pope ortodossi dell’abito talare dei preti cattolici. La totale riformulazione sintattica non tenta di riprodurre il ritmo gogoliano, né il lessico scelto dà ragione dell’ambientazione popolare e della schietta parlata dei personaggi in scena.

Altre scelte molto individuali vengono fatte dal curatore nel seguito del capitolo in cui scompare un lungo paragrafo che Gogol’ dedica alle origini dei cosacchi e alla descrizione della Rus’ del XV secolo. Si tratta di una digressione dalla narrazione, ma funzionale al racconto per rendere più convincente la figura di Taras Bul’ba come figlio del suo tempo, un tempo quasi mitico che dalla prospettiva di Gogol’ e all’altezza del XIX secolo, sta ormai tramontando, trascinando con sé la violenza e la brutalità dei secoli passati, ma anche quel codice d’onore e rispetto per la patria e la fede che Taras Bul’ba personifica al massimo grado. Il lungo passaggio del TP, qui abbreviato per comodità:

Булба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников [...] Словом, русский характер получил здесь могучий, широкий размах, крепкую наружность.

(Gogol’ 1976, 34)

nel TA si riduce a:

Bulba era terribilmente ostinato: nato e cresciuto in un angolo d’Europa, dove la popolazione era semi-nomade, aveva un carattere selvaggio e primitivo.

(Gogol’ 1955, 12)

Anche la conclusione del primo capitolo, enfatica ed espressiva in russo, subisce un abbassamento di tono e una “normalizzazione” nel passaggio all’italiano, a causa dell’omissione dell’ultima esclamazione:

Прощайте и детство, и игры, и все, и все!

(Gogol’ 1976, 40)

Da lontano sembrava un’altura e nascondeva tutto.

(Gogol’ 1955, 14)

L’approccio disinvolto del curatore dà l’idea del travisamento che può avvenire nel passaggio da una lingua all’altra quando si modificano, senza vincoli,

gli aspetti più profondi del testo, la sua sintassi, il ritmo e le sequenze della narrazione. Si ritrovano anche alcuni errori di comprensione che, tuttavia, in traduzione sono i meno importanti:

А ты, бейбас, что стоишь и руки опустил?  
(Gogol' 1976, 31)

— Povero Beibas — intervenne la madre, abbracciando il figlio minore.  
(Gogol' 1955, 10)

In italiano la parola “bejbas” (“бейбас”) diventa un nome proprio, mentre si tratta di una variante dell'ucraino “bel'bas” (“бел'бас”), in russo “balbes” (“балбес”) che indica una persona ottusa. L'errore si ripete anche in edizioni successive: in quella di Festa (Gogol' 1959, 11) e di Cerato (Gogol' 1963, 15) diventa “prete” in cui rimane l'intento ironico (tutta la presa in giro di Taras è a sfondo religioso), ma si perde il significato dell'appellativo che rimanda alla mancanza di intelligenza e astuzia. In De Dominicis Jorio (Gogol' 1970, 16) e in Ginzburg (Gogol' 1975, 12) è un nome proprio come per Virgili e bisogna aspettare il 1989 per una soluzione, quella di Guarnieri, che renda giustizia al TP:

E tu, babbeo, che fai li fermo come una statua di sale?  
(Gogol' 1989, 8)

Di fatto la prima traduzione vera e propria che arriva in Italia è quella di Nicola Festa<sup>14</sup>, che in realtà risale al 1936, quindi fuori dai nostri parametri cronologici, ma viene poi utilizzata in molte edizioni successive, come quella del 1959, pubblicata da Mondadori; si tratta di un libro per ragazzi, e lo si deduce dal formato grande, dalla carta spessa e di ottima qualità e dalle bellissime tavole a colori di Sergej Gerasimov. Documenti privati, lettere o materiali d'archivio potrebbero dare informazioni ulteriori sulla genesi di questa traduzione; quello che possiamo osservare direttamente dalla resa del testo è che, pur con le differenze dettate dal lontano periodo storico, si tratta comunque di una vera e propria traduzione in cui la diversa sintassi e le scelte lessicali sono da ricondurre a tecniche di *compensazione* in cerca dell'*equifunzionalità* tra il TP e il TA. Si evidenzia, per esempio, un certo ricorso costante a toscanismi quali “babbo”, “ingrullire”, “sicché” o l'uso insistito della costruzione verbale impersonale. Possiamo però ipotizzare che siano scelte consapevoli per trasmettere il colorito della parlata cosacca magistralmente riprodotta nello stile di Gogol'. Le note a piè di pagina sono scarse, tutte utilizzate per spiegare i *realia* legati alle tradizioni cosacche, tataro o russe, e perciò più distanti dalla cultura d'arrivo, con la voce del traduttore che interviene in prima persona spiegando le difficoltà incontrate o motivando la sua scelta.

<sup>14</sup> Illustre filologo classico, grecista e accademico italiano nonché senatore del Regno d'Italia. I suoi contatti con il mondo russo risalgono alla fondazione dell'Istituto per l'Europa Orientale (IPEO) (Dell'Agata 2008).

Notiamo che la traduzione di *Festa* compare anche nelle edizioni successive di Mondadori, come quella del 1982. Il fatto di per sé non è irrilevante: se l'editore decide di ripubblicare l'opera, cambiando collana e veste grafica, in base alla diversa sensibilità estetica del nuovo pubblico a cui si offre, ma si mantiene inalterato l'aspetto testuale significa che quest'ultimo non costituisce una priorità nella costruzione del prodotto-libro, tanto più che si parla di una traduzione di cinquant'anni prima e che per forza di cose porta le tracce di un tempo lontano. Curiosa è anche la diversa presentazione del volume, segno dei tempi mutati: nella versione precedente Arnoldo Mondadori in persona prende parola all'inizio del libro, certo di fare un omaggio gradito ai giovani lettori: «Sono convinto che gli abbonati ai nostri Periodici accoglieranno questo dono eccezionale con la simpatia già dimostrata ai volumi che abbiamo preparato per loro negli anni passati» (Gogol' 1959<sup>15</sup>). Nell'edizione del 1989 si parla dello scrittore e della sua opera, esplicitando all'inizio la difficoltà nel proporre un classico di quel tipo ai più giovani: «Non è facile trovare su un libro proposto in lettura ai ragazzi il nome di uno scrittore non soltanto celebre ma anche autorevole quanto Nikolaj Vasilevic Gogol» (Gogol' 1982, 7). Se alla fine degli anni Cinquanta era normale proporre un classico della letteratura e offrirlo come "dono" ai giovani lettori, trent'anni dopo lo status privilegiato dello scrittore rappresenta quasi un ostacolo alla possibile ricezione da parte delle nuove generazioni.

Varie manipolazioni continuano anche nel decennio successivo. Nell'edizione di RADAR del 1963 Giuseppe Cerato introduce l'opera e il suo autore e condivide con il lettore le sue scelte, definendo il lavoro compiuto sul testo una «libera traduzione dell'opera originale del grande scrittore russo, sfrondata soltanto di alcuni elementi che io ho ritenuto superflui per una necessaria scioltezza della narrazione» (Gogol' 1963, 12). In particolare, dichiara di aver cercato «di mantenere inalterata la crudezza del linguaggio dei protagonisti, ritenendo inconcepibile addolcire le espressioni di uomini rudi e selvaggi, quali sono appunto i cosacchi descritti da Gogol» (ivi). Suona invece paradossale la conclusione: «Non si creda, se in certi punti la narrazione si scosta dall'originale, che io abbia voluto correggere Gogol, giacché il *Taras Bul'ba* con tutti i suoi difetti resta pur sempre un'opera d'arte e l'opera d'arte si può semmai restaurare per ricavarne la parte migliore, ma non già rifare» (ivi).

Analizzando il testo, invece, ci si trova di fronte a "scostamenti" di un certo rilievo che non paiono mettere in luce la parte migliore del testo (che non è, comunque, l'obiettivo di una traduzione), ma si configurano come veri e propri rifacimenti. Tre esempi possono chiarire il tipo di operazione compiuta. Come nell'edizione del 1955 l'incipit del romanzo è modificato, a favore di una scena descrittiva, in terza persona:

Nella casa di Taras Bul'ba regnava un'allegria barabonda ed il chiasso era indescrivibile. Per festeggiare il ritorno dei figli, il vecchio Taras aveva invitato tutti i "sotniki" e tutti i comandanti dell'esercito cosacco che si trovavano nella

<sup>15</sup> Manca la numerazione delle pagine.

zona ed aveva fatto allestire il più splendido banchetto che mai si fosse visto nella sua casa.

(Gogol' 1963, 13)

Segue ancora una descrizione dei due giovani appena tornati nella casa paterna e soltanto al terzo paragrafo ha luogo il dialogo tra Taras e Ostap:

Ehi, ragazzo, prova un po' a girarti! Accidenti, come sei buffo con cotesta tonaca da prete: è proprio così che vanno vestiti tutti all'Accademia?

(ivi)

Il secondo esempio, sempre tratto dal primo capitolo, riguarda la descrizione della moglie di Taras, una donna consumata anzitempo dai dispiaceri, dall'assenza del marito e dalla sua violenza, anche domestica, che ben rappresenta la condizione delle donne del tempo, come sottolinea lo stesso Gogol':

В самом деле, она была жалка, как всякая женщина того удалого века. Она миг только жила любовью, только в первую горячку страсти, в первую горячку юности, и уже суровый прельститель ее покидал ее для сабли, для товарищей, для бражничества. Она видела мужа в год два-три дня, и потом несколько лет о нем не бывало слуху. Да и когда виделась с ним, когда они жили вместе, что за жизнь ее была? Она терпела оскорбления, даже побои; она видела ласки, оказываемые только из милости; она была какое-то странное существо в этом сборище безженных рыцарей, на которых разгульное Запорожье набрасывало суровый колорит свой. Молодость без наслаждения мелькнула перед нею, и ее прекрасные свежие щеки и перси без лобзаний отцвели и покрылись преждевременными морщинами. Вся любовь, все чувства, все, что есть нежного и страстного в женщине, все обратилось у нее в одно материнское чувство.

(Gogol' 1976, 37-8)

Come ogni altra donna del suo tempo, aveva avuto un'esistenza infelice e difficile. Dopo la breve parentesi di gioia, provata nei primissimi tempi del suo matrimonio, si era trovata d'un tratto abbandonata dal marito che a lei aveva preferito la sciabola, i compagni e le sbornie. Le sue assenze si protraevano per anni e vi fu anche un periodo in cui ella non aveva neppure avuto più notizie di lui. Di tanto in tanto egli tornava, ma nella sua casa si tratteneva al massimo per due o tre giorni e poi riprendeva la sua vita errabonda. Ed anche quando era a casa, Taras conservava i modi volgari e rozzi ai quali s'era avvezzato durante la sua vita sfrenata e avventurosa. Per la povera donna erano allora continue umiliazioni e talvolta anche percosse, ed ella s'era rassegnata a sopportare tutto, anche quelle carezze che di tanto in tanto il marito le faceva per pura compassione. In pochi anni la sua giovinezza era sfiorita precocemente e il suo bel viso s'era andato coprendo di rughe sempre più fitte. Tutto l'amore e tutti i sentimenti che prima albergavano in lei erano a poco a poco svaniti e solo rimaneva l'immenso, sconfinato affetto materno.

(Gogol' 1963, 21-2)

È difficile fare un'analisi puntuale dei singoli enunciati, perché l'informazione del TP, pur essendo più o meno mantenuta a livello semantico nel TA, non è propriamente ri-codificata, quanto piuttosto ri-formulata, avvicinandosi quasi a una parafrasi in cui la voce del traduttore spesso e volentieri si sovrappone a quella dell'autore, con scostamenti di tono, ritmo, intenzione. La sintetica e vivida metafora del gabbiano offerta in conclusione del paragrafo da Gogol' si carica, nella versione italiana, di forte pathos e di dettagli assenti nel TP:

Она с жаром, с страстью, со слезами, как степная чайка, вилась над детьми своими. Ее сыновей, ее милых сыновей берут от нее; берут для того, чтобы не увидеть их никогда!

(Gogol' 1976, 38)

Ora, che le volevano strappare anche i figli, la povera donna sembrava quasi un gabbiano della steppa, che rotea con le ali aperte sopra i suoi nati e riempie il cielo delle sue strida quando qualcuno vuole toccarglieli.

(Gogol' 1963, 22)

Il finale del capitolo aggiunge e toglie rispetto al testo russo: aggiunge dettagli (le "verdi braccia", lo "sfrenato galoppo") e toglie la chiusa che segna l'addio dell'infanzia per i giovani figli di Taras e il loro percorso di iniziazione verso l'età adulta che si concluderà in modo disastroso per tutti:

[...] уже равнина, которую они проехали, кажется издали горою и все собою закрыла... Прощайте и детство, и игры, и все, и все!

(Gogol' 1976, 40)

e subito dopo la grande pianura russa li accolse con le sue verdi braccia ed essi vi si immersero con lo sfrenato galoppo dei loro cavalli.

(Gogol' 1963, 24)

Col passare degli anni sembra che i testi procedano sul continuum tra riscrittura e traduzione indirizzandosi sempre di più verso questo secondo polo. Nella versione del 1989 di Gualtieri si ravvisano ancora scostamenti di un certo rilievo, ma in misura minore rispetto alle precedenti edizioni, e a fronte di una maggiore accuratezza nella ricerca lessicale (l'"acquavite" delle prime edizioni diventa "vodka"). La traduttrice sceglie anche di non includere note a piè di pagina e di tradurre i *realia* con parole italiane che possano rendere in modo equivalente i vari concetti russi. Resta, tuttavia, talvolta la tentazione di aumentare l'intensità della narrazione rispetto a come viene presentata nel TP, come mostra il finale del racconto:

Казакки быстро плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно миновали отмели, всполашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана.

(Gogol' 1976, 143)

I cosacchi remavano con forza sugli angusti canotti a due remi. Remavano concordi, evitando i banchi di sabbia e spaventando gli uccelli che, a stormi,

si levavano in volo. E, mentre remavano, parlavano del loro comandante, il glorioso Taras Bulba.  
(Gogol' 1989, 140)

La sintassi è più scandita nel TA, gli enunciati da uno diventano tre, con la pausa lunga segnalata dal punto. L'aggiunta, nel finale, di "il glorioso Taras Bulba" sembra quasi riportare la scena a una narrazione epica o alla voce fuori campo di una pellicola cinematografica. Il riferimento all'epica non è casuale, anzi, è costante nei materiali paratestuali di quasi tutte le edizioni<sup>16</sup> che insistono proprio sulle fonti, dirette o indirette, di Gogol' e sul carattere fortemente avventuroso della sua epopea.

Così Cerato rintraccia tra le fonti di *Taras Bul'ba* Walter Scott e Puškin, ma anche l'Iliade e l'Odissea e proprio per questo carattere guerresco «la vicenda sentimentale rappresenta una pausa quasi stridente nel tessuto del romanzo» (Gogol' 1963, 11). Natalia Ginzburg arriva a definirlo «un breve poema epico in prosa» (Gogol' 1975, 7) e mette in evidenza il legame con l'epica, in particolare nella conclusione, messa a confronto con quella dell'Iliade. Per Dominicus Jorio invece prevale l'aspetto storico, l'ambientazione realistica, a tinte forti, già individuata da Ettore Lo Gatto, come sottolinea la lunga citazione che la traduttrice riporta:

A pagine pervase dal dolce incanto della steppa, ricche di vivide descrizioni della natura e di deliziosi paesaggi, si alternano racconti di brutale ferocia, di crudeltà, di distruzione, di umana insensibilità. Alcune di esse – che rivelano le atrocità delle truppe cosacche e polacche in lotta e la freddezza con cui migliaia di spettatori assistono alle esecuzioni – fanno impressione (Gogol' 1970<sup>17</sup>).

Questo sembra l'orientamento della curatrice dell'edizione Dell'Albero (Gogol' 1966) che inserisce alla fine del racconto una "Nota storica" per spiegare le alterne vicende delle terre russe nel XVI-XVII secolo, le guerre con i polacchi e l'unione di Brest del 1596<sup>18</sup>. A differenza degli altri curatori Ginzburg sottolinea il carattere vivido e non soltanto truce della narrazione:

In un ritmo rapido e impetuoso, di festosa cavalcata, si svolge la vicenda; e gli accenti lieti dei primi istanti sembrano non estinguersi del tutto nemmeno in mezzo agli eventi più crudeli; come se entro la storia soffiasse un vento vivo e allegro, trascinando fatti e figure verso la gioia e la gloria (Gogol' 1975, 7).

<sup>16</sup> Quasi tutte le edizioni presentano una prefazione o introduzione che hanno la funzione di presentare lo scrittore e l'opera.

<sup>17</sup> Manca la numerazione delle pagine.

<sup>18</sup> «I cosacchi insediatisi al di là della frontiera nel Zaporoz'ë, cioè la zona dopo le rapide del Dnepr, erano per lo più contadini ucraini di fede ortodossa, che si erano rifugiati lungo il confine come avevano fatto i cosacchi russi per sottrarsi al servaggio, solo che nel caso degli ucraini si trattava di fuggire anche dall'oppressione religiosa poiché il regno polacco, solitamente tollerante, non favoriva certo gli ortodossi. Nel 1569, infatti, le gerarchie ortodosse di Polonia-Lituania che avevano accettato il diktat di Roma avevano creato la nuova Chiesa uniate, che pur condividendo la fede e i dogmi teologici del cattolicesimo manteneva strutture e tradizioni dell'ortodossia, seppure con differenze sostanziali rispetto alla Chiesa russa» (Bushkovitch 2013, 99).

C'è infine una certa ritrosia di queste voci nel presentare a un pubblico di giovani episodi tanto violenti ed efferati, motivo per cui spesso essi cercano una sorta di giustificazione alla scelta di questo romanzo (e qui la voce sembra sovrapporsi a quella dell'editore):

Tutto questo non è detto allo scopo di scusare un atto crudele, che non può trovare alcuna giustificazione sul piano morale per quante attenuanti gli si voglia addurre; con ciò si vuole, invece, inquadrare un episodio di sangue nella particolarissima circostanza in cui si svolge e giudicarlo con la stessa mentalità di un'epoca barbara in cui ogni uomo poteva farsi una propria legge (Gogol' 1963, 12).

Da questa prima ricognizione possiamo trarre alcune conclusioni preliminari: a livello paratestuale osserviamo il collocamento di *Taras Bul'ba* in collane dedicate a un pubblico di ragazzi (tendenzialmente dai 12 anni in su). Si rileva anche una cura particolare dell'aspetto grafico dei libri esaminati: spesso sono edizioni voluminose con carta spessa e belle illustrazioni, a volte anche di autore. Fa eccezione il volume del 1975 di Emme Edizioni, inserito nella "Collana per i giovani" i cui libri hanno le caratteristiche formali dei libri per adulti, senza illustrazioni, con testo di carattere piuttosto ridotto. Come abbiamo visto, la maggior parte delle edizioni è fornita di prefazioni/introduzioni che inquadrano l'opera e l'autore e si rivolgono indistintamente al destinatario adulto o bambino, ma rintracciano con insistenza l'affinità con i poemi omerici (probabilmente in quanto materia scolastica). A livello testuale si constata che i due poli di traduzione e adattamento costituiscono una sorta di continuum segnato da una serie di passaggi intermedi che si avvicinano più o meno a uno dei due estremi; spesso il tipo di operazione è esplicitata nel frontespizio con formule diverse ("a cura di", "versione di" etc.), tuttavia anche le versioni che vengono definite "traduzioni" presentano ampi margini di discrezionalità. In tutti i testi, inoltre, lo stile del TP viene fortemente attenuato, livellato, scomparendo talvolta in un italiano standard che non rende giustizia dell'incredibile espressività e vividezza cromatica del linguaggio gogoliano.

#### 4.3 La cagnolina di Anton Čechov

L'ultimo grande classico che tratto più nello specifico è Anton Čechov, autore conosciuto in Italia in primo luogo per i suoi testi teatrali e per i racconti. Eppure lo spoglio della bibliografia rivela un certo successo lungo tutto il Novecento anche nelle vesti di scrittore per bambini. In particolare, a partire dal 1931 fino a oggi, si contano undici versioni del racconto *Kaštanka* esplicitamente destinate a un pubblico di bambini e ragazzi. Nell'arco cronologico qui preso in considerazione le edizioni diventano cinque, un numero nondimeno cospicuo, se si pensa alle assenze evidenziate nel secondo capitolo (§2.4) di autori e storie molto conosciute in Russia e completamente ignorate in Italia. Alcune informazioni preliminari sul racconto possono aiutare a ipotizzare le ragioni di tale successo, mentre l'analisi testuale si concentra prevalentemente sull'onomastica e sulle variazioni di titoli e nomi propri che si sono susseguite dal 1945 al 1991.



Il racconto viene pubblicato per la prima volta sul giornale “Novoe vremja” il 25 dicembre 1887 con il titolo *Vučěnom občestve* [lett. *Nella comunità scientifica*]<sup>19</sup> e cinque anni dopo, nel 1892, come volume a sé stante, con il titolo *Kaštanka* che resterà anche nelle successive sei ristampe (1893-1899)<sup>20</sup>.

La storia è molto semplice: Kaštanka è la cagnolina del falegname Luka Aleksandryč, uomo dalle maniere rozze, spesso brillo e, almeno all'apparenza non troppo affezionato al suo animale. Un giorno, mentre Luka Aleksandryč e il cane sono in giro per clienti, Kaštanka si perde, ma viene accolta per la notte nella casa di Monsieur George, un artista del circo che vive con gli animali con cui si esibisce e che la tratta bene, dandole cibo e protezione. Dopo l'improvvisa morte dell'oca Ivan Ivanyč, l'addestratore decide di far esibire Kaštanka nel suo spettacolo. La sera del debutto tra il pubblico ci sono anche Luka Aleksandryč e suo figlio Fedjuška il quale riconosce subito la cagnolina perduta e la chiama a gran voce. Kaštanka riconosce la voce dei suoi padroni, corre loro incontro e decide di fare ritorno alla sua vecchia casa.

Čechov definisce *Kaštanka* (e anche il racconto *Belolobyj* [*Frontebianca*]) due favole sulla vita dei cani e sceglie questo genere perché lo considera particolarmente adatto a un pubblico di giovani lettori, in particolare perché gli dà la possibilità di antropomorfizzare gli animali e narrare la vicenda dalla loro prospettiva, come nella tradizione folclorica delle favole. Un altro importante elemento alla base del racconto è il senso di mistero che lo attraversa dall'inizio alla fine: il modo in cui Kaštanka si perde, la morte dell'oca e soprattutto il finale aperto possono essere interpretati in vario modo e l'autore non fornisce una risposta univoca agli accadimenti descritti. Tali caratteristiche stilistiche e narrative non solo contribuiscono ad aumentare il gradiente di segretezza e fascino della storia, ma stimolano anche l'immaginazione del bambino.

Tabella 4. Traduzioni, riscritture e adattamenti di *Kaštanka*.

EDIZIONE	TRADUZIONE	RISCRITTURA
Kaštanka e altri racconti 1945	X	
Kaštanka ed altri racconti 1952	X	
Kaštanka e altri racconti 1960	X	
Kaštanka e altri racconti 1964	X	
Kaštanka (I grandi novellieri russi) 1988		X

<sup>19</sup> Compare sulle prime due pagine del N° 4248 del giornale.

<sup>20</sup> Nell'edizione in volume Čechov apporta modifiche sostanziali: oltre al cambio del titolo, i capitoli da quattro diventano sette, alcune scene vengono modificate. In una lettera del 3 dicembre 1891 Čechov informa Suvorin delle correzioni e aggiunge: «Ho ricevuto le bozze di *Kaštanka*, ho fatto subito delle modifiche e ho scritto un nuovo capitolo. Ho suddiviso la fiaba in più capitoli rispetto a prima. Ora non sono 4, ma 7. Il nuovo capitolo aumenterà di un po' le pagine, ma se mi fosse venuto bene? L'amico di famiglia e la moglie infedele li cancello subito, certo. Le mando le bozze e Lei le manderà a Neupokoev spiegandogli perché è stato aggiunto il nuovo capitolo. Se Le sembra qualcosa di già sentito, lasci perdere» (Čechov 1976, IV, 314).

Non è questa la sede per discutere se *Kaštanka* sia da considerare a tutti gli effetti un racconto “per bambini”<sup>21</sup>, ma parto dal dato fattuale che in Italia sia giunto quasi esclusivamente<sup>22</sup> come libro che si colloca all’interno della produzione per l’infanzia e che sia arrivato prevalentemente sotto forma di traduzione, come mostra la tabella 4.

Le riscritture e gli adattamenti connotano semmai il periodo successivo, dagli anni Duemila in poi e non riguardano soltanto *Kaštanka*<sup>23</sup>.

Per la parte di analisi testuale mi concentro qui sulle denominazioni proprie (nomi propri e titoli), vale a dire, «tutte le forme fisse di denominazione di un referente unico senza distinzione di statuto grammaticale» (Viezzi 2017, 11). In particolare, i nomi propri (NP) sono semioticamente densi, informano, alludono, evocano, richiamano, in poche parole producono senso. Nella letteratura per l’infanzia di norma acquisiscono un significato ancora più importante, sono spesso parlanti o oggetto di giochi di parole. Dicono dei personaggi e dei luoghi – veri o fittizi – in cui sono immersi. L’onomastica, perciò, si rivela un campo molto interessante in prospettiva traduttiva (Lietz 1992) e, in particolare, in chiave diacronica per evidenziare orientamenti e approcci prevalenti nei traduttori.

I titoli, che possono essere considerati nomi propri del testo, presentano due caratteristiche generali:

1. L’acceptabilità di forme che altrove risulterebbero agrammaticali.
2. L’indeformabilità: la sequenza delle parole è fissa, assoluta, esclude ogni modifica, ogni uso di sinonimi e parafrasi (Viezzi 2017, 45).

Come osserva Leo Hoek (1981, 28), pioniere degli studi di *titrologie*, i titoli rimandano sempre a un testo, ma sono essi stessi testo e sono anche: a. segnali comunicativi perché hanno un’intenzione comunicativa; b. segnali informativi e persuasivi perché trasmettono al potenziale lettore/spettatore informazioni rispetto al testo e lo sollecitano a fruirne; c. segnali prosodici perché contribuiscono alla delimitazione testuale (segnano l’inizio del testo); d. segnali semantici perché informano il lettore sull’argomento del testo. Nel racconto di Čechov, inoltre, il NP *Kaštanka* è anche il titolo del racconto, e in questo modo si sottolinea la centralità dell’animale dal punto di vista interpretativo.

Vediamo quali sono state, in prospettiva diacronica, le soluzioni adottate dai traduttori in lingua italiana del racconto. Nel *corpus* selezionato le traduzioni riportano due tipologie di trascrizione o traslitterazione da alfabeto non latino,

<sup>21</sup> Alcune considerazioni in proposito sono contenute in un mio intervento al convegno *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni* (Siena, 10-13 maggio 2021) i cui atti sono in preparazione.

<sup>22</sup> Nel periodo considerato soltanto l’edizione di Editori Riuniti contenuta nella raccolta in quattro volumi (1985) non è pensata per ragazzi e come tale non compare nella Bibliografia finale.

<sup>23</sup> Mi riferisco alle edizioni di *Kaštanka* del 2001 e del 2017 (cfr. Bibliografia finale), ma anche alla riscrittura *Zio Vania e altre storie russe* (Čechov 2012).

ma entrambe tese a mantenere il NP russo: “Kastanka”, “Kaštanka”, a differenza di quanto era avvenuto nella prima metà del Novecento<sup>24</sup>.

Per quanto riguarda i NP dei protagonisti della storia le strategie<sup>25</sup> più frequenti sono il mantenimento (*preservation*) e la trascrizione interfonetica. Più che una norma dettata dal periodo storico in cui la traduzione ha luogo si avverte l'assenza di un comportamento univoco nella traslitterazione dei nomi russi, ma si può presupporre che certe scelte, come l'assenza dei diacritici o l'uso di “jo” nel nome proprio di “tjotka”, siano dettate dal criterio della leggibilità (Oittinen 2000) (Pederzoli 2012), fondamentale nella letteratura per l'infanzia che prevede come destinatario finale un lettore bambino o ragazzo. Tuttavia non c'è traccia, tra gli elementi del paratesto, di spiegazioni che possano gettare luce sulle ragioni e sui motivi che hanno spinto traduttori ed editori ad adottare una determinata strategia<sup>26</sup>. Una motivazione storica è invece rintracciabile nella scelta di “localizzare” alcuni nomi nell'edizione del 1945, senza però un criterio congruo per tutto il testo: abbiamo infatti “Kastanka”, poi ribattezzata “Zia” (nel TP “tětka”), il falegname Luca Alessandrovic (italianizzato rispetto al TP “Luka Aleksandryč”), suo figlio “Teodorino” (traduzione interfonica di “Fedjuška”) e il gatto “Teodoro Timofeevic” la cui traduzione è orientata alla lingua di arrivo, con evidente incongruenza tra il nome proprio italiano “Teodoro” e il patronimico russo “Timofeevic”; l'oca, d'altro canto, resta “Ivan Ivanovic” (e non “Giovanni Ivanovic”, come ci si aspetterebbe) e infine il nome proprio del maiale viene omissso. Ultima osservazione in merito al nuovo padrone di Kaštanka, nel TP “M-r Žorž”, probabilmente uno pseudonimo di chiara derivazione francese, come era uso nella tradizione circense (soprattutto in Russia), e che diventa nella versione italiana “Mister” (appellativo anglosassone) Georges (nome proprio francese). Una spiegazione può essere l'adeguamento alla precedente “miss Arabella”, indicata con l'appellativo anglosassone anche nel TP. I traduttori delle edizioni del 1952 e del 1964 risolvono allo stesso modo, mentre quella del 1960 sceglie il francese.

<sup>24</sup> Nella traduzione italiana – su rivista – del 1925 il racconto compare con il titolo *Castagnetta*. Kornej Čukovskij, grande ammiratore di Čechov, parlando di una traduzione americana delle opere čechoviane, commenta: «Ho poi scritto una recensione sulla sua traduzione, in cui ho notato con indignazione che aveva fatto deviazioni mostruose dall'originale, letteralmente in ogni pagina. Avendo incontrato il nome a lei ignoto di ‘Dobroljubov’, decise che non era un nome, ma voleva semplicemente dire ‘amante del bene’, e tradusse: ‘Francesco d'Assisi’. Il poeta Batjuškov è diventato un ‘batjuška’. Il cane Kaštanka, un castagno (chestnut-tree), ecc. Questo era il livello di tutta la traduzione. Ora il livello delle traduzioni di Čechov si è molto alzato. I traduttori hanno cominciato a trattare i testi di Čechov con amore e attenzione» (Čukovskij 2012, IV, 365).

<sup>25</sup> Le classificazioni, anche in questo campo, si sprecano. Riprendo la terminologia di Davies (2003) e Salmon (1997), ma sono molti gli studiosi che si sono occupati della questione, in particolare applicata alla letteratura per l'infanzia; cito, tra i principali: Nord (2003) e Krüger (2004).

<sup>26</sup> Una spiegazione viene invece fornita nell'edizione del 2011 in cui si avverte, prima del racconto vero e proprio, che la traslitterazione non è scientifica per «consentire una lettura più agevole del testo» (Čechov 2011).

Ultima considerazione riguarda un personaggio secondario, che compare soltanto due volte nel racconto. Si tratta del maiale Chavron'ja Ivanovna che è, in realtà, un nome parlante: da un lato è la versione popolare del NP femminile Fevronija, ma è utilizzato in senso ironico come nome tipico del suino. Il doppio riferimento, alla donna e all'animale, si perde in tutte le versioni che optano per la traslitterazione o per una strana forma sessualmente modificata (maschile) come "Havron" dell'edizione del 1988.

La seguente tabella riepiloga quanto riscontrato nell'analisi:

Tabella 5. Onomastica in *Kaštanka*.

Anno	Kaštanka / Tëtka	Luka Aleksandryč	Fedjuška	Ivan Ivanyč	Fëdor Timofeič	Cha- vron'ja Ivanovna	Miss Arabella	M-r Žorž
1945	Kaštanka / Zia	Luca Ales- sandrovic	Teodo- rino	Ivan Ivanovic	Teodoro Timofee- vic	Maiale (senza NP)	Arabella	Mister Georges
1952	Kaštanka / Zietta	Luca Ales- sandrovic	Fediuska	Ivan Ivanovic	Feodor Timofeič	Cha- vronia Ivanovna	Miss Arabella	Mister George
1960	Kaštanka / Tjotka	Luka Aleksandrič	Fedjuška	Ivan Ivanič	Fiodor Timofeič	Cha- vronia Ivanovna	Miss Arabella	Mon- sieur George
1964	Kaštanka / Zietta	Luka Ales- sandrovic	Fediuska	Ivan Ivanovic	Fedor Timofeič	Cha- vronia Ivanovna	Miss Arabella	Mister George
1988	Kaštanka / Tetka	Luka Alexandrich	Fedjuska	Ivan Ivanich	Fedor Ti- mofeich	Havron Ivanov	-	-

A uno sguardo d'insieme colpisce quindi la mancanza di un approccio unitario, sia nella trascrizione delle denominazioni in alfabeto non latino, sia nella scelta tra una trascrizione e una traduzione vera e propria che può generare incongruenze culturali rispetto al contesto in cui l'azione si svolge, ovvero la Russia di fine Ottocento.

Per non limitare il discorso all'unità minima del titolo e dei NP prendiamo ora in considerazione l'incipit del racconto<sup>27</sup>:

Молодая рыжая собака — помесь такса с дворняжкой — очень похожая мордой на лисицу, бегала взад и вперед по тротуару и беспокойно оглядывалась по сторонам. Изредка она останавливалась и, плача, приподнимая то одну озябшую лапу, то другую, старалась дать себе отчет: как это могло случиться, что она заблудилась?  
(Čechov 1976, VI, 430)

<sup>27</sup> Si riportano gli incipit delle traduzioni e non della riscrittura del 1988.

#### LA CATTIVA CONDOTTA

Una giovane cagna dal pelo rossiccio, bastarda di un bassotto, col muso appuntito come quello di una volpe, correva avanti e indietro sul marciapiede, volgendo occhiate inquiete tutto all'intorno. Ogni tanto si arrestava e lanciava guaiti, sollevando per il freddo ora una zampina ed ora l'altra, mentre cercava di rendersi conto di come aveva potuto smarrirsi.

(Čechov 1945, 9-10)

#### CATTIVA CONDOTTA

Una cagnetta, giovane ancora, di pelo rossiccio; un incrocio tra un bassotto e un cane qualunque, con un musetto molto simile a quello di una volpe, correva in su e in giù per il marciapiede, si guardava attorno angustiata, si fermava ogni tanto e alzando or l'una or l'altra zampetta intirizzita dal freddo cercava di rendersi conto come mai avesse potuto smarrirsi.

(Čechov 1952, 5)

#### CATTIVA CONDOTTA

Una cagnolina rossiccia, incrocio di un bassotto con cane da guardia, dal muso molto simile a quello di una volpe, correva avanti e indietro per il marciapiedi e si guardava attorno inquieta. Ogni tanto si fermava, guaiava e levando ora l'una ora l'altra zampa intirizzita cercava di rendersi conto di come avesse potuto smarrirsi.

(Čechov 1960, 3)

#### CATTIVA CONDOTTA

Una cagnetta di pelo rossiccio, incrocio tra un bassotto e un cane qualunque, con un musetto molto simile a quello di una volpe, correva su e giù per il marciapiede, guardandosi attorno angustiata. Ogni tanto si fermava e, alzando or l'una or l'altra zampetta intirizzita dal freddo, cercava di rendersi conto di come avesse potuto smarrirsi.

(Čechov 1964, 7)

A livello lessicale confrontiamo innanzitutto le soluzioni adottate per “Молодая рыжая собака” e “помесь такса с дворняжкой”. Nelle versioni del 1960 e 1964 l'aggettivo “giovane” scompare, anche se si può presumere che venga compreso nel diminutivo (assente nel TP) “cagnolina” e “cagnetta”, nonostante in italiano il vezzeggiativo non indichi per forza anche una minore età. Osserviamo ancora che tre traduzioni su quattro optano per l'esplicitazione dell'aggettivo “рыжий” che viene reso con “dal pelo rossiccio”, applicando il colore al manto dell'animale.

Anche la resa di “дворняжка” presenta due soluzioni: “un cane qualunque” e “un cane da guardia”, mentre nella traduzione del 1945 troviamo l'espressione “bastarda di un bassotto” che risulta quasi ossimorica. Qui si rileva anche un esempio di esplicitazione nel paragone del muso della cagnolina con quello di una volpe. Il traduttore infatti scrive che Kaštanka ha il “muso *appuntito* come quello di una volpe” identificando nella forma del muso il carattere comune a volpi e cani che resta implicito nel TP.

Un esempio di “normalizzazione” lessicale è fornito dalla traduzione di “плача” che viene omesso (TA del 1952 e del 1964) oppure reso in italiano con

“guaire”, verbo più corretto, dal punto di vista semantico, per indicare il lamento di un cane. Eppure Čechov sceglie il verbo “плакать” e non “скулить”, “выть” o altri verbi che in russo sarebbero risultati più appropriati per descrivere il lamento canino. È quindi lecito supporre che l’autore intendesse sottolineare, fin dall’inizio, l’antropomorfizzazione dell’animale e la somiglianza tra le sue reazioni emotive e quelle umane. Il verbo italiano “guaire”, al contrario, riconduce l’animale al suo mondo, distinto da quello umano.

A livello sintattico, l’inciso tra trattini lunghi del TP viene sostituito da virgole in tutte le traduzioni, tranne in quella del 1952 dove la sintassi viene modificata con l’inserimento di un punto e virgola. Il trattino è un segno interpuntivo poco comune nella lingua italiana, anche se negli ultimi decenni sembra che sia maggiormente impiegato in opere di fiction.

In generale, le versioni degli anni Cinquanta e Sessanta – soprattutto se paragonate con quelle del periodo precedente – tentano un compromesso tra la prosodia del TP e del TA, prediligendo la scorrevolezza della lingua di arrivo al rispetto dello *stile* del TP, uno dei problemi più complessi nella ri-codifica di un enunciato, e quindi di un testo, da una lingua all’altra<sup>28</sup>.

Un caso a parte è rappresentato dalla riscrittura del 1988, pubblicata dalla casa editrice Papiro. Qui *Kaštanka* è uno dei racconti dei “grandi novellieri russi”, come recita il sottotitolo della raccolta. Si tratta di un’operazione particolare, spiegata nell’introduzione del curatore G. Padoan, che propone un approccio traduttivo quantomeno curioso:

E se oggi quelle pagine non sono sempre di facilissima e dilettevolissima lettura, è unicamente perché ai testi originali si sono sovrapposti, passando dal francese o dal tedesco, e da un decennio all’altro, gli sfoggi culturali di traduttori eruditissimi, che conoscevano alla perfezione grammatica e sintassi russa, ma non altrettanto bene la Russia, i Russi, la loro storia e la loro vita. La condizione ideale per apprezzare al massimo un romanzo dei “grandi” russi è farselo leggere e tradurre “all’impronta” da un russo di cultura media che viva in Italia da tanto tempo da aver imparato a esprimersi, in italiano, come si esprimerebbe, in russo, un ragazzo di Mosca o una maestra di Kiev (Čechov 1988, 6).

Date queste premesse è facile dedurre che il testo, pur mantenendo a grandi linee la struttura del racconto čechoviano, è un sostanziale rifacimento del TP, in cui tutto viene alterato: il punto di vista del narratore, la sua posizione all’interno del testo, il ritmo e il tono del TA; a proposito di quest’ultimo, nel TP diventa molto più colloquiale, quasi fosse un discorso a tu per tu con l’ipotetico lettore. Riporto anche qui l’*incipit* per avere un confronto rispetto alle precedenti versioni:

<sup>28</sup> «Per ‘stile’ si intende l’insieme di caratteristiche formalizzabili che più connotano l’Autore e/o quella determinata opera rispetto alle altre. Definire in termini formali lo stile è massimamente difficile, ma il concetto può essere sommariamente sintetizzato così: nelle sue opere, l’Autore (a livello implicito o esplicito) non solo sceglie di usare in un preciso ordine determinate combinazioni di parole, ma soprattutto, e con ciò stesso, sceglie di *non usarne altre*» (Salmon 2021, 96).

Kaštanka era una cagnetta, una bastardina. A osservarla, si stentava a ricostruire quello che doveva essere stato il suo intricatissimo albero genealogico. Le zampe corte e un poco storte dovevano esserle venute da un bassotto; il collo e il petto largo erano probabilmente eredità di un mastino, e il pelo faceva pensare a un qualche avo spinone, a meno che non fosse così perché era sempre ispido e sporco, incrostato di colla e di trucioli, dato che Kastanka alloggiava in un vecchio laboratorio di falegnameria, proprio sotto il bancone, su un soffice tappeto di segatura (Čechov 1988, 100).

Nel complesso l'operazione assomiglia più a un esercizio di scrittura autoriale che a una ri-codificazione di un testo letterario in una lingua diversa da quella di partenza e sorprende che all'altezza del 1988 un approccio di questo tipo trovasse ancora spazio nel mercato italiano senza alcuna indicazione chiara del fatto che non si tratta di una traduzione.

Spostiamo ora l'attenzione all'aspetto non verbale dei volumi considerati. Come ricorda Chiara Elefante (2012), per capire la collocazione sul mercato (soprattutto italiano e francese) delle edizioni per l'infanzia, spesso ci si può aiutare guardando la collana<sup>29</sup> in cui sono inserite, poiché essa indica al lettore potenziale con quale tipo o quale genere di opera si abbia a che fare (Genette 1987). Nella letteratura per l'infanzia la collana è un punto di riferimento non soltanto per il pubblico primario ma anche, e soprattutto, per gli adulti intermediari. Essa permette la riconoscibilità da parte dell'acquirente, e permette di creare aspettative a livello di contenuto e qualità letteraria dell'opera. Tuttavia, nelle edizioni analizzate, soltanto Giunti-Marzocco e Paravia si preoccupano di rendere il prodotto più riconoscibile a livello di collana; il primo punta sulla qualità letteraria del testo che viene inserito tra i "Capolavori stranieri per la gioventù" (Čechov 1952) orientata più a ragazzi che a bambini, per ragionare in termini di fascia d'età. La casa editrice torinese lo inserisce nella collana "La Bancarella" di cui però non è stato possibile per il momento trovare informazioni dettagliate, se non la fascia d'età d'orientamento: 14-16 anni; mi limito a segnalare che è la stessa in cui era uscito nel 1962 *Il mancino di Tula* di Leskov.

Soffermando lo sguardo alle copertine si può capire l'evoluzione, prima di tutto tecnica, che ha permesso di aumentare la qualità del colore rispetto alle prime edizioni, decisamente più sobrie; è curioso che dall'edizione Denti del 1945 sia assente il nome dell'autore sia sulla copertina che sul frontespizio. Le copertine successive, a partire dalla seconda metà del secolo svolgono in tutte le versioni una funzione integrativa al testo, una sorta di completamento del significato ricavato dalle parole a cui viene data espressione visiva. Sono più orientate al lettore bambino, con i personaggi umani e animali raffigurati con colori sgargianti. Un altro dato interessante è l'assenza di riferimenti espliciti all'ambientazione russa, a volte invece ripresa a livello di illustrazioni. Osservo a margine che le edizioni a partire dagli anni Duemila tenderanno a ribaltare il

<sup>29</sup> «La collana è uno dei principali elementi dell'apparato paratestuale del libro» (Buoncrisiani 2001, 58).

rapporto testo-immagine, prediligendo quest'ultima rispetto al primo. Mi riferisco, in particolare, alle riduzioni della torinese Castalia, illustrata da Gennadij Spirin (Čechov 2001), e a quella della romana Atmosphere Libri, illustrata da Elisabetta Barbaglia, in arte Strambetty (Čechov 2017).

Circa gli altri elementi peritestuali – prefazioni, postfazioni e note a piè di pagina – sappiamo che si tratta di spazi che hanno la funzione di orientare la lettura o di completarla, e il cui valore varia a seconda dello status di chi scrive e dei destinatari a cui si rivolge. Come ha dimostrato il caso studio di *Taras Bul'ba* i libri russi per l'infanzia pubblicati in Italia nel secondo Novecento sono spesso accompagnati da prefazione, introduzioni o appendici che aiutano il lettore a orientarsi in un contesto socio-culturale poco conosciuto, come la Russia antica, imperiale o sovietica. In alcuni casi i materiali di contorno sono appositamente inseriti con l'obiettivo di collocare il volume nella parascolastica in cui l'elemento pedagogico e didattico della lettura prevale su quello puramente estetico di fruizione di un testo per tutti. In questo senso *Kaštanka* di Čechov è in controtendenza. Nessuna edizione presenta spazi peritestuali di spiegazione, tranne quella del 1964 che include nella sovraccoperta un breve riassunto e commento dell'opera e la biografia dell'autore. Le note a piè di pagina sono ridotte al minimo o sono del tutto assenti. Il testo parla da solo e non viene svolta alcuna opera di mediazione esplicita da parte dell'editore (o del traduttore).

In sintesi, benché solitamente si possa affermare che la quarta di copertina, i risvolti, le brevi annotazioni nelle pagine preliminari siano «una presentazione del testo in funzione di un gruppo di lettori, ai quali vengono comunicate le ragioni della pubblicazione e una possibile interpretazione» (Cadioli 2012, 216) nel caso di *Kaštanka* gli editori fanno probabilmente più affidamento al nome dell'autore e al potere evocativo della copertina e delle illustrazioni.

Per provare a capire le ragioni del successo editoriale di questo racconto – dimostrato dal numero di edizioni in lingua italiana, come storia a sé o inclusa in una raccolta di racconti “per bambini” o a tema animale – è opportuno inserire l'opera di Čechov nel contesto più ampio della letteratura per l'infanzia russa in Italia. Come osserva Raffaella Vassena (2015b, 265) «la concisione e la semplicità della prosa čechoviana, così come la sua capacità di addentrarsi nel mondo intimo del bambino, la rendono particolarmente adatta ai giovani lettori». Inoltre *Kaštanka* riunisce in sé i due grandi filoni della letteratura per l'infanzia russa arrivata in Italia: quello delle fiabe (vere e proprie o intese come modulo tipologico e narrativo) e quello dei classici. Questi elementi, uniti al successo di Čechov come autore di testi teatrali e racconti già acclamato in Italia, possono aiutare a comprendere la fortuna di *Kaštanka* nel mercato editoriale italiano.

Tirando le somme di quanto osservato, a livello testuale è difficile ravvisare una coerenza assoluta di approccio dei traduttori che si cimentano con la traduzione di questa storia. Le strategie si alternano senza che, almeno apparentemente, sia proposto un progetto unitario chiaramente identificabile. D'altronde, ciò conferma quanto già osservato negli altri casi studio presi in considerazione. Qui però, a differenza di quanto accaduto con Tolstoj e Gogol', non si ravvisano forti discostamenti dettati dalla censura o dalla volontà di riscrittura persona-



le. Il racconto, forse, si presta anche poco a eventuali rimaneggiamenti a scopi pedagogici o moralistici e, proprio per la sua ambiguità di fondo, non sembra piegarsi a ingerenze esterne, da parte del traduttore o del curatore dell'opera.

#### 4.4 Dostoevskij, Bulgakov, Pasternak e il nuovo millennio

Come anticipato nell'Introduzione e all'inizio di questo capitolo, l'ultimo paragrafo è dedicato ai grandi classici russi e alle loro riconversioni in materia letteraria per l'infanzia al di fuori del limite cronologico del 1991 che è stato fissato per questo studio. È un modo per aprire il discorso a quanto sta succedendo ora, in Italia, nel campo della letteratura per l'infanzia tradotta dal russo e che, volente o nolente, è *anche* frutto di quanto è accaduto prima.

Come ricorda Roberto Denti già alla fine del secolo scorso «i modi di 'ridurre' un romanzo sono [...] infiniti, a cominciare da quello di riscriverlo con un linguaggio moderno che ne possa anche attualizzare i ritmi narrativi» (Denti 1997, 11). Proprio il linguaggio sembra la chiave di volta delle nuove edizioni dei classici per bambini: da un lato, quando è inteso in senso strettamente linguistico, è asciugato, modernizzato, ridotto all'osso e velocizzato per rispondere alle nuove modalità di fruizione dei testi, non soltanto per bambini. Dall'altro, il linguaggio come sistema semiotico, e quindi comprendente anche il mondo delle immagini, prende sempre più spazio, porta a un ribaltamento dei due codici e al prevalere dell'iconico sul verbale o alla trasformazione di genere, da romanzo/racconto a *graphic novel*. Gli autori che qui si affrontano sono stati oggetto di riduzioni e/o adattamenti anche nel periodo precedente al 1991 e questo ci dà la possibilità di vedere meglio le diversità nell'approccio e nelle finalità di queste riscritture, ma anche nei modelli di editoria del XX e del XXI secolo.

Il primo autore che prendo in considerazione è Fëdor Dostoevskij che, a prima vista, non sembrerebbe essere una lettura adattata a un pubblico giovane, nonostante l'infanzia e i bambini siano spesso al centro dei suoi romanzi<sup>30</sup>. Nel corso di più di un secolo in Italia ci sono stati sostanzialmente tre aspetti della poetica dello scrittore russo che sono stati proposti a un pubblico di bambini e ragazzi: in prima battuta troviamo i racconti di Dostoevskij legati al tema dell'infanzia e dei bambini, da cui derivano i volumi degli anni Venti *La piccola Netoschka ed altri racconti per fanciulli* (Dostoevskij 1920) e *Il piccolo Iliuscia* (Dostoevskij 1929), mentre nella seconda metà del Novecento abbiamo *Ragazzi. Le pagine de "I fratelli Karamazov" che narrano la vicenda di Iljuscia e dei suoi compagni* (Dostoevskij 1970) e *Netocka* (Dostoevskij 1985). Come si capisce già

<sup>30</sup> In una lettera del 28-29 maggio 1880 Dostoevskij scrive alla moglie che una certa signora Ilina gli aveva appena chiesto il permesso di selezionare da tutte le sue opere i passaggi che potessero andare bene per l'età infantile e pubblicare un libretto per bambini e ragazzi e commenta: «Pensa te! Ci saremmo dovuti arrivare da un pezzo, io e te, a un'idea simile e pubblicare un libretto per bambini, che di sicuro andrebbe a ruba e potrebbe fruttarci 2000 rubli» (Dostoevskij 2020, 1288). Nei taccuini preparatori si trovano moltissime indicazioni sul tema dell'infanzia (Dostoevskij 1971). Sul tema si veda anche (Vassena 2021).

dai titoli i due personaggi che hanno maggiormente colpito gli editori italiani sono da un lato *Netočka Nezvanova*, protagonista dell'omonimo racconto incompiuto, scritto da Dostoevskij nel 1849 e interrotto a causa dell'arresto dello scrittore, e dall'altro il figlio dello sventurato capitano in congedo Snegirëv, Il'juša, i cui funerali chiudono il romanzo *I fratelli Karamazov*. Le successive edizioni presentano invece il Dostoevskij "giallista" di *Delitto e castigo* oppure si concentrano sull'aspetto fantasmagorico e assurdo della sua produzione artistica, con la riscrittura de *Il coccodrillo*. Da una parte, dunque, viene messo al centro il primo dei grandi romanzi che contiene alcuni elementi del genere poliziesco, dall'altra si presta attenzione a un breve racconto umoristico, una sottile satira sulle cerchie di intellettuali di stampo liberale.

In tutti e tre i casi, apparentemente, non si tratta di opere così facilmente associabili a un pubblico giovanile; per quanto riguarda il primo gruppo sono edizioni che appartengono, cronologicamente, al Novecento, le prime due sono volumi degli anni Venti, mentre l'edizione del 1970 è riconducibile alla letteratura parascolastica, come recita la striscia in alto in copertina, "Narratori stranieri tradotti e commentati per la scuola media", che fornisce indicazioni sull'età dei destinatari. Nella breve presentazione i curatori Ciavorella e Liotta spiegano che il tema prescelto ha una sua compiutezza, al di là della vicenda in cui è inserito, e si augurano che sia di interesse per gli alunni a cui si rivolge, per la forte attualità di alcune scene e azioni specifiche da parte dei giovani protagonisti del romanzo. Illustrano poi il criterio che li ha guidati nella formulazione dell'apparato didattico che ha l'obiettivo di «condurre i ragazzi a capire l'opera in profondità, a gustarla, a saperne cogliere tutti i valori» (Dostoevskij 1970, IV). In sostanza, hanno scelto di ridurre al minimo l'intervento esterno, di commento, e lasciare il massimo spazio per la riflessione autonoma dei ragazzi, seppur guidata da quesiti e dalla presenza dell'insegnante. Il libro si compone quindi di alcuni episodi tratti da *I fratelli Karamazov* e tradotti senza interpolazioni (per esempio la presentazione di Aleša, il suo incontro con gli scolari, la scena a casa del capitano Snegirëv) e intervallati da schede di approfondimento ("Ripensiamoci") dove le domande aperte rivolte al lettore servono a innescare la riflessione sul testo e più in generale sui temi di volta in volta affrontati. Le note a piè di pagina svolgono varie funzioni: fanno da raccordo tra le parti, riassumendo i passaggi omessi che potrebbero rendere oscuro il senso di certi dialoghi; spiegano alcuni lessemi di difficile comprensione (i *realia* o l'uso del patronimico, per esempio) oppure commentano affermazioni e passaggi del testo, anticipando in qualche modo la riflessione richiesta nelle schede didattiche.

Alcuni disegni in bianco e nero inframezzano il volume e offrono un commento visivo ai passaggi tradotti.

Il volume che Editori Riuniti dà alle stampe nel 1985, *Netočka*, affidato alle cure di Paolo Serbandini, invece, non sembra particolarmente indirizzato ai giovani, se non per il tema trattato e la collocazione nella collana "Biblioteca giovani". Il titolo *Netočka* può trarre in inganno; il volume, in realtà, è la versione italiana di un progetto che Dostoevskij avrebbe voluto realizzare negli ultimi anni di vita ma che non portò mai a termine, quello cioè di operare una

scelta di brani tratti dai suoi racconti e romanzi, con i bambini come filo conduttore. Il libro viene poi realizzato in Unione Sovietica, con una prefazione di Sergej Michalkov, e quindi portato in Italia grazie a Editori Riuniti. La raccolta include stralci di *Povera gente*, *Umiliati e offesi*, *Netočka Nezvanova*, *Le memorie da una casa di morti*, *Delitto e castigo*, e – ovviamente – *L'adolescente* e *I fratelli Karamazov* dove il rapporto (e lo scontro) generazionale e alcune figure di giovani sono il motore della narrazione. L'ultimo grande romanzo di Dostoevskij si chiude proprio sui funerali di Il'juša e sul discorso del più giovane dei Karamazov, Alëša, che preannuncia un seguito mai scritto. A questi "ritratti" letterari si aggiungono tre brevi racconti pubblicati da Dostoevskij nel *Diario di uno scrittore* a riprova del dialogo «non facile, ma franco e schietto» (Dostoevskij 1985, XI) dello scrittore con il mondo dell'infanzia. Nell'edizione italiana ogni brano è introdotto da un commento del curatore che spiega la genesi dell'opera da cui è tratto e ne fornisce un breve riassunto. Anche in questo caso si tratta di traduzione vere e proprie e non di adattamento dei testi.

L'interesse per Dostoevskij resta anche negli anni Duemila, ma con un approccio e una prospettiva completamente mutati. Qui non si tratta più di selezionare passaggi o brani accomunati a livello tematico da offrire per scopi didattici o informativi a ragazzi e ragazze, ma di adattamenti di romanzi e racconti in chiave contemporanea. Le case editrici che propongono questo classico al pubblico dei più giovani scelgono strade diametralmente opposte: da un lato Einaudi presenta la collana "In poche parole", priva di immagini e con una veste grafica essenziale, dall'altro abbiamo le ricche illustrazioni di Atmosphere Libri e di Orecchio Acerbo. Nel mezzo si situa il progetto "Save the Story" ideato da Alessandro Baricco e dalla Scuola Holden, dove viene modificato anche il rapporto tra autore e riscrittore.

"In poche parole" è un progetto creato nel 2016 da Einaudi Ragazzi. La collana, leggiamo nel lancio pensato in occasione dell'edizione di quell'anno del Salone del Libro di Torino, «si rivolge a ragazzi e adulti che, senza essere forti lettori, abbiano il desiderio di avvicinarsi ai vertici della letteratura mondiale» (Liberweb 2016)<sup>31</sup>. Quasi a voler anticipare possibili rimozioni si specifica poco dopo:

Non si tratta di una raccolta di riduzioni, estratti o riscritture, ma di una raffinata operazione di racconto dei classici. Affidata alla sapiente penna di autori come Pierdomenico Baccalario, Davide Morosinotto, Paola Capriolo, Guido Sgardoli, 'In poche parole' rappresenta una modalità inedita di incontrare grandi nomi e grandissima letteratura. Perché i classici diventino davvero alla portata di tutti. La volontà non è quella di sostituire l'esperienza della lettura degli originali, ma di incentivarla e agevolarla. Instaurando un legame indissolubile tra lettore e personaggi e vicende immortali che possa ammorbidire l'impatto con le eventuali asperità del testo originale (ivi).

<sup>31</sup> Nell'altra collana creata da Einaudi e orientata ai classici per bambini di fascia di età più bassa, "I classicini", la Russia non fa capolino: tra i 95 titoli non c'è alcun autore dell'est.

Infine, si spiega anche il titolo dato alla collana, direttamente legato al criterio cardine della riscrittura proposta:

È ormai un dato di fatto che si tratti di un reale bisogno dei lettori di oggi. Un bisogno che, nei Paesi anglosassoni, non viene ignorato, tanto è vero che, in occasione dell'anno shakespeariano, riscuotono uno straordinario consenso di pubblico e critica iniziative simili che coinvolgono i capolavori del grande Bardo (ivi).

Il riferimento al drammaturgo inglese e alla tradizione anglosassone, da sempre attenta all'infanzia, sembra ancora una volta una sorta di giustificazione a possibili critiche mosse da lettori o specialisti del settore. Non è facile dire in che modo la "raffinata operazione di racconto dei classici" si differenzi da una forte riscrittura del testo. La storia è, infatti, ridotta all'osso, come una serie di macro-sequenze più cinematografiche che narrative, presentata in una lingua moderna e scorrevole. L'edizione stessa, per formato (14x18,8 cm) e veste grafica, segue il criterio di minimalismo adottato nella narrazione: nessuna illustrazione, grafica essenziale con caratteri semplici e colori accesi. L'età di riferimento è +12. L'obiettivo finale non sembra quello di sostituire il classico di riferimento quanto di invogliare il lettore ad affrontarlo una volta acquisiti gli strumenti linguistici necessarie per capirlo pienamente (e in poco tempo). Come viene ribadito nella quarta di copertina, l'intento è far appassionare «ai grandi classici della letteratura *prima ancora di averli letti*» (Dostoevskij 2016).

Le versioni di Atmosphere Libri e Orecchio Acerbo hanno tutt'altro approccio. Curiosamente entrambi lanciano sul mercato lo stesso anno, il 2017, due edizioni di *Il cocodrillo*, un breve racconto di taglio satirico.

Orecchio Acerbo propone un volume che occhieggia da vicino l'albo illustrato (e infatti è inserito nella collana "Albi"), indicato dagli 8 anni in su, in formato 21x30 cm. Il marchio di fabbrica della casa editrice romana, ovvero la grafica, non delude nemmeno in questo caso: le illustrazioni sono curate nei minimi dettagli e occupano molto più spazio rispetto alla parola, offrendo alcune soluzioni di "dialogo testo/immagine" molto riuscite (per esempio la pagina nera quando nel testo si dice "Mi circonda una notte impenetrabile"). I curatori giocano con i caratteri, più alti e più bassi, a tutta pagina etc. su cui il bambino può soffermare l'attenzione, perdendosi nei mille dettagli di ogni pagina che trattengono un certo grado di "russicità" (per esempio nelle insegne o nella topografia di Pietroburgo) benché mescolato a fisionomie umane quasi grottesche. La traduzione è affidata ad Assia Nobiloni con adattamenti a cura della redazione e riprende a grandi linee la trama del testo di partenza, soprattutto all'inizio. La storia è molto ridotta e il finale è modificato, con la parte dei reportage dei giornali riassunta in mezza pagina. La voce del traduttore non esce dal perimetro testuale (sono assenti elementi paratestuali o peritestiuali), ma si manifesta nel corpo del testo, per esempio, attraverso le note interne, come quella che troviamo all'inizio: "un cocodrillo che veniva esibito al Passage, *la galleria nel centro di Pietroburgo*" (Dostoevskij 2017a, corsivo mio).

Una tendenza opposta a quella di Einaudi si osserva anche a livello linguistico: traduttrice e curatori, infatti, prediligono un linguaggio piuttosto antiquato con

locuzioni dal sapore ottocentesco: “s’infiammò di curiosità”, “ci apprestammo a recarci”, “si diede ad ammirare” sono alcuni degli esempi di registro alto nel quale è condotta l’intera narrazione che, da un lato, ha probabilmente lo scopo di restituire l’atmosfera lontana nel tempo del testo russo, ma dall’altro rende difficile considerarlo a tutti gli effetti un libro per bambini dagli 8 anni in su, almeno per una lettura autonoma.

*Il coccodrillo* di Atmosphere Libri (2017), come quello di Orecchio Acerbo, si presenta come un albo illustrato dove le immagini predominano sulla componente verbale. Il tratto peculiare dell’illustratrice Elisabetta Barbaglia, in arte Strambetty, è la scelta del bianco e nero, atipica nelle illustrazioni per bambini, ma che l’illustratrice sa rendere in maniera espressiva, evocando atmosfere da sogno (o da incubo) che sicuramente stimolano l’immaginazione di bambini e adulti. Come si era già osservato per Majakovskij, gli illustratori possono decidere quale approccio adottare in termini di orientamento delle immagini verso la cultura di arrivo o di partenza; Strambetty “addomestica” l’aspetto grafico e lo avvicina alla cultura di arrivo, traducendo le denominazioni proprie (titoli dei giornali, insegne) in italiano. Nei disegni non si scorgono elementi prettamente russi e predomina l’atmosfera surreale sulla descrizione realistica dell’ambientazione. A livello linguistico, la differenza con la versione di Orecchio Acerbo è sostanziale: qui le parole sono molto semplici, i periodi brevi, curiosamente sistemati quasi si trattasse di una poesia o un poema (ma non si rilevano strutture ritmiche o metriche definite) e, come viene esplicitato in quarta, «*Il coccodrillo* è una storia che ben si presta alla facile lettura, introducendo inaspettatamente questo grande autore ai bambini». Per questo motivo la fascia di età si abbassa a 5-8 anni.

Una sorta di terza via si può intravedere nella collana diretta da Alessandro Baricco in collaborazione con la Scuola Holden da lui fondata e nel *Delitto e castigo* “raccontato” nel 2011 da Abraham Yehoshua. La collana in cui è inserita questa riscrittura ha obiettivi ancora diversi da quelli enunciati nella collana “In poche parole”. Essa si propone come «scialuppa che porta in salvo, nel nostro millennio, qualcosa che sta naufragando nel passato» (Biblioragazzi 2010) il cui slogan è: «Grandi scrittori, piccoli lettori, *storie immortali*» (Dostoevskij 2011).

Qui si recupera un rapporto più tradizionale tra testo e immagine, in cui la seconda fa da cornice o commento al primo. A livello testuale, invece, si può parlare a tutti gli effetti di una riscrittura fortemente autoriale e affidata, infatti, a uno scrittore conosciuto come Abraham Yehoshua. La voce narrante è onnisciente, interviene in prima persona all’inizio e anche durante il racconto, con valutazioni personali: «Pensate, questo studente povero e futuro omicida è capace di mostrarsi generoso verso la miseria altrui!» (Dostoevskij 2011, 12). Molti sono i tagli e le omissioni, e forse non è un caso che riguardino, tra gli altri, argomenti tabù come la professione di Sonja Marmeladova di cui non si dice mai in modo esplicito che fa la prostituta: «... Marmeladov gli racconta di come il vizio del bere abbia distrutto la sua famiglia, l’abbia ridotta sul lastrico e costretto sua figlia Sonja, una ragazza delicata e di animo nobile, a scegliere una professione a dir poco disonorevole per salvare i suoi cari dalla fame» (ivi, 11-2).

Alla fine del volume, nella sezione “Da dove viene questa storia” il narratore motiva la propria scelta:

In un'epoca in cui bambini e adolescenti sono esposti a violenze, finte e reali, mostrate dalla televisione o da internet, non farebbe loro male leggere una storia che descrive un lento e profondo processo di presa di coscienza morale da parte di un giovane intelligente ma arrogante, resosi colpevole di un crimine orrendo (ivi, 90).

Al di là delle novità grafiche o delle manipolazioni testuali l'intento pedagogico di fondo non pare mutato nel corso dei decenni, così come lo scetticismo di alcuni di fronte a queste operazioni editoriali:

Alla fine, letti i grandi nomi, quella della Scuola Holden e della Biblioteca di Repubblica-L'Espresso sembra l'ennesima trovata commerciale che l'editoria italiana per ragazzi ci regala da un po' di tempo in qua. Se è vero che è piacevole ascoltare storie, è anche vero che c'è un tempo (ed un'età) per ogni storia e che i libri hanno senso se vengono letti così come i loro autori li hanno scritti. A tempo debito (Biblioragazzi 2010).

Un'ultima osservazione riguarda le copertine di questi tre volumi: se nelle edizioni novecentesche l'autore e il titolo erano ben visibili e centrali, accompagnati o meno dal nome dei traduttori/curatori, a partire dagli anni Duemila la composizione e la gerarchia in copertina non è più fissa e data una volta per tutte. Le opzioni sono varie: il nome dell'autore sparisce in favore del titolo a caratteri cubitali per poi essere ripreso nella bandella, come succede nella collana “In poche parole”, può cedere il posto al riscrittore il cui status letterario può fungere da richiamo quanto, se non addirittura più, di quello dell'autore ed è il caso di “Save the Story” oppure, come per Atmosphere Libri, la copertina è più “tradizionale”, ospita autore, adattatore e illustratore, ma il carattere più rilevante (in termini di dimensioni e posizione nella gabbia formale) è riservato al “pre-titolo” “Il mio primo...” utilizzato per tutti gli autori della collana “Zucchero Filato”<sup>32</sup>, dedicata ai libri illustrati per bambini di autori classici (Tamberlani 2019).

Osservazioni simili possono essere compiute anche per un altro grande classico, questa volta del Novecento, più di recente approdato in Italia e in lingua italiana per il pubblico dei bambini, vale a dire Michail Bulgakov. Anche qui ritroviamo la stessa netta demarcazione tra libri di parascolastica nel secolo scorso (Bulgakov 1988) (Bulgakov 1994) (Bulgakov 1995) e due edizioni del terzo millennio che rispecchiano pienamente il nuovo modo di presentare i classici a un pubblico di bambini e ragazzi: una riduzione de *Il maestro e Margherita* per la collana “In poche parole” di Einaudi Ragazzi, firmata da Pierdomenico Baccalario, e un graphic novel pubblicato da Guanda nel 2009.

<sup>32</sup> A oggi, tra i classici russi, sono usciti “Il mio primo... Čechov” con *Kaštanka* (2017) e “Il mio primo... Gogol” con *Il cappotto* (2018).

Le edizioni degli anni Ottanta e Novanta sono, rispettivamente, due edizioni di racconti – *Uova fatali&Diavoleide* per Walk Over-Juvenilia e *Uova fatali e Cuore di cane* per Edizioni scolastiche Bruno Mondadori – e la versione integrale de *Il maestro e Margherita*, tradotto da Fausto Malcovati e pubblicato da Einaudi Scuola nel 1995. Nel secolo scorso, quindi, l'autore non esce dal perimetro scolastico e il lieve ritardo rispetto ad altri classici, già ben noti e circolanti in Italia fin dagli anni Cinquanta, è dovuto, verosimilmente, al nome dell'autore semi-proibito per buona parte del Novecento e alla complessa vicenda editoriale del suo romanzo principe in patria (Čudakova 2013) (Čudakova 2019).

I primi due volumi, in ordine cronologico, portati in Italia riguardano il filone fantascientifico della scrittura di Bulgakov. *Uova fatali & Diavoleide* rientra nella serie “Leggere capire comunicare” ed è strutturato come un libro di parascolastica, con i due racconti in traduzione integrale, ciascuno seguito da un'appendice di “Schede per attività didattiche” a cura di Maria Teresa Cassini. Alla fine del volume c'è una “Presentazione per gli insegnanti” in cui si contestualizza l'opera, si suggeriscono le linee principali del lavoro didattico (Bulgakov 1988, 230-31) – le scene narrative, la selezione linguistica etc. – e si suggerisce la modalità di fruizione in classe: «Data la natura del racconto [...] la lettura del testo deve essere rispettosa della sua caratteristica più rilevante, il ritmo narrativo vorticoso e spesso esilarante» (Bulgakov 1988, 231). Si consiglia quindi una prima immersione nel vortice di eventi e vicende narrate dallo scrittore e, soltanto in un secondo momento, a libro chiuso, si può «cominciare a sviluppare qualche riflessione tematica e stilistica, ritornare ad aprirlo, rileggerne alcune parti, verificare la percorribilità di alcuni tragitti didattici come quelli ai quali prima si è accennato» (ivi). La curatrice propone una modalità di lettura al passo coi tempi sempre più accelerati, ma rispettosa del testo di partenza e delle sue caratteristiche di stile e contenuto. Per offrire un'immersione completa nel mondo creato da Bulgakov “ai confini dell'irrealtà” (Bulgakov 1988), in un'epoca sempre più legata alla dimensione visuale, il volume comprende una selezione di manifesti delle Repubbliche Sovietiche (1921-1925) di Majakovskij, Moor, Kuprjanov e altri, tutti in bianco e nero, per ricreare a trecentosessanta gradi l'ambientazione storica degli anni Venti.

La contestualizzazione del periodo è presente anche in *Uova fatali e Cuore di cane*, pubblicato dalle edizioni scolastiche di Bruno Mondadori. Nell'introduzione si accenna anche alla travagliata storia editoriale dei due racconti che vengono presentati insieme poiché formano una “dilogia scientifico-fantastica” e sollevano questioni valide ancora oggi: «E difatti sia *Uova fatali* sia *Cuore di cane* pongono a tema la possibilità dello scienziato di intervenire sul processo biologico, mutandone il corso nella lodevole intenzione di far progredire la scienza e l'uomo, ma anche aprendo la via a disastrose e incontrollate conseguenze: un tema, come si vede, di grande attualità anche oggi» (Bulgakov 1994, 6). A differenza del precedente volume qui non sono inclusi materiali didattici o schede di approfondimento e la parte extra-letteraria si limita a un cospicuo numero di note a piè di pagina che funzionano come una sorta di “guida di lettura” e sono di tre tipi: forniscono spiegazioni di termini difficili (in italiano)

come “malattie veneree” (ivi, 126) o *realia* tipicamente russi e/o moscoviti, per esempio “Prečistenka: una nota via di Mosca” (ivi, 124); danno spazio a commenti dettagliati e digressioni motivate da una battuta o una affermazione nel testo, per esempio le note 29 e 30 (ivi, 132) che, rispettivamente, forniscono una interpretazione della figura del portiere di caseggiato e spiegano la crisi abitativa degli anni Venti; infine agevolano la corretta comprensione del testo, quando un passaggio può risultare oscuro, come l’appellativo di “brutta strega” che Bulgakov sceglie per definire la “tormenta”, spesso raffigurata come una strega a cavallo di una scopa e che, come spiega la nota, «fa parte di una diffusissima credenza popolare che immaginava le streghe capaci di volare su un manico di scopa» (ivi, 127). Come per il volume precedente e per il successivo *Maestro e Margherita*, si tratta di versioni integrali (e affidate a traduttori e slavisti già noti) in cui l’attenzione si concentra sul lavoro intorno al testo, attraverso l’espansione e l’approfondimento sulla base di materiali informativi di supporto, ma senza alcun adattamento che vada incontro alle esigenze formative degli scolari.

Cambia invece l’approccio negli anni Duemila, in cui i testi di parascolastica – almeno di storie russe – praticamente scompaiono, mentre *Il maestro e Margherita* viene riscritto in due modalità molto diverse tra loro. Da una parte diventa un *graphic novel* dalle tinte molto noir, adattato e disegnato da A. Klimowski e D. Schejbal, per Guanda Graphic. La voce dei curatori del volume emerge nell’Introduzione in cui si traccia un parallelo tra la situazione descritta da Bulgakov e quella attuale: «Controllo statale, oligarchia e corruzione restano questioni irrisolte. Il messaggio del romanzo è concreto adesso come quando venne scritto: il governo ha meno capacità di controllo di quanto creda, non c’è burocrazia che possa distruggere l’animo umano e il potere si ferma davanti alla morte» (Bulgakov 2009<sup>33</sup>). Si spiega, infine, che i personaggi e la trama del romanzo hanno una dimensione fantastica «perfetta per il linguaggio di un *graphic novel*» (ivi) che si avvale dell’alternanza tra tavole in bianco e nero per la parte di Volland e la storia del maestro e Margherita e tavole a colori per “il romanzo nel romanzo” di Joshua e Pilato.

L’altra riscrittura, del 2016, è quella attuata dal noto scrittore per l’infanzia Pierdomenico Baccalario per la collana “In poche parole”, di cui si è già detto a proposito di Dostoevskij; lo scrittore sceglie di evidenziare la diversità tra i due piani narrativi cambiando carattere: tondo per le parti ambientate nella Mosca degli anni Trenta e corsivo per la storia di ambientazione biblica. Come Sarah Rossi per *Delitto e castigo*, anche Baccalario sceglie un linguaggio piuttosto semplice, una sintassi piana e scorrevole, un ritmo sincopato con frasi brevi e stile prevalentemente paratattico e così commenta l’operazione compiuta: «Quello che abbiamo fatto non è stato, infatti, ridurre i testi che ci sono stati affidati, ma raccontarli di nuovo, raccontarli per non perderli, e avendoli invece sempre presenti» (Baccalario 2018, 27).

<sup>33</sup> Manca la numerazione delle pagine.



Già da queste brevissime e superficiali osservazioni, che necessitano senza dubbio di ulteriori approfondimenti, possiamo osservare che il cambio di secolo costituisce un netto spartiacque nell'approccio ai grandi classici proposti ai bambini e ai ragazzi. Se nel Novecento prevaleva l'orientamento didattico esplicito, con i testi presentati spesso in versione integrale e corredati di materiali didattici di approfondimento, il nuovo millennio sembra virare verso una semplificazione a livello testuale e un'apertura maggiore alle altre dimensioni del testo, prima di tutto quella visuale. Ovviamente si tratta di tendenze e non di regole ferree: le due versioni de *Il dottor Živago*, del 1967 e del 1988, pensate per un pubblico giovanile, presentano infatti testi in riduzione, entrambi basati sulla prima, storica, traduzione integrale di Pietro Zveteremich. Eppure, anche in questo caso, i tagli e le omissioni sono sempre in riferimento al testo di partenza russo e, soprattutto, sono accompagnate da apparati che invitano a soffermarsi a lungo sul testo e a ragionare.

Nel caso della riduzione del 1967, pubblicata da La Nuova Italia per la collana "Primo scaffale" (che include anche opere di Tolstoj, Čechov e Puškin), si parla prima dell'autore, poi dell'opera e dell'operazione di Feltrinelli (il "caso Pasternak") e infine si dà ragione della scelta effettuata a livello di testo:

Questa riduzione del *Il dottor Živago* è esemplata sulla traduzione di Pietro Zveteremich, riveduta da Mario Socrate, Maria Olsoufieva e Pietro Zveteremich, e pubblicata dall'Editore Feltrinelli di Milano. L'opera originale, divisa in due parti – rispettivamente di sette e nove capitoli con titoli, suddivisi in brevi paragrafi numerati –, si chiude con una raccolta di Poesie di Jurij Živago, che debbono considerarsi parte integrale del romanzo. La ripartizione qui offerta è suggerita da motivi di comodità di lettura. Quando non siano quelli originali, i titoli sono sempre ricavati da espressioni del testo di Pasternak (Pasternak 1967, XVIII).

Ogni capitolo è introdotto da un riassunto, dopo il titolo, le note sono soprattutto di commento, segnalano su quali aspetti deve soffermare l'attenzione il lettore o su come meglio interpretare una frase, un aggettivo, una scena; è quindi una sorta di lettura commentata, come si è visto anche per i racconti di Bulgakov editi da Mondadori.

Le parti tagliate sono sostituite da brevi riassunti che funzionano da raccordo per non far perdere al lettore il filo della vicenda. L'appendice finale contiene una serie di fotografie in bianco e nero sulla Russia del primo Novecento, i suoi abitanti, i paesaggi urbani e rurali, e sono tutte corredate da brevi ma accurate spiegazioni. Inoltre sono incluse alcune illustrazioni dell'epoca, allo scopo di fornire la maggior quantità possibile di materiale che faccia rivivere l'esperienza di una storia molto lontana da quella presente. Pur con qualche differenza anche l'edizione degli anni Ottanta di Loescher presenta una struttura affine, con parti introduttive e approfondimenti finali; si dà spazio alla storia e alla geografia ed è inserita una "Cronologia essenziale del romanzo" con le date salienti ricordate nel romanzo. A differenza della versione del 1967 qui sono incluse alcune schede didattiche divise in "Controllo della comprensione" e "Suggerimenti per l'espressione e la ricerca" per potenziare sia le abilità di commento e critica del testo sia quelle linguistiche e stilistiche degli studenti.

Oltre alla diversa modalità di presentazione dei volumi, si trovano elementi di novità anche nella selezione delle opere da proporre sul mercato, fermo restando che i nomi dei classici rimangono gli stessi. Di Dostoevskij, come abbiamo visto, si propone il romanzo più amato dagli adolescenti, *Delitto e castigo*, e un racconto umoristico come *Il cocodrillo*. Anche Gogol' che nelle riscritture per ragazzi è stato per decenni associato prevalentemente all'epopea cosacca di *Taras Bul'ba*, viene ora presentato soprattutto come esploratore del fantastico: dal 1990 a oggi sono uscite cinque versioni (traduzioni o riscritture) de *Il naso* e soltanto due di *Taras Bul'ba* che invece furoreggiava nei decenni precedenti.

Da una parte, quindi, si conferma l'inesauribile vitalità dei classici russi che continuano a comparire sugli scaffali delle librerie in molteplici edizioni e versioni; dall'altra si tenta comunque di offrire qualcosa di innovativo e si pubblicano opere rimaste fino a questo momento appannaggio degli adulti oppure si scelgono format di successo per le nuove generazioni, come il fumetto e il graphic novel.

Alla fine del Novecento Roberto Denti (1998, 13-4) si poneva una serie di quesiti fondamentali: a) se sia comunque sempre necessario che un ragazzo legga i classici; b) se le traduzioni debbano seguire un criterio minimo di correttezza o essere (come di fatto avviene) malfatte e trasandate; c) se sia indispensabile la lettura del testo integrale; d) a quale età i ragazzi siano in grado di affrontare i classici (considerando che ci sono classici molto diversi tra loro per livello di difficoltà).

Se è ovvio che cercare una risposta a queste domande porterebbe molto lontano e cercando, allo stesso tempo, di non prendere parte all'eterna battaglia tra "apocalittici" e "integrati", i dubbi su questi nuovi progetti editoriali (non solo riguardo alle riduzioni di classici russi, beninteso) permangono: Bellatalla ipotizza che esse possano andare

anche contro le intenzioni dei promotori, per privilegiare aspetti di *marketing* e di mode comunicative. Di qui due rischi: il primo è che la riduzione di testi particolarmente validi possa diventare un esercizio di tecnica formale più che una via propedeutica al piacere di leggere; il secondo è che i giovani lettori, per il tramite di adulti sedotti da queste offerte, finiscano per diventare consumatori eterodiretti, anziché consapevoli fruitori (Bellatalla 2018, 19-20).

La risposta non può essere univoca e data una volta per tutte; si auspica sempre che alla base delle scelte compiute ci sia un criterio di coerenza e un approccio rigoroso che non esclude le dinamiche economiche e il contesto extra-letterario, ma non lo pone come unico orientamento che guida le scelte di editori, traduttori e promotori del libro per bambini. In altre parole, l'intenzione dovrebbe essere di ampliamento della conoscenza e non di una sua riduzione:

rivisitando l'opera-madre non si mutila l'originale, ma se ne dà un'interpretazione, privilegiando, all'interno della complessità del testo, una delle tante prospettive possibili; ogni riscrittura si configura, in questo modo, come una interpretazione e fa leva, appunto, su quell'idea di opera narrativa aperta, che è il cuore stesso di una lettura significativa (ivi, 21).



## Conclusione

*Raccontare storie ai bambini, cioè aiutarli a crescere, aiutarli a imparare a vivere.*

*Vivere, crescere. Non: sopravvivere; non: trascinarsi; non: adeguarsi all'esserci consentendo comunque.*

*Vivere e crescere – e cambiare, quindi. Magari guardando e prendendo in mano il Qui, per progettare un Altrove che non si trovi altrove ma sia qui, che sia il Qui trasformato.*

Giuseppe Pontremoli

Il presente lavoro è partito da un'ipotesi formulata a livello intuitivo e ha cercato di dare ragioni, attraverso gli strumenti dell'analisi scientifica, di quanto inizialmente postulato: la letteratura per l'infanzia russa nell'Italia del dopoguerra è stata una produzione largamente sconosciuta e anche quando è arrivata sul mercato editoriale italiano si è manifestata come frutto di collaborazioni occasionali, incontri fortuiti, privi di una vera progettualità che testimoniassero, se non come eccezione, l'unione di competenze professionali e pianificazione editoriale per il raggiungimento di uno o più obiettivi. Non deve trarre in inganno la quantità dei titoli reperiti che certamente non è esigua, ma, se raffrontata ad altre letterature tradotte negli stessi decenni, occupa uno spazio meno considerevole e, soprattutto, meno accessibile in termini di circolazione libreria. L'impressione, inoltre, è che continui una prassi già invalsa negli anni tra le guerre, in particolare tra le case editrici milanesi, che «si affidarono per lo più alle proposte e ai gusti di alcuni traduttori, i quali, animati dal desiderio di diffondere la conoscenza della patria lontana<sup>1</sup>, furono talvolta ispiratori di intere collane, o anche solo delle loro linee guida» (Mazzucchelli 2009, 290).

Per ottenere questo risultato si è dovuto innanzitutto tenere conto delle peculiarità che caratterizzano la letteratura per l'infanzia in generale, in primo luogo, il fatto che «le opere letterarie per l'infanzia hanno sempre una doppia identità:

<sup>1</sup> La maggior parte dei traduttori dal russo negli anni Venti e Trenta erano russi emigrati prima o dopo le rivoluzioni del 1905 e del 1917.

narrano e formano» (Cambi 2013, 171). Nella letteratura per l'infanzia il momento pedagogico non può disgiungersi da quello estetico, i due elementi sono entrambi presenti, seppur dosati in maniera sempre diversa, «ma sempre fedele a quest'asse binario della sua testualità: sì letteraria *in primis*, ma sempre anche (e nel contempo) pedagogica» (ivi). I testi per l'infanzia si inseriscono quindi al crocevia tra letteratura e pedagogia, ma per condurre un'indagine che descriva la realtà dei fatti, a questo duplice registro si deve necessariamente aggiungere il contesto storico-sociale ed economico in cui questi testi sono stati creati.

La prima parte del presente libro ha cercato di delineare il contesto, prima politico e culturale, e successivamente editoriale, entro il quale hanno preso forma e si sono realizzati progetti di traduzione e riscrittura che hanno interessato opere russe. L'articolato scenario di politiche culturali, spinte ideologiche, crisi e successi economici hanno influito sull'evoluzione del panorama letterario italiano, poiché, come ricorda Cesare Segre, «nell'editoria vengono a contatto, spesso si scontrano, intenti culturali, scelte individuali, ideali sociali, lavoro artigianale da un lato, ragioni economiche e di mercato, industrializzazione, massificazione, talora anche degrado delle conoscenze dall'altro» (Brioschi 1987, 9). Il settore dell'infanzia non fa eccezione e anzi tali fenomeni si rivelano pienamente proprio nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, quando lo sviluppo dell'editoria per bambini e ragazzi subisce una forte accelerazione. Certo, non sempre è facile ravvisare la logica sottesa alle scelte di una casa editrice o di una collana, ma resta ferma l'importanza di considerare la circolazione delle idee che passano nei testi letterari sullo sfondo del più ampio contesto sociolinguistico in cui questi testi hanno origine e vengono fruiti, così come teorizzato da Pierre Bourdieu (2005), il quale suggerisce di analizzare i processi di selezione dei testi (che cosa si pubblica, chi traduce, chi pubblica) e vari elementi paratestuali (case editrici, collane, autori delle prefazioni e così via), ritenendo che un'analisi di questo tipo permetterebbe di comprendere meglio i meccanismi sociologici della circolazione internazionale delle idee, evitando di accettare acriticamente immagini ingenuo o eccessivamente semplificate dell'internazionalizzazione della vita culturale di un determinato paese.

Il primo capitolo ha perciò messo in luce il contesto socio-culturale dell'Italia del secolo scorso in cui, dopo un primo cinquantennio in cui nascono le maggiori case editrici, si consolidano alcuni processi produttivi e si configura un mercato editoriale geograficamente sbilanciato a nord, con Milano come centro propulsore. Dopo la crisi del periodo bellico, l'editoria italiana si sviluppa a gran velocità, l'entusiasmo della ricostruzione – e i finanziamenti del piano Marshall – permettono una svolta nel campo dell'editoria che si concretizza nella nascita di nuove case editrici, nella diversificazione dell'offerta, nel consolidamento dei primi grandi gruppi. Negli anni Sessanta si tocca l'apice di tale sviluppo e anche nel settore dell'infanzia prendono il via i progetti più importanti<sup>2</sup>, grazie

<sup>2</sup> Già nel decennio precedente il tema dell'infanzia entra nel dibattito culturale; se si analizza la stampa di ispirazione marxista, nell'orizzonte storico-politico della guerra fredda e con un PCI pesantemente influenzato dalle politiche staliniste, si può osservare «un progetto

anche alle innovazioni tecnologiche che interessano l'aspetto grafico (Pallottino 2010), particolarmente rilevante nel libro per bambini. A livello di contenuto, inoltre, c'è una ricerca a tutto campo di nuove storie e nuovi modi di affrontare i problemi della contemporaneità. L'intento predominante è liberarsi del pesante retaggio fascista, operazione non facile né veloce, ma che si traduce nel bisogno di avventure nuove senza per forza che ci siano eroi pronti a sacrificarsi per la patria. La fantasia e l'immaginazione possono ricevere maggiore spazio e non sono più viste in contrapposizione al realismo nel quale, fino a poco tempo prima, il bambino doveva essere immerso, soprattutto nella prima infanzia o in età scolare al fine di diventare un futuro cittadino esemplare.

Il declino della progettualità culturale dell'editoria inizia negli anni Settanta con l'influenza crescente di una gestione manageriale nei gruppi maggiori; le crisi economiche si ripercuotono anche nel settore dei libri sempre più legato a logiche finanziarie e occupato a differenziare e ampliare l'offerta con l'ingresso massiccio dei nuovi mezzi audiovisivi. Ma è negli anni Ottanta che avviene il vero cambiamento per gli interventi a livello societario e finanziario sempre più numerosi e imponenti; l'editoria italiana si trasforma

in un grande incubatore di nuovi mercati, che si sono via via moltiplicati e, al tempo stesso, frammentati a dismisura, in un magma di destini incrociati, specchio delle varie realtà che oggi confluiscono e interagiscono in quel mondo che continuiamo a chiamare 'libro', ma che ormai è ben diverso da quello di ieri (Vigini 2011, 18).

Nel secondo capitolo l'attenzione è stata rivolta dapprima ai rapporti tra Italia e URSS all'indomani del conflitto bellico e successivamente alla letteratura per bambini e ragazzi in Italia, con particolare riferimento alle opere russe arrivate in lingua italiana.

Sul fronte dello scambio tra l'Italia e l'Unione Sovietica, l'alleanza tra i due partiti comunisti, PCI e PCUS, e il maggior peso politico della sinistra italiana nelle politiche culturali del Paese contribuiscono al rafforzamento dei rapporti bilaterali, soprattutto sul terreno delle arti. Parimenti, il settore dell'infanzia si va espandendo e articolando, grazie anche all'attenzione riservata all'istruzione, all'educazione e allo svago giovanile da parte tanto del PCI quanto della Chiesa cattolica. Tuttavia, ancora una volta i dati rilevati sembrano porci di fronte a una *impasse*, questa volta non del Paese in sé, la Russia, quanto della sua immagine al di fuori dei propri confini nazionali. Se da un lato, infatti, in quegli anni è permesso e caldeggiato lo scambio e il dialogo tra scrittori, registi e artisti se non proprio allineati, quantomeno non esplicitamente ostili al regime, dall'altro si sviluppa – in parallelo e con forti punti di connessione – un'attenzione particolare alla cosiddetta cultura del dissenso (Lami 1980) (Pieralli *et al.* 2019): il periodo del disgelo, ma anche la stagnazione brežneviana, sono un momento

educativo mirante a dare impulso a una letteratura per l'infanzia e per i ragazzi che formasse a valori di impegno sociale» (Carioli 2019, 169).

di apertura di canali, ufficiali e ufficiosi, tra l'Italia e l'URSS; gli scambi attraverso le delegazioni, le tournée di singoli artisti, l'impegno di personalità a cavallo tra la cultura e la politica costruiscono un solido terreno di scambio che si riflette, a livello editoriale, in un incremento della presenza di scrittori sovietici nel mercato italiano, spesso arrivati nel nostro Paese tramite il circuito del *tamizdat*<sup>3</sup>. A rigor di logica questa spinta propulsiva avrebbe potuto innescare una diffusione altrettanto significativa nel campo dell'infanzia, vista la quantità e la qualità degli scrittori russi che nell'Ottocento, e soprattutto nel Novecento, si era interessato a questa tipologia di testi.

Lo spoglio dei cataloghi e alcuni materiali d'archivio hanno permesso di tracciare un primo quadro d'insieme delle case editrici italiane che, a partire dal 1945, dedicano uno spazio al mondo dell'infanzia; ciò permette, almeno in via preliminare, di smentire l'ipotesi iniziale: la produzione per bambini e ragazzi sembra restare bloccata tra una letteratura ufficiale debitamente propagandata dagli organi di Partito e una produzione *underground* che corre sui binari del *samizdat* e del *tamizdat* (Lipovetsky *et al.* 2021); rispetto alla prima, la letteratura per l'infanzia non aveva ancora acquisito in Italia quello status che le avrebbe permesso di essere considerata alla pari dei libri per adulti; ma allo stesso tempo non risulta appetibile come gli autori più o meno manifestamente schierati contro il potere sovietico, nonostante il linguaggio esopico sia presente in moltissime opere di quegli anni orientate a un pubblico di ragazzi e bambini<sup>4</sup>.

Alla luce di quanto detto si è ritenuto opportuno affiancare l'elenco di autori e titoli effettivamente arrivati in Italia alla storia di "assenze" di grandi nomi che rappresentano le migliori opere per ragazzi lungo tutto il Novecento russo e di cui non rimane traccia in Italia, motivo per cui non possiamo parlare di un panorama eterogeneo della letteratura russa per bambini in lingua italiana. Inoltre, la maggior parte delle pubblicazioni – tra le più interessanti e meno scontate – sono tutte appannaggio di progetti editoriali molto particolari, per esempio quelli delle case editrici russe Progress e Malyš/Raduga, la cui effettiva distribuzione e diffusione sul territorio italiano è difficilmente quantificabile, ma non pare essere stata capillare<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Sul fenomeno della "letteratura di contrabbando" segnalò l'importante progetto di Yasha Klots "Tamizdat, the Cold War, and Contraband Russian Literature (1956-1991)" (<https://tamizdatproject.org/en>) di cui l'ideatore parla nella seguente intervista: <<https://www.wilsoncenter.org/article/soviet-tamizdat-and-contraband-literature-interview-james-h-billington-fellow-yasha-klots>> (ultimo accesso: 01.04.2021).

<sup>4</sup> Per tutto il Novecento in Russia la letteratura per l'infanzia convogliava moltissimi autori impossibilitati a pubblicare le proprie opere per adulti. Tradurre o scrivere per bambini diventa in molti casi l'unica fonte di sostentamento e rappresenta la sola possibilità di essere pubblicati. A titolo di esempio si può citare, nella prima metà del secolo, il gruppo d'avanguardia degli *oberjuty*, in particolare Daniil Charms e Nikolaj Olejnikov mentre dagli anni Cinquanta in poi autori come Vsevolod Nekrasov (1934-2009) e Genrich Sapgir si rivolgono spesso al mondo dell'infanzia per rendere più "digeribili" le proprie poesie.

<sup>5</sup> Va ribadito che i documenti qui presentati sono soltanto un primo passo per cercare di gettare luce sui meccanismi di selezione e pubblicazione dei testi, ma l'auspicio è di continuare

Questa prima parte, quindi, ha mostrato come pubblicare letteratura russa per l'infanzia nel secondo dopoguerra in Italia non sia mai riuscita a diventare, col passare dei decenni, una prassi consolidata, nonostante la forte presenza del Partito comunista italiano e l'influenza della sinistra in materia di politica culturale; da un lato i prodotti americani hanno letteralmente invaso e permeato la cultura italiana, spostando lo sguardo a ovest attraverso un consumo di massa sempre più accentuato; dall'altro, nel campo della letteratura, per gli editori italiani è come se la Russia fosse stata troppo vicina per essere considerata a tutti gli effetti una cultura *altra*, e perciò degna di attenzione per le sue caratteristiche di altrove sconosciuto e di immaginario esotico (come furono, invece, l'Africa o il Giappone, per esempio), ma allo stesso tempo non abbastanza vicina alle culture europee, come quella inglese, francese o tedesca, che godono di popolarità e successo proprio per l'orizzonte comune e la condivisione di idee e intenti. L'esempio di EL è, in questo senso, molto significativo: la casa editrice promuove l'interculturalità come valore trasversale e comune a molti suoi progetti editoriali (Sossi 1998): Marocco, Arabia Saudita, ma anche Nuova Zelanda o Kurdistan diventano lo scenario di storie diversissime per tono, stile e ritmo narrativo. Lo sguardo sembra quindi spingersi molto, troppo in là, sorvolando la terra russa, la cui doppia e irrisolta appartenenza all'est e all'ovest sembra, in questo caso, aver contribuito negativamente alla sua appropriazione.

La seconda parte si è concentrata sugli effettivi testi arrivati in Italia e ha presentato un'analisi traduttiva di confronto con i testi di partenza in lingua russa. Se infatti è importante capire *che cosa* è arrivato dalla Russia, è altrettanto rilevante dare conto di *come* questo *corpus* di testi sia arrivato, per avere idea degli eventuali meccanismi di ricezione operati dai fruitori ultimi dei testi di arrivo, ovvero i bambini<sup>6</sup>. Per ovvie ragioni di spazio si è operata una scelta di volumi da porre sotto la lente di ingrandimento, concentrando l'attenzione sui due grandi filoni che caratterizzano la circolazione di opere russe per bambini e ragazzi in Italia: le raccolte di fiabe e favole e i grandi classici adattati per un pubblico di bambini. I due macro-generi hanno, in effetti, una sorta di minimo comune denominatore:

in un certo senso la pratica della riscrittura sottopone le storie scritte dai grandi autori a ciò che per secoli hanno subito le fiabe e i racconti popolari. Questi erano considerati patrimonio collettivo (e che cos'altro sono, anche i classici, se non patrimonio dell'umanità?) e per continuare a vivere venivano sottoposti

l'indagine e la consultazione di biblioteche e archivi che possano precisare alcuni passaggi e processi al momento poco chiari. Anche l'analisi dei periodici contribuirebbe senz'altro a completare un quadro al momento così frammentario.

<sup>6</sup> Per condurre una vera e propria indagine a livello di ricezione bisognerebbe avvalersi di un approccio situazionale con l'aiuto di questionari e schede di lettura. Trattandosi di opere che risalgono al secolo scorso è molto difficile svolgere un lavoro di questo tipo. Potrebbe essere d'aiuto una rassegna delle recensioni e degli articoli sui periodici che accompagnavano l'uscita di queste pubblicazioni per avere un'idea del loro reale impatto nel rapporto tra l'editoria e il lettore.



alla reinvenzione di ogni narratore orale che li proponeva al suo uditorio. Lo schema restava più o meno intatto, mutavano i particolari, adattandosi ai contesti, alle circostanze, alla memoria e alla cultura di chi, di volta in volta, tornava a raccontarle e ad ascoltarle (Cantatore 2021).

Nel terzo capitolo si affronta il patrimonio fiabesco e favolistico russo, per comodità diviso in fiabe e favole popolari e letterarie. Le prime arrivano in Italia ben prima del 1945: la fortuna di Ivan Krylov, anzi, si esaurisce a metà Novecento, mentre la popolarità di Aleksandr Afanas'ev sembra non conoscere battute d'arresto<sup>7</sup>. Come si è visto questo tipo di fiabe e favole, che da tempo costituiscono uno dei serbatoi più importanti dell'immaginario infantile, e la cui circolazione è resa possibile da un continuo processo di riscrittura e adattamento, si prestano a modifiche, anche sostanziali, spesso dettate da ragioni extra-letterarie, di natura ideologica o censoria.

Le fiabe e favole letterarie hanno, invece, una storia ben diversa e in Italia non hanno mai goduto di una popolarità paragonabile a quella delle raccolte popolari. Si tratta principalmente di favole in versi e questa è probabilmente una delle ragioni per cui la loro diffusione in Italia è stata molto limitata. L'analisi traduttiva delle poesie di Kornej Čukovskij, Vladimir Majakovskij e Samuil Maršak ha evidenziato diversi approcci traduttivi, in cui non sempre le strategie si sono rivelate sufficienti a creare un'equivalenza funzionale rispetto al TP. Dei tre autori Čukovskij è stato certamente il più rappresentato e alcune prove – come quella di Margherita Cozza-Zoubok – indicano la strada da percorrere per offrire ai lettori italiani la possibilità di cogliere la grandezza di questi componimenti. Majakovskij, la cui notorietà come poeta rivoluzionario ha senz'altro spinto gli editori a scegliere di pubblicare anche la sua interessante produzione per bambini, è stato affidato al lavoro congiunto di una russista e di un poeta, prova tangibile della serietà dell'approccio al progetto, al di là dei risultati raggiunti. Sorte ben diversa è toccata a Maršak il cui numero esiguo di pubblicazioni in lingua italiana, appena due, non permette di trarre conclusioni ragionate; si tratta, inoltre, di due TA che rinunciano a ricreare i procedimenti formali del TP, una scelta particolarmente azzardata quando si parla di letteratura per bambini e ragazzi in cui la rima e il metro fungono da chiavi per l'apprendimento linguistico attraverso la memorizzazione dei versi.

Il capitolo si chiude con il ciclo di favole in versi creato da Aleksandr Puškin che fa anche da apriporta al capitolo successivo, dedicato agli adattamenti dei classici. I componimenti di Puškin non erano stati originariamente pensati per un pubblico di bambini, ma sono da tempo entrati saldamente nella cerchia di letture consigliate o inserite nei programmi scolastici. Parimenti, in Italia hanno avuto un doppio trattamento: sono stati considerati come parte integrante della produzione puškiniana, e quindi inclusi in collane e progetti editoriali esclusivamente per adulti, oppure sono diventati oggetto di riduzioni, trasformazioni

<sup>7</sup> L'ultima pubblicazione, a mia conoscenza, è quella di Newton Compton del 2015. Ricordo che nella Bibliografia primaria sono stati inseriti i titoli che indicano edizioni diverse (non le ristampe) in cui può cambiare la casa editrice, il traduttore o l'illustratore.

e riscritture per un pubblico di piccoli lettori. Al di là della veste grafica e di altri elementi paratestuali che da subito rendono riconoscibile il prodotto e lo collocano in una posizione precisa sul mercato, è importante rilevare che la maggiore adesione al testo di partenza si riscontra nelle traduzioni “per adulti”, mentre le favole di Puškin pensate per bambini differiscono e spesso in modo sostanziale (basti pensare al passaggio dalla poesia alla prosa) dal TP. Questo conferma, in fondo, l’intuizione di Zohar Shavit (1995) secondo cui la marginalità del ruolo della letteratura per l’infanzia nel polisistema letterario (Even-Zohar 1990a) ha sempre legittimato una maggiore “libertà” nella traduzione di testi per bambini in cui la parola “traduzione” spesso è fuorviante perché nel passaggio dal TP al TA la maggior parte dell’informazione non viene perduta, quanto piuttosto trasformata, talvolta per assecondare logiche extra-testuali.

Nel quarto e ultimo capitolo il discorso si allarga ai concetti di adattamento e riscrittura, prassi ben note in tutte le tradizioni nazionali di letteratura per l’infanzia. I testi presi in considerazione sono qui non soltanto tradotti o adattati, ma ricollocati in nuova veste. Secondo la classificazione di Hans-Heino Ewers (2009) si tratta di “intended children’s reading”, ovvero testi manifestamente indirizzati ai bambini e ai ragazzi indipendentemente dalla loro origine e/o prima destinazione. Dal punto di vista della comunicazione letteraria si tratta, nella maggior parte dei casi, di opere pensate per adulti (o per adulti e ragazzi), ma poi successivamente raccomandate anche per ragazzi e bambini e quindi oggetto di nuove edizioni per questo nuovo pubblico (“children’s only publishing”) (Pederzoli 2012).

L’analisi condotta sui *Libri di lettura* di Lev Tolstoj ha evidenziato, negli anni Cinquanta, un approccio libero e svincolato da norme e procedimenti formali; le storie scritte per i bambini di Jasnaja Poljana vengono sottoposte a profonde riscritture che si allontanano in modo marcato dall’intenzionalità del TP. La componente linguistica è spesso sovvertita: laddove nel TP si trova una ricercata e raffinata semplicità, una sintassi breve, con un ritmo preciso e coinvolgente, nel TA si prediligono periodi più lunghi, lessico di registro alto, tagli o aggiunte a discrezione del traduttore. L’aspetto pedagogico balza in primo piano negli adattamenti di Bitelli (“Nonno pazienza”), in un’operazione di riscrittura di dubbia efficacia artistica, ma di chiaro intento educativo, in cui le storie di Tolstoj vengono stravolte a favore di un’esplicita finalità morale.

La comparazione delle numerose edizioni di *Taras Bul’ba* di Nikolaj Gogol’, che per almeno due decenni è stato un vero e proprio successo editoriale per ragazzi, ha messo in evidenza che traduzione e adattamento/riscrittura si situano ai due poli di un continuum su cui ciascun testo si posiziona a seconda del grado di vicinanza o lontananza dal TP. Gli scostamenti possono riguardare intere sequenze, singole frasi o aspetti formali più complessi, quali la sintassi o il registro in cui spesso è più difficile ravvisare *a posteriori* le motivazioni che spingono il traduttore a operare certe scelte.

Con il breve racconto di Anton Čechov dedicato alla cagnolina *Kaštanka* è stato possibile soffermare l’attenzione sulla questione delle denominazioni proprie che in anni recenti ha suscitato un vivace dibattito nella traduttologia e, in particolare, negli studi dedicati alla letteratura per l’infanzia. Anche in questo caso, nel pe-

riodo considerato, è difficile ravvisare strategie coerenti e portate avanti secondo un metodo scientifico dichiarato. L'impressione generale è che ci si affidi al gusto personale del traduttore, alla sua sensibilità linguistica e, in alcuni casi, alle convenzioni della propria epoca, in particolare per quanto riguarda la traslitterazione dei nomi propri. Un altro dato interessante ricavato dall'analisi comparativa è il tipo di operazione compiuta sul testo in prospettiva diacronica: se fino agli anni Novanta *Kaštanka* è sostanzialmente sempre tradotta, magari in maniera imprecisa, ma nel rispetto di tutte le sequenze testuali, a partire dal nuovo millennio sono molto più frequenti le riscritture e gli adattamenti del racconto čechoviano.

Questo dà la possibilità di concludere il capitolo con un breve cenno agli altri classici russi i cui capolavori subiscono un destino molto simile: dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta Boris Pasternak, Michail Bulgakov, Nikolaj Gogol' e Fëdor Dostoevskij sono presentati al lettore italiano principalmente come autori di libri importanti, da conoscere, che perciò vengono inseriti in collane di parascolastica, corredati di approfondimenti e materiali didattici in grado di aiutare il lettore a entrare non soltanto nella storia raccontata, ma anche nel contesto socio-culturale da cui è emersa. Le diverse collane e, conseguentemente, fasce di età a cui sono indirizzati queste edizioni modificano gli elementi di paratesto e peritesto, ma è comune la volontà di ritenerli un patrimonio culturale mondiale che deve entrare a far parte del bagaglio personale di ciascun bambino o ragazzo scolarizzato. Al contrario, nel nuovo millennio, edizioni di questo tipo scompaiono quasi del tutto per lasciare spazio a nuove forme di narrazione, in cui la storia viene spesso stravolta non soltanto nell'intreccio, ma anche nella struttura narrativa: può cambiare il punto di vista, con l'inserimento di un narratore onnisciente oppure il genere testuale, come nel caso del *graphic novel* tratto da *Il maestro e Margherita*. Ciò che sembra acquisire maggior forza è la voce del riscrittore che sempre di più si equipara o addirittura sostituisce quella dell'autore del TP, tanto da farlo scomparire anche dalla copertina, come nel caso de *Il naso* di Gogol' per la collana "Save the Story".

Il limite temporale del 1991 conferma così una linea di demarcazione, per quanto convenzionale, tra un certo modo di tradurre e, soprattutto, pubblicare letteratura per l'infanzia straniera, legato alla tradizione novecentesca, e i nuovi orientamenti del mercato e della scrittura per bambini e ragazzi che, soprattutto nel caso delle fiabe e favole e dei classici, pone nuovi quesiti di grande attualità: le riscritture al femminile delle fiabe sono più o meno legittime delle lezioni di morale cristiana di Nonno Paziienza? Chi stabilisce la "giusta" ideologia da trasmettere ai bambini e ai ragazzi? C'è un confine o un limite invalicabile nell'appropriazione di un testo *altro*? Sono domande che esulano dal presente studio e richiedono metodologie molto lontane dalla critica letteraria o dall'analisi testuale<sup>8</sup>. Tuttavia, è mia convinzione che non si possa dare riflessione profonda

<sup>8</sup> Sul ruolo della favola e della fiaba oggi segnalo la recente intervista di Marina Balina a Cristina Bacchilega, Jack Zipes e Vanessa Joosen (Balina 2021). In particolare, Bacchilega rileva che «i giovani negli Stati Uniti e in altri paesi hanno iniziato a comprendere molto meglio diverse

disgiunta dall'osservazione delle ricadute pratiche che l'azione culturale imprime sulla nostra società nel nostro tempo.

Nel campo letterario è un fatto ormai assodato che l'impatto di una certa produzione sulla cultura di arrivo possa essere molto forte; per quanto riguarda la letteratura per l'infanzia basti pensare alla Germania, in cui a partire dagli anni Cinquanta, c'è la più alta diffusione di classici inglesi, in particolare quelli fantastici (Carroll, Barrie, Graham, Milne Traver, McDonald e Nesbit etc.) e scandinavi (soprattutto Astrid Lindgren, ma non solo) che influenzano moltissimo la produzione tedesca autoctona di letteratura per l'infanzia, poiché gli scrittori si formano a partire dalle suggestioni straniere tradotte e adattate in tedesco (Ewers *et al.* 1994). In quest'ottica il ruolo di mediazione della traduzione è fondamentale, ma se non riceve la giusta rilevanza rischia anche di creare effetti di «estraniamento nocivo» (Salmon 2017, 208-09):

l'impressione destata dalla lettura (in traduzione) dell'opera di un autore tende a condizionare anche in seguito la ricezione di entrambi da parte del lettore: gli stereotipi si formano facilmente e si radicano stabilmente. Ad esempio, il falso script sul cinema sovietico 'lungo, noioso, monotono' è basato su un ideologico sfruttamento dello straniamento: mostrando al pubblico occidentale solo pochissimi film non rappresentativi, non doppiati e mal sottotitolati, senza nulla dire delle straordinarie commedie sovietiche, divenute cult-movie per milioni di persone (divertenti, parodiche, avventurose o commoventi), alla fine si è estraniato del tutto il pubblico<sup>9</sup>.

Così l'immaginario russo per bambini e ragazzi si è fissato, in modo parziale, tra ambientazioni esotiche e misteriose descritte dalle favole e fiabe popolari e attraverso una serie di storie in cui, fino alla fine del Novecento, prevale il dato realistico e spesso etnografico. La mancata accoglienza di molti capolavori russi per bambini e ragazzi, la loro difficoltosa o limitata distribuzione non resta un fatto isolato del secolo scorso, ma influenza anche i processi di conoscenza e di appropriazione di questo patrimonio negli anni Duemila, anche se l'interesse verso la Russia e i paesi dello spazio post-sovietico pare in costante crescita. Come già detto in precedenza qui si aprono scenari diversi che esulano da questo libro, basato, implicitamente, sull'osservazione profonda e in anticipo sui tempi del grande slavista Giovanni Maver (1931, 7-8):

versioni e adattamenti delle fiabe nella cultura contemporanea. Non restano soltanto incantati dalle fiabe, ma anche ispirati dalle illimitate possibilità di trasformazione di questo genere. Sto generalizzando, ovviamente [...] Ho anche scritto di come negli ultimi 50 anni la critica femminista, queering, anticapitalista, ecologica e sociale sia penetrata nell'educazione infantile e abbia influenzato la "produzione fiabesca" nel nostro spazio globalizzato» (ivi, 111-12).

<sup>9</sup> Parimenti i russi non sanno ridere e filosofeggiano troppo. Eppure sono russi Michail Zoščenko, Velimir Chlebnikov, Daniil Charms, Sergej Dovlatov, Valentin Berestov, Boris Zachoder, e moltissimi altri fini satirici, umoristi e dissacratori. D'altronde, se vivi in un paese ad alto tasso tragico la risata tende a essere una delle vie di salvezza (l'altra è la follia, e non di rado le due vanno a braccetto).

Ogni traduzione è di per se stessa una prova di rapporti culturali fra due popoli. Documenti preziosi sono quindi le bibliografie delle traduzioni. Ma tali biografie per essere veramente illustrative devono essere circondate e integrate, come qualsiasi altra indagine statistica, da tutta una serie di considerazioni. Si constaterà, per esempio, che si traduce molto in un periodo e meno in un altro; che abbondano versioni da una data letteratura, mentre scarseggiano o mancano completamente traduzioni da altre letterature; che il tale scrittore straniero è in voga in un dato momento e quasi sconosciuto in altri periodi. A considerazioni e constatazioni di questo genere, cui altre, e numerose, si potrebbero aggiungere, seguirà necessariamente la richiesta dei vari *perché*, e la risposta verrà data tenendo conto di tutto il movimento culturale del periodo, o della nazione cui ci si riferisce. Illuminata da esso, l'indagine delle traduzioni non mancherà a sua volta di rischiararlo di nuova luce.

Il presente volume ha cercato di far proprio questo assunto, gettando piccole luci su cinquant'anni di traduzioni dal russo di libri per l'infanzia.

# Appendice

## Alcune informazioni sulle pubblicazioni dei progetti editoriali italo-russi

Casa editrice	Numero di pubblicazioni
Progress	26
Malyš / Malyš-Edest	22
Raduga [Malyš]	7
Detskaja Literatura	1
Russkij Jazyk-Edest	1

## Datazione

1970	-
1971	-
1972	1
1973	-
1974	2
1975	3
1976	5
1977	2
1978	3
1979	5

Giulia De Florio, University of Parma, Italy, giulia.deflorio@unipr.it, 0000-0002-1489-9059

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia De Florio, *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0034-9, DOI 10.36253/979-12-215-0034-9

## L'ISOLA CHE (NON) C'È

1980	7
1981	7
1982	6
1983	3
1984	3
1985	3
1986	1
1987	2
1988	-
1989	-
1990	-
1991	-
s.d.	4

## Generi

Genere	Quantità di volumi
Fiaba popolare	15
Fiaba letteraria	10
Poesia	8
Racconto/Romanzo	24

## Traduttori

Traduttore	Numero di volumi pubblicati
S. Reggio	11
A. Canestri	7
A. Prefumo	5
M. Cozza-Zoubok	4
A. Montingelli	4
A. Braschi	2
F. Galanti	2
N. Polo	2
A. Agostino	1
B. Avramenko	1
L. Bellentani	1
D. Bernardini	1
I. Campi	1
S. Jakonis	1

N. Marcialis	1
M. Molla	1
I. Podda	1
A. Raffetto	1
C. Vandelli	1
Ignoto	9

### Illustratori

Illustratore	Numero di volumi
L. Majorova	5
V. Andrievic [Andrevič]	4
E. Ciaruscin [Čarušin]	3
G. Judin	3
A. Beslik	2
V. Losin	2
G. Pavliscin [Pavlišin]	2
E. Raciov [Račëv]	2
T. Sevariova [Sevarëva]	2
Ju. Vasnetsov [Vasnečov]	2
G. Anfilova	1
P. Baghin [Bagin]	1
A. Barsukov	1
I. Bilibin	1
V. Cizhikov [Čizikov]	1
T. Eriomina [Erëmina]	1
I. e X. Ersciov [Erščëv]	1
V. Gal'djaev	1
S. Jakovlev	1
M. Karpenko	1
V. Kirillov	1
N. Kocergin [Kočërgin]	1
V. Konascevic [Konašëvič]	1
S. Kovalev	1
V. Kul'kov	1
A. Laptev	1
B. Markevič	1



L'ISOLA CHE (NON) C'È

E. Meshkov [Meškov]	1
V. Noskov	1
A. Sazonova	1
N. Ustinov	1
V. Vataghin [Vatagin]	1
Ignoti / non illustrati	8

## Lista delle abbreviazioni

Le abbreviazioni sono riportate nel volume in maiuscolo. Quando l'abbreviazione è contenuta in una citazione si mantiene la forma del testo da cui è tratta.

AFPCM	Archivio della Federazione del Partito comunista modenese
AFM	Archivio Fondazione Mondadori
AFRI	Associazione dei falchi rossi italiani
AIE	Associazione italiana editori
API	Associazione pionieri d'Italia
ARCI	Associazione ricreativa e culturale italiana
DC	Democrazia cristiana
ENBPS	Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche
FGCI	Federazione giovanile comunista italiana
IBBY	International Board for Young People
IFI	Istituto finanziario Fiat
INS	Istituto nazionale di statistica
IPEO	Istituto per l'Europa orientale
MCE	Movimento di cooperazione educativa
PC / PCI	Partito comunista italiano
SSOD	Sojuz sovetskich obščestv družby i kul'turnoj svjazi s zarubežnymi stranami [Unione delle società sovietiche per l'amicizia e le relazioni culturali con i paesi stranieri]
UISPER	Unione italiana stampa periodica educativa per ragazzi
VOKS	Vsesojuznoe obščestvo kul'turnoj svjazi s zagranicej [Società pansovietica per i contatti culturali con l'estero].

Giulia De Florio, University of Parma, Italy, giulia.deflorio@unipr.it, 0000-0002-1489-9059

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia De Florio, *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0034-9, DOI 10.36253/979-12-215-0034-9



## Bibliografia primaria

I volumi pubblicati di cui non è stato possibile reperire la data esatta sono segnalati con la dicitura [s.d.] ovvero “senza data”. La probabile collocazione cronologica (almeno il decennio) è dedotta sulla base di una serie di informazioni contestuali.

I nomi degli autori sono riportati rispettando le norme della traslitterazione scientifica internazionale, nonostante si trovino trascritti in forme diverse nella copertina o nel frontespizio delle edizioni consultate. La scelta è dettata da una maggiore praticità nella consultazione dell’elenco, ma per ricerche nei cataloghi online occorre tenere presente la possibile discrepanza nella trascrizione.

I nomi di illustratori, traduttori e curatori vengono riportati nella forma in cui si trovano nel testo pubblicato. Quando essa non segue le norme di traslitterazione scientifica internazionale viene segnalata tra parentesi quadre la traslitterazione corretta.

I titoli di volumi o raccolte che differiscono dal russo non sono segnalati nella Bibliografia, mentre nei vari capitoli del libro ho inserito la traduzione letterale quando si discosta da quella scelta per l’edizione italiana.

Per quanto riguarda gli adattamenti e le riscritture viene comunque mantenuto il nome dell’autore dell’opera primaria (es. Dostoevskij per *Delitto e castigo* raccontato da B. Yehoshua), secondo un criterio di massima leggibilità e funzionalità per il lettore.

## RACCOLTE

- Fiabe e leggende russe.* 1901. raccolta e traduzione di E.W. Foulques, ill. di P. Scoppetta e S. Profeta. Napoli: Poliglotta.
- Il re del mare e altre fiabe popolari russe.* 1924. raccolte e tradotte di G. Brenzini Berson, ill. di E. Anichini. Firenze: Salani.
- L'anatrella bianca e altre fiabe popolari russe.* 1924. raccolta e traduzione di G. Brenzini Berson, ill. di E. Anichini. Firenze: Salani.
- La principessa Ranocchio e altre fiabe popolari russe.* 1924. raccolta e traduzione di G. Brenzini Berson, ill. di E. Anichini. Firenze: Salani.
- Fiabe russe.* 1931. Calendario Bertelli 1931. Società Bertelli.
- L'uccello di fuoco e altre fiabe popolari russe.* 1945. a cura di M. Tibaldi Chiesa, ill. di V. Niculin [Nikulin]. Milano: Danilo Censi Editore.
- Racconti per i più piccini: da Daudet, Schmidt, Tolstoj e altri.* 1932. a cura di M. Dandolo, ill. di Pinochi. Torino: UTET.
- Fiabe Russe.* 1932. di B.A. Jukovsky [Žukovskij] e A. Remisov [Remizov], traduzione di R. Pirola Pomerantz. Sesto San Giovanni: Barion.
- Alla Rosa dei venti: fiabe e leggende d'ogni Paese,* 1937. raccontate da M. Tibaldi Chiesa, ill. di L. Slutskaja [Sluckaja]. Milano: Hoepli.
- La vittoria di Ivan e altre fiabe russe,* s.d. Firenze: Salani.
- La Baba Jaga. Fiabe popolari russe.* 1945. traduzione di M. Rakowska, ill. di G.L. Uboldi. Milano: M.A. Denti editore.
- L'isola del sogno.* 1945. narrate e illustrate da I. Kessler. Milano: Selene edizioni.
- L'uccello di fuoco e altre fiabe popolari russe.* 1945. a cura di M. Tibaldi Chiesa, ill. di V. Niculin [Nikulin]. Milano: Italeo.
- I tre regni. Fiabe russe.* 1946. narrate e illustrate da I. Kessler. Como: Antonio Noseda.
- Il cavallo magico e altre fiabe russe.* 1950. Firenze: Salani.
- Fiabe russe.* 1954. a cura di N. Orano. Milano: Fabbri Editori.
- Nei paesi della neve. Racconti. Fiabe e leggende russe.* 1956. a cura di R. Carloni Valentini, ill. di A. Segur, Milano: G. Principato.
- Le belle fiabe russe.* 1957. ill. di L. Ugolini. Firenze: Salani.
- Fiabe russe.* 1960. versione di R. Paccariè, ill. di Benvenuti. Milano: Fabbri Editori.
- Fiabe russe, baltiche, polacche e ebraiche.* 1960. ill. di M. Castellani. Torino: Unione Tipografico Editrice.
- Fiabe popolari russe.* 1970. a cura di H.C. Stevens, ill. di A. Lindberg. Milano: Mondadori.
- Parlano gli animali. Krylov, Puškin, Tolstoj e la tradizione popolare russa.* 1971. a cura del Monastero Russo Uspenskij, ill. di O. Perazzi. Roma: Edizioni Paoline.
- Fiabe satiriche russe.* 1972. dalla raccolta di D.M. Moldavskij, a cura di P. Ferrari, trad. di S. Petix. Milano: Garzanti.
- Fiabe e leggende russe.* 1975. ill. di Benvenuti. Milano: Fabbri Editori.
- L'uccello di fuoco. Fiabe russe.* 1976. trad. di A. Canestri, disegni di I. e X. Ersciov [Eršev]. Progress: Mosca.
- Fiabe sul potere. Tredici fiabe tradizionali sul problema del potere.* 1978. a cura di P. Angelini e C. Codignola. Roma: Savelli.
- L'albero delle parole. Grandi poeti di tutto il mondo per i bambini.* 1979. a cura di D. Bisutti. Milano: Feltrinelli.
- L'uccello di fuoco. Fiabe russe.* 1979. disegni di P. Baghin [Bagin]. Mosca: Detskaja literatura.
- Fiabe russe.* 1982. trad. di A. Canestri, ill. di E. Raciiov [Račëv]. Mosca: Progress.
- Fiabe russe.* 1983. a cura di F. Saba Sardi. Milano: Mondadori.

- Come guari Ilja di Murom; Ilja di Murom e Usignolo Brigante*. 1987. trad. di L. Grieco, P. Serbandini, ill. di A. Tjurin. Roma: Editori Riuniti.
- Dobrynja Nikitič e Aleša Popovič*. 1987. trad. di L. Grieco e P. Serbandini, ill. di V. Lukjanec. Roma: Editori Riuniti.
- Fiabe russe*. 1987. a cura di C. Poesio, ill. di S. Fatus. Firenze: Edizioni Primavera.
- Russkie skazki. Libro di lettura con note esplicative in italiano*. 1987. a cura di N.N. Kovaceva [Kovačeva], A.V. Frolkina. Mosca-Genova: Russkij jazyk-Edest.
- Fiabe russe*. 1990. a cura di R. Rossi, ill. di B. Jelenkovich [Jelenkovič]. Firenze: Bulgarini.
- Il giardino delle fiabe russe. Itinerari di lettura*. 1992. a cura di S. Fabri. Roma: Edizioni Teatrio.
- L'uccello di fuoco e altre storie*. 1992. a cura di O. Alfaro, ill. di A. Giliberti. Treviso: CFV.
- Fiabe russe*. 1995. a cura di L. Avirovic [Avirovič]. Pordenone: Studio Tesi.
- Fiabe russe*. 1999. dalla versione francese di C. Téroouanne, trad. di M. Schianchi, ill. di I. Bilibine [Bilibin]. Milano: Motta Junior.
- Fiabe russe*. 1998. trad. di L. Cavalera e F. Sammarco, ill. di G. N. Medvedev. Nardò: Besa.
- Fiabe russe*. 1999. trad. di M. Schianchi, ill. di I. Y. Bilibine [Bilibin], dalla versione francese di C. Téroouanne. Milano: Motta Junior.
- Fiabe popolari russe. La pittura di Palekh*. 2000. ill. di A. Orleanskij. San Pietroburgo: P-2.
- Fiabe, storie e leggende della Russia e del mondo*. 2003. Milano: G.ED edizioni.
- Le fiabe più belle della Russia*. 2003. trad. di P. Marcazzan, ill. di M. Beliaeva [Beljaeva]. Milano: Happy books.
- Il diavolo e lo zar. Racconti russi*. 2003. a cura di S. Gräfin Schönfeldt, ill. di G. Spirin. San Dorligo della Valle: EL.
- Fiabe russe*. 2007. trad. di E. Bazzarelli, E. Guercetti, E. Klein. Milano: Rizzoli.
- Nel bosco della Baba Jaga. Fiabe dalla Russia*. 2012. a cura di L. Dal Cin. Modena: Franco Cosimo Panini.
- Fiabe russe*. 2016. a cura di G. Medvedev, introduzione di D. Giancane. Nardò: Controluce.

#### FIABE POPOLARI SINGOLE

- La volpe, la lepre e il gallo: fiaba popolare russa*. 1975. trad. di A. Prefumo, ill. di V. Andrievic [Andrevič]. Mosca: Malyš.
- La volpe e la lepre: fiaba russa*. 1976. disegni di Ju. Vasnetsov [Vasnevov]. Mosca: Progress.
- Mascia e l'orso*. 1977. narrata da M. Bulatov, disegni di E. Raciov [Račev]. Mosca: Progress.
- L'anello magico. Racconto russo*. 1978. trad. di A. Brunelli, ill. di M. Romberg. Brescia: La Scuola.
- Finist Belfalco. Fiaba russa*. 1979. trad. di A. Prefumo, ill. di I. Bilibin. Mosca: Progress..
- Mascia e l'orso. Fiaba popolare russa*. 1980. trad. di A. Agostino, ill. di V. Andrievič [Andrevič]. Mosca: Malyš.
- Mamma gazza. Fiaba popolare russa*. 1981. trad. di S. Reggio, ill. di L. Majorova. Mosca: Malyš.
- I tre orsi: fiaba popolare russa*. 1981. trad. di S. Reggio, ill. V. Andrievic [Andrevič]. Mosca: Malyš.
- La casetta. Fiaba popolare russa*. 1983. trad. di S. Reggio, ill. animate di M. Karpenko. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Un rifugio per l'inverno. Fiaba popolare russa*. 1983. trad. di F. Galanti, ill. animate di A. Barsukov. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- L'uccello di fuoco, dove si narra del principe Ivan, dell'Uccello di fuoco e del lupo grigio*. 1987. ill. di Ju. Bilibin. Roma: Editori Riuniti.

- Sorellina e fratellino; L'oca bianca. Fiabe russe.* 1987. ill. da I. Bilibin. Roma: Editori Riuniti.
- L'uccello di fuoco. Una fiaba russa.* 2002. raccontata da V. Lamarque, ill. di M. Battaglia. Milano: Fabbri Editori.
- Mascia e l'orso. Una fiaba russa.* 2014. ill. di A.V. Alekseev. Milano: Edizioni Arcobaleno.
- La gru e l'airone. Una storia dalla Russia.* 2015. a cura di G. Favaro, ill. di S. Lizzio, raccontato da Irina. Milano: Carthusia.
- La principessa ranocchia. Fiaba popolare russa.* s.d.. trad. di A. Canestri, ill. di V. Kul'kov. Mosca: Malyš.

TRADUZIONI IN VOLUME

- Afanas'ev, V. 1932. *L'incantatrice: La bambola* [Vasilisa prekrasnaja]. Lanciano: G. Carabba Edit. Tip.
- Afanas'ev, A.N. 1951. *Fiabe popolari russe.* trad. di R. Heller-Heinzelmänn. Firenze: R. Franceschini&F.
- Afanas'ev, A.N. 1951. *Le bestie del bosco.* trad. di E. Povoledo, ill. di L. Fantini, Firenze: Bemporad-Marzocco.
- Afanas'ev, A.N. 1953. *Antiche fiabe russe.* trad. di G. Venturi. Torino: Einaudi.
- Afanas'ev, A.N. 1967. *Fiabe popolari russe.* scelta, traduzione e introduzione di M. Fabris. Bologna: Cappelli.
- Afanas'ev, A.N. 1974. *Antiche fiabe russe.* prefazione di F. Venturi, scelta di G. Venturi, 43 illustrazioni.
- Afanas'ev, A.N. 1975. *I due Ivan e altre antiche fiabe russe.* a cura di G. Venturi, ill. da stampe popolari russe. Torino: Einaudi.
- Afanas'ev, A.N. 1975. *Fiabe russe.* versione italiana di C. Poesio, Milano: Fratelli Fabbri.
- Afanas'ev, A.N. et al. 1978. *Fiabe sui ruoli sessuali.* a cura di P. Angelini e C. Codignola, Roma: Savelli.
- Afanas'ev, A.N. 1983. *Le bestie del bosco.* trad. di E. Povoledo, ill. di I. Pandele. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Afanas'ev, A.N. 1984. *Fiabe popolari russe.* riduzione e adattamento di R. Guarnieri, ill. di S. Baraldi. Milano: AMZ.
- Afanas'ev, A.N. 1990. *Fiabe russe proibite.* trad. di P. Pera. Milano: Garzanti.
- Afanas'ev, A.N. 1992. *Fiabe russe proibite.* a cura di P. Pera. Milano: Garzanti.
- Afanas'ev, A.N. 1993. *Il re del mare e la saggia Vassilissa.* trad. di L. Nebolsina [Nebol'sina], ill. di M. Salin e V. Varentsova [Varencova]. Ozzano Emilia: Franco Panini Editore.
- Afanas'ev, A.N. 1994a. *Fiabe popolari russe.* trad. di L. De Nardis. Roma: Newton Compton.
- Afanas'ev, A.N. 1994b. *Fiabe russe.* a cura di M. Bettetini, trad. di E. Fiaschi. Milano: Rusconi libri.
- Afanas'ev, A.N. 1994c. *I sette Simeoni.* ill. di C. Carrer. Firenze: Giunti.
- Afanas'ev, A.N. 1996. *Antiche fiabe russe.* Torino: L'Unità/Einaudi.
- Afanas'ev, A.N. 2000. *Fiabe russe.* introduzione e note di E. Bazzarelli, trad. di E. Bazzarelli, E. Guercetti, E. Klein. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.
- Afanas'ev, A.N. 2001. *Fiabe russe proibite.* trad. di P. Pera, ill. di F. Tabusso. Torino: Schialvino.
- Afanas'ev, A.N. 2004. *Fiabe e favole: storie di re, principesse e animali saggi.* di J. de La Fontaine, A.N. Afanas'ev, C. Gozzi, tradotte e adattate da R. Guarnieri, ill. di S. Baraldi. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Afanas'ev, A.N. 2005. *Vassilissa e la Baba Jaga.* ill. di D. Montanari. Milano: Corriere della Sera.

- Afanas'ev, A.N. 2007. *Vassilissa e la Baba Jaga*. riscritta da P. Parazzoli, ill. di D. Montanari, suono e musica Istituto Barlumen. Milano: Fabbri Editori.
- Afanas'ev, A.N. 2015. *Masha e l'orso e altre fiabe popolari russe*. trad. di L. De Nardis, Roma: Newton Compton.
- Ajtmatov, C. 1961. *Giamilja e altri racconti*. trad. di A. Pescetto e A. Zanzotto. Mondadori: Milano.
- Ajtmatov, C. 1972. *Il battello bianco*. trad. di G. Venturi, Bari: De Donato Editore.
- Ajtmatov, C. 1973-1987. *La nave bianca (di là dalla favola)*. trad. di E. Klein. Milano: Ugo Mursia Editore.
- Ajtmatov, C. 1974. *Il battello bianco: dopo la fiaba*. trad. di G. Venturi, Milano: ed. scolastiche Bruno Mondadori.
- Ajtmatov, C. 1991. *Il battello bianco*, Pordenone: Studio Tesi.
- Aksakov, S.T. 1982. *Il fiorellino rosso*. trad. di S. Jakonis, ill. di G. Anfilova. Mosca: Progress.
- Aksakov, S.T. 1990. *Anni d'infanzia*, trad. di P. Giuriati, ill. di A. Imkin, Milano: Arcana Editrice.
- Arsen'ev, V.K. 1977. *Dersu Uzala: il piccolo uomo delle grandi pianure*. trad. di C. Di Paola e S. Leone, Milano: Mursia.
- Averenkov, Y. 1977. *Il sole è tuo?* trad. di A. Prefumo, ill. di V. Andrievic [Andrievič]. Mosca: Progress.
- Baikov, N.A. 1940. *Il grande Wang*. trad. di R. Radex. Milano: Garzanti.
- Bažov, P. 1982. *Racconti russi*. a cura di R. Molteni Grieco, ill. di M. G. Farina. Brescia: La Scuola.
- Beslik, A. 1984. *Issare le vele!*. trad. di F. Galanti. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Bulatov, M. 1977. *Mascia e l'orso*. disegni di E. Raciöv [Račëv]. Mosca: Progress.
- Bulgakov, M. 1988. *Uova fatali&Diavoleide*. trad. di L. Pettinari e C. Volpati. Bergamo: Walk Over-Juvenilia.
- Bulgakov, M. 1994. *Uova fatali; Cuore di cane*. a cura di N. De Angelis Masera, trad. di M. Olsoufieva [Olsuf'eva], M. Crino. Milano: Ed. Scolastiche B. Mondadori.
- Bulgakov, M. 1995. *Il maestro e Margherita*. a cura di F. Malcovati, trad. di V. Dridso. Milano: Einaudi Scuola.
- Bulgakov, M. 2009. *Il maestro e Margherita*. adattamento e disegni di A. Klimowski e D. Schejbal. Parma: Guanda.
- Bulgakov, M. 2016. *Il Maestro e Margherita*. raccontato da P. Baccalario. San Dorligo della Valle: Einaudi ragazzi.
- Čarskaja, L. 1953. *La principessa del Caucaso*. trad. di A. Lyanowa e di M. Tibaldi Chiesa. Milano: A. Vallardi.
- Čarskaja, E. 1976. *Perché Fuffi non acchiappa gli uccellini*. trad. di A. Canestri, disegni dell'autore. Mosca: Progress.
- Čarskaja, E. 1986. *Tjupa, Tomka e la gazza*. trad. di A. Braschi, disegni dell'autore. Mosca: Raduga.
- Čechov, A. 1931. *L'avventura di un canino*. trad. di E. Cadei, ill. di E. Altara. Torino: Paravia.
- Čechov, A. 1935. *Kastanka*. trad. di M. Martini. Milano: Ed. Elit.
- Čechov, A. 1945. *Kastanka e altri racconti*. trad. di M. Racowska, ill. di F. Rognoni. Milano: M.A. Denti.
- Čechov, A. 1952. *Kastanka ed altri racconti*. trad. di O. Apshofen Malavasi. Firenze: Giunti Bemporad-Marzocco.



- Čechov, A. 1960. *Kaštanka e altri racconti*. trad. di P. Cazzola e G. Ronga Fabbrovich. Torino: Paravia.
- Čechov, A. 1964. *Kastanka e altri racconti*. ill. di I. Ceausu Pandele. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Čechov, A. 1965. *La steppa*. a cura di D. Giampieri. Firenze: La Nuova Italia.
- Čechov, A. 1988. *Kastanka*, in *I grandi novellieri russi. Cecov, Gogol, Puskin, Tolstoj*. a cura di G. Padoan, ill. di L. Francia. Verona: Papiro.
- Čechov, A. 2000. Anton Čechov, *Kaštanka*. trad. di T. Landolfi. Milano: Adelphi.
- Čechov, A. 2001. *Kachanka*. riduzione di S. Gräfin Schönfeldt, ill. di G. Spirin. Torino: Castalia.
- Čechov, A. 2011. *Muso di volpe: Kashtanka e altre storie per bambini*. scelte da P. Urban, trad. di L. Grieco, ill. di T. Hamptmann. Roma: Donzelli.
- Čechov, A. 2012. *Zio Vania e altre storie russe*. a cura di L. Mancuso. Roma: Nuove edizioni romane.
- Čechov, A. 2017. *L'avventura di una cagnolina (Il mio primo Čechov)*. adattamento di M. Di Leo, ill. di Strambetty. Roma: Atmosphere Libri.
- Čechov, A. 2017. *Kaštanka*, in *Le migliori storie di cani*, trad. di R. Belletti. Roma: Atmosphere Libri.
- Čechov, A. 2018. *Van'ka*. trad. di P. Nori, ill. di F. Negrin. Roma: Orecchio Acerbo.
- Charms, D. 1990. *Casi*. a cura di R. Giaquinta. Milano: Adelphi.
- Charms, D. 1996. *In primo luogo e in secondo luogo*. trad. di D. De Bartolomeo. Roma: Edizioni dell'Oleandro.
- Charms, D. 2003. *Disastri*. a cura di P. Nori. Torino: Einaudi.
- Charms, D. 2009. *Di come Nicolino Punk volò in Brasile e Pierino Spazzoletta non ci ha creduto neanche un po'*. trad. di L. Piccolo, ill. di S. Stefanini. Monselice: Zampanera.
- Charms, D. 2011a. *7 gatti*, trad. di L. Piccolo, ill. di A. Fusi, Monselice, Zampanera, 2011.
- Charms, D. 2011b. *Vecchie che cadono*. ill. di J. Neborsky. Mantova: Corraini.
- Charms, D. 2014. *L'uomo che sapeva fare i miracoli*. trad. di L. M. Pignataro. Milano: Il Saggiatore.
- Charms, D. 2015. *Il professor Trombetti*. trad. e adattamento di P. Nori, disegni di G. Palumbo. Bologna: Comma 22.
- Charms, D. 2021. *La corsa degli animali*. trad. di L. Piccolo, ill. di J. Mallard. Roma: Camelozampa.
- Chodasevič, V. 2002. *L'indovinello*. trad. di C. Zonghetti, ill. di Adriano Gon. Interlinea: Novara.
- Čukovskij, K. 1970. *Il dottor Aibolit nel paese delle scimmie*. trad. di M. Donadeo, ill. di A. Tosi. Roma: Edizioni Paoline.
- Čukovskij, K. 1974. *Il libro delle meraviglie. Il telefono, Mifamale, Mangiasporco, Il sole rubato*. trad. di M. Cozza-Zoubok, disegni di V. Konascevic [Konaševič], V. Suteiev [Suteev], A. Kanevski [Kanevskij], Ju. Vasnetsov [Vasnevov]. Mosca: Progress.
- Čukovskij, Kornej. 1978. *Mangiasporco*. trad. di M. Cozza-Zoubok, ill. di E. Meshkov [Meškov]. Progress: Mosca.
- Čukovskij, K. 1981. *Il pulcino*. trad. di S. Reggio. ill. di T. Sevariova [Sevarëva]. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Čukovskij, K. 1985. *Il sole rubato*. trad. di S. Reggio, ill. di S. Jakovlev. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Čukovskij, K. 2017. *Il telefono*. adattamento di M. Di Leo, ill. di A. Papini. Roma: Atmosphere Libri.
- Čukovskij, K. 2021. *Crocodilo*. trad. di D. Almansi, ill. di L. Müllerová. Roma: Orecchio Acerbo.

- Cvetaeva, M. 2021. *Ma io volo*, trad. di S. Garzonio, ill. di S.M.L. Possentini, Milano: Carthusia
- Dackevic, V. 1985. *I mille colori dell'acquario*. trad. di A. Braschi. Mosca: Raduga.
- Dankovceva, A. 2004. *La città dalle porte blu*. trad. di R. Belletti. Milano: Salani.
- Dostoevskij, F. 1920. *La piccola Netotschka ed altri racconti per fanciulli*. trad. di E. Amendola Kuhn, Lanciano: Carabba.
- Dostoevskij, F. 1921. *Cuor debole. Il piccolo eroe*. a cura di O. Resnevic. Firenze: La voce.
- Dostoevskij, F. 1929. *Il piccolo Iljuscia*, ill. di V. Guzzi. Venezia: La Nuova Italia.
- Dostoevskij, F. 1970. *Ragazzi. Le pagine de "I fratelli Karamazov" che narrano la vicenda di Iljuscia e dei suoi compagni*. a cura di G. Ciavorella e G. Liotta, trad. di P. Cazzola, ill. di E. Lavagno. Torino: G.B. Petrini.
- Dostoevskij, F. 1985. *Netocka* [Netočka]. a cura di P. Serbandini. Roma: Editori Riuniti.
- Dostoevskij, F. 2006. *Delitto e castigo*. raccontato da S. Rossi. San Dorligo della Valle: Einaudi Ragazzi.
- Dostoevskij, F. 2011. *La storia di «Delitto e castigo»* raccontata da A. B. Yehoshua. trad. di A. Shomroni, ill. di S. Bougaeva. Roma: Scuola Holden – La biblioteca di Repubblica – L'Espresso.
- Dostoevskij, F. 2017a. *Il cocodrillo. Un avvenimento straordinario*. dalla traduzione e riduzione di A. Nobiloni, ill. di M. Marinangeli. Roma: Orecchio acerbo.
- Dostoevskij, F. 2017b. *Il cocodrillo. Un caso straordinario (Il mio primo Dostoevskij)*. adattamento di M. Di Leo, ill. di Strambetty. Roma: Atmosphere Libri.
- Elaič, E. 1928. *Fer-ferka e Vania*. trad. di R. Pirola Pomerantz. Torino: Soc. Edit. Internazionale.
- Eršov, P. 1941. *Il cavallino gobbo: fiaba russa*. trad. di C. Malavasi, ill. di G. Maggiora. Firenze: Marzocco.
- Eršov, P. 1944. *Il cavallino gobbo: fiaba russa*. trad., note e illustrazioni di G. Giacalone De Parnykel. Venezia-Milano: F. Montuoro.
- Eršov, P. 1948. *Il cavallino gobbo: fiaba russa*. trad. di G. Parent, disegni di A. Badi, Milano, Bompiani, 1948.
- Eršov, P. 1949. *Il cavallino gobbo ed altre fiabe nordiche*. a cura di M. Tibaldi Chiesa, ill. di Gustavino. Milano: Ed. Genio.
- Eršov, P. 1967. *Il cavallino magico*. Bologna: Europa editrice.
- Eršov, P. 1981. *Il cavallino magico*. Napoli: RU.MA.
- Favaro, G. 2015. *La gru e l'airone / Журавль и цапля*. ill. di S. Lizzio. Milano: Carthusia.
- Fraerman, R. 1980. *La ragazza delle nevi*. trad. di L. Grieco, M. G. Cavallo; adattamento di M. Argilli. Roma: Editori Riuniti.
- Gajdar, A. 1980. *La scuola e altri racconti*. Mosca: Progress.
- Garšin, V. 1982. *La ranocchia viaggiatrice*. trad. di A. Montingelli. Mosca: Raduga.
- Gogol', N. 1955. *Taras Bulba*. a cura di D. Virgili, ill. R. Sgrilli. Bologna: Edizioni Giuseppe Malipiero.
- Gogol', N. 1958. *Il cappotto e altri racconti*. trad. di P. Cazzola, ill. di A. Tovagliari. Torino: Paravia.
- Gogol', N. 1959. *Taras Bul'ba*. trad. di N. Festa, ill. di A.M. Gherasimov [Gerasimov]. Mondadori: Milano.
- Gogol', N. 1962. *Taras Bulba e racconti ucraini*. trad. di N. Bavastro. Milano: Mursia, A.P.E. Corticelli.
- Gogol', N. 1963. *Taras Bulba*. riduzione di G. Cerato, ill. di F. Ferlini. Padova: RADAR.
- Gogol', N. 1966. *Taras Bulba*, a cura di C. Lottero. Torino: Edizioni dell'Albero.
- Gogol', N. 1968. *Tarass Bulba*. versione di M. Pagura, ill. di A.M. Gherasimov. Milano: Fabbri.
- Gogol', N. 1970. *Taras Bul'ba*. trad. di G. De Dominicis Jorio, ill. di O. Perazzi. Roma: Edizioni Paoline.

- Gogol', N. 1975. *Taras Bulba*. trad. di L. Ginzburg. Milano: Emme Edizioni.
- Gogol', N. 1977. *Racconti di Pietroburgo*, scritto in italiano da T. Landolfi, ill. di M. Vulcanescu. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Gogol', N. 1982. *Taras Bulba*. trad. di N. Festa, ill. di C. Colombi. Mondadori: Milano.
- Gogol', N. 1989a. *Taras Bul'ba*. trad. di R. Guarnieri, ill. di A. Picco. Fabbri Editori: Milano.
- Gogol', N. 1989b. *Racconti di Pietroburgo*. trad. di T. Landolfi, ill. di N. Hewetson. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Gogol', N. 1990. *Il naso, seguito da Il mantello*. trad. di T. Landolfi, ill. di Altan. Milano: Emme Edizioni.
- Gogol', N. 1994a. *Gli strani casi*. a cura di D. Carezzi. Novara: Marietti Scuola.
- Gogol', N. 1994b. *Il naso*. rielaborazione del testo di A. De Blasio, ill. di M. Castellani. Vimercate: La Spiga junior.
- Gogol', N. 1996. *Taras Bul'ba a fumetti*. Roma: Il giornalino Paoline Rilegato Dal Prà.
- Gogol', N. 2004. *Il naso*. adattamento di S. Gräfin Schönfeldt, trad. di F. Pagano, ill. di G. Spirin. San Dorligo della Valle: EL.
- Gogol', N. 2008. *Taras Bul'ba*. trad. di G. Santagati. Torino: Edisco.
- Gogol', N. 2010. *La storia de «Il naso»* raccontata da Andrea Camilleri, ill. di M. Celija. Roma: Scuola Holden – La biblioteca di Repubblica – L'Espresso.
- Gogol', N. 2018a. *Il naso (Il mio primo Gogol')*. adattamento di M. Di Leo, ill. di Strambetty. Roma: Atmosphere Libri.
- Gogol', N. 2018b. *La notte di Natale*. trad. di F. Verdinois. Milano: Jouvence.
- Gor'kij, M. 1956. *Cirillo e l'orso*. disegni di Zuka, Milano: Feltrinelli.
- Gor'kij, M. 1975. *Il passerotto*, disegni di E. Ciaruscin [Čarušin], Mosca, Progress, 1975.
- Grigorovič, D.V. 1910. *Il bambino di gommelastica*. racconto/traduzione libera di R. Fucini dal russo di D.V. Grigorovitch [Grigorovič]. Firenze: R. Bemporad&figlio.
- Grigorovič, D.V. 2020. *Il ragazzo di guttaperca*. introduzione e cura di A. Belozorovich. Roma: Croce Libreria.
- Grinevskij, A. 1959. *Colei che corre sull'onda*. trad. di F. Frassati. Parenti: Firenze.
- Grin, A. 1961. *Vele scarlatte*. trad. di G. Garritano, F. Frassati. Roma: Editori Riuniti.
- Gurštejn, A. 1982. *Gli uomini e le stelle*. trad. di I. Podda, ill. animate di A. Beslik. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Iskander, F. 1988. *Il tè e l'amore per il mare*. trad. di E. Guercetti. Roma: E/O.
- Ivanov, S. [s.d.]. *Tutti i lavori sono belli*. trad. di C. Vandelli, ill. di A. Beslik. Mosca: Malyš.
- Jakovlev, A. 1933. *Il cacciatore in pelliccia*. trad. di N. Romanowski [Romanovskaja]. Milano: E. S. T.
- Jakovlev, A. 1936. *Volere: vita e avventure di Roaldo Amundsen*. trad. di N. Romanowski [Romanovskaja], ill. di B. Santi. Torino: Paravia e C.
- Kataev, V. 1980. *Il fiorellino magico*. trad. di N. Polo, ill. di V. Losin. Mosca: Progress.
- Kataev, V. 1983. *Biancheggia vela solitaria*. trad. di G. Spindel, ill. di K. Lhotak. Milano: Rizzoli.
- Kataev, V. 1962. *Sette paia di canaglie*. trad. di M. Olsoufieva [Olsuf'eva]. Milano: Rizzoli.
- Kataev, V. 1976. *I due capitani*. trad. di A. Pescetto. Milano: Bompiani.
- Kataev, V. 1980. *Il pilota dell'Artico*. trad. di A. Pescetto. Milano: Bompiani.
- Kataev, V. 1983. *Fine di una banda*. trad. di C. Scandura. Roma: Marietti.
- Kataev, V. 2017. *Fine di una banda*. trad. di C. Scandura. Roma: Castelveccchi.
- Kazakevič, E. 1978. *La stella; Il cuore di un amico*. Mosca: Progress.
- Kazakov, J. 1970. *Arturo, cane segugio*. edizione tradotta e curata da Gigliola Venturi. Firenze: La Nuova Italia.

- Korinec, J. 1974. *Aldilà del fiume*. trad. di L. Draghi, ill. di F. Giansanti. Firenze: Vallecchi.
- Korinetz, J. 1977. *I fratelli di Volodia*. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Korolenko, V. 1926. *Il vecchio campanaro*. trad. di B. Jakovenko. Firenze: Vallecchi.
- Koržinskij, O.M. 1923a. *Fiabe orientali*. trad. di K. Tcacenko. Lanciano: Carabba.
- Koržinskij, O.M. 1923b. *Fiabe tatare*. trad. di K. Tcacenko. Lanciano: Carabba.
- Koval', J. 1976. *Il cane nel sacco*. versione italiana di M. Minellono. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Koval', J. 1978. *La volpe polare Napoleone terzo*. trad. di L. Draghi. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Kozlov, S. 1999. *L'orsetto e il riccio, storie dal profondo della foresta*. trad. di G. Lughi, ill. di S. Varley. San Dorligo della Valle: EL.
- Kozlov, S. 2001. *Il riccio e i suoi amici: Racconti per dodici mesi dell'anno*. trad. di G. Lughi, ill. di C. Camil. San Dorligo della Valle: EL.
- Krasnov, P.N. 1931. *Mantyk, cacciatore di leoni*. Firenze: Salani.
- Krylov, G. 1906. *Favole scelte di Giovanni Krilow*. trad. di F. Verdinois. Milano: Biblioteca Universale Sonzogno.
- Krylov, I. 1912. *Favole russe*, trad. e introduzione di D. Ciampoli. Lanciano: Carabba.
- Krylov, I. 1919. *Giovanni Krylov, Le favole di Giovanni Krylov*. versione interlineare dal russo di U. Norsa. Palermo: Sandron.
- Krylov, I. 1945. *60 favolelli*. trad. di M. Tibaldi Chiesa, ill. di V. Nicouline [Nikulin]. Milano: Italgo.
- Krylov, I. [s.d.]. *Favole della foresta*. libera trascrizione di M. Tibaldi Chiesa, Milano, alcune ill. di V. Nicoulin. Orlando Cibelli editore.
- Krylov, I. [s.d.]. *Il concerto degli animali*. libera trascrizione di M. Tibaldi Chiesa, alcune ill. di V. Nicoulin, Milano. Orlando Cibelli editore.
- Krylov, I. 1953. *Gianni porcospino e altre storie*. a cura di G. Farzone Fontanelli, ill. di R. Sgrilli. Bologna: Nettuno Omnia.
- Krylov, I. 1957. *Raccolta di favole*. con testo originale a fronte, a cura di V. Zdrojewska. Firenze: Fussi.
- Krylov, I. 1961. *Cento favole*. trad. di N. Martini Bernardi, litografie di P. Annigoni. Parma: Guanda.
- Krylov, I. 1966. *La danza dei pesci e altri favolelli*. ill. di M. Ridolfi, libera trascrizione e prefazione di M. Tibaldi Chiesa. Milano: Mondadori.
- Krylov, I. 2009. *Favole*. a cura di A. Schiavone. Firenze: Barbès.
- Kuzmin, M. 1992. *Il principe Desiderio e altre fiabe*. trad. di P. Ferretti, Pordenone: Studio Tesi.
- Kuprin, A. 1981. *Yu-Yu*. trad. di A. Montingelli. Mosca: Progress.
- Kuprin, A. 2016. *L'elefante*. trad. di F. Brunetti, ill. di R. Guasco. Milano: Topipittori.
- Laptev, A. 1980. *Siamo cuccioli*. trad. di N. Polo, ill. di A. Laptev. Mosca: Progress.
- Lebedeva, G. 1975. *Mascia e il cuscino*. disegni di B. Markevič. Mosca: Progress.
- Leskov, N. 1961. *Il mancino di Tula e altri racconti*. trad. di P. Cazzola, ill. di E. Sacchi. Torino: Paravia.
- Leskov, N. 1987. *Il mancino: storia del mancino guercio di Tula e della pulce d'acciaio*. ill. di G. Judin. Mosca: Raduga.
- Lichanov, A. 1976. *Alioscia*. trad. e adattamento di G. Boldrini. Firenze: Salani.
- Luk'janenko, S. 2005. *I guardiani della notte*. trad. di N. Cicognini e C. Moroni. Milano: Mondadori.
- Luk'janenko, S. 2006. *I guardiani del giorno*. trad. di N. Cicognini e C. Moroni. Milano: Mondadori.

- Luk'janenko, S. 2007. *I guardiani del crepuscolo*. trad. di L. Sorcetti. Milano: Mondadori.
- Luk'janenko, S. 2008. *Gli ultimi guardiani*. trad. di M. Falcucci. Milano: Mondadori.
- Luk'janenko, S. 2010. *La torre del tempo*. trad. di M. Falcucci. Milano: Mondadori.
- Majakovskij, V. 1969. *Il cavallino di fuoco*. trad. di G. Schiaffino e A. Porta, ill. di F. Costantini. Milano: Emme.
- Majakovskij, V. 1979. *Immagina: un animale ad ogni pagina*. trad. di S. Reggio. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Majakovskij, V. 1984. *Questo è bene, questo è male*. trad. di A. Canestri, ill. di V. Kirillov. Mosca: Raduga.
- Majakovskij, V. 2006. *Il cavallino di fuoco*, con testo originale a fronte. trad. di G. Schiaffino e A. Porta, ill. di F. Costantini. Genova: Nugae.
- Makarova, T. 1981. *Formichetto cuor di leone*. ill. di G. Pavlišin. Mosca: Progress.
- Mamin-Sibirjak, D. 1929. *La Festa di Ivan*. trad. di Steva, con 10 illustrazioni di I. Hruschka. Venezia: La Nuova Italia.
- Mamin-Sibirjak, D. 1929. *Neve e carbone*. trad. di G. Norci, ill. di V. Guzzi. Venezia: La Nuova Italia.
- Mamin-Sibirjak, D. 1929. *Storia d'un passero*. trad. di Steva, con 10 illustrazioni di I. Hruschka. Venezia: La Nuova Italia.
- Mamin-Sibirjak, D. 1945. Dmitrij Narkisovič Mamin, *Fiabe russe*, trad. di Steva, disegni e tavole di I. Hruschka, Firenze, Ofria, 1945.
- Mamin-Sibirjak, D. 1982. *Fiabe per la mia bambina*. trad. di A. Montingelli, ill. di G. Judin. Mosca: Progress.
- Mamin-Sibirjak, D. 2009. *Le favole di Alënuška*. trad. di G. Larocca, ill. di R. Di Costanza. Roma: Azimut.
- Mandel'stam, O. 2014. *2 tram*. trad. di A. Niero, ill. di B. Ender. Bologna: Comma 22.
- Maršak, S. 1980. *Animali in gabbia*. trad. di S. Reggio, ill. animate di L. Majorova. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Maršak, S. 1983. *Favola del topino sciocco*. trad. di S. Reggio, ill. animate di L. Majorova. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Michalkov, S. 1986. *Fiabe in versi*. trad. di I. Zaslavskaja e M. Marchese. Acireale: Lunarionuovo.
- Michalkov, S., M.P. Fisauli, 1987. *32 fiabe + 2*. trad. dal russo di I. Zaslavskaja e M. Marchese, trad. dall'italiano di I. Zaslavskaja. Catania: Prova D'Autore.
- Moldavskij, D. 1972. *Russkaja satiričeskaja skazka/Fiabe satiriche russe*. a cura di P. Ferrari, trad. di S. Petix. Milano: Garzanti.
- Morozov, S.T. 1981. *Ali sull'Artide*. trad. di N. Marcialis. Mosca: Progress.
- Nusinova, N. 2008. *Il diritto di amare un cane*. trad. di C. Balistreri. Milano: Rizzoli.
- Obrazcov, S.V. 1983. *Piccole storie di animali*. trad. di R. Molteni Grieco, ill. di C. Rapaccini. Milano: Emme Edizioni.
- Oleša, J. 1953. *Il castello della paura*. trad. di G. Carullo, ill. di F. Capponi. Roma: Edizioni di cultura sociale.
- Oleša, J. 1969a. *I tre grassoni*. trad. di S. Leone, ill. di K. Thole. Milano: Il Saggiatore.
- Oleša, J. 1969b. *Invidia e i tre grassoni*. trad. di G. Dacosta. Torino: Einaudi.
- Oleša, J. 1981. T. Conte, *I tre grassoni. Dal racconto di Oleša*. ill. E. Luzzati, Roma: Editori Riuniti.
- Osorgin, M. 1924. *Rondinella Natascia e altri racconti russi*. versione italiana di R. Pirola Pomerantz, copertina e ill. di R. Aloy. Milano: Morreale.
- Oster, G. 2007. *Il libro del cibo sano e appetitoso dell'orco*. trad. di S. Burini e A. Niero, ill. di C. Mariniello. Novara: Interlinea.

- Oster, G. 2009. *Una favola tutta intera (con una serie di dettagli)*. trad. di M. C. Ghidini, ill. di A. Agliardi. Milano: Salani.
- Panova, V. 1965. *Sergio*. trad. di M. Olsoufieff [Olsuf'eva], ill. di S. La Bella. Milano: Mondadori.
- Pasternak, B. 1967. *Il dottor Živago*. a cura di M. Visani. Firenze: La Nuova Italia.
- Pasternak, B. 1973. *Zoo*. trad. di G. Schiaffino e G. Niccolai, ill. di E. Tadini. Milano: Emme Edizioni.
- Pasternak, B. 1988. *Il dottor Živago*. a cura di C. D'Eletto e L. Tesè. Torino: Loescher.
- Paustovskij, K. 1974. *Una storia del nord e altri racconti*. trad. di M. Molla, M. Cozza Zoubok, A. Montingelli, D. Bernardini, ill. di V. Noskov. Mosca: Progress.
- Paustovskij, K. 1982. *L'anellino d'acciaio*. trad. di B. Avramenko, ill. di T. Eriomina [Erëmina]. Mosca: Progress.
- Perovskaja, O. 1972. *Storie di animali*. trad. di M. Cozza-Zoubok, ill. di V. Vataghin [Vatagin] e I. Godin. Mosca: Progress.
- Petruševskaja, L. 1992. *Dopo le favole*. trad. di C. Sugliano, note di B. Mozzone. Genova: il melangolo.
- Petruševskaja, L. 1995. *Favole dopo favole*. trad. di B. Mozzone e C. Sugliano. Genova: il melangolo.
- Petruševskaja, L. 2010. *La valigia delle carabattole*. trad. di R. Belletti, ill. di L. Gutierrez. Roma: Orecchio Acerbo.
- Petruševskaja, L. 2011. *La rosa*. ill. di C. Palmarucci, trad. di R. Belletti. Roma: Orecchio Acerbo.
- Pisachov, S. 1980. *La servetta del pope. Antica fiaba russa*. trad. di I. Campi, ill. di A. Sazonova. Mosca: Malyš.
- Pokrovskij, S. 1979. *I cacciatori di mammut*. trad. di R. Picchio, ill. di V. Vecchiarino. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Pogorel'skij, A. 1983. *La gallina nera*. trad. di A. Raffetto, ill. di N. M. Martino. Torino: Einaudi.
- Pogorel'skij, A. 1984. *La gallina nera ovvero Gli abitanti sotterranei*. trad. di A. Raffetto, ill. di G. Judin. Mosca: Raduga.
- Popov, N. 2000. *Perché?*. una storia ideata e illustrata da N.P. adattamento italiano di E. Frescobaldi. Zurigo: Nord-Sud Edizioni.
- Prokof'ev, S. 1966. *Pierino e il lupo*. ill. di J. Trnka. Milano: Bompiani.
- Prokof'ev, S., Paleček, J. 1992. *Pierino e il lupo*. Pordenone: C'era una volta....
- Prokof'ev, S., Gukova, J. 2000. *Pierino e il lupo*. testo italiano di E. Frescobaldi. Zurigo: Nord-Sud Edizioni.
- Prokof'ev, S., Pacovska, K. 2013. *Pierino e il lupo*. Zurigo: Minedition.
- Puškin, A.S. 1906. *Le fiabe*. trad. di F. Verdinois. Milano: Sonzogno.
- Puškin, A.S. 1915. *Drammi, poemi, leggende*. trad. di D. Ciampoli. Milano: Istituto Editoriale Italiano.
- Puškin, A.S. 1942. *Il gallo d'oro e altre fiabe*. trad. di M. Tibaldi Chiesa, ill. di V.P. Nicouline [Nikulin]. Milano: Hoepli.
- Puškin, A.S. 1946. *Il galletto d'oro ed altre fiabe*. libera riduzione dal russo di R. e L. Novikov, ill. in nero e a colori di N. Rossi. Milano: Centauro.
- Puškin, A.S. 1961. *Teatro e favole*. trad. di T. Landolfi. Torino: Einaudi.
- Puškin, A.S. 1962. *La figlia del capitano*. riduzione di A. Curcio, ill. di A. Tonachella. Padova: RADAR.
- Puškin, A.S. 1963. *Le fiabe*. trad. di N. Antonico. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1964a. *La figlia del capitano*. trad. di E. Lo Gatto, ill. di F. Bocchi. Milano: Mursia.

- Puškin, A.S. 1964b. *La figlia del capitano*. trad. di P. Cazzola, ill. di E. Sacchi. Torino: Paravia.
- Puškin, A.S. 1965. *La figlia del capitano*. a cura di D. Giampieri. Firenze: La Nuova Italia.
- Puškin, A.S. 1966a. *Lo zar Saltan e altre fiabe*. trad. di S. Bertazzoni, ill. di M. E. Agostinelli. Milano: Bompiani.
- Puškin, A.S. 1966b. *La figlia del capitano*. traduzione di A. Lyanowa e M. Tibaldi Chiesa, ill. di B. Bodini. Milano: Mondadori.
- Puškin, A.S. 1967. *Il pesciolino d'oro*. versione di L. Melani, ill. di R. Bers. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1968. *Le fiabe*. trad. di N. Antonico. Milano: Rizzoli.
- Puškin, A.S. 1966-68?. *Il pesciolino d'oro*. fiaba sonora, versione sceneggiata di S. Pisu, ill. di Una. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1969a. *Il pesciolino d'oro*. adattata e raccontata da L. Farina, ill. di I. Gongalov. Milano: AMZ.
- Puškin, A.S. 1969b. *Il pesciolino d'oro; La principessa e i sette cavalieri*. versione di E. Micheli, ill. di Lima. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 197[?]. *Favola dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente principe e cavaliere Guidone Saltanovic e della leggiadra principessa Cigno*. raccontata da A. Pellizzone, ill. di J. Bilibin. Milano: Emme.
- Puškin, A.S. 1972. *Dubrovskij il bandito*. trad. di G. De Dominicis Jorio. Roma: Edizioni Paoline.
- Puškin, A.S. 1973. *Il pesciolino d'oro*. versione di L. Villa, ill. di Una. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1974. *La favola del galletto d'oro*. ill. di J. Bilibin, trad. di A. Pellizzone. Milano: Emme.
- Puškin, A.S. 1976. *Fiabe e leggende*. a cura di C. Poesio, ill. di B. Zago. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1985. *Favole*. trad. di S. Reggio, ill. di S. Kovalev. Mosca: Raduga.
- Puškin, A.S. 1986. *La figlia del capitano*. trad. di E. Lo Gatto, ill. di S. La Bella. Milano: Mursia.
- Puškin, A.S. 1987a. *La favola del galletto d'oro*. trad. di A. Pelizzone, ill. di P. Campanini. Pieve di Cento: a cura del Comune di Argelato et al.
- Puškin, A.S. 1987b. *Favola dello zar Saltan, di suo figlio il glorioso e possente principe e cavaliere Guidone Saltanovic e della leggiadra principessa Cigno*. a cura di O. Austin e E. Galanti. Roma: Stampa Alternativa.
- Puškin, A.S. 1989a. *Fiabe e leggende*. a cura di C. Poesio, ill. di B. Zago, appendice didattica di M. Cassuoli. Milano: Fabbri Editori.
- Puškin, A.S. 1989b. *Quattro fiabe*. a cura di R. Semeraro, trad. di F. Verdinois. Fasano: Schena Editore.
- Puškin, A.S. 1990a. *Fiabe in versi*. trad. di C. De Michelis. Venezia: Marsilio.
- Puškin, A.S. 1990b. *Il gallo d'oro e altre fiabe*. trad. di F. Cavattoni, ill. di B. Zvorykin. Milano: Mondadori.
- Puškin, A.S. 1990c. *Opere*. a cura di E. Bazzarelli, G. Spendel. Milano: Mondadori.
- Puškin, A.S. 1994. *La figlia del capitano*. trad. di B. Del Re. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 1995. *Fiabe*. adatt. di A. Ferrari, ill. di C. Maccagno. Milano: Mursia.
- Puškin, A.S. 2003. *La figlia del capitano*. trad. di R. Caporali. Firenze: Giunti.
- Puškin, A.S. 2004. *Fiabe in versi*, 2 ed. riveduta. trad. di C. De Michelis. Venezia: Marsilio.
- Puškin, A.S. 2005. *Il pesciolino d'oro*. ill. di S. Fatus. Milano: Corriere della Sera.
- Puškin, A.S. 2007. *Il pesciolino d'oro*. riscritta da P. Parazzoli, ill. da S. Fatus. Milano: Fabbri.
- Puškin, A.S. 2008. *La figlia del capitano*. trad. di R. Caporali, edizione speciale per il Giornale.

- Puškin, A.S. 2012a. *Il pesciolino d'oro*. raccontato da S. Bordiglioni, ill. di F. Zito, San Dorligo della Valle: EL.
- Puškin, A.S. 2012b. *Fiaba dello Zar Saltan, di suo figlio il Principe Guidon e della bella Principessa Cigno*. trad. di E. Lo Gatto, ill. di I. Bilibin, fotografie di S.M. Prokudin-Gorskij. Torino: Lindau.
- Puškin, A.S., Afanas'ev, A.N. 2015a. *Masha e orso e altre fiabe russe*. ill. di I. Bilibin e N. Bosnia. Milano: BUR.
- Puškin, A.S. 2015b. *Il pesciolino d'oro*. ill. di Una, versione sceneggiata di S. Pisu, musiche di V. Paltrinieri. Milano: Fabbri Centauria.
- Puškin, A.S. 2017. *Il pesciolino d'oro*. adattamento di L. Zucchini, ill. di V. Bellosi. Faenza: Homeless Book (volume in CAA).
- Puškin, A.S. 2019. *Il pesciolino d'oro*. ill. di E. Ceccato. Milano: Carthusia.
- Romanov, N. 1987. *Storia di una corazzata tonda*. Milano: Mondadori.
- Russelmann, A. 1998. *Via dei Guasti*. testo italiano di L. Battistutta. Zurigo: Nord-Sud Edizioni.
- Rytchev, J. 1982. *Un sogno ai confini del mondo*. trad. di S. Leone. Milano: Mursia.
- Sacharnov, S. 1978. *Chi vive nei mari caldi*. trad. di A. Prefumo, ill. di N. Ustinov. Mosca: Progress.
- Ščepkina-Kupernik, T.L. 1923. *Il cavaliere cuor di Leone ed altri racconti*. Lanciano: Carabba.
- Sef, R. [s.d.]. *Il circo*. trad. di S. Reggio, ill. animate di L. Majorova. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Semënov, J. 1938. *Le ricchezze della terra. Origine, Aspetti e Distribuzione*. trad. e note di V. Broglia. Novi Ligure: soc. ed. Novese.
- Semënov, J. 1947. *La conquista della Siberia*. Milano: Bompiani.
- Semënov, J. 1960. *I beni della terra*. trad. di M. De Nunzio. Roma: Edizione Paoline.
- Sergienko, K. 2006. *Cuore di cartone*. trad. di M. C. Ghidini, ill. di D. Melani. Milano: Salani.
- Slivickij, A. 1931. *Le avventure di un orsacchiotto*. trad. di B.E.M. Jakovenko, ill. di C. Sarri. Firenze: La Nuova Italia.
- Švarc, E. 1961. *Il re nudo, Il drago*. trad. di G. Crino. Roma: Editori Riuniti.
- Švarc, E. 1962. *Il drago*. trad. di V. Strada. Torino: Einaudi.
- Tageev, B. 1945. *Le tartarughe dell'isola del diavolo: racconti sovietici per ragazzi*. trad. di M. Racowska [Račëvskaja]. Milano: M.A. Denti.
- Tolstoj, A. [s.d.]. *Le oche-cigno. Fiaba popolare russa nella versione di A. Tolstoj*. trad. di S. Reggio, ill. animate di L. Majorova. Mosca-Genova: Malyš-Edest.
- Tolstoj, A. 1951. *Fiabe russe*. trad. di M. Mercucci, ill. di L. Fantini. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Tolstoj, A. 1972. *Fiabe russe*. trad. di M. Marcucci, ill. di E. Pandele. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Tolstoj, A. 1979. *Emelian lo stolto*. trad. di L. Bellentani, ill. di N. Kocergin. Mosca: Malyš.
- Tolstoj, A. 1980. *La rapa, Fiaba popolare russa*. trascritta da A.N. Tolstoj. trad. di A. Prefumo, ill. di V. Losin. Mosca: Malyš.
- Tolstoj, A. 1981a. *Il compagno Pinocchio: la piccola chiave d'oro o le avventure di Burattino*. trad. di L. Garzone, ill. di A. Kanevskij. Viterbo: Stampa Alternativa.
- Tolstoj, A. 1981b. *Il galletto cresta d'oro*. ill. di T. Ševareva. Mosca: Malyš.
- Tolstoj, A. 1982. *Aelita*. trad. di E. Guercetti. Roma: Editori riuniti (all'interno della raccolta *Noi della Galassia. Cinque storie di fantascienza*).
- Tolstoj, A. 1982. *La casetta. Fiaba popolare russa*. ill. di E.M. Racev [Račëv]. Mosca: Malyš.



- Tolstoj, A. 1995. *Il semino del fagiolo. Fiabe tradizionali russe raccontate da A.N. Tolstoj*. ill. M. Belyaeva [Beljaeva]. Kaliningrad: Racconto d'ambra.
- Tolstoj, A. 1999. *La rapa gigante*. trad. di L. Bernardi, ill. di N. Sharkey. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, A. 2006. *La rapa gigante*. adattamento di K. Daynes, ill. di G. Overwater, trad. di E. Ward, a cura di L. Riu e C. Brown. Londra: Usborne Publishing Ltd.
- Tolstoj, L.N. 1920. *Storie*. riduzione a cura di A. Colombo. Firenze: Bemporad - Roma: Mondadori.
- Tolstoj, L.N. 1928. *I quattro libri di lettura*. trad. dal francese di A. Treves. Milano: Monanni.
- Tolstoj, L.N. 1929. *Ivan l'idiota ed altri racconti*. a cura di A. Colombo. Milano: Fratelli Treves.
- Tolstoj, L.N. 1935. *Tolstoj, Guerra e pace*. narrato da G. Morpurgo, ill. di C. Parmeggiani. Torino: UTET.
- Tolstoj, L.N. 1936. *La vera fede*. Firenze: Salani.
- Tolstoj, L.N. 1941. *Hadgi-Murat: l'eroe del Caucaso*. versione italiana di A. Lyanowa e M. Tibaldi Chiesa, ill. in nero e a colori di H. von Horst. Milano: Ed. Genio.
- Tolstoj, L.N. 1949. *Guerra e pace*. trad. di N. Allasino, ill. di G. Vigotti. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Tolstoj, L.N. 1951. *I più bei racconti per ragazzi, rinarrati da Nonno Paziienza*. Brescia: La Scuola.
- Tolstoj, L.N. 1954. *I quattro libri di lettura*. trad. di N. Odanov. Milano: Longanesi.
- Tolstoj, L.N. 1959a. *Il primo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, ill. di Milzani. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1959b. *Il secondo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, ill. di Milzani. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1959c. *Il terzo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, ill. di Milzani. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1959d. *Il quarto libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, ill. di Milzani. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1959e. *Quando il cuore vive*. a cura di A. Colombo, ill. di C. Toffolo. Brescia: La Scuola.
- Tolstoj, L.N. 1960. *Racconti dai quattro libri di lettura*. adatt. di M. Vaini, ill. di R. Molino. Milano: AMZ.
- Tolstoj, L.N. 1962. *Guerra e pace*. narrato da M. Tibaldi Chiesa, ill. di S. Toppi. Torino: UTET.
- Tolstoj, L.N. 1964. *I quattro libri di lettura*. trad. di A. Villa. Torino: Einaudi.
- Tolstoj, L.N. 1966. *Fantasia e saggezza*. a cura di B. Weremeenco. Milano: Aristeia.
- Tolstoj, L.N. 1967a. *I cosacchi e altri racconti*. a cura di A. Villa, ill. di P. Estoppey. Mondadori: Milano.
- Tolstoj, L.N. 1967b. *Il prigioniero del Caucaso e racconti popolari*. trad. di P. Cazzola. Torino: Paravia.
- Tolstoj, L.N. 1967c. *Storie*. riduzione di A. Colombo, Firenze: Giunti Bemporad Marzocco.
- Tolstoj, L.N. 1967d. *I quattro libri di lettura*. a cura di T. Tomasi e L. Tongiorgi Tomasi. Firenze: La nuova Italia.
- Tolstoj, L.N. 1971a. *Infanzia e adolescenza*. Milano: Mursia.
- Tolstoj, L.N. 1971b. *Gioinezza*. Milano: Mursia.
- Tolstoj, L.N. 1974. *Ivan e i quattro diavoli*. trad. di V. De Gavardo, ill. di G. Gavioli. Roma: Edizioni Paoline.

- Tolstoj, L.N. 1975. *I due vecchi pellegrini*. versione dal russo di V. de Gavardo, ill. di G. Gavioli. Cinisello Balsamo: Paoline.
- Tolstoj, L.N. 1976. *Chadzi Murat*. trad. di M. Martinelli. Milano: Emme Edizioni.
- Tolstoj, L.N. 1978a. *Quale scuola?*. trad. di R. Setti Bevilacqua, introduzione di G. Cavallini. Milano: Mondadori.
- Tolstoj, L.N. 1978b. *Animali protagonisti*. trad. T. Loschi, ill. di A. Cassinelli. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Tolstoj, L.N. 1978c. *Il cantante di Lucerna* [Dio vede la verità; Ermak il cosacco]. versione dal russo di G. de Dominicis Jorio, ill. di C. Solarino. Roma: Edizioni Paoline.
- Tolstoj, L.N. 1978d. *Il prigioniero del Caucaso*. versione dal russo di G. de Dominicis Jorio, ill. di C. Solarino. Roma: Edizioni Paoline.
- Tolstoj, L.N. 1979. *Racconti per bambini*. disegni di V. Gal'djaev. Mosca: Malyš.
- Tolstoj, L.N. 1980. *Il tonto alla ventura*. trad. di G. Lughi, ill. da C. Lapointe. San Dorligo della Valle: EL.
- Tolstoj, L.N. 1981a. *Il romanzo di Natascia: da "Guerra e pace"*. versione di M. Pagura. Milano: Le comete.
- Tolstoj, L.N. 1981b. *I quattro libri di lettura. Volume primo e secondo*. trad. di E. Striano. Napoli: Liguori editore.
- Tolstoj, L.N. 1986. *Il primo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, con appendice didattica di D. Tinelli. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1986. *Il secondo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, con appendice didattica di D. Tinelli. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1986. *Il terzo libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, con appendice didattica di D. Tinelli. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1986. *Il quarto libro di lettura*. trad. di L. Ardenzi, con appendice didattica di D. Tinelli. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 1988. *Il leone e il cagnolino e altre storie*. trad. di L. Angelini, ill. di C. Sievert. Milano: Mondadori.
- Tolstoj, L.N. 1993. *Fiabe russe*. trad. di A. Villa. Milano-Torino: Sonda.
- Tolstoj, L.N. 2002. *I quattro libri di lettura*. trad. di A. Villa. Milano: Fabbri.
- Tolstoj, L.N. 2003. *Filipok*. adattamento di A. Keay Beneduce, trad. di M. Rossi, ill. di G. Spirin. San Dorligo della Valle: EL.
- Tolstoj, L.N. 2005. *La casa di Martin*. trad. di A. Venuta, ill. di L. Chiuppi. Roma: Edizioni Paoline.
- Tolstoj, L.N. 2007. *Un racconto di Natale o Le tre domande*. La novella di Tolstoj interpretata da Antonie Schneider e illustrata da Dušan Kallay (dal tedesco *Eine Weihnachtsgeschichte oder Die Drei Fragen*). trad. di L. Battistutta, a cura di A. Stoppa. Trieste: Bohem Press Italia.
- Tolstoj, L.N. 2011a. *Di topi e leoni, di orsi e di galline*. trad. di L. M. Pignataro, ill. di B. Baldi. Roma: Edizioni Lapis.
- Tolstoj, L.N. 2011b. *Il vecchio del bosco e i due topolini (da un racconto di Lev Tolstoj)*. ill. di A. Rivola, Casalecchio di Reno: Fatatrac.
- Tolstoj, L.N. 2012. *Salto. Una storia vera*. trad. di O. Romanova, ill. di M. Celija. Roma: Orecchio Acerbo.
- Tolstoj, L.N. 2013. *I quattro libri di lettura*. trad. di A. Villa, ill. di A. Berniero. Milano: Isbn Edizioni.
- Tolstoj, L.N. 2016. *Racconti di Lev Tolstoj*. trad. di C. Zonghetti, ill. di I. Rinaldi. Roma: La Nuova Frontiera.

- Troepol'skij, G. 1980., *Bim bianco dall'orecchio nero*. trad. di E. Piersigilli. Firenze: Giunti-Marzocco.
- Turgenev, I.S. 1975. *Nido di nobili*. trad. di L. Ginzburg. Milano: Emme Edizioni.
- Ventura, P. 1990. *Io Tolstoj. Tolstoj racconta se stesso e il suo tempo*. collaborazione al testo di G. Spadini. Milano: Mondadori.
- Zachoder, B. 1976. *Il canto del lupo*. trad. di A. Canestri, ill. di V. Cizhikov [Čižikov]. Mosca: Progress.
- Žukovskij, V.A. 1950. *Lo zar Berendei*. trad. di E. Povoledo, ill. di F. Bulletti. Firenze: Marzocco.
- Žvavevskij, A.Z., Pasternak, E. 2015. *Tutto può cambiare*. trad. di G. De Florio. Firenze: Giunti.

## Bibliografia secondaria

Studi sui rapporti Italia-URSS e sulla ricezione della letteratura russa in Italia

- Ajello, N. 1979. *Intellettuali e PCI. 1944-1958*, Roma-Bari: Laterza.
- Asor Rosa, A. 1982. "Lo Stato democratico e i partiti politici". In: *Letteratura italiana: I. Il letterato e le istituzioni*, a cura di A. Asor Rosa et al., 549-643. Torino: Einaudi.
- Barbanti, M. 1991. "La 'battaglia per la moralità' tra Oriente, Occidente e italo-centrismo 1948-1960". In: *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, a cura di P.P. D'Attorre, 161-98. Milano: Franco Angeli.
- Baselica, G. 2011. "Alla scoperta del 'genio russo'. Le traduzioni italiane di narrativa russa tra fine Ottocento e primo Novecento". *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, 0. <<https://rivistatradurre.it/2011/04/tradurre-dal-russo-2/>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Baselica, G. 2014. "Se non sei dissidente, non esisti. Il caso degli scrittori sovietici pubblicati da Mursia". *Tradurre*, 7. <<https://rivistatradurre.it/se-non-sei-dissidente-non-esisti/>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Baselica, G. 2020., "Evgenij Solonovič, o del superamento del pregiudizio di intraducibilità". *Tradurre*, 19. <<https://rivistatradurre.it/evgenij-solonovic-o-del-superamento-del-pregiudizio-di-intraducibilita/>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Béghin, L. 2007, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*. Bruxelles-Roma: Istituto Storico Belga.
- Colombo, D. 2009. "Il realismo socialista e il GULag: Estetica normativa e censura". In: *Leggere la cenere. Saggi su letteratura e censura*, a cura di R. Francavilla, 119-30. Roma: Artemide.
- Cronia, A. 1958. *La conoscenza del mondo slavo in Italia*. Padova: Officine Grafiche Stediv.
- D'Amelia, A. A. D'Amelia. a cura di. 2016. *Bespokojnye Muzy": k istorii russko-ital' janskich otnošenij XVIII-XX vv.* Salerno: Università degli Studi di Salerno.

Giulia De Florio, University of Parma, Italy, giulia.deflorio@unipr.it, 0000-0002-1489-9059

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia De Florio, *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0034-9, DOI 10.36253/979-12-215-0034-9

- Damiani, E. 1941. *Avviamento agli studi slavistici in Italia*. Milano: Mondadori.
- D'Attorre, P.P. a cura di. 1991. *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- De Florio, G., Niero, A. 2017. "La ricezione della letteratura russa per l'infanzia in Italia (1900-2017)". *Europa Orientalis*, 36: 421-48.
- Dell'Agata, G. 2008. "Le riviste slavistiche italiane tra le due guerre mondiali". In: *Contributi italiani al XIV Congresso internazionale degli slavisti*, Ohrid, 10-16 settembre 2008, a cura di A. Alberti *et al.*, 367-401. Firenze: Firenze University Press.
- De Michelis, C. 1982. "Domenico Ciampoli studioso di letterature slave". In: *Domenico Ciampoli*, Atti del Convegno di Studi, Atessa, 21-22 marzo 1981, a cura di G.B. Bronzini *et al.*, 103-21. Lanciano: Carabba.
- De Michelis, C. 1997. "Russia e Italia". In: *Storia della civiltà letteraria russa, vol. 2. Il Novecento*, a cura di M. Colucci, R. Picchio, 689-709. Torino: UTET.
- Diddi, C., Rizzi, D. a cura di. 2014. *Paralleli: issledovanija po russkoj kul'ture i literature / Paralleli: Studi di letteratura e cultura russa*. Salerno: Università degli Studi di Salerno.
- Ellwood, D.W. 1994. *L'Europa ricostruita: politica ed economia tra Stati Uniti ed Europa occidentale, 1945-1955*. Bologna: Il Mulino.
- Federazione Comunista Modenese. 1954. *Relazione sull'attività dei comunisti modenesi dal 7° all'8° Congresso Provinciale del Pci*. Modena: "La verità".
- Fincardi, M. 1997-1998. "Pionieri e falchi rossi". *L'Almanacco*, 17: 29/30.
- Franchini, S. 2004. "Per un nuovo pubblico di giovani lettrici: dal giornale d'intrattenimento, educazione e istruzione dell'Ottocento al fumetto d'amore e avventura degli anni Cinquanta". In: *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 253-80. Milano: Franco Angeli.
- Franchini, S. 2006. *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*. Firenze: Firenze University Press.
- Garetto, E. 2019. "Rinaldo Küfferle e la letteratura russa in esilio: dai classici ai 'nuovi classici'". In: *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, 303-13. Milano: Franco Angeli.
- Garzonio, S., Sulpasso, B. a cura di. 2015. *Russkaja emigracija v Italii: žurnaly, izdanija i archivy (1900-1940) / Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900-1940)*. Salerno: Europa Orientalis.
- Ghini, C. 1981. "Gli iscritti al partito e alla FGCI. 1943-1979". In: *Il partito comunista italiano. Struttura e storia dell'organizzazione 1921-1979*, a cura di M. Ilardi e A. Accornero, 227-92. Milano: Feltrinelli.
- Gundle, S. 1995. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa, 1943-1991*. Firenze: Giunti.
- Ivanov, M.M. 1902. "Domeniko Ciampoli". In: A.S. Suvorin (pod red.), *Očerki sovremennoj ital'janskoj literatury*, 231-37. Sankt-Peterburg.
- Kin, C. 1980. *Ital'janskije mozaiki*, Sovetskij pisatel'. Moskva 1980.
- Kin, C. 1984. *Alchimija i real'nost'*, Sovetskij pisatel'. Moskva 1984.
- Kostantinova, I. pod red. 1986. *Ital'janskije pisateli o strane sovetov*. Leningrad: Leninzdat.
- Krupenina, E. pod red. 2014. *Putešestvie v Italiju – putešestvie v Rossiju...*, Tip. Moskva: VP-print.
- Lami, L. 1980. *Il grido delle formiche. Le incognite dell'URSS*. Milano: Rusconi.
- Lo Gatto, E. 1976. *I miei incontri con la Russia*. Milano: Mursia.
- Lomellini, V. 2010-2011. "Uno sguardo nuovo sul dissenso sovietico? La politica culturale del Pci tra gli anni Settanta e Ottanta". *eSamizdat*, 8: 505-11.

- Martini, M. 2002. "Il disgelo in una rivista sola: il "Novyj mir" di Aleksandr Tvardovskij". In: *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di M. Rizzante, C. Gubert, 265-78. Trento: Università di Trento.
- Mazzitelli, G. 2016. *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale. Catalogo storico (1921-1944)*. Firenze: Firenze University Press.
- Mazzucchelli, S. 2006. "La letteratura russa in Italia tra le due guerre: l'attività di traduttori e mediatori di cultura". *Europa Orientalis*, 25: 37-60.
- Mazzucchelli, S. 2009. "L'editoria milanese e le traduzioni dal russo". *Europa Orientalis*, 29: 279-90.
- Mazzucchelli, S. 2019. "Dalla Russia a Milano: le pubblicazioni dal russo delle case editrici milanesi". In: *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a cura di A. Ferrando, 290-302. Milano: Franco Angeli.
- Moro, R. 1988. "Il 'modernismo buono'. La 'modernizzazione' cattolica tra fascismo e postfascismo come problema storiografico". *Storia contemporanea*, 19, IV: 625-716.
- Pieralli, C., Spignoli, T., Iocca, F., Larocca, G., Lo Monaco, G. a cura di. 2019. *Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea nel secondo Novecento tra Italia, Francia e URSS (1956-1991)*. Firenze: GoWare.
- Pons, S. 2006. *Berlinguer e la fine del comunismo*. Torino: Einaudi.
- Reccia, A. 2012-2013. "L'Italia nelle relazioni culturali sovietiche, tra pratiche d'apparato e politiche del disgelo". *eSamizdat*, 9: 23-42.
- Reccia, A. 2015. "Il lavoro dello slavista. Ripellino, Zvetemich e Strada tra progetti culturali e politiche editoriali". *L'ospite ingrato*, 12 aprile. <<http://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/224.-RECCIA-Il-lavoro-dello-slavista.pdf>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Sabbatini, M. 2018. *Viktor Nekrasov e l'Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*. Mantova: Universitas Studiorum.
- Scandura, C. 2002. *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*. Roma: Bulzoni Editore.
- Timofeev, N.I. 2012. *SSSR-Italija: kul'turnye svjazi, Mysl'*. Moskva.
- Vassena, R. 2012. "Il mondo della fiaba russa secondo Vsevolod Nikulin". In: *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, a cura di R. Vassena, 29-37. Milano: Silvana Editoriale.
- Vassena, R. 2015a. "Tra i tesori nascosti dell'emigrazione russa: l'archivio privato di V.P. Nikulin". *Russko-ital' janskij archiv*, 10: 275-96.
- Vassena, R. 2015b. "Bogatyri, streghe, lupi e bolscevichi. Visioni russe nell'editoria milanese per ragazzi tra le due guerre". In: *Milano città delle culture*, a cura di M.V. Calvi, E. Perassi, 261-69. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Studi sulla storia dell'editoria, del libro e delle case editrici
- Adamo, S. 2000. "La casa editrice Slavia". In: *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 53-98. Milano: Franco Angeli.
- Associazione italiana editori. 1984. *Gli editori italiani 1984*. Milano: Bibliografica.
- Associazione italiana editori 1986: AIE, *Gli editori italiani 1986*, Milano: Bibliografica.
- Battistini, G. 1973. *Cosa leggono gli italiani. Contributo ad una documentazione sui consumi editoriali. Milano*. Milano: Il millimetro.
- Bersani, M., Pico S. a cura di. 2018. *Le edizioni Einaudi 1933-2018*. Torino: Einaudi.
- Bianco, L. 2018. "Artisti per l'Einaudi 1938-2019". In: *Le edizioni Einaudi. 1933-2018*, a cura di M. Bersani, S. Pico. Einaudi: Torino.

- Bottasso, E. a cura di. 1991. *Catalogo storico delle edizioni Pomba e Utet. 1791-1990*. Torino: UTET.
- Bourdieu, P. 2005. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: Il Saggiatore.
- Braida, L. 2003. a cura di. *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Braida, L., Infelise, M. a cura di. 2010. *Libri per tutti: generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*. Torino: Utet libreria.
- Brioschi, F. a cura di. 1987. *Gli anni '60: intellettuali e editoria*, Atti del Convegno, 7-8 maggio 1984. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Buoncristiani, C. 2001. "Collana". In: *Il paratesto*, a cura di C. de Maria, R. Fedriga, 58-61. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Cadioli, A. 1981. *L'industria del romanzo*. Roma: Editori Riuniti.
- Cadioli, A. 2012. *Le pagine diverse: il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*. Milano: Il Saggiatore.
- Caputo, F. 2003. "Libri secchi, precisi, misurabili, oppure tutti arbitrari'. Le collane per ragazzi del catalogo Bompiani (1929-1972)". In: *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, a cura di L. Braida, 160-75. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Carotti, C., Andriani, G. a cura di. 2010. *La Fabbri dei fratelli Fabbri*. Milano: Franco Angeli.
- Carotti, C., Sacchi, M. 2004. "La prima produzione per ragazzi della Fratelli Fabbri Editori". In: *Editori e piccoli lettori fra Otto e Novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 131-43. Milano: Franco Angeli.
- Castoldi, M. a cura di. 2016. *Piccoli eroi. Libri e scrittori per ragazzi durante il ventennio fascista*. Milano: Franco Angeli.
- Causarano, P. 2017. "Dalla parte del popolo. Mobilitazione civile e sociale e formazione extrascolastica nell'Italia del secondo dopoguerra". In: *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*, a cura di G. Zago. 41-62. Milano: Franco Angeli.
- Cazzamini Mussi, F. 1921. rec. Krilow, G. *Le Favole. L'Italia che scrive*, 4: 75-6.
- Colonetti, A. a cura di. 1988. *Disegnare il libro: grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*. Milano: Libri Scheiwiller.
- Corvaglia, G. 2011. "La Scala d'Oro, una grande collana per i più piccoli". *La Biblioteca di Via Senato*, 6: 54-9.
- D'Apice, C. 1981. *L'arcipelago dei consumi*. Bari: De Donato.
- Editori Riuniti. 1983. *Catalogo generale degli Editori riuniti 1953-1983*. Roma: Editori Riuniti.
- Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche. a cura di. 1939. *Convegno nazionale per la letteratura infantile e giovanile*, Roma: Ente nazionale per le biblioteche popolari e scolastiche e Sindacato nazionale fascista autori e scrittori.
- Feltrinelli, G. 1975. *I venti anni della Feltrinelli: catalogo generale 1955/1975* Milano: Feltrinelli.
- Ferretti, G.C. 1966. "I contemporanei nei tascabili". *Rinascita - Il contemporaneo*: 6-7.
- Ferretti, G.C. a cura di. 1996. *A. Mondadori. Lettere di una vita, 1922-1975*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Ferretti, G.C. 2004. *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*. Torino: Einaudi.
- Ferretti, G.C., Iannuzzi, G. 2014. *Storie di uomini e libri: l'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*. Roma: Minimum fax.

- Finocchi, L. Gigli Marchetti, A. a cura di. 2004. *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*. Milano: Franco Angeli.
- Formigginì Santamaria, E. 1925. rec. *La principessa Ranocchia e altre fiabe popolari russe. L'Italia che scrive*, 2: 29.
- Galfré, M. 2017. *Tutti a scuola! L'istruzione nell'Italia del Novecento*. Roma: Carocci.
- Garin, E. 1991. *Editori italiani tra '800 e '900*. Roma-Bari: Laterza.
- Gigli Marchetti, A. 2011. *Libri buoni e a buon prezzo. Le edizioni Salani (1862-1986)*. Milano: Franco Angeli.
- Giocondi, M. 2018. *Breve storia dell'editoria italiana (1861-2018): con 110 schede monografiche delle case editrici di ieri e di oggi dai Fratelli Treves a Jeff Bezos*. Firenze: GoWare.
- Gobbo, F. 1983. "Struttura e tendenza dell'editoria libraria italiana". *L'industria*, 4: 611-33.
- Grilli, G. a cura di. 2013. *Bologna. Fifty Years of Children's Books from Around the World. Bologna Children's Book Fair Anniversary 1964-2013*. Bologna: Bononia University Press.
- Hamelin. 2011. *I libri per ragazzi che hanno fatto l'Italia*. Bologna: Hamelin Associazione Culturale.
- INS – Direzione centrale comunicazione ed editoria. 2011. *1861-2011. 150° anniversario Unità d'Italia. Italia in cifre*.
- Mackey, M. 2002. *Literacies across Media: Playing the Text*. London-New York: Routledge.
- Maderna, C. 2018. *La Fratelli Fabbri Editori: un'editoria popolare di successo (1947-1973)*, 22-9. <<https://www.fondazionemondadori.it/wp-content/uploads/2018/12/La-Fratelli-Fabbri-Editori-un%20%80%99editoria-popolare-di-successo-1947-1973.pdf>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Mangoni, L. 1999. *Pensare i libri, la casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Marazzi, E. 2012. "L'editoria scolastico-educativa e la ricerca storica. Il caso italiano". *Società e storia*, 138: 823-51.
- Marsilio Editori. 1991. *Marsilio Editori: 1961-1990: catalogo generale*. Venezia: Marsilio Editori.
- Mazzeri, C. 1981. "Comunisti e cultura a Modena negli anni della ricostruzione (1945-1954)". *Rassegna di Storia dell'Istituto storico della resistenza in Modena e provincia*, 1: 89-104.
- Moggi Rebutta, P., Zerbini, M. a cura di. 1985. *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore (1912-1983)*. Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.
- Palazzolo, M.I. 2004. "L'editore come autore: traduzioni e libri per ragazzi". In: *Editori e piccoli lettori tra otto e novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 72-82. Franco Angeli: Milano.
- Pavese, C. 1982. *Saggi letterari*. Torino: Einaudi.
- Pazzaglia, L. a cura di. 2004. *Editrice La Scuola. 1904-2004. Catalogo storico*. Brescia: La Scuola.
- Peresson, G. 1995. *Le cifre dell'editoria 1995*. Milano: Guerini e Associati.
- Peresson, G. 1997. *Le cifre dell'editoria 1997*. Milano: Guerini e Associati.
- Peresson, G. 2000. *Le cifre dell'editoria 2000*. Milano: Guerini e Associati.
- Piccioni, A. 1986. *Una casa editrice tra società, cultura, e scuola. La Nuova Italia 1926-1986*. Firenze: La Nuova Italia.
- Ragone, G. 2005. *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*. Napoli: Liguori.



- Rotondo, F. 1971. "Con il libro di testo non si può continuare". *Riforma della scuola*, 17, VIII-IX: 29-36.
- Rotondo, F., Alberti, A., Bini, G., Del Cornò, L. a cura di. 1972. *I libri di testo della scuola elementare*. Roma: Editori Riuniti.
- Salviati, C.I. 2011. "La Fabbri dei Fratelli Fabbri". *Biblioteche oggi*: 80.
- Sani, R. 2004. "Editori cattolici ed educazione della gioventù tra le due guerre". In: *Editori e piccoli lettori tra otto e novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 198-209. Milano: Franco Angeli.
- Santoro, C.M. 1984. "Il libro a stampa italiano (1945-1983): per una bibliografia". *Accademie e biblioteche d'Italia*, gennaio-febbraio: 40-62.
- Sarlatto, M. 2016. "Paper engineers and mechanical devices of movable books of the 19th and 20th centuries". *JLIS.it*, VII, 1: 89-112.
- Scotto di Luzio, A. 1996. *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*. Bologna: Il Mulino.
- Tamberlani, F. 2019. *Intervista alla casa editrice Atmosphere Libri*, Milkbook, 15 gennaio 2019. <<https://www.milkbook.it/intervista-atmosphere-libri/>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Tesi, R. 2005. *Storia dell'italiano. La lingua moderna e contemporanea*. Bologna: Zanichelli.
- Tortorelli, G. 1989. *Studi di storia dell'editoria italiana*. Bologna: Patron.
- Tortorelli, G. 1996. "L'Italia che scrive" 1918-1938. *L'editoria nell'esperienza di A.F. Formigini*. Milano: Franco Angeli.
- Tortorelli, G. 2002. *Tra le pagine. Autori, editori, tipografi nell'Ottocento e nel Novecento*. Bologna: Pendragon.
- Tortorelli, G. 2008. *L'inchiostro sbiadito: studi di storia dell'editoria*. Bologna: Pendragon.
- Tranfaglia, N., Vittoria A. 2000. *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*. Roma-Bari: Laterza.
- Turi, G. 1997. "Cultura e poteri nell'Italia repubblicana". In: *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura G. Turi, 383-448. Firenze: Giunti.
- Turi, G. 2002. "L'editoria scolastica". *La fabbrica del libro*, VIII, 1: 1-3.
- Turi, G. 2004. "Editoria per ragazzi: un secolo di storia". In: *Editori e piccoli lettori tra otto e novecento*, a cura di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, 11-23. Milano: Franco Angeli.
- Vigini, G. 1990. *L'Italia del libro: struttura produzione e mercato editoriale*. Milano: Bibliografica.
- Vigini, G. 2011. *L'editoria che ha fatto l'Italia. 1861-2011*, Lectio Magistralis in occasione del 150 anniversario dell'Unità d'Italia. Sassari: AES.

Studi di pedagogia e letteratura per l'infanzia (italiana, russa e in altre lingue)

- Aarne, A. 1911. "Verzeichnis der Märchentypen". *Folklore Fellows Communications*, 3.
- Aglieri, M., Augelli, A. a cura di. 2020. *A scuola dai maestri. La pedagogia di Dolci, Freire, Manzi e don Milani*. Franco Angeli: Milano.
- Al-manacco. 1998. *Annuario sulla letteratura giovanile*. Casale Monferrato: Università degli studi di Pavia, Piemme junior.
- Altieri Biagi, M.L. 1992. *La grammatica del testo*. Milano: A.P.E. Mursia.
- Angelini, P., Codignola, C. a cura di. 1978. *Fiabe sul potere*. Roma: Savelli.
- Argilli M. 1982a. "Gli inizi della pubblicistica e della letteratura di sinistra per l'infanzia - I". *LG Argomenti* (gennaio-giugno), 1-2: 4-15.
- Argilli M. 1982b. "Gli inizi della pubblicistica e della letteratura di sinistra per l'infanzia - II". *LG Argomenti* (luglio-settembre), 3: 3-15.

- Argilli M. 1982c. "Gli inizi della pubblicistica e della letteratura di sinistra per l'infanzia - III". *LG Argomenti* (ottobre-dicembre), 4: 4-10.
- Argilli M., De Luca, C., Del Cornò, L. et al. a cura di. 1993. "Rodari scrittore e educatore". In: *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Atti del Convegno, Orvieto, 25-26 ottobre 1991. 55-68. Roma: Editori Riuniti.
- Articoni, A. 2020. "Chi ha paura dei fumetti? Quando Gianni Rodari era il "diavolo" e "dissacrava" l'infanzia". *Rivista di Storia dell'Educazione*, 7(1): 137-46.
- Articoni, A., Cagnolati, A. a cura di. 2020. *La fiaba nel terzo millennio. Metafore, intrecci, dinamiche*. Salamanca: Fahren House.
- Arzamasceva, I.N. 2003. *Vek rebënka v russkoj literature. 1900-1930 godov*. Moskva: Prometej.
- Ascenzi, A. 2002. "La storia della letteratura per l'infanzia oggi. Prospettive metodologiche e itinerari di ricerca". In: *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, a cura di A. Ascenzi, 109-42. Milano: Vita & Pensiero.
- Attuoni, P.M. 2021. *La poesia e l'infanzia. Incontri, intrecci, possibilità nella terra marginale della "parola magica"*. Avellino: Edizioni Sinestesie.
- Baldacci, M. 2016. "Egemonia e pedagogia. Una critica delle interpretazioni di Gramsci". *Materialismo Storico*, 1-2: 142-60.
- Balina, M., V'jugin, V.Ju. eds. 2014. "Ubit' Čarskuju...". *Paradoksy sovetskoj literatury dlja detej. 1920-e - 1930-e gg*. Sankt-Peterburg: Aletejja.
- Balina, M. 2021. "V gostjach u skazki': na voprosy Mariny Balinoj otevcajut Džek Zajps, Kristina Bakkilega, Vaness Joosen". *Detskie čtenija*, 19, I: 109-22.
- Balina, M., Oushakine, S. eds. 2021. *The Pedagogy of Images: Depicting Communism for Children*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bartolini, D., Pontegobbi, R. a cura di. 1997. "Produzione editoriale per bambini e ragazzi. 1987-1996: libri in cifra". *LIBER*, 34: 33-45.
- Becchi, E., Julia, D. a cura di. 1996. *Storia dell'infanzia. II. Dal settecento a oggi*. Roma-Bari: Laterza.
- Begak, B. 1971. *Deti smejuťsja. Očerki o jumore v detskoj literature*. Moskva: Detskaja literatura.
- Bellassai, S. 2002. "Futura umanità. Note sulla pedagogia comunista negli anni del dopoguerra". *Annali di storia dell'educazione e delle istituzioni educative*, 9: 97-103.
- Bernardi, M. 2005. *Infanzia e fiaba*. Bologna: Bologna University Press.
- Bertoni Jovine, D. 1954. *Storia della scuola popolare in Italia*. Torino: Einaudi.
- Beseghi, E., Grilli G. a cura di. 2011. *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*. Roma: Carocci.
- Bettelheim, B. 1977. *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*. Milano: CDE.
- Bisutti, D. 1992. *La poesia salva la vita. Capire noi stessi e il mondo attraverso le parole*. Milano: Mondadori.
- Bisutti, D. 2008. *Le parole magiche*. Milano: Feltrinelli.
- Bisutti, D. 2012. *La poesia è un orecchio*. Milano: Feltrinelli.
- Bleza Picherle, S. 2005. *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*. Milano: Vita&Pensiero.
- Bleza Picherle, S. 2007. *Raccontare ancora. La scrittura e l'editoria per ragazzi*. Milano: Vita&Pensiero.
- Blinov, V. 2009. *Russkaja detskaja knižka-kartinka. 1900-1941*. Moskva: Kontakt-kul'tura.
- Boero, P. 1979. *L'illusione impossibile. La serie B: autori contemporanei di letteratura infantile*. Genova: La Quercia.

- Boero, P., De Luca, C. 2009. *La letteratura per l'infanzia*. Roma-Bari: Laterza.
- Calvino, I. 1988. *Sulla fiaba*. Torino: Einaudi.
- Cambi, F. 2013. "Letteratura per l'infanzia: per una lettura complessa della sua testualità (e della critica)". *Studi Sulla Formazione/Open Journal of Education*, 15, II: 171-75.
- Campagnaro, M. 2017. "Le trasformazioni della letteratura per l'infanzia e della pedagogia della lettura negli anni Sessanta e Settanta". In: *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*, a cura di G. Zago G, 169-90. Milano: Franco Angeli.
- Carioli, S. 2019. "Racconti e giornali illustrati per l'infanzia d'ispirazione marxista nell'Italia del secondo dopoguerra. Tra esigenze pedagogiche e istanze politiche". *SPES – Rivista della Società di Politica, Educazione e Storia*, Suppl. di *Ricerche Pedagogiche*, 10: 155-74.
- Carminati, C. 2011. *Perlapparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*. Modena: EquiLibri.
- Carminati, C. 2019. *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*. Roma: Lapis.
- Caroli, D. 2011. *Cittadini e patrioti. Educazione, letteratura per l'infanzia e costruzione dell'identità nazionale nella Russia sovietica*. Macerata: EUM.
- Caroli, D. 2020. *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico*. Roma: Carocci.
- Caso, R. 2017. *Donne «di carta». L'editoria per bambini nell'Italia del secondo Novecento*. Bari: Progreddi.
- Comes, A. 2019. *La poesia italiana per l'infanzia in Italia dal 1945 a oggi: riflessioni critiche, testi, illustrazioni. Proposta di antologia*, Literature, Université de Lorraine, Università degli studi (Vérone, Italie).
- D'Amico, N. 2010. *Storia e storie della scuola italiana. Dalle origini ai giorni nostri*. Bologna: Zanichelli.
- D'Aronco, G. 1953. *Indice delle fiabe toscane*. Firenze: Olschki.
- De Florio, G. 2018. "Il libro illustrato per l'infanzia nella Russia degli anni Venti e Trenta: un nuovo paradigma". *Temi e Variazioni*, II: 123-36.
- De Florio, G. 2022. "1917. L'infanzia come territorio tra continuità e rottura". In: *I volti della Rivoluzione d'ottobre*, a cura di I. Marchesini. 39-58. Bologna: Bologna University Press.
- De Luca, C. 1993. "I giocattoli poetici fra ritmo e metro". In: *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore e educatore*, Atti del Convegno, Orvieto, 25-26 ottobre 1991, a cura di M. Argilli, C. De Luca, L. Del Cornò, 55-68. Roma: Editori Riuniti.
- De Salvo, D. a cura di. 2011. "L'eredità pedagogica di Don Milano". *Quaderni di Intercultura*, III.
- Defourny, M. 2005. "The Contribution of Jeanne Cappe to the «Littérature de Jeunesse»". In: J. De Maeyer, H. Ewers, R. Ghesquiere, M. Manson, P. Pinsent, P. Quaghebeur (eds.), *Religion, Children's literature and Modernity in Western Europe, 1750-2000*, 364-71. Leuven: Leuven University Press.
- Denti, R. 1997. *Le riduzioni dei classici, in AA.VV. Gulliver-Pinocchio. Il viaggio di andata e ritorno dei classici verso i ragazzi, almanacco sulla Letteratura Giovanile*. 10-4. Casale Monferrato: Piemme.
- Dobrenko, E. 2013: "«...Ves' real'nyj detskij mir» (škol'naja povest' i «naše sčastlivoe detstvo»)". In: M.R. Balina, V. Ju. V'jugin (pod red.), 'Ubit' Čarskuju...'. *Paradoksy sovetskoj literatury dlja detej 1920-e-1930-e gg*, 189-230. Sankt-Peterburg: Aletejja.
- Donzelli, E. 2012. "Il senso perso dei bestiar per bambini: poesia e infanzia". *Il manifesto- Alias*, 11 marzo 2012.
- Drago, I. 1971. *La poesia per ragazzi in Italia. Panorama storico-bibliografico*. Firenze: Giunti-Bemporad-Marzocco.

- Emmrich, C. 1988. "Zur Diskussion um die Kinderbuchklassiker. Kritische Anmerkungen". In: J. Schmidt (hrsg.), *Aufsätze zur Kinder- und Jugendliteratur und zu anderen Medien*. 58-66. Berlin: Kinderbuchverlag Berlin.
- Epštejn, M., Jukina E. pod red. 1979. "Obrazy detstva". *Novyj mir*, 12: 242-59.
- Eynard, R. 1983. *Tanti libri tanti bambini: significati e funzioni nel libro per i ragazzi di ieri e di oggi*. Torino: SEI.
- Ewers, H., Lehnert, G., O'Sullivan, E. hrsg. 1994, *Kinderliteratur im Interkulturellen Prozess. Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Kinderliteraturwissenschaft*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Ewers, J. 2009. *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches (Children's Literature and Culture)*. London-New York: Routledge.
- Faeti, A. 1977. *La letteratura per l'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Faeti, A. 1990. *La bottega del lettore*, Atti del Convegno, 19-20 marzo 1990. Milano: Edizioni scolastiche B. Mondadori.
- Faeti, A. 2011. *Guardare le figure*. Roma: Donzelli.
- Fanciulli, G., Monaci, E. 1935. *La letteratura per l'infanzia*. Torino: SEI.
- Fava, S. 2004. *Percorsi critici di letteratura per l'infanzia tra le due guerre*. Milano: Vita & Pensiero.
- Filigrasso, I. 2005. *Polisemia della fiaba*. Roma: Anicia.
- Frisa, L. 1982. "Intervista a Antonio Porta". *Quaderno di LG Argomenti*, 2, Poesia: 51.
- Garavini, M. 2017. "La letteratura per l'infanzia in Italia è ancora la Cenerentola del mercato letterario? Analisi dei dati dei rapporti Liberweb". *Italica Wratislaviensia*, 8(1): 85-99.
- Gentile, G. 1969. *Preliminari allo studio del fanciullo*. Firenze: Sansoni.
- Giroto, E. 2018. "La propaganda al femminile del partito nuovo di Togliatti: simbologie e rituali del secondo dopoguerra". *Diacronie*, 33, 1. <<https://journals.openedition.org/diacronie/7235#tocto1n2>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Gobetti, A. 1952. "La letteratura infantile nell'URSS". In: *Scuola e pedagogia nell'URSS*, Atti del convegno di studi sulla scuola e la pedagogia sovietica (Siena, 8-9 dicembre 1951), a cura di Associazione Italia-Urss. 254-60. Roma: Associazione Italia-URSS.
- Goi, S. 2000. *Il segreto delle filastrocche*. Xenia: Pavia.
- Graça da Silva, S., Tehrani, J.J. 2016. "Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales". *Royal Society Open Science*, 3: 1-11.
- Greco, P. 2010. *Il Pioniere*, in *L'universo a dondolo. La scienza nell'opera di Gianni Rodari*, 253-81. Milano: Springer Science & Business Media.
- Hellman, B. 2013. *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*. Boston: Brill.
- Hunt, P. eds. 1992. *Literature for Children: Contemporary Criticism*. London-New York: Routledge.
- Hunt 2005: P. Hunt, *Understanding Children's Literature*, Routledge, London-New York.
- Kon, L.F. 1955. *Sovetskaja detskaja literatura vosstanovitel'nogo perioda (1921-1925)*. Moskva: Detgiz.
- Lavagetto, K. a cura di. 2008. *Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*. Milano: Mondadori.
- Kümmerling-Meibauer, B. 2004. *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon*, J. B. Metzler Verlag. Stuttgart/Weimar.
- Lo Gatto, E. a cura di. 1968. "Russia". In: *La letteratura per l'infanzia*, vol. 1, a cura di O. Bonafin, 173-204. Brescia: Bellinzona-La Scuola-Grassi.

- Lollo, R. 2003. *Sulla letteratura per l'infanzia*. Brescia: La Scuola.
- Lombardo Radice, G. 1919. *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale*. Palermo: Sandron.
- Marazzini, C. 2004. *Le fiabe*. Roma: Carocci.
- Marini, C. 1993. *Itinerari di lettura*. Urbino: Quattroventi.
- Marrone, G. 2002. *Storia e generi della letteratura per l'infanzia*. Roma: Armando Editore.
- Martinez, E. 1966. *Leggere. Guida critico-bibliografica al libro per la gioventù*. Firenze: Le Monnier.
- Maslinskaja, S. 2017. "Nasledstvo i nasledstvennost'. Evolucija kritiki ruskoj detskoj literatury 1910-1920-ch godov". *Revue des études slaves*, 88, 1-2: 237-55.
- Massia, F. 2016. "Verso Pinocchio: Collodi traduttore e le scelte linguistiche dei Racconti delle fate". *Quaderni Borromaici. Saggi, studi, proposte*, 3: 61-84. Novara: Interlinea.
- Meda, J. 2013. *La stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia tra età giolittiana e fascismo (1902-1930)*. Firenze: Edizioni Nerbini.
- Meda, J. 2019. *Stelle e strips. La stampa a fumetti italiana tra americanismo e antiamericanismo. 1935-1955*. Macerata: EUM.
- Menetti, E. a cura di. 2019. *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019.
- Merlo, G. 2017. "Leggere per capire, leggere per pensare: il rinnovamento tematico della letteratura per l'infanzia". In: *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*, a cura di G. Zago, 147-67. Milano: Franco Angeli.
- Michieli, A. 1937. *Breve storia della letteratura per l'infanzia e la fanciullezza*. Padova: Cedam.
- Miller, V.F. 1893. "Vsemirnaja skazka v kul'turno-istoričeskom osveščennii". *Russkaja mysl'*, 11: 207-29.
- Montino, D. 2012. "Società, infanzia e narrazioni realistiche nella letteratura giovanile dell'Italia del secondo dopoguerra (1946-1962)". *History of Education & Children's Literature*, VII, 2: 287-317.
- Nobile, A. 1990. *Letteratura giovanile. L'infanzia e il suo libro nella civiltà tecnologica*. Brescia: La Scuola.
- Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures. The Narrative Art of Children's Picture Books*. Athens: University of Georgia Press.
- Nodelman, P. 2008. *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Pallottino, P. 2010. *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*. Firenze-Lucca: La Casa Usher.
- Pasino, L. 1984. "Pensare il futuro". In: *Il gioco della rima. Poesia e poeti per l'infanzia dal 1700 a oggi. Roma Museo del Folklore, Aprile/Maggio 1984*, a cura di S. Fabri, F. Lazzarato, P. Vassalli, 164-71. Milano: Emme.
- Petrovskij, M. 2008. *Knigi našego detstva*, Izd. Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg.
- Petter, G. a cura di 1971. "La poesia nel mondo mentale del bambino". In: *Conversazioni psicologiche con gli insegnanti*, G. Petter. Firenze: Giunti.
- Petter, G. 1993. *Fantasia e razionalità nell'età evolutiva*. Firenze: La Nuova Italia.
- Pitré, G. 2013. *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*. Roma: Donzelli.
- Polenghi, S. 2017. "Al crocevia tra i media. Educazione, cinema e televisione nelle pagine del «Corriere dei Piccoli» (1954-1971)". In: *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*, a cura di G. Zago, 201-24. Milano: Franco Angeli.

- Propp, V. 1966. *Morfologia della fiaba*. Torino: Einaudi, 1966 (ed. or. V.Ja. Propp, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928).
- Propp, V. 2012. *Le radici storiche dei racconti di fate*. Torino: Bollati Boringhieri (ed. or. *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Izd. Leningradskij Gosudarstvennyj Universitet, Leningrad 1946).
- Putilova, E.O. 2005. *Detskoe čtenie dlja serdca i razuma. Očerki po istorii detskoj literatury*. Sankt-Peterburg: RGPU "A. Gercen".
- Repetti, L. 2013. "L'universo comunista e i suoi valori attraverso i fumetti del Pioniere". In: *Falce e fumetto. Storia della stampa periodica socialista e comunista per l'infanzia in Italia (1893-1965)*, a cura di J. Meda, 249-65. Firenze: Nerbini.
- Rodari, G. 1952. "Stampa e letteratura infantile". In: *Scuola e pedagogia nell'URSS*, Atti del convegno di studi sulla scuola e la pedagogia sovietica (Siena, 8-9 dicembre 1951), a cura di Associazione Italia-Urss. 245-53. Roma: Associazione Italia-URSS.
- Rodari, G. 1961. "Tolstoj maestro elementare". *Paese Sera*, 13 ottobre, 1961: 5.
- Rodari, G. 1972. "I bambini e la poesia". *Il giornale dei genitori*, 6-7, giugno-luglio: 9-17.
- Rodari, G. 1982. "I bambini e la poesia". In: *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca. 156-76. Roma: Editori Riuniti.
- Rodari, G. 2017. La letteratura infantile oggi, in G. Rodari, *Il cane di Magonza*, a cura di C. De Luca, 190. Torino: Einaudi.
- Roghi, V. 2022. *Il passero coraggioso. Cipi, Mario Lodi e la scuola democratica*. Roma-Bari: Laterza.
- Rothenstein, J., Budashevskaya, O. eds. 2013. *Inside the Rainbow. Russian Children's Literature 1920-1935: Beautiful Books, Terrible Times*. London: Redstone Press.
- Santamaita, S. 2010. *Storia della scuola. Dalla scuola al sistema formativo*. Milano: Mondadori.
- Sinjavskij, A. 1991. *Ivan-durak. Očerk russkoj narodnoj very*. Paris: Sintaksis.
- Sokol, E. 1984. *Russian Poetry for Children*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Sola, S., Vassalli, V. a cura di. 2014. *I nostri anni 70. Libri per ragazzi in Italia*. Mantova: Corraini.
- Soriano, M. 1975. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion.
- Sossi, L. 1998. *EL: metafore d'infanzia: evoluzione della letteratura per ragazzi in Italia attraverso la storia di una casa editrice*. Trieste: Einaudi ragazzi.
- Stepanov, N.L. pod red. 1949. *Russkaja basnja XVIII i XIX veka*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Stromboli, C. 2019. "L'invenzione della fiaba". In: *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, 81-105. Roma: Carocci.
- Tamagnini, G. a cura di. 2002. *Didattica operativa. Le tecniche Freinet in Italia*. Bergamo: Junior.
- Terrusi, M. 2012. *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*. Roma: Carocci.
- Thompson, S. 1955-1958. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.
- Thompson, S. 2016. *La fiaba nella tradizione popolare*. Milano: Il Saggiatore.
- Tibaldi Chiesa, M. 1961. *Letteratura infantile*. Milano: Garzanti.
- Tomlinson, C. 1998. *Children's Books from Other Countries*. Lanham and London: The Scarecrow Press.
- Trebisacce, G. 2015. "Marxismo e storia sociale". In: *Educazione, laicità e democrazia. Tra le pagine di Antonio Santoni Rugiu*, a cura di C. Betti, G. Bandini, S. Oliviero, 71-81. Milano: Franco Angeli.

- Valentino Merletti, R. 1998. *Raccontar storie*. Milano: Mondadori.
- Valentino Merletti, R. 2000. *Racconti (di)versi. Appunti e spunti sul leggere poesia ai bambini*. Milano: Mondadori.
- Valentino Merletti, R., Paladin, L. 2012. *Libro fammi grande. Leggere nell'infanzia*. Campi Bisenzio: Idest.
- Zago, G. a cura di. 2017. *L'educazione extrascolastica nella seconda metà del Novecento. Tra espansione e rinnovamento (1945-1975)*. Milano: Franco Angeli.

Studi sulla traduzione, l'adattamento, la riscrittura

- Alvstad, C. 2010. "Children's Literature and Translation". In: Y. Gambier, L. van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*. 22-7. Amsterdam: John Benjamins.
- Baccalario, P., Sgardoli, G. 2018. "La responsabilità di ri-raccontare storie immortali", intervista a Guido Sgardoli e Pierdomenico Baccalario. *Liber*, 119: 26-8.
- Baker, M. 1995. "Corpora in Translation Studies: An Overview and Some Suggestions for Future Research". *Target*, 7(2): 223-43.
- Baker, M. 1996. "Corpus-based Translation Studies: The Challenges that Lie Ahead". In: H. Somers (ed.), *Terminology, LSP and Translation: Studies in Language Engineering, in Honor of Juan C. Sager*. 175-86. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Baker, M. 2000. "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator". *Target*, 12(2): 241-66.
- Bamberger, R. 1963. "Übersetzung von Jugendbüchern". *International Board on Books for Young People*, 17.
- Bellatalla, L. 2018. "Giovani lettori e "vecchi" libri. Divagazioni su classici ed educazione alla lettura". *Liber*, 119: 18-21.
- Ben-Ari, N. 1992. "Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German – Hebrew Translations". *Poetics Today*, 13, 1: 221-30.
- Berman, A. 1999. *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Blum-Kulka, S. 1986. "Shifts of Cohesion and Coherence in translation". In: J. House, S. Blum-Kulka (eds.), *Interlingual and Intercultural Communication: Discourse and Cognition in Translation and Second Language Acquisition Studies*, 17-35. Tübingen: Gunter Narr.
- Calabrese, S., Conti, V. 2018. "Adattamento e sopravvivenza". *Liber*, 119: 22-5.
- Cantatore, L. 2021. *La riscrittura dei classici nella letteratura per l'infanzia*, Treccani, 1 giugno. <[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Riscrittura/2\\_Cantatore.html?fbclid=IwAR2sRkAvlK9\\_9FZN58Grn6a2A9ALkZfFxO28Ssx9RBzJTIPBf3wJ-jX5bdV0](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Riscrittura/2_Cantatore.html?fbclid=IwAR2sRkAvlK9_9FZN58Grn6a2A9ALkZfFxO28Ssx9RBzJTIPBf3wJ-jX5bdV0)> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Chan, L. 2012. "A Survey of the 'New' Discipline of Adaptation Studies: Between Translation and Interculturalism". *Perspectives: Studies in Translatology*, 20, 4: 411-18.
- Craig, I. 2001. *Children's Classics under Franco*. Berne & Oxford: Peter Lang.
- Davies, E.E. 2003. "A Goblin or a Dirty Nose?". *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 9, 1: 65-100.
- Di Giovanni, E., Elefante, C., Pederzoli, R. eds. 2010. *Écrire et traduire pour les enfants. Voix, images et mots. / Writing and Translating for Children. Voices, Images and Texts*. Brussels: Peter Lang.
- Dollerup, C. 2003. "Translating for Reading Aloud". *Meta*, 48, 1-2: 81-103.
- Elefante, C. 2012. *Traduzione e paratesto*. Bologna: Bononia University Press.
- Even-Zohar, I. 1990a. "Polysystem Theory". *Poetics Today* 11, 1: 9-26.
- Even-Zohar, I. 1990b. "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem". *Poetics Today*, 11, 1: 45-51.

- Faeti, A. 1993. "In questa Polissena c'è anche un po' di Topolino". *Millelibri*, 63: 99.
- Ferrando, A. a cura di. 2019. *Stranieri all'ombra del duce. Le traduzioni durante il fascismo*. Milano: Franco Angeli.
- Garavini, M. 2016. "Collane e paratesto nel processo traduttivo: come i libri per bambini assumono una nuova identità nel sistema letterario di arrivo". *Strenæ*, 11. <<https://journals.openedition.org/strenae/1665>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Gardzonio, S. 1996. "Semantika sticha i problema poetičeskogo perevoda". In: M. Gasparov, T. Skulačeva (pod red.), *Slavjanskij stich. Stičovedenie, lingvistika i poetika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, 156-63. Moskva: Nauka.
- Genette, G. 1976. *Mimologiques*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, G. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Gil-Bardají, A., Orero, P., Rovira-Esteva, S. eds. 2012. *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Grafton, A. 2000. *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*. Milano: Edizioni Sylvestre Bonnard.
- Hoek, L.H. 1981. *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. The Hague-Paris-New York: Mouton.
- Hutcheon, L. 2011. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*. Roma: Armando Editore.
- Ippolito, M. 2013. *Simplification, Explication and Normalization: Corpus-Based Research into English to Italian Translations of Children's Classics*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Jakobson, R. 1996. *Jazyk i besoznatel'noe*. Moskva: Gnozis.
- Kaindl, W., Schlager, D. eds. 2021. *Literary Translator Studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Klingberg G., Ørvig, M., Amor, S. et al. 1978. *Children's Books in Translation*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Klingberg, G. 1986. *Children's Fiction in the Hands of the Translators*. Lund: CWK Gleerup.
- Krüger, D. 2004. "Eigennamen in der literarischen Übersetzung, dargestellt am Beispiel von Übersetzungen von J.K. Rowlings 'Harry Potter'". *Namenkundliche Informationen*, LXXXVI: 141-64.
- Lathey, G. 2003. "Time, Narrative Intimacy and the Child. Implications of the Transition from the Present to the Past Tense in the Translation into English of Children's Texts". *Meta*, vol. 48, Issue 1-2, Mai: 233-40.
- Lathey, G. 2016. *Translating Children's Literature*. London-New York: Routledge.
- Lefevere, A. 1992. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*. Torino: UTET.
- Levý, J. 1995. "La traduzione come processo decisionale". In: *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Nergaard, 63-83. Milano: Bompiani.
- Liezt, G. 1992. *Eigennamen in der norwegischen Gegenwartssprache. Probleme ihrer Wiedergabe im Deutschen am Beispiel belletristischer Texte*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Marazzi, E. 2009. "Adattamenti e riscritture nella produzione per l'infanzia della Antonio Vallardi (1880-1920)". *Fabbrica del Libro*, 15-20.
- Maurizio, M. 2016. "Qualche considerazione sull'antologizzazione della poesia russa contemporanea in Italia (2000-2010)". *Studi Slavistici*, 13: 221-34.
- Nasi, F. 2016. "Vincoli, svincoli e inversioni di marcia: sulla traduzione di poesie per l'infanzia". *Testo a fronte*, 54: 119-34.



- Nergaard, S. a cura di. 1995. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani.
- Newmark, P. 1988. *La traduzione: problemi e metodi*. Milano: Garzanti.
- Niero, A. 2019. *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*. Macerata: Quodlibet.
- Niero, A. 2022. "Velikoe otsutstvie: zametki o recepcii russkoj poezii dlja detej XX veka v Italii". *Detskie čtenija*, 21 (1): 136-53.
- Nord, C. 1991. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Nord, C. 1997. *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester: St Jerome Publishing.
- Nord, C. 2003. "Proper Names in Translations for Children. Alice in Wonderland as a Case in Point". *Meta*, 48, 1-2: 182-96.
- Oittinen, R. 2000. *Translating for children*. New York-London: Garland Publishing Inc.
- Oittinen, R., Ketola, A., Garavini, M. eds. 2019. *Translating Picturebooks. Revoicing the Verbal, the Visual and the Aural for a Child Audience*. London-New York: Routledge.
- O'Sullivan, E. 2005. *Comparative Children's Literature*. New York-London: Routledge.
- Pederzoli, R. 2012. *La traduction de la littérature d'enfance et de jeunesse et le dilemme du destinataire*. Brussels: Peter Lang.
- Puurtinen, T. 1995. *Linguistic Acceptability in Translated Children's Literature*. Joensuu: University of Joensuu.
- Puurtinen, T. 1998. "Syntax, Readability and Ideology in Children's Literature". *Meta*, 43, 4: 524-33.
- Raw, L. 2017. "Aligning Adaptation Studies with Translation Studies". In: T. Leitch (eds.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. 494-508. Oxford: Oxford University Press.
- Reiß, K., Vermeer, H.J. 2014. *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained*. London-New York: Routledge.
- Rundle, C., Sturge, K. eds. 2010. *Translation Under Fascism*. London: Palgrave Macmillan.
- Salmon Kovarski, L. 1997. "Onomastica letteraria e traduttologia: dalla teoria alla strategia". *Rivista Italiana di Onomastica*, III, 1: 67-93.
- Salmon, L. 2014. "Dostoevskij in italiano: il progetto, la riscrittura, la nota del traduttore". *Kwartalnik Neofilologiczny*, LXI, 2: 287-305.
- Salmon, L. 2017. *Teoria della traduzione*. Milano: Franco Angeli.
- Salmon, L. 2020. "Teoria della Traduzione: una 'lotta infinita' per il rigore interdisciplinare". *Comparatismi*, 5: 40-61.
- Salmon, L. 2021. "Il Banchetto puškiniano in chiave traduttologica. Postulati, dati, progetto, note". In: A. Puškin. *Il banchetto al tempo della peste*, a cura di A. Šiškin, L. Salmon, 89-138. Brescia: Morcelliana.
- Schiavi, G. 1996. "There is Always a Teller in a Tale". *Target*, 8, 1: 1-21.
- Shavit, Z. 1981. "Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem". *Poetics Today*, vol. 2, 4: 171-79.
- Shavit, Z. 1986. *Translation of Children's Literature*. Poetics of Children's Literature. Athens/London: University of Georgia Press.
- Thomson-Wohlgemuth, G. 2015. *Translation Under State Control: Books for Young People in the German Democratic Republic*. Milton Park: Taylor&Francis Ltd.
- Toury, G. 1991. "Experimentation in Translation Studies: Achievements, Prospects and some Pitfalls". In: S. Tirkkonen-Condit (ed.), *Empirical Research in Translation and Intercultural Studies*, 45-67. Tübingen: Gunter Narr.
- Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins.
- Venuti, L. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London-New York: Routledge.

- Venuti, L. 2021. *The Translation Studies Reader*. London-New York: Routledge.
- Vermeer, H.J. 1996. *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT.
- Viezzi, M. 2017. *Denominazioni proprie e traduzioni*. Milano: LED.
- Vinogradov, V.S. 2001. *Vvedenie v perevodovedenie (obščie i leksičeskie voprosy)*. Moskva: Izdatel'stvo instituta obščego srednego obrazovanija RAO.
- Vlachov, S., Florin, S. 1986. *Neperevodimoe v perevode*. Moskva: Vysšaja škola.
- Weinrich, H. 2001. "I titoli e i testi". In: *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, a cura di M. Prandi, P. Ramat, 49-62. Milano: Franco Angeli.
- Wray, A. 2002. *Wray, Formulaic Language and the Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Studi su singoli autori e altri studi

- Alborghetti, C. 2021. "An overview of Gianni Rodari's Books in Translation around the World (2000-2020)". *Detskie čtenija*, 18, 2: 469-73.
- Alekseev, M. 1979. *Zametki na poljach*. 6. *Puškin i povest' F.M. Klingera "Istorija o Zolotom Petuče"*, Vremennik Puškinskij kommissi. <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v82/v82-059-.htm>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Andreeva, V.G. 2019. "Azbuka' i 'Novaja azbuka' L.N. Tolstogo". *Verchnevolžskij filologičeskij vestnik*, 3 (18): 28-36.
- Azadovskij, A. 1938a. "Puškin i fol'klor". In: I Azadovskij, A. *Literatura i fol'klor. Očerki i etjudy*, 5-64. Leningrad: Chudožestvennaja literatura. <<http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Person/Azadovsky-1938-1.pdf>> (ultimo accesso: 01.04.2022)
- Azadovskij, A. 1938b. "Istočniki skazok Puskina". In: Azadovskij, A. *Literatura i fol'klor. Očerki i etjudy*. 65-105. Leningrad: Chudožestvennaja literatura. <<http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/Person/Azadovsky-1938-1.pdf>> (ultimo accesso: 01.04.2022)
- Belinskij, V. 1900. *Polnoe sobranie sočinenij V.G. Belinskogo v dvenadcati tomach*, tom 1, pod. red. S.A. Vengerova. Sankt-Peterburg: Tipografija Stasjuleviča.
- Bljum, A. 1996. "Kak gromili 'vreditel'skuju gruppu' Maršaka: donosy cenzora Čevyčelova". *Mir obrazovanija*, 1: 70-3.
- Boyd, B. 2009. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge (Mass)-London: Belknap (Harvard University).
- Bulavkin, K.V. 2016. "Azbuka' L. N. Tolstogo kak voploščenie koncepcii nacional'nogo vospitanija". In: Šatalov, A. (pod red.), *L. N. Tolstoj i russkaja otečestvennaja mysl' o nacional'nom vospitanii*, 64-7. Orechovo-Zuevo: Gosudarstvennyj gumanitarno-technologičeskij universitet.
- Bushkovitch, P. 2013. *Breve storia della Russia. Dalle origini a Putin*. Torino: Einaudi.
- Carpi, G. 2016. *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla Rivoluzione d'ottobre*. Roma: Carocci.
- Cholševnikov, V.E. 1991. *Stichotvorenje i poëzija*, izd. Leningrad: LGU.
- Čudakova, M.O. 2001. *Literatura sovjetskogo prošlogo*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury.
- Čudakova, M.O. 2013. *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*. Bologna: Odoja.
- Čudakova, M.O. 2019. *O zakatnom romane Michaila Bulgakova. Istorija sozdanija i prvoj publikacii "Master i Margarita"*. Moskva: Eksmo.
- Čukovskaja L.K. 2014. *Pamjati detstva. Moj otec – Kornej Čukovskij*. Moskva: Vremja.
- De Florio, Dž. 2019a. "Pisat' vpolgolosa. Cenzura v detskoj literature (1917-1934)". In: M.V. Zelenov (pod red.), *Materialy V Meždunarodnoj naučnoj konferencii*,

- posvjaščennej pamjati A.V. Bljuma*, 21 maja 2018 g. 160-72. Sankt-Peterburg: Kul'turno-prosvetitel'skoe tovariščestvo.
- De Florio, G. 2019b. "Emblematic Journeys: Gianni Rodari's Translations in the USSR". *Cognition, Communication, Discourse*, 18 : 24-33.
- Dostoevskij, F. 2020. *Lettere*, Milano: Il Saggiatore.
- Ėbin, F. 1939. "Iz zapisnoj knižki Majakovskogo". *Detskaja literatura*, 4: 14-8.
- Ėjchenbaum, B.M. 1974. *Lev Tolstoj. Semidesjatye gody*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- Evans-Romaine, K. 2005. "The Children's Poetry of Pasternak: Pasternakian Poetics in Miniature". *The Slavic and East European Journal*, 49, 2: 266-81.
- Freda Piredda, E. 2010. *Russkie knigi dlja čtenija: raznye napravlenija v ital' janskich perevodach i ich ispol'zovanie v prepodavanii RKI*, Materialy IV meždunarodnogo seminarja perevodčikov, izd. Muzej-usad'ba Jasnaja Poljana, 23-30.
- Galanov, B.E., Maršak, I.S., Papernyj, Z.S. 1988. *Ja dumal, čustvoval, ja žil. Vospominanija o Samuile Maršake*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Gasparov, B.M., Paperno, I.A. 1975. *Krokodil K.I. Čukovskogo: k rekonstrukcii ritmiko-semantičeskich alluzij*, Tezisy I Vsesojuznoj konferencii "Tvorčestvo A.A. Bloka i russkaja kul'tura XX veka". 165-70. Tartu.
- Gasparov, M.L. 1997. *Izbrannye trudy*, tom 1 (O poetach). Moskva: Jazyki russkoj kul'tury.
- Gorodeckij, S. 1940. "'Detskaja' Majakovskogo". *Literaturnaja gazeta*, 20: 4.
- Jauss, H.R. 1989. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Kenevič, V. 1878. *Primečanija k basnjam Krylova*. Sankt-Peterburg: Tip. Imperatorskoj akademii nauk.
- Kolesnickaja, I.M. 1966. "Skazki" Puškina: *Itogi i problemy izučenija*. Moskva-Leningrad: Nauka.
- Kondakov, I.V. 2003. "Lepye nelepicy Korneja Čukovskogo: tekst, kontekst, intertekst". *Obščestvennye nauki i sovremennosti*, 1, 2003: 158-76.
- Kulešov, E. 2012. "Samuil Maršak (1887-1964)". *Detskie čtenija*, 2 (2): 76-86.
- Levin, K. 1939. "Majakovskij i deti". *Detskaja literatura*, 4, 1939: 11-3.
- Lipoveckij, M. 2014. "Šaluny, vragi, drugie... Trikster v sovetskoj i postsovetskoj detskoj literature". *Detskie čtenija*, 6 (2): 7-22.
- Lipovetsky, M., Kukuj, I., Glanc, T., Engström, M., Smola, K. eds. 2021. *The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture*, Oxford Handbook Online.
- Lotman, Ju. 1997. *O russkoj literature. Stat' i i issledovanija (1958-1993). Istorija russkoj prozy. Teorija literatury*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-Spb.
- Lotman, Ju. 2009. *La natura artistica delle stampe popolari russe*. Milano: BookTime.
- Maslinskaja, S. 2012. "Kornej Čukovskij (1882-1969)". *Detskie čtenija*, 2 (2): 58-75.
- Maslinskaja, S. 2019. "Počemu D.N. Mamin-Sibirjak stal glavnym detskim pisatelem (k probleme stanovlenija kanona russkoj detskoj literatury)". *Detskie čtenija*, 15 (1): 9-25.
- Maver Lo Gatto, A. 1966. "I primi traduttori italiani di Krylov nell'edizione parigina del 1825". *Ricerche slavistiche*, 14: 157-241.
- Nepomnjaščij, V. 1983. *Poezija i sud'ba*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Nikitina, Z., Rachmanov, L. pod red. 1966. *My znali Evgenija Švarca*. Leningrad-Moskva: Iskusstvo.
- Papernyj, V. 1997. "Opyt o 'Skazke o Zolotom petuške'". In: S. Švarcband (pod red.), *Puškinskij sbornik*. 115-41. Jerusalem: Praedicta LTD.

- Petrovskij, M. 1966. *Kniga o Kornee Čukovskom*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- Platt, K.M.F. 2008. "Doktor Dulitl i Doktor Ajbolit na prieme v otdelenii travmy". In: I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis (pod red.), *Veselye čelovečki: kul'turnye geroi sovetskogo detstva*, 101-24. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- Pljuchanova, M. 2001. "Le fiabe di Puškin e Angelo Maria Ripellino". In: *Puškin, la sua epoca e l'Italia*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 21-23 ottobre 1999, a cura di P. Buoncristiano, 115-26. Roma: Rubbettino.
- Pokrovskaja, A.K. 1930. "Majakovskij kak detskij pisatel'". *Kniga detjam*, 2-3: 16-20.
- Puškin, A.S. 2021. *Evgenij Onegin*. a cura e trad. di G. Ghini. Mondadori, Milano 2021.
- Ripellino, A.M. 1961. "Tre capitoli su Puškin". In: A.S. Puškin, *Teatro e favole*, V-XLIII. Torino: Einaudi.
- Roberti, A. 2020. *Cipollino nel paese dei soviet. La fortuna di Gianni Rodari in URSS (e in Russia)*. Torino: Lindau.
- Roghi, V. 2020. *Lezioni di fantastica. Storia di Gianni Rodari*. Roma-Bari: Laterza.
- Sabbatini, M. 2020. *Leningrado underground. Testi poetiche samizdat*. Roma: WriteUp Site.
- Sarracino, V. a cura di. 2018. *Il poema pedagogico di Anton Semënovic Makarenko. L'educazione per una società futura*. Barletta: Cafagna Editore.
- Satunovskij, Ja. 2009. *Literaturovedčeskie i kritičeskie stat'i*. München: ImWerdenVerlag.
- Scandura, C. 1993. "Venjamin Kaverin ovvero il gioco con la trama". *Europa Orientalis*, 12, 2: 229-48.
- Sivokon', S.I. 1990. *Uroki detskich klassikov*. Moskva: Detskaja literatura.
- Slonimskij, A. 1935. "O skazkach Puškina". In: A.S. Puškin. 1935<sup>6</sup>. *Skazki*, 88-112. Leningrad.
- Slonimskij, A. 1959. *Masterstvo Puškina*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Strano, G. 2001. "L'opera di Puškin negli studi di Domenico Ciampoli". In: P. Buoncristiano (a cura di), *Puškin, la sua epoca e l'Italia*, Atti del convegno internazionale di studi, Roma 21-23 ottobre 1999, 253-64. Roma: Rubbettino Editore.
- Vacuro, V.E. 1995. "Skazka o Zolotom petuške". In: *Puškin: Issledovanija i materialy*, Nauka, Sankt Peterburg, tom XV, 122-33.
- Vassena, R. 2021. "Detskij repertur Dostoevskogo". *Neizvestnyj Dostoevskij*, 8, 1: 183-205.
- Želanskij, A. 1936. *Skazki Puškina v narodnom stile*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Zenzinov, V. 1930. *Infanzia randagia nella Russia bolscevica*. Milano: Bietti.
- Žibul', V.Ju. 2004. *Detskaja poëzija Serebrjanogo veka*. Minsk: I.P. Logvinov.
- Testi di partenza in lingua russa
- Afanas'ev, A.N. 1984. *Narodnye russkie skazki v 3-ch tomach*, tom I. Moskva: Nauka.
- Afanas'ev, A.N. 1985. *Narodnye russkie skazki v 3-ch tomach*, tom II. Moskva: Nauka.
- Afanas'ev, A.N. 1985. *Narodnye russkie skazki v 3-ch tomach*, tom II. Moskva: Nauka.
- Čechov, A.P. 1976. *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach. Pis'ma v 12-ch tomach*, tom 4. Moskva: Nauka.
- Čechov, A.P. 1978. *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach. Pis'ma v 12-ch tomach*, tom 6. Moskva: Nauka.
- Čukovskij, K.I. 2013. *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, tom I. Moskva: Terra – Knižnyj klub.
- Čukovskij, K.I. 2012. *Sobranie sočinenij v 15-i tomach*, tom II. Moskva: Terra – Knižnyj klub.

- Čukovskij, K.I. 2012. *Sobranie sočinienij v 15-i tomach*, tom IV. Moskva: Terra – Knižnyj klub.
- Čukovskij, K.I. 2012. *Sobranie sočinienij v 15-i tomach*, tom VIII. Moskva: Agentstvo.
- Cvetaeva, M.I. 1988. *Sočinienija v 2-ch tomach*, tom II. Moskva: Chudožestvennaja literature.
- Gogol', N.V. 1976. *Sobranie sočinienij v 7-i tomach*, tom II. Moskva: Chudožestvennaja literature.
- Makarova, T. 1973. *Skazka o murav'e po imeni Muravej*, ris. G. Pavlišina. Moskva: Malyš. <<https://kid-book-museum.livejournal.com/638768.html>> (ultimo accesso: 01.04.2022).
- Majakovskij, V. 1958. *Polnoe sobranie sočinienij v 30-i tomach*, tom X. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Maršak, S.Ja. 1968. *Sobranie sočinienij v 8-i tomach*, tom I. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Maršak, S.Ja. 1972. *Sobranie sočinienij v 8-i tomach*, tom VIII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Pasternak, B. 2005. *Polnoe sobranie sočinienij v 11-i tomach*, tom VIII. Moskva: Slovo.
- Sef, R. 1983. *Cyrk*, avtor konstrukcij L. Majorova. Moskva: Malyš.
- Tolstoj, L.N. 1936. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom VIII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1949. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom LX. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1952. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom XLVIII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1953. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom LXI. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1957. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom XXI. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1957. *Sobranie sočinienij v 90-ch tomach*, tom XXII. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, L.N. 1982. *Sobranie sočinienij v 22-ch tomach*, tom X. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- Žukovskij, V.A. 1960. *Sobranie sočinienij v 4-ch tomach*, tom III. Moskva: Chudožestvennaja literatura.

## Fonti d'archivio

Archivio Salani (risorsa online) <<http://www.artivisive.sns.it/salani/index.php>>  
(ultimo accesso: 01.04.2022)

Archivio della Federazione del Partito comunista modenese (AFPCM), *Come il partito riesce col lavoro culturale ad affiancare la lotta per la pace, il lavoro, la libertà che si identifica con la parola d'ordine "Per una cultura libera, moderna, nazionale"*, b. 2, 1954.

Archivio Fondazione Mondadori (AFM)

Al seguente link è possibile consultare online il database che consente la ricerca nelle sezioni Arnoldo Mondadori, Alberto Mondadori, Segreteria editoriale autori italiani (Archivio storico AME) e il Saggiatore carteggio 1934-1976 (Archivio storico Saggiatore). <https://www.fondazionemondadori.it/introduzione-ai-fondi/archivio-storico-ame-e-il-saggiatore/>

In particolare sono stati consultati i fascicoli:

Segreteria Editoriale Estero – AB

[https://www.fondazionemondadori.it/livre/03\\_I%20Fondi\\_archivistici/SEEABCGDL\\_HTML\\_01/Stru2.htm](https://www.fondazionemondadori.it/livre/03_I%20Fondi_archivistici/SEEABCGDL_HTML_01/Stru2.htm) (ultimo accesso: 01.06.2022)

1.1 A (Serie)

11. Ajtmatov Cinghiz

Segreteria Editoriale Estero – C

<[https://www.fondazionemondadori.it/livre/03\\_I%20Fondi\\_archivistici/SEEABCGDL\\_HTML\\_01/Stru3.htm](https://www.fondazionemondadori.it/livre/03_I%20Fondi_archivistici/SEEABCGDL_HTML_01/Stru3.htm)>

1.15 (Serie)

492. Olesa Jurij

723. Vari – Biografia della Est

Giulia De Florio, University of Parma, Italy, [giulia.deflorio@unipr.it](mailto:giulia.deflorio@unipr.it), 0000-0002-1489-9059

Referee List (DOI 10.36253/fup\_referee\_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

Giulia De Florio, *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, © 2022 Author(s), CC BY 4.0, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0034-9, DOI 10.36253/979-12-215-0034-9

Giudizio dei lettori

[https://www.fondazionemondadori.it/livre/03\\_I%20Fondi\\_archivistici/SEE-ABCGDL\\_HTML\\_01/Stru4.htm](https://www.fondazionemondadori.it/livre/03_I%20Fondi_archivistici/SEE-ABCGDL_HTML_01/Stru4.htm) (ultimo accesso: 01.06.2022)

- 2781. Cukovskij Kornej Ivanovic
- 4844. Gorki Massimo
- 4846. Gorky Maxim
- 6194. Jugov, Aleksej
- 6296. Kataev, Valentin
- 6321. Kaverin, Venyamin
- 6334. Kazancev, Alexander
- 6336. Kazantzev, A.
- 6337. Kazantzev, Aleksandr
- 8705. Panova, Viera
- 9260. Pristavkin, A.
- 9275. Prokofiev, Sergej Sergeevic
- 10077. "Russo"
- 7727. Message from Moscow

Archivio Linder (<https://www.fondazionemondadori.it/linder/>, ultimo accesso: 01.06.2022)

- Corrispondenza 1957: 6301. Casa Editrice Adriano Salani.
- Corrispondenza 1959: 7432. Fratelli Fabbri Editori.
- Corrispondenza 1960: 8240. Fratelli Fabbri Editori.
- Corrispondenza 1961: 9058. Est Ovest – Agenzia Letteraria. Corrispondenza 1962: 9917. Est Ovest.
- Corrispondenza 1963: 10806. Fratelli Fabbri Editori.
- Corrispondenza 1965: 12752. Fratelli Fabbri Editori S.p.A.
- Corrispondenza 1965: 13251. Casa Editrice Adriano Salani S.p.A.
- Corrispondenza 1967: 14863. Fratelli Fabbri Editori.
- Corrispondenza 1974: 23482. Fratelli Fabbri Editori S.p.A.
- Corrispondenza 1975: 24940. Fratelli Fabbri Editori S.p.A.
- Corrispondenza 1976: 26452. Rino Fabbri Editore S.p.A.
- Corrispondenza 1976: 27147. Casa Editrice Adriano Salani S.p.A.
- Corrispondenza 1978: 28896. Fratelli Fabbri.
- Corrispondenza 1978: 30093. Casa Editrice Adriano Salani.
- Corrispondenza 1980: 32503. Est-Ovest.
- Corrispondenza 1980: 33257. Casa Editrice Adriano Salani.
- Corrispondenza 1982: 34614. Fratelli Fabbri Editori S.p.A.
- Corrispondenza 1982: 35916. Casa Editrice Adriano Salani S.p.A.

Bemporad Marzocco

- 113.4. Salvini Luigi e collaboratori (12 settembre 1949-14 gennaio 1958).
- 154.7. Associazione italiana per i rapporti culturali con l'Unione Sovietica (3 febbraio 1946-).

Fondo "Einaudi" presso l'Archivio di Stato di Torino

Serie *Corrispondenza con diversi stranieri*  
Cartella 12

Fascicolo 66 (Breitburd George)

Serie *Corrispondenza con diversi stranieri*

Cartella 77

Fascicolo 31 *Société pour les relations culturelles entre l'URSS et les pays étrangers.*

Subfondo Ufficio Tecnico – Serie Originali e bozze

Cartella 1362

Cartella 1362

Fascicolo 4020

Serie *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani (1931-1996)*

Cartella 204

Fascicolo 2878

Serie *Fiere, mostre, congressi e convegni (1957-1983)*

Cartella 3 Fiera del libro di Mosca 1977 – 1983





## Ringraziamenti

Gli addetti e le addette della Fondazione Mondadori, in particolare Tiziano Chiesa.

Gli addetti e le addette dell'Archivio di Stato di Torino e del Fondo Einaudi, in particolare Luisa Gentile.

Gli addetti e le addette dell'Istituto storico della Resistenza di Alessandria, in particolare Paolo Carrega.

Gli addetti e le addette dell'Istituto storico della Resistenza di Modena, in particolare Mara Malavasi.

Gli addetti e le addette delle biblioteche di Alba, Alessandria, Balzola, Bologna, Casale Monferrato, Cattolica, Cervia, Cesena, Cisternino, Fano, Ferrara, Firenze, Imola, Forlì, Macerata, Mirandola, Milano, Modena, Parma, Pavia, Pecetto, Rimini, Tortona, Torino, Valenza.

Gli addetti e le addette della biblioteca del Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali dell'Università di Modena e Reggio Emilia: Ombretta Malavasi, Stefania Marcolini, Patrizia Pignatti, Gianluca Tosetto.

Aldo Cecconi dell'Archivio Bemporad-Giunti-Marzocco.

Eleonora Saita e il gruppo editoriale Salani, in particolare la direttrice Mariagrazia Mazzitelli.

James Bradburne, direttore generale della Pinacoteca di Brera, della Biblioteca Braidense e della Mediateca Santa Teresa.

Queste persone (spero di non aver dimenticato nessuno) mi hanno permesso di consultare i materiali necessari alla ricerca, ma hanno soprattutto dimostrato una grande passione per l'argomento e offerto un aiuto spontaneo e generoso per reperire informazioni aggiuntive. A tutte loro il mio più grande e sincero ringraziamento.



## BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

### TITOLI PUBBLICATI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Scerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica Biblioteconomica*, 2007
4. Giovanna Brogi Bercoff, Maria Grazia Bartolini (a cura di), *Kiev e Leopoli: Il 'testo' culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Herzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi ucenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Ohrid, 10 - 16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Giovanna Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture.. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, a cura di Marcello Garzaniti, Donatella Possamai, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandar (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della Giornata di studi Firenze, 31 Gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Giovanna Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di Alberto Alberti, Maria Cristina Bragone, Giovanna Brogi Bercoff, Laura Rossi, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi Italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti. (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarevic Di Giacomo, Sanja Roic (edited by), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrovic*, 2013
21. Danilo Facca, Valentina Lepri (edited by), *Polish Culture in the Renaissance. Studies in the arts, humanism and political thought*, 2013
22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Paola Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (edited by), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso internazionale degli Slavisti. (Ljubljana 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015

28. Sara Dickinson, Laura Salmon (edited by), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015
30. Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, 2015
31. Valentina Benigni, Lucyna Gebert, Julija Nikolaeva (a cura di), *Le lingue slave tra struttura e uso*, 2016
32. Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, 2016
33. Luisa Ruvoletto, *I prefissi verbali nella Povest' vremennykh let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*, 2016
34. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli (a cura di), *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, 2016
35. Pina Napolitano, *Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca*, 2017
36. Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria. Fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, 2017
37. Alessandro Farsetti, *Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Aksenov*, 2017
38. Giovanna Siedina, *Horace in the Kyiv Mohylanian Poetics (17th-First Half of the 18th Century). Poetic Theory, Metrics, Lyric Poetry*, 2017
39. Rosanna Benacchio, Alessio Muro, Svetlana Slavkova (edited by), *The role of prefixes in the formation of aspectuality. Issues of grammaticalization*, 2017
40. Maria Chiara Ferro, Laura Salmon, Giorgio Ziffer (a cura di), *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti. (Belgrado 20-27 agosto 2018)*, 2018
41. Alessandro Achilli, *La lirica di Vasyľ' Stus. Modernismo e intertestualità poetica nell'Ucraina del secondo Novecento*, 2018
42. Jan Kochanowski, *Elegiarum Libri Quattuor. Edizione critica commentata*, a cura di Francesco Cabras, 2019
43. Maria Cristina Bragone, Maria Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa. Contributi presentati al VI Congresso Italiano di Slavistica (Torino, 28-30 settembre 2016)*, 2019
44. Monica Fin, Han Steenwijk (a cura di), *Gerasim Zelic e il suo tempo*, 2019
45. Giovanna Siedina (edited by), *Essays on the Spread of Humanistic and Renaissance Literary Civilization in the Slavic World (15th-17th Century)*, 2020
46. Daniele Franzoni, *La prosa sovietica nel contesto socio-culturale dell'epoca brežneviana*, 2020
47. Maria Zalambani, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, 2022
48. Rosanna Benacchio, *Studi slavistici tra linguistica, dialettologia e filologia*, a cura di Monica Fin, Malinka Pila, Donatella Possamai, Luisa Ruvoletto, Svetlana Slavkova, Han Steenwijk, 2022
49. Tatsiana Maiko, *Конструкции с опорным глаголом в русском и итальянском языках / Support Verb Constructions. A Russian-Italian Contrastive Analysis*, 2022
50. Giulia De Florio, *L'Isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, 2022

Il volume presenta una ricognizione della letteratura russa per bambini e ragazzi pubblicata in Italia dal 1945 al 1991. Da una parte si dà conto del contesto storico, sociale e letterario dell'Italia del dopoguerra, in cui i libri venivano pubblicati, dall'altra si conduce un'analisi testuale e traduttologica di una selezione di volumi nella cornice teorica dei Translation Studies e degli Adaptation Studies. Il libro si pone tre obiettivi: colmare una lacuna negli studi slavistici che a oggi hanno trattato in maniera discontinua la letteratura per l'infanzia; inserire la letteratura russa per l'infanzia nella storia dell'editoria italiana; trarre alcune osservazioni preliminari circa l'immagine di letteratura russa per l'infanzia creatasi in Italia dal dopoguerra al crollo dell'URSS.

Giulia De Florio è ricercatrice all'Università di Parma. Le sue principali aree di interesse sono la letteratura russa per bambini dei secoli XX e XXI, la poesia cantata russa e il *magnitizdat*, teoria e pratica della traduzione. Collabora con riviste scientifiche nazionali e internazionali e alcune case editrici italiane.

ISSN 2612-7687 (print)  
ISSN 2612-7679 (online)  
ISBN 979-12-215-0033-2 (Print)  
ISBN 979-12-215-0034-9 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0035-6 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0036-3 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0034-9

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)