

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 Wonka¹. 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-

¹ 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 russi².

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-

² 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 conto³.

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 guerre⁴. 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

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

⁴ 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 fascista⁵. 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*.

⁵ 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 sovietico⁶. 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 adulto⁷.

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

⁶ 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.

⁷ «[...] 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 poëtov*) 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*⁸. 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*⁹. 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 Ottocento¹⁰, l’incertezza nella corretta classificazione di questi testi portò, presumibil-

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

⁹ 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)

¹⁰ 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 proprio 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)¹¹. Per motivi che esulano

¹¹ 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 parte¹²; 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 testi¹³.

¹² 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.

¹³ 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*).