

ISSN 1824-7601



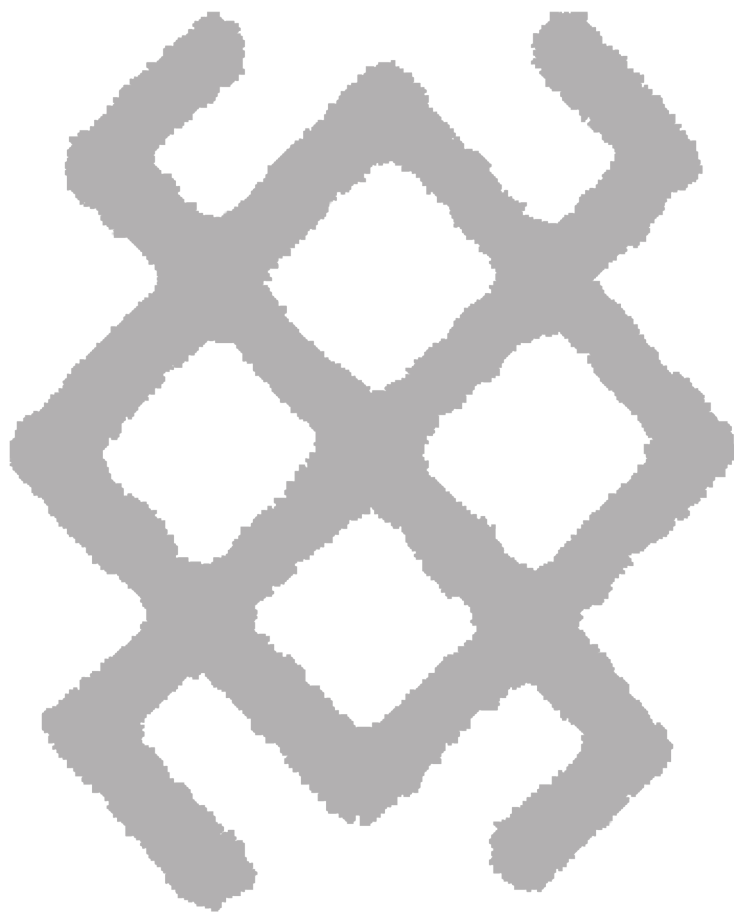
Studi Slavistici

XX • 2023 • 1 | Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti


FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

Studi Slavistici

Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti



XX · 2023 · 1

Firenze University Press

Studi Slavistici

XX • 2023 • I

<http://www.fupress.com/ss>

DIREZIONE

Maurizia Calusio
Paola Cotta Ramusino

SECTION EDITORS

Maria Grazia Bartolini, Anna Bonola, Guido Carpi,
Alessandro Cifariello, Monica Fin, Iliyana Krapova, Gabriele Mazzitelli,
Marcello Piacentini, Manfred Schrubba, Vittorio Springfield Tomelleri

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Noemi Albanese

EDITING E PROGETTO GRAFICO

Alberto Alberti

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Dmitrij Bulanin (*Puškinskij dom RAN*), Stephen M. Dickey (*Kansas University*),
Maria Di Salvo (*Accademia Ambrosiana*), Marcello Garzaniti (*Università di Firenze*),
Lucyna Gebert (*Sapienza Università di Roma*), Amir Kapetanović (*Institut za hrvatski jezik*),
Nicoletta Marcialis (*Università di Roma Tor Vergata*), Riccardo Nicolosi (*LMU München*),
Jakub Niedźwiedz (*Uniwersytet Jagielloński*), Anna-Maria Totomanova (*Sofijski Universitet*),
Michail Veližev (*Université Grenoble Alpes*), Alexander Woell (*Universität Potsdam*),
Anton Zimmerling (*Institut russkogo jazyka im. A.S. Puškina*)

Il volume è curato dalla redazione sulla base delle specifiche competenze dei suoi componenti.
“Studi Slavistici” è una rivista *peer reviewed*. Tutti i contributi (eccettuati *Materiali e Discussioni*
e *Recensioni*) vengono inviati per valutazione a due referee anonimi

CONTATTI

NOEMI ALBANESE

c/o Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”,
Dipartimento di Storia, Patrimonio Culturale, Formazione e Società
via Columbia, 1 – 00133 Roma
(studislavistici@associazioneslavisti.com)

ASSOCIAZIONE ITALIANA DEGLI SLAVISTI

<http://www.associazioneslavisti.it>
(segreteria@associazioneslavisti.com)

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
via Cittadella, 7 – 50144 Firenze
<http://www.fupress.com/>
(journals@fupress.com)

Rivista di proprietà dell'Associazione Italiana degli Slavisti
(registrato al n° 5385 – 29.XII.2004 del tribunale di Firenze)
ISSN 1824-7601 (online)

© 2023 Firenze University Press – Università degli Studi di Firenze

In copertina: motivo ornamentale di ricamo,
da E. Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Firenze 2010 (1973¹), p. 698.



INDICE

A.A. Гиппиус	<i>Глаголический амулет из Варны в свете древненовгородских параллелей и vice versa</i>	5-20
M. Urbańska	<i>Jana Lechonia twarz i maska. W oparciu o Tischnerowskie doświadczenie prawdy i tożsamości</i>	21-38
M. Šekli	<i>L'origine dei friulanismi del tipo medih 'medico' e lampadarih 'lampadario' nello sloveno dialettale nell'area di contatto slavo-romanza in Friuli</i>	39-56

BLOCCO TEMATICO

*Gli studi slavistici in Italia nell'ultimo trentennio (1991-2021): bilanci e prospettive.
Questioni specifiche (I)*

a cura di R. Benacchio, A. Ceccherelli, C. Diddi e S. Garzonio

	<i>Prefazione</i>	59
R. Vassena	<i>Gli studi dostoevskiani in Italia (2013-2022). Bilanci e prospettive</i>	61-73
M. Caratozzolo	<i>La ritraduzione dei classici della letteratura russa. Bilancio (1991-2022) e prospettive</i>	75-94
A. Niero	<i>Considerazioni sulla poesia russa tradotta in italiano tra il 1987 e il 2022</i>	95-109
M. Calusio	<i>La lagernaja literatura in Italia (1991-2022). Qualche nota su edizioni e riedizioni di un canone minimo</i>	111-127
A. Cifariello	<i>Piccolo bilancio delle traduzioni italiane dei classici della narrativa fantascientifica russa (1991-2022)</i>	129-146
G. De Florio	<i>Letteratura russa per l'infanzia in Italia. Gli studi e le opere</i>	147-160
C. Olivieri	<i>Il teatro russo in Italia. Trent'anni senza antrakt?</i>	161-172
L. Vaglio	<i>La ricezione di Ivo Andrić in Italia (1991-2021). Bilanci e prospettive</i>	173-185

RECENSIONI

- J.A. Álvarez-Pedrosa, E. Santos Marinas, *Las Vidas de San Cirilo y San Metodio de Tesalónica. Las tradiciones oriental y occidental*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2022 (M. Garzaniti) 189-191
- M. Calusio, K. Stantchev (a cura di), *Dieci anni della Classe di Slavistica: vita, ricerche e sguardo sul futuro*, Biblioteca Ambrosiana, Centro Ambrosiano, Milano 2022 (B. Lomagistro) 192-194
- F. Balatri, *Vita e viaggi*, a cura di M. Di Salvo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020 (L. Rossi) 195-197
- P.I. Čajkovskij, *Lettere da Sanremo (1877-1878)*, a cura di M. Moretti, introduz. di V. Sokolov, Zecchini editore, Varese 2022 (A. Giust) 198-201
- Ju. Karjakin, *Dostoevskij e l'Apocalisse*, trad. it. e cura di C. De Lotto, WriteUp Books, Roma 2021 (I. Remonato) 202-205
- F. Dan, *Due anni di peregrinazioni*, a cura di A. Liebich, L. Lih, A. Panaccione, trad. di M. Berrone, Biblion, Milano 2022 (A. Accattoli) 206-208
- M. Cvetaeva, *Sette poemi*, a cura di P. Ferretti, Einaudi, Torino 2019 (M. Sabbatini) 209-211
- O. Mandel'stam, *Quaderni di Mosca*, a cura di P. Napolitano e R. Raskina, Einaudi, Torino 2021 (M. Calusio) 212-215
- A. Losev, V. Loseva, *La gioia per l'eternità. Lettere dal gulag (1931-1933)*, postfaz. di E. Takho-Godi, trad. e cura di G. Rimondi, Guerini e Associati, Milano 2021 (D. Di Leo) 216-218
- N. Nikulin, *Memorie di guerra: Leningrado (1941-1945)*, trad. e cura di E. Freda Piredda, prefaz. di I. Ščerbakova, Guerini e associati, Milano 2022 (D. Colombo) 219-221
- G. Gospodinov, *Lettere a Gaustin e altre poesie*, a cura di G. Dell'Agata, Voland, Roma 2022 (G. Mazzitelli) 222-224
- E. Švarc, *Mattino della seconda neve*, a cura di A. Niero, Bompiani, Firenze-Milano 2023 (P. Ferretti) 225-227
- G. Barker, *SPQR in the USSR: Elena Shvarts's Classical Antiquity*, Legenda, Oxford 2022 (R. Mini) 228-230
- V. Nosedà, *La concorrenza degli Aspetti nella lingua russa. Teoria, analisi, acquisizione* Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022 (M. Biasio) 231-234
- O. Bejenari, P. Cotta Ramusino, M. Halavanava, F. Legittimo, D. Magnati, *Даваўме! Comunicare in russo 4. Corso di lingua e cultura russa*, Hoepli, Milano 2022 (L. Torresin) 235-237

Алексей Алексеевич Гиппиус

Глаголический амулет из Варны в свете древненовгородских параллелей и *vice versa**

Свинцовый амулет с двусторонней глаголической надписью, хранящийся в археологическом музее Варны, был опубликован Казимиром Попконстантиновым и Хайнцем Микласом в 2009 г. На момент публикации это был единственный из почти пятидесяти древнеболгарских амулетов, написанный целиком на глаголице: в изданных к тому времени амулетах из Кырджали и Хаскова глаголица использована в сочетании с кириллицей (Попконстантинов 2004, 2006; Гарена, Илиев 2005)¹. Подробно проанализировав палеографию, графические и языковые особенности надписи, издатели датировали амулет второй половиной X в., сделав вывод о его восточноболгарском происхождении. Таким образом было продемонстрировано, что полноценное использование глаголицы имело место не только на юго-западе, но и на северо-востоке Первого Болгарского царства. Ценные наблюдения были сделаны и относительно содержания надписи, но перевода ее предложено не было, очевидно, из-за дефекта в середине текста, препятствующего связной интерпретации. В настоящей статье мы надеемся показать, что такая интерпретация возможна с опорой на древнерусские данные. Обоснованию этого посвящена первая часть статьи; в ее второй части анализируются параллели, которые амулет из Варны и древнеболгарские тексты его круга находят в новгородских берестяных грамотах магической прагматики.

1. К прочтению текста амулета

Ниже приводится фотография амулета (илл. 1), сделанная в октябре 2021 г. совместно с С.М. Михеевым с любезного разрешения М. Маноловой-Войковой, и прорисовка издателей (илл. 2, см. Попконстантинов 2019: 375)².

* Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ 2023 г. (проект *Лингвосемиотические аспекты истории русской культуры: Средние века и раннее Новое время*, <<http://dx.doi.org/10.13039/501100007251>>).

¹ По обновленным данным (Попконстантинов 2019: 374) целиком глаголическими являются уже восемь из восьмидесяти известных в настоящее время свинцовых амулетов, однако большая часть этих находок пока ожидает публикации.

² Прорись идентична помещенной в первой публикации, отличаясь лишь качеством воспроизведения.

Илл. 1



Илл. 2



Приведем транскрипцию и транслитерацию надписи, данные в первой публикации (Попконстантинов, Миклас 2009: 387-388). Без изменений они воспроизводятся также в других работах (см. Попконстантинов 2015, 2019).

Recto

1	Ի-ձԶՕ-ձԶԵ ԲՅՕՁԶՅ:Ի-ձ ԶԵ ԽԶԲԵՕՁ ԶԽՎԸԻ-ձԶԵ	кръзѣтъ сѧ потъзѣе : крѣ[ѣтъ] сѧ распѧтъ члѣвѣкъ сѧ
5	ԲԻՁԶՕԳԾ(?) ԶԶԶԶ(...ձ)Գ Զ-ձձՆձԽԸ ԲԳԶՕԽՕԽ ԳՕԳԳԶԳԳ	прости ѿ= сѣ (?) м(...ъ)і сѣ одолѣ= нѣм ѣ сѣ= постѧтъ гѣ помі=
10		

Verso

1	ԽԶԳԽՃՅ ԲՅԶԶԳԳԳ ԶՎԵԼՎՅ ԽԶԳԳԳ :	лѣѣ бже помозі сѣл[таѣ?] бѣе аміиъ :
5	ԶՎԵ:ԶԾԽԽ ԳԽձԶԶԶԶ ԽԶԵձ:ԳԽ ԲՅՕԽԽԽԽ ՎԸԽԸՅՕՁ	сѣл[тъи?] снха= ілъ моли ли бѣ : зѧ петра да и= цѣлѣетъ

Со стороны содержания надпись охарактеризована в публикации как занимающая пограничное положение между каноническими и неканоническими молитвами. Отметим, что из других источников молитва как целое неизвестна, К. Попконстантинов и Х. Миклас указали на структурное сходство начала текста с надписями на амулетах из с. Пет-Могили и Нисово. Ср.:

Варна: кръзѣтъ сѧ потъзѣе : крѣ[ѣтъ] сѧ распѧтъ члѣвѣкъ сѧ прости

Пет-Могили: крѣзѣтъ подрѣзи сѧ : хе рас:па сѧ : хе вѣскрѣсе и члѣкъ прости сѧ.

Нисово: почь-т----кръзѣтъ хъ распѧтъ бзистъ --сѣ сѧ зѧ насѣ бзистъ: чловѣкъ: прости сѧ.

По поводу предиката сѧ потъзѣе (от потъзѣнѣтисѧ ‘водрузиться’) издатели замечают, что производные от этого глагола – *потычати* и *потычение* – выступают применительно к кресту в читаемом в поздних требниках описании чина “на основании церкви и потычение кресту” (Слов. XI-XVII, 18: 33), возникновение которого может быть ввиду этой параллели отнесено к весьма древней эпохе. Как позже отметил У. Федер, демонстрируя на этом примере возможности текстологии в изучении памятников эпи-

графики, тот же глагол восстанавливается и в начале надписи на амулете из Нисова: вместо испорченного *почьт* следует читать *потъч* (Veder 2016: 552). Заметим, что явная порча текста имеет место и в середине надписи. В качестве исходного для этой версии молитвы можно предположить следующее состояние: *потъчє са крѣстъ : хѣъ са за насъ распатъ вѣистъ : чловѣкъ прости са.³

Несколько коррективов У. Федер сделал и к прочтению надписи на Варненском амулете. В его передаче транслитерированный текст выглядит так: крѣстъ са | потъчє : крѣъ | са распатъ | члѣвѣкъ са | прости и | с оум--ъ и | съ одолѣ|нием оу сѣ | поуcтатѣ | гѣ поми || лоуи вѣе | помози | сѣа вѣе | аминъ | : сѣа сѣа | илъ моли | ли бѣъ за | петра да | цѣлѣветъ. Не считая особенностей транслитерации (иной передачи двух графем для [i] и диграфа ѿ), эта интерпретация отличается от предложенной издателями в двух пунктах. В восьмой строке на лицевой стороне после *n* У. Федер читает не *o*, а *ou*: сѣпоуcтатѣ, для чего прорисовка текста в публикации дает все основания. Иначе трактует он и поврежденное место в шестой строке, однако эта трактовка не кажется более убедительной, чем предложенная в издании. На переходе с пятой строки на шестую издатели предположительно выделяют имя *Исусъ* в дательном падеже (иѣѣ), а далее, еще более предположительно, восстанавливают форму именительного падежа единственного числа мужского рода причастия настоящего времени от глагола *молити* – *молъи*, с ‘твердым’ окончанием *-ѣи* вместо *-ли*. Последняя конъектура проблематична уже с морфологической точки зрения: если имеется виду флексия *-и(и)* Nom. Sg. M. действительных причастий настоящего времени глаголов первого лексиновского класса, то никаких других примеров перенесения ее в глаголы четвертого класса старославянские тексты не содержат. С другой стороны, если с предшествующим члѣвѣкъ са прости гипотетическое ‘молящийся Иисусу’ согласуется относительно неплохо, то как связать его с читаемым далее съ одолѣнѣем ѿ сѣпоуcтатѣ? И что означает само это сочетание, которое, по-видимому, предлагается считать грамматически зависимым от причастия *молъи? Выделяя в тексте форму творительного падежа одолѣнѣем, издатели отмечают необычное отсутствие конечного ѣ, но объясняют его слиянием исхода именной словоформы с гласным предлога, сохраняющим “силлабически организованное правописание на основе открытого слога (CV)” (Попконстантинов, Миклас 2009: 392). Это объяснение можно было бы принять, если бы реконструируемая фраза была грамматически корректна и давала

³ Заметим, что первые два текста представляют собой идеальную иллюстрацию произошедшего в славянских языках превращения возвратного *са* из ‘вакернагелевской’ фразовой энклитики, располагающейся в конце первой тактовой группы, в частицу, всегда занимающую контактную постпозицию при глаголе. Архаичный порядок слов амулета из Варны и с текстологической точки зрения должен быть признан первичным: в надписи амулета из Пет-Могили триада возвратных конструкций разбивается внедрением внутрь нее невозвратного *вскресе*. При этом конечное *се* этой словоформы гармонирует с перемещенным в постпозицию возвратным *са* остальных трех глаголов.

ясный смысл, но ни того, ни другого такое прочтение не демонстрирует. Альтернатива, предложенная У. Федером, состоит, если мы правильно ее понимаем, в выделении в тексте двух однородных форм творительного падежа с предлогом *сѣ*. Но что скрывается за последовательностью и с *оум--мъ*, остается совершенно неясным. Приходится констатировать, что удовлетворительной интерпретации это место надписи пока не получило.

Собираясь предложить такую интерпретацию, подчеркнем, что она базируется не на аутопсии амулета, а на приведенной прориси, достоверность которой подтверждают наши фотографии. В шестой строке после *м* виднеется кружок внизу строки, подходящий для *ѣ*, а за ним – фрагменты начертаний, складывающиеся в буквенную последовательность **ѣѣ** (**крѣ**) – такую же, как во второй строке, где так – необычным для древнеславянской письменности способом суспензии – сокращено слово *Кръсть*, то есть имя ‘Христос’, омонимичное в надписи обозначению креста. При такой идентификации этих графем заканчивающаяся ими фраза приобретает вид: **ѸЛѢВЪСЪ СЛ | прѣстї и(с)|соум[ѣ крѣ]ѣ** ‘человек был прощен благодаря Иисусу Христу’; при этом запись через *оу* окончания творительного падежа слова *Исоусѣ* находит поддержку в написании **сѣпоустата**, с такой же заменой *о* на *оу*.

Если сказанное выше верно, то фрагмент **ї | сѣдолѣ | нїемоусѣ | поустата** должен содержать законченную фразу. И он действительно может быть трактован таким образом. В начальной части этой последовательности вычленяется фраза **їѣ ѣдолѣ** (отсутствующее в прорисовке титло между *с* и *ѣ* видно на наших фотографиях). Перед нами переведенная в аорист сокращенная славянская версия греческой формулы $\text{Ἰησοῦς Χριστὸς νικᾷ}$ ‘Иисус Христос побеждает’, известной в первую очередь как подпись к кресту ИС ХС НИКА. Также в аористе и с вариантной огласовкой корня эта формула представлена в надписи № 6 из Мурфатлара: **їѣ хѣ ѡделѣ** (Popkonstantinov, Kronsteiner 1994: 86-87; Попконстантинов, Марков 2021: 51) и, что особенно важно, на амулете из Седларева: **ис хѣ ѡделѣ заклинаѣ тѣ трасавице...** (Попконстантинов 2018: 412). Заметим, что при таком прочтении имя *Исоусѣ* оказывается дважды сокращенным способом контракции, при том что имя *Кръсть* (‘Христос’) дважды записано с помощью суспензии (на использование в надписи обоих способов сокращения уже указывали издатели амулета; ср. сокращения в продолжении текста: **її**, **бѣѣ**, **бѣѣ**, при двукратном **сѣѣ**)⁴.

Оставшуюся часть проблемной последовательности мы предлагаем членить на слова **нї емоу сѣпоустата**, трактуя *ни* в этом контексте как означающее ‘и нет’ или

⁴ Сомнение анонимного рецензента вызвал тот факт, что при нашем прочтении проблемного места имя *Исоусѣ* оказывается в соседних строках записанным по-разному, с начальным **Ѹ** и **ѣ**. На наш взгляд, это ни в коей мере не противоречит предлагаемой трактовке. Два обозначения /i/ находятся в надписи в свободном варьировании, а вариативность графического облика имени *Исоусѣ* свойственна многим древнейшим славянским памятникам, начиная с Зографского евангелия, где оба варианта фиксируются на одних и тех же страницах. На таком фоне ожидать от автора надписи последовательности в записи этого *nomen sacrum* не приходится.

выражающее эмфатическое отрицание: ‘нет никакого’. В зависимости от выбора между этими вариантами для фразы в целом можно предложить две версии перевода, различающихся, впрочем, лишь оттенками смысла: 1) ‘Иисус победил, нет ему никакого противника’; 2) ‘Иисус победил – и нет ему противника’. Преимуществом этого решения, помимо ясности смысла, является устранение аномального пропуска *ъ* на конце слова *одолѣнѣм*, выделяемого издателями. Но возникает новая трудность: частица или союз *ни* в предполагаемых значениях до сих пор в древнеславянских текстах не фиксировались. Такое употребление можно сопоставить, с одной стороны, с использованием *ни* как усилительной частицы в конструкциях с отрицанием, а с другой – с его употреблением как негативного коррелята союза *и* (‘и не’). В словарных примерах того и другого отсутствует, однако, главное, что определяет специфику нашего контекста: в нем, если мы правы в своей трактовке, *ни* выступает как носитель предикативности, представляя собой как бы эмфатический вариант к *нѣ(стѣ)* или то же *нѣ(стѣ)* с добавлением союзной семантики. Примеры такого предикативного *ни* обнаруживаются между тем в древнерусских текстах. Один из них содержит новгородская берестяная грамота № 222 (кон. XII-1 четв. XIII вв.). Автор этого письма, заверяя адресата в том, что тот не понес никакого финансового ущерба, пишет: *оу тѣбѣ жрѣбье скотѣ по людѣмо ни тоу тѣбѣ тоцины вѣкшѣ одоное* (в нормализованной орфографии: <Оу тебе жребье, скоте по людемъ, ни тоу тобѣ тоцины вѣкшиь одиноѣ>; перевод А.А. Зализняка (2004: 442): ‘В твоих руках распределение долей, деньги по людям – нет тут тебе убытка ни единой векши’). Параллель к такому употреблению *ни* А.А. Зализняк приводит из Ипатьевской летописи: ‘Братѣ, видишь мою немощь, вже не могуу, а ни оу мене дѣттии...’ (л. 297 об. [1297]) ‘Я болен, и нет у меня детей’. По поводу примера из грамоты он замечает, впрочем, что в нем *ни* может быть трактовано не только как частица, но и как <*нѣ*> ‘нет, не имеется’ с фонетической заменой *ѣ* на *и*. Однако в остальном *ѣ* в этом документе не смешивается с *и*, что делает трактовку *ни* как частицы предпочтительной. В адекватности этой трактовки убеждает найденная в 2021 г. берестяная грамота № 1140 (нач. XIII в.), содержащая следующий текст: ...[*к*]- [голод]ѣ ни [в]о л[ѣ]с[ѣ] ло[ва] а нѣнѣа намо н[ѣ] со чимо его [в]ыло пѣсти | (ти) ... (Гиппиус 2022: 14). Авторы этого фрагментированного послания сообщали адресату, что в их селе (или волости) свирепствует голод, и по причине отсутствия в лесу “лова”, то есть промысла пушного зверя, они не могут отправить посыльного с положенной данью. После номинатива *голоде* (с новгородским диалектным окончанием *-е*), предполагающего фразу типа ‘в селе голод’, слова *ни во лѣсь лова* <*ни въ лѣсть лова*> могут быть переведены только как ‘и нет в лесу лова’; иначе говоря, *ни* выступает здесь в совершенно том же значении, какое мы предполагаем за ним в Варненском амулете.

Все сказанное позволяет впервые предложить связное прочтение текста амулета, без смысловых и грамматических лакун и неувязок. Ниже этот текст воспроизводится дважды, в дипломатической записи (в квадратные скобки заключены буквы, частично видимые на прориси, в круглые – чистые конъюнктуры) и критической интер-

претации, с раскрытием сокращений (в угловых скобках), современной пунктуацией и делением на строки, отражающим его ритмико-синтаксическую организацию.

Recto

1	ԽԽՁՄՁ ԶԷ	ԿՐԾՏԴՆ ՏԱ
	ԲԳՄՁԳԳ : ԽԽ	ՊՈՏԾԿԷ : ԿՐԾ
	ԶԷ ԽԻԶԲԷՄՁ	ՏԱ ՐԱՏՊԱԴՆ
	ԳՏԿՄՁԻՁ ԶԷ	ԿՆԵԿԻՆ ՏԱ
5	ԲԽՁՄՊ Շ (Ձ)≠	ՍՐՈՏԻ Ի(Շ)≠
	ԶԽԽ [Ձ ԽԽ] Պ≠	ՏՕՄ [Ն ԿՐԾ] Ի≠
	ԶՁ ԳՆԳՏԱ	ՇՆ ՕԴՕԼԵ
	ՔՊ ՅԽԽ ԶԳ≠	ՈՒ ԵՄՕՄ ՏՆ≠
	ԲԽՁՄԿՄԿ	ՍՕՄՏԱԴԱ
10	ԿՊ ԲԳԽՊ	Դ՛Ի ՍՈՄԻ≠

Verso

1	ՏԽՊ ԸՇՅ	ԼՕՄԻ ԵՂԷ
	ԲԳԽԳՊՊ	ՍՈՄՕՂԻ
	ԶԿԷ ԸՎՅ	ՏՆԱ ԵՂԷ
	ԿԽՊՔՔ	ԱՄԻՆՆ
5	ԶԿԷ : ԶՇԽԿ≠	ՏՆԱ : ՏԻՄԱ≠
	ՊՏՁ ԽԽԳՏ	ԻՆՆ ՄՕԼԻ
	{ՏՇ} ԸՇ : ՊԿ	{ԼԻ} ԵՆ : ՂԱ
	ԲԳՄԽ ԽԿ Շ≠	ՍԵՏՐԱ ԴԱ Ի≠
	ՎԱՏԱՅՄՁ	ՇՆԼԵԴՆ

Կրծստ՛ սա պոտչե,
 Կրծ<ստ>՛ սա րասպա՛տ,
 շԼ<Օ>ՎԷԿ՝ սա սրոստի Ի<սօմ>սօմը Կրծ<ստմ>.
 Ի<սօմ>սԵ՛ օձօլԷ – ու եմօս սփօստատա.
 Դ<օսքոձ>ի, սոմիլօուի, Ե<Օ>ՂԷ.
 Սոմօզի, սՎա<տա՛> Ե<օքօրօդի>ՇԷ, ամին.
 ՏՎա<տի> Տիիաիլ՝ մօլի Ե<օք>՛ն շա Սետրա՛, ձա լի՛ՎԷԴԷ.

Перевод:

‘Крест был водружен,
 Христос был распят,
 Человек был прощен благодаря Иисусу Христу.
 Иисус победил – и нет ему противника.
 Помилуй, Господи Боже!
 Помоги, святая Богородица! Аминь.
 Святой Сихаил, моли Бога за Петра, чтобы исцелился.’

В предлагаемом прочтении молитва предстает как текст весьма оригинальной композиции. Из семи составляющих ее фраз первые три имеют своим сказуемым глагол в аористе и пассивном залоге. В трех последних сказуемое выражено императивом глагола в активном залоге. В центральной четвертой фразе, выполняющей роль кульминации и своего рода 'водораздела', сказуемое выступает в аористе (как в первой триаде) и активном залоге (как во второй)⁵. Примечательно, что, в отличие от первой триады с ее полным синтаксическим параллелизмом, во второй автор текста варьирует порядок слов в однородных императивных клаузах, как будто специально перемещая сказуемое с второй позиции (5) на первую (6) и третью (7). Большое синтаксическое разнообразие второй триады подчеркивается и постановкой слова *аминь* после обращения к Богородице, превращающей заключительное обращение к ангелу Сихаилу в своего рода *post scriptum*.

2. Ангел Сихаил на славянском Юге

Упоминание апокрифического ангела Сихаила объединяет амулет с тремя новгородскими берестяными грамотами магической прагматики – № 734, 930 и 1021. Грамота № 930 датируется концом XIV-началом XV в. Это лист из берестяной книги, содержащий начало знаменитой *Сисиниевой легенды* в особом изводе, распространенном в восточнославянской книжной и фольклорной традиции и неизвестном за ее пределами. Его сюжет составляет встреча святого Сисиния и ангела Сихаила с вышедшими из моря лихорадками-«трясавицами» и заклятие этих последних. Сходная версия легенды пересказывается в индексе отреченных книг в *Погодинском номокалоне* рубежа XIV-XV вв., где 'живые молитвы' с упоминанием Сисиния и Сихаила приписаны болгарскому попу-еретику Иеремии. Вопреки этой атрибуции, А.А. Топорков в фундаментальной коллективной монографии, посвященной литературной истории *Сисиниевой легенды*, приходит к выводу о вероятном сложении дан-

⁵ Симметричность этой композиции, выстроенной на троичном основании, напоминает структуру надписи № 206 из Софийского собора в Новгороде, представляющей собой оригинальное молитвословие на основе текстов переводной гимнографии. Основную часть этого стиха, обращенного к собственной душе – наподобие кондака Великого канона, послужившего для автора главным образцом, – также образуют две триады:

И пак(ы) ти рекоу, о доуше мол:
 Чемоу лежиши,
 Чемоу не встанеши,
 Чемоу не молиши сѧ Господоу своему днь <и ночь>,
 Зьло видоучи,
 А добра не видоучи,
 Чоужемоу доброу завидоучи, а сама добра не творачи.

Подробно о композиции и источниках этого стиха см. Гиппиус 2017.

илл. 3

Грамота № 734



ного извода памятника уже на восточнославянской почве, скорее всего, в Новгороде (Топорков 2017: 644-645). В составе этой версии *Легенды* фигура Сихаила перешла со страниц низовой апокрифической словесности на произведения мелкой пластики: сюжет “Явление архангела Сихаила св. Сисинию” широко представлен на русских каменных и литых иконах XIV–XV вв. (Николаева 1983: 21).

Две других грамоты относятся к середине XII в. (№ 734, см. илл. 3) и второй половине этого столетия (№ 1021, см. илл. 4) и представляют для нас особый интерес. Первый документ открывается изображением восьмиконечного креста с традиционной подписью ИС ХС НИКА, которое продолжают повторенные трижды имя *Сихаилъ* и слово *аньгльъ*. В третьей строке выделяется прилагательное *господьнь* (записанное с сокращением корня слова по образцу вокатива *господи*) и, предположительно, сочетание ‘имя ангела’ (НГБ X: 33)⁶:

<table style="border-collapse: collapse; margin: 0 auto;"> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">їс</td> <td style="padding: 0 5px;">+</td> <td style="padding: 0 5px;">хс</td> <td style="padding: 0 10px;">:</td> <td style="padding: 0 5px;">сѣхѣилъ</td> <td style="padding: 0 5px;">сѣхѣилъ</td> <td style="padding: 0 5px;">сѣхѣилъ</td> </tr> <tr> <td style="border-right: 1px solid black; padding: 0 5px;">ни</td> <td style="padding: 0 5px;">\</td> <td style="padding: 0 5px;">ка</td> <td style="padding: 0 10px;">:</td> <td style="padding: 0 5px;">аньгльъ</td> <td style="padding: 0 5px;">аньгльъ</td> <td style="padding: 0 5px;">аньгльъ</td> </tr> <tr> <td colspan="4"></td> <td style="padding: 0 5px;">гидьнь</td> <td style="padding: 0 5px;">гъ</td> <td style="padding: 0 5px;">има аньгльѣ</td> </tr> </table>	їс	+	хс	:	сѣхѣилъ	сѣхѣилъ	сѣхѣилъ	ни	\	ка	:	аньгльъ	аньгльъ	аньгльъ					гидьнь	гъ	има аньгльѣ		сѣхѣилъ	сѣхѣилъ	сѣхѣилъ
їс	+	хс	:	сѣхѣилъ	сѣхѣилъ	сѣхѣилъ																			
ни	\	ка	:	аньгльъ	аньгльъ	аньгльъ																			
				гидьнь	гъ	има аньгльѣ																			
				аньгльъ	аньгльъ	аньгльъ																			
				гидьнь	гъ	има аньгльѣ																			

Грамота № 1021 (см. илл. 4) содержит следующий текст (НГБ XII: 119-120)⁷:

⁶ <<http://gramoty.ru/birchbark/document/show/novgorod/734/>>. Буквы *гъ* в третьей строке, из которых вторая зачеркнута, А.А. Зализняк (2004: 348) предположительно интерпретировал как сокращенную запись слова <троиче> или <трое>, а всю фразу – как предписание произнести имя ангела трижды. Однако скорее последовательность *ньгъ* возникла следующим образом: писавший имел в виду повторить прилагательное *господьнь* также три раза, но, начав это слово и получив последовательность *ньгъ*, машинально продолжил ее ятем, перенеся его из слова *аньгльъ*, читаемого в этом месте в предыдущей строке. Осознав ошибку и зачеркнув лишнюю букву, он не стал повторять *гидьнь*, а вместо этого написал *има аньгльѣ*.

⁷ <<http://gramoty.ru/birchbark/document/show/novgorod/1022/>>.

илл. 4
Грамота № 1021



[+ хсѣ] : възскрьсѣзмьртію на сѣзмьрть на-
стоупи сихаилъ англѣ : сихаилъ англѣ
сихаилъ анлѣ : проганаеть тѣ гѣ злаа
болѣзни трасавице

Место подписи к кресту ИС ХС НИКА здесь занимает начало пасхального тропаря, выражающее ту же идею победы над смертью, что и слова 'Иисус Христос побеждает'. Трижды повторенное сочетание 'Сихаил ангел' показывает, что и в грамоте № 734 слова 'Сихаил ангел Господень' могут или должны читаться 'по вертикали' (как по вертикали прочитывается и надпись при изображении креста). Что же касается завершающего заговор обращения к лихорадке-трясавице, то она находит близкую параллель в надписи на амулете X в. из крепости Руйно: вѣжи трас|авице отъ се-го | чловѣка г[оспод.]ѣ т|а прогонитъ (Porkonstantinov, Kronsteiner 1994: 237). Таким образом, мы имеем дело с целым пучком мотивов и формул, организованным вокруг фигуры ангела Сихаила как борца с лихорадками-трясавицами. Можно не сомневаться, что в той же роли Сихаил выступает и в молитве на Варненском амулете.

Как показал А.Л. Рычков (2017), культ (арх)ангела Сихаила распространился из Каппадокии, где он получил широкое развитие в X-XII вв. Непосредственным источником заговорных текстов с этим именем послужила *Историола св. Григория Богослова*, в сюжете которой архангел Михаил называет св. Григорию имена ангелов и их 'специализацию'. О Сихаиле здесь сказано следующее:

Καὶ εἶπον: Κύριε, δείξόν μοι τὸν ἄγγελον τοῦ ριγοπυρέτου. Καὶ εἶπέν μοι: Τὸ ὄνομα αὐτοῦ Συχαὴλ καλεῖται. Γράψον οὖν τὸ ὄνομα αὐτοῦ καὶ φέρεи το, καὶ οὐ μὴ σὲ ἄψηται ἀσθένεια.

И молвил я: "Господин, укажи мне ангела от (всякой) лихорадки". И ответил он мне: "Зовется он именем Сихаил. Напиши имя его и носи, и не коснется тебя никакая немощь (болезни)" (Рычков 2017: 699).

Если грамота № 734 представляет собой изготовленный по этой инструкции оберег, то Варненский амулет может быть сопоставлен не столько с самой *Историолой*, сколько с производными от нее греческими магическими текстами. Некоторые из них А.Л. Рычков приводит, иллюстрируя деградацию исходного именованного памятника в рукописной традиции. Наибольшую близость к нашему тексту обнаруживает филактерий против лихорадок, читаемый в рукописи XVIII в. из Афинского исторического общества:

ὁ Χριστὸς ἐγεννήθην · ὁ Χριστὸς ἐβαπτίσθη, ὁ Χριστὸς ἀνεστάθη · διότι καὶ σύ, ῥίγε, πρῶτε, δεύτερε, τρίτε, τέταρτε, λείπε, φεύγε ἀπὸ τὸν δοῦλον τοῦ Θεοῦ · σ. μ. κλ. ζμ. μ. φ. β. Θ(εο)ῦ, ἀμήν. τὸν ἄγγελον τοῦ ῥίγου (ἐπικαλοῦ) · ἄγιε ἄγγελε τοῦ Θεοῦ Συραχαήλ, βοήθησον τὸν δοῦλον τοῦ Θεοῦ (Delatte 1927: 113).

‘Христос родился, Христос крестился, Христос воскрес. Потому ты, трясухая лихорадка первого, второго, третьего и четвертого (дня), уходи, беги от раба Божьего. Станем добре, станем со страхом Божим. Аминь. Ангела лихорадки (призываю). Святой ангел Божий Сирахаил, помоги рабу Божию (имярек)’ (Рычков 2017: 709).

Открываясь триадой однородных клауз, называющих действия Христа, текст заканчивается обращением к ангелу Сирахаилу, в котором легко опознается «деградировавший» Сихаил; при этом, как и в Варненском амулете, обращение к ангелу отделено от предшествующего текста “аминем”. Срединные же компоненты текста – обращение к лихорадке и литургическая цитата (последняя – *mutatis mutandis*) находят соответствие в берестяной грамоте № 1021, а обращение к лихорадке – также в амулете из Руйна.

Каппадокийские истоки культа Сихаила представляют интерес и с точки зрения возможного происхождения имени апокрифического ангела. В свое время, комментируя упоминания Сихаила в берестяных грамотах и не располагая примерами из византийских источников, я предложил трактовать это имя как результат замены начального согласного в ‘главном’ ангельском имени *Михаил*, а образовавшийся таким образом компонент *Сих* – как *анаграмму монограммы* Иисуса Христа – ИС ХС, с которой имя *Сихаил* непосредственно соседствует в грамоте № 734, как бы вырастая из нее (Гипшиус 2005: 140). Этим можно объяснить особо тесную связь Сихаила с Христом в новгородской традиции, проявляющуюся, в частности, в иконографии крестов-энколпионов, на лицевой стороне которых изображен Сихаил, а на оборотной – распятие (Пескова 2003: 218–220). Выдерживает ли эта трактовка испытание византийскими данными? В специальном разделе работы А.Л. Рычкова, посвященном именам ангелов в *Историоле св. Григория Богослова*, этимология имени *Сихаил* странным образом не рассматривается, автор ограничивается ссылкой на его ‘расшифровку’ П. Пердризе: ‘прибежище мое Бог’ (Рычков 2017: 725, сн. 66). Согласно любезной консультации М.Г. Селезнева и А.К. Лявданского, это толкование, приведенное в Perdrizet 1928: 254 без указания др.-свр. источника, является совершенно

необоснованным. При этом А.К. Лявданский указывает на возможность иной этимологии имени (цитирую его письмо от 21 мая 2023 г.):

Греческое имя ангела Συχαήλ, возможно, отражает семитское (еврейско-арамейское) имя *syh'l* (סִיחָאֵל). Это имя достаточно надежно документировано версиями одной арамейской заклинательной формулы, которая включена в рукописи арамейского магического трактата “Меч Моисея” (*hrb' dmšh*), а также, согласно Schäfer (1991) входит в состав рукописной традиции литературы “небесных дворцов” (*hekkhalot*). Данная формула представляет собой довольно длинный список *nomina barbara*, среди которых встречается имя *syh'l*. К сожалению, контекст ничего не говорит ни о мифологии этого ангела, ни о его функции в магических текстах. Собственно о том, что это имя отсылает к ангелу, говорит только его теофорный элемент 'l, типичный для имен ангелов в еврейско-арамейской традиции начиная с эллинистического периода. <...> Что касается этимологии имени *syh'l*, то оно может быть истолковано как ‘речь (беседа) бога’, ср. др.-евр. и араб. SWḤ / ŠWH (סוּחַ, שׁוּחַ) ‘to talk, to tell’ (Jastrow 1903, 962), *śihā / śihā* ‘talk, conversation’ (Jastrow 1903, 977).

Наличие у имени *Сихаил* вероятного древнееврейского источника не отменяет возможности интерпретации его в контексте христианской англологии указанным выше образом. Примечательно, что в *Историю св. Григория Богослова* за Сихаилом (Συχαήλ) следует ангел сна Иоил (Ιωήλ). Совместные изображения Сихаила и Иоила среди семи архангелов известны в росписях церковей Каппадокии и Кипра. Согласно А. Л. Рычкову (2017: 712), “появление Иоила в чине архангела в многочисленных греческих апокрифических текстах византийского периода объясняется иной транскрипцией имени хорошо известного из греческой версии *Книги Еноха* архангела Иаоила, несущего в своем имени сакральное имя Бога: ср. в *Откровении (Апокалипсисе) Авраама* (10:3-4), где Господь повелевает первоангелу Иаоилу: “Иди, Иаоил, одноименный моему произносимому имени. Освяти этого мужа и укрепи его от страха!” (Хартадо 2016: 86). Параллель со сказанным выше представляется очевидной: в то время как Иаоил является ангелом произносимого имени ветхозаветного Бога – Тетраграмматона, Сихаил, по крайней мере в славянской перспективе, благодаря передаче греческого *υ* через *и*, несет в своем имени буквенный состав основной христианской тетраграммы⁸.

В Новгороде, где культ Сихаила распространился особенно широко, он, по мнению А.Л. Рычкова, возник при непосредственном влиянии периферийной (в основном анатолийской) византийской культуры. В качестве одного из возможных путей этого влияния называется паломничество в Святую землю, маршруты которого проходили через Каппадокию, но главным признается ‘книжный’ путь, демон-

⁸ Отметим, что имя ангела *Иоил* прочитано на амулете, происходящем с острова Пакуял луй Соаре в Северной Добрудже (Попконстантинов, Марков 2021: 54), однако сильная поврежденность текста делает это чтение не вполне надежным.

стрируемый берестяными филактериями, сделанными по инструкциям *Историолы*. Посредство южных славян в переходе культа на Русь А.Л. Рычков находит маловероятным, указывая на отсутствие имени Сихаила в южнославянских магических текстах. Варненский амулет, оставшийся исследователю неизвестным, оказывается в этом отношении ключевым свидетельством, замыкая ряд параллелей, связывающих новгородские и древнеболгарские тексты. Учитывая южнославянские истоки древнерусской письменности, эти совпадения вряд ли можно трактовать иначе, как указание на то, что почитание Сихаила в качестве ангела над лихорадками пришло на Русь с юга славянского мира. Это само по себе не означает, что южнославянскими нужно считать протографы всех восточнославянских текстов с упоминанием Сихаила: то, что на Руси его культ претерпел оригинальную эволюцию, не подлежит сомнению, и одним из плодов этой эволюции вполне мог быть сюжет встречи с Сихаилом св. Сисиния, представленный восточнославянской версией *Сисиниевой легенды*. И все же уникальность Варненского амулета как единственного южнославянского упоминания Сихаила заставляет ставить вопрос: является ли присутствие этой версии только в восточнославянской письменности достаточным основанием, чтобы предполагать ее местное происхождение – вопреки атрибуции текста в индексе отреченных книг болгарскому попу Иеремии? В этой связи укажем и на другой примечательный факт истории текста *Сисиниевой легенды*: все известные в настоящее время рукописи XII–XIX вв., содержащие так называемый ‘Михаил-тип’ этого памятника, происходят с территорий Черногории, Хорватии, Боснии, Герцеговины и Воеводины; при этом древнейшим свидетельством этого типа является амулет из Орешака, бесспорно имеющий древнеболгарское происхождение (см. Агапкина 2017: 382, Алексева и др. 2022: 17)⁹. С Болгарией, таким образом, связаны самые ранние славянские свидетельства как *Сисиниевой легенды*, так и почитания ангела Сихаила. Это дает основание думать, что и ‘встреча Сисиния с Сихаилом’ в пространстве низовой апокрифической словесности произошла на болгарской почве и была оформлена в виде особой версии историолы если не самим Иеремией, то кем-то из книжников Первого Болгарского царства эпохи его заката.

⁹ Заметим, что сходным образом дело обстоит и с еще одной важной категорией славянских магических текстов – молитвами против Нежита. Представленные пятью древнеболгарскими амулетами X в., они в книжности XV–XVIII вв. засвидетельствованы сербскими, румынскими и восточнославянскими списками, но в болгарской книжности этого периода отсутствуют (см. Miltenov 2022, Левшина 1916).

Сокращения

- НГБ X: В.Л. Янин, А.А. Зализняк, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 1990-1996 гг.)*, Москва 2000.
- НГБ XII: В.Л. Янин, А.А. Зализняк, А.А. Гиппиус, *Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 2001-2014 гг.)*, Москва 2015.
- Слов. XI–XVII: *Словарь русского языка XI-XVII вв.*, I, Москва 1975-.

Литература

- Агапкина 2017: Т.А. Агапкина, *Сисиниева молитва у южных славян*, в: А.А. Топорков (ред.), *Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы*, Москва 2017, с. 373-506.
- Алексеева и др. 2022: А.С. Алексеева, А.А. Гиппиус, С.М. Михеев, *Возвращаясь к амулету из Орешака: Что говорила вештица*, "Palaeobulgaria/ Старобългаристика", XLVI, 2022, 3, с. 3-24.
- Гарена, Илиев 2005: П. Гарена, Ив. Илиев, *Новооткрыт старобългарски надпис-заклинание от Кърджалийско*, в: *Культурните текстове на миналото*, II, София 2005, с. 150-157.
- Гиппиус 2005: А.А. Гиппиус, "Сисиниева легенда" в новгородской берестяной грамоте, в: Т.Н. Свешникова (ред.), *Заговорный текст: история и структура*, Москва 2005, с. 136-142.
- Гиппиус 2017: А.А. Гиппиус, "Зло видучи, а добра не видучи": поэтика и грамматика древнейшего русского покаянного стиха, "Russian Linguistics", XLI, 2017, с. 261-282.
- Гиппиус 2022: А.А. Гиппиус, *Берестяные грамоты из раскопок 2021 г. в Великом Новгороде и Старой Руссе*, "Вопросы языкознания", 2022, 6, с. 7-20, DOI: 10.31857/0373-658X.2022.6.7-2.
- Зализняк 2004: А.А. Зализняк, *Древненовгородский диалект*, Москва 2004.
- Левшина 2016: Ж.Л. Левшина, *Врачевальные молитвы "от нежити" у южных и восточных славян (Археографический обзор)*, "Археографски прилози", XXXVIII, 2016, с. 151-171.
- Николаева 1983: Т.В. Николаева, *Древнерусская мелкая пластика из камня XI-XV вв. Свод археологических источников*, Москва 1983.
- Пескова 2003: А.А. Пескова, *Каталог энколпионов Древней Руси*, в: Г.Ф. Корзухина, А.А. Пескова, *Древнерусские энколпионы. Нагрудные кресты-реликвии XI-XIII вв.*, Санкт-Петербург 2003.

- Попконстантинов 2004: К. Попконстантинов, *Кирилица и глаголица срещу дявола, или още един оловен амулет от X в.*, "Palaeobulgaria / Старобългаристика", XXVII, 2004, 4, с. 69-76.
- Попконстантинов 2006: К. Попконстантинов, *Оловен амулет палимпсест с глаголико-кирилски текст*, в: *Тангра. Сб. в чест на 70-годишнината на акад. Васил Гюзелев*, София 2006, с. 311-331.
- Попконстантинов 2015: К. Попконстантинов, *Отпечатъци в българската писмена традиция (по епиграфски данни)*, в: К. Попконстантинов, А.-М. Тотоманова, *Епохата на българския цар Самуил. Език и писменост*, София 2015, с. 7-79.
- Попконстантинов 2018: К. Попконстантинов, *Заклинателни молитви против тресавици в епиграфски паметници от X в.*, "Годишник на Историческия факултет на Великотърновския университет 'Св. св. Кирил и Методий'", II, 2018, 1, с. 407-415.
- Попконстантинов 2019: К. Попконстантинов, *Отпечатъци в българската писмена традиция (по епиграфски данни)*, в: В.Ю. Коваль (ред.), *Звучат лишь Письмена. К юбилею А.А. Медынцевой*, Москва 2019, с. 367-397.
- Попконстантинов, Марков 2021: *Новооткрит оловен амулет от X в. с текст против тресавици*, в: *Шътвоюѡъ нынѣ по слѣдоу оучителю. Сборник в чест на проф. д.ф.н. Анна-Мария Тотоманова*, София 2021, с. 50-59.
- Попконстантинов, Миклас 2009: К. Попконстантинов, Х. Миклас, *Оловен амулет с глаголически текст*, в: *Средновековието в огледалото на един филолог. Сборник в чест на Светлина Николова*, София 2009 (= Кирило-Методиевски студии, 18), с. 385-398.
- Рычков 2017: А.Л. Рычков, *Ангел, имеющий власть над лихорадкой, и Сисиниева легенда*, в: А.Л. Топорков (ред.), *Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы*, Москва 2017, с. 689-750.
- Топорков 2017: А.Л. Топорков, *Сисиниева легенда и заговори от лихорадки у восточных славян*, в: А.Л. Топорков (ред.), *Сисиниева легенда в фольклорных и рукописных традициях Ближнего Востока, Балкан и Восточной Европы*, Москва 2017, с. 553-688.
- Хартадо 2016: Л. Хартадо. *Великие ангелы как божественные посредники*, в: Т. Гарсиа-Уидобро, А.А. Орлов (ред.), *Небесные Посредники: Иудейские Истоки Ранней Христологии*, Москва 2016, с. 74-98.
- Delatte 1927: A. Delatte, *Anecdota atheniensia*, Paris 1927.
- Jastrow 1903: M. Jastrow, *Dictionary of the Targumim, the Talmud Babli and Yerushalmi, and the Midrashic Literature*, I-II, New York 1903.

- Miltenov 2022: Y. Miltenov, *Sources and Tradition of Five Slavonic Medieval Texts against Nezbit on Lead Amulets and in Manuscripts*, “Slověne”, XI, 2022, 1, c. 7-36.
- Popkonstantinov, Kronsteiner 1994: K. Popkonstantinov, O. Kronsteiner, *Старобългарски надписи = Altbulgarische Inschriften*, 1, Salzburg 1994 (= Die slawischen Sprachen, 36).
- Schäfer 1991: P. Schäfer. *Übersetzung der Hekhalot-Literatur*, IV, Tübingen 1991.
- Veder 2016: W.R. Veder, [Rew.:] *Kazimir Popokonstantinov, Anna-Marija Totomanova. Epohata na bǎlgarskija car Samuil. Ezik i pismenost. Sofia: BAN 2014*, “Ricerche slavistiche”, XIV (LX), 2016, c. 550-560.

Abstract

Alexey Alexeevich Gippius

The Glagolitic Amulet from Varna in Light of Old Novgorod Parallels and Vice Versa

The article analyses the Glagolitic prayer on the lead amulet published by K. Popkonstantinov and H. Miklas in 2009. A new reading of the central phrase is proposed based on the parallels in Novgorod birchbark documents. In the second part of the article, the Varna amulet and artefacts of its circle are compared with the birchbark documents about magical contents. It is shown that Old Bulgarian and Old East Slavic texts share a group of motifs organized around the figure of angel Sichaël as a protector against fevers. The mention of the name Sichaël in the inscription – its only South Slavic attestation – does not support the conclusion according to which the cult of this angel reached Novgorod directly from Cappadocia, where it had emerged and developed.

Keywords

Old Bulgarian Epigraphy; Magic; Amulets; Glagolitic; Birchbark Documents; Angel Sichaël.

Monika Urbańska

Jana Lechonia twarz i maska. W oparciu o Tischnerowskie doświadczenie prawdy i tożsamości

Punktem wyjścia moich rozważań jest fenomenologia twarzy w ujęciu Józefa Tischnera, pochodna fenomenologii spotkania. Maską nie ogranicza się jedynie do twarzy – wraz z nią pojawia się także kostium, rekwizyty oraz rytuały celebracji. Co więcej, maska nie musi być przedmiotem dodanym do twarzy, w szczególnych okolicznościach naga twarz świetnie wypełnia funkcję maski (Kocur 2017: 50). Fenomen maski istnieje w swoistym trójkącie współzależności: nosiciel maski – maska – obserwator, co oznacza, że sprawczość maski zależy od patrzącego. Byłaby ona zatem raczej elementem relacji, niż przedmiotem. Ponadto, maska powoduje postrzeżenie własnego ciała jako obcego, co sprawia, że może być skutecznym narzędziem przemiany. Zgadzam się ze stwierdzeniem Gastona Bachelarda, że “od twarzy do maski i od maski do twarzy przebiega droga, którą fenomenologia ma za zadanie prześledzić” (Janion, Rosiek 1986, II: 14).

W twórczości oraz życiu Jana Lechonia (1899-1956) maska to pojęcie kluczowe, związane z kategorią Innego. Rekwizyt maski jest stałym elementem jego ekspresji¹. Z punktu widzenia moich badań nie jest jednak najważniejsze, co poeta pod maską ukrywał, lecz co komunikował noszeniem takiej, a nie innej maski i jaką rolę pełniła ona w jego życiu. Zagadnienie to rozważam w oparciu o Tischnerowskie doświadczenie maski oraz twarzy, ściśle związane z kategoriami prawdy i tożsamości. *Doświadczanie* rozumiem, za Tischnerem (Tischner 2012: 25) jako: dochodzić do świadectwa. Między nagą a zamaskowaną twarzą rozciąga się bowiem pojęcie wizerunku. Maską należy do kategorii fenomenów, dlatego badam ją wyzyskując narzędzia fenomenologiczne, z uwzględnieniem perspektywy aksjologicznej.

Józef Tischner zauważył, że zasłona to szukanie wyjścia z sytuacji bez wyjścia. Maską jest tym, co kłamie, nie jest ona zasłoną, nie jest także twarzą. Pojawia się wraz ze zjawieniem się Innego, w samotności traci sens. Maską jest zatem w użyciu z winy Innego, domaga się jej życie społeczne (*ibid.*: 74). Jednocześnie pomaga żyć między ludźmi, uspokoić siebie i otoczenie. Czy tak było również w przypadku Lechonia?

Tworzywem, w którym maska się kształtuje i ukazuje w życiu pisarza jest literatura. Można zatem za Joanną Ślósarską mówić o ujęciu fenomenologicznym, w którym poprzez

¹ Topika ta nie była dotąd przedmiotem oddzielnych badań. Najwięcej miejsca poświęcili jej: Wyskiel 1988, Kisiel 2001 oraz Czarnecka 2013.

język badamy sytuację doświadczającej osoby (Ślósarska 2004: 60). Płaszczyzna spotkania z Innym jest dialogiczna i intencjonalna, wprowadza obecność innego źródła sensu (istnieje zatem w stałym związku z agatologią i aksjologią) i zawstydzająco, jest także pochodną własnych doświadczeń – czyste doświadczenie Innego nie istnieje. Aksjologia wtrąca człowieka w sytuacje graniczne, z horyzontu agatologicznego wyłania się natomiast twarz (Tischner 1978: 82).

Inny manifestował się w życiu Lechonia wielorako. Pod tym pojęciem rozumiem między innymi realia społeczne i polityczne, z którymi poeta konfrontował się w latach 1941-1956, jako emigrant w USA. Inny przejawia się również jako nowe pokolenie czytelników i literatów, mające Lechonia za twórcę anachronicznego. Inny eksponuje swą obecność także w postawie Ameryki wobec homoseksualizmu, uwidocznionej w figurze kozła ofiarnego.

1. *Maska kłamie – Konrad*

W rozumieniu Tischnera logika maski wyłania się z poczucia winy. Człowiek maskuje się, ponieważ nie chce być sądzony. Maskowanie się to zatem nie tylko łudzenie Innego, ale też ukaranie go: masz mnie takim, jakim chciałeś mnie mieć, nie jest to jednak prawda o mnie.

Lechoń już na początku swej poetyckiej drogi przybrał maskę Konrada – bohatera powieści poetyckiej *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza – przedstawiającą doskonale wcielenie polskiego romantycznego ducha. Tekst powstał w czasie zesłania Mickiewicza do Rosji i wywodzi się z dyskusji ideologicznej i moralnej polskiego romantyzmu na temat etycznych możliwości walki z wrogiem. Pojawia się tu także topos poety-mistrza oraz poezji narodowej. Dla Lechonia wybór takiej maski oznaczał przywiązanie do powinności, bycie człowiekiem idei, który wybranej roli podporządkował wszystko. W wierszu *Ostatnia scena z 'Dziadów'* dwa wygłosowe wersy pokazują, że maska nie pełni tylko roli scenicznego rekwizytu – jest obecna w życiu lirycznego bohatera, porte-parole autora: "Ach, ten Konrad! Tak wierzył słowom Mickiewicza, / Że zagrał nawet więcej, niżli było w roli //" (Lechoń 1990: 72).

Tischner zwraca uwagę na dramat polegający na rozdarciu przez coś, co nazwać można 'międzyrolą'. Ten status stał się udziałem bohatera wiersza *Ostatnia scena z 'Dziadów'*.

Mickiewicz był wzorem, na którego podobieństwo Lechoń chciał bezwarunkowo ukształtować siebie i swoje pisarstwo, co urosło do obsesji (Terlecki 1999: 92, 189). Na miemie Mickiewicza ukształtowała się tożsamość Lechonia. Często wchodził w jego rolę (Kurz 1992: 161). Ponadto, w intencji Lechonia wszystkie postaci fikcyjne, pojawiające się w jego utworach, były wcieleniem Konrada reprezentującego zasadę powinności (Wyskiel 1988: 99).

W starożytnych rytuałach maska miała służyć jedynie czasowej metamorfozie, dla Lechonia natomiast była stałym elementem kreacji. Relacja Lechoń-maskę przywodzi na myśl inspirację, transmisję i relokację przypisaną kontaktowi z maską w tradycji ludowej Wschodu. Codzienne ubranie noszone przez niego przypominało sceniczny kostium i już w okresie międzywojnia wzbudzało w Warszawie lekką sensację (Goethel 1958: 26). Reminiscencje tego zawarł Lechoń w autobiograficznym wierszu pt. *Erynie*:

Ja jeden w czarnym płaszczu przechodziłem blady
I wśród masek tańczących szedłem w gaj oliwny,
Słyszac tylko za sobą: "Co za człowiek dziwny!"

(Lechoń 1990: 190)

Płaszcz Konrada pełni tu funkcję kostiumu, który towarzyszy noszonej masce i wnosi cały przysługujący im ładunek znaczeniowy. Już od czasów Dionizosa maska miała za zadanie ukryć tego, kto ją nosi. Ponadto, jej zadaniem było wywoływać strach i dodawać animuszu zamaskowanej osobie. Istotniejsze jest jednak, że stwarzała relację między zamaskowanym człowiekiem a istotą, którą przedstawiała, będąc "narzędziem jednoczącej przemiany" (Kerényi 2005: 648). Relacja ta potrafi być tak silna, że maska okazuje się zbędna – zamaskowany staje się tym, co obrazuje maska, maska zlewa go niejako z Innym. Z noszeniem maski wiąże się zatem zatarcie indywidualnych cech osobowości.

Bohater wiersza *Erynie* określa się poprzez zestawienie ja-inni, jest sam i opuszczony, niczym Chrystus w Getsemani. Lechoń – bywalec salonów w Warszawie, Paryżu i Nowym Jorku, miłośnik patosu, splendoru, rautów i rocznic – nie potrafił istnieć inaczej, niż jako *homo theatralis*. Człowiek teatru nie funkcjonuje bez rekwizytów i masek. Gdy Skamandryci zaczęli eksperymentować twórczo, Lechoń pilnował klasycznej strofy, pozostając jej wiernym do końca. Jarosław Iwaszkiewicz, wspominając lata dwudzieste XX wieku zauważył, że wówczas wszyscy za przykładem Antoniego Słonimskiego ludzili się, że "odrzućli z ramion płaszcz Konrada", a Lechoń nie tylko tego płaszcza nie odrzucił, ale "zdawał się go jeszcze piękniej na swych plecach drapować" (Iwaszkiewicz 2006: 60-61).

Gaston Bachelard utrzymuje, że fenomenologia człowieka zamaskowanego jest czystym zaprzeczeniem jego własnej istoty. Oscyluje on między dwoma biegunami – tym co jawne i co ukryte. W ten sposób maska jest sferą nieustannej wymiany między procesem myślenia a obrazowaniem. Fenomenologia maski daje nam, zdaniem badacza, "pewne pojęcie o rozdzieleniu człowieka, który chce się wydać tym, czym nie jest i który kryjąc się w efekcie odkrywa się przez swoją desymilację" (Janion, Rosiek 1986, II: 16, 23).

2. *Maska a miejsce*

Obcość związana jest zwykle z miejscem. Przebywając na emigracji, wymuszonej nagle wybuchem II wojny światowej, Lechoń nie mógł powiedzieć o Ameryce: "Jestem stąd", dlatego usiłował odtworzyć polskie struktury towarzyskie i dawne hierarchie w Nowym Jorku. Nie mógł jednak zadomowić się w samotności. Jeśli przymierzmy życie Lechonia do podstawowych miejsc, które wyznaczają ład w życiu człowieka (dom, warsztat pracy, świątynia, cmentarz) (zob. Tischner 2012: 219), zauważymy, że w okresie emigracji większość z nich przynależała do ojczyzny. Lechoń w Ameryce nie zadomowił się psychicznie, tylko w niej pracował; apoteozowane przez niego *sacrum* związane było z wartościami europejskimi i ojczyznianymi, marzył, aby po śmierci spocząć w Krakowie w Krypcie Zasłużonych na Skałce (Urbańska 2016: 43-44).

Spotkanie z Innym otwiera dla obu stron nowy wątek dramatyczny, osadzony w fenomenach czasu i przestrzeni. Można mówić nawet o uprzestrzeniu czasu i uczasowieniu przestrzeni (Tischner 2017: 6). Przestrzeń, w której dochodzi do spotkania, przypomina skrzyżowanie dróg – Inny znajduje się w ruchu ‘od-do’ i taki ruch wywołuje. Obszar, w którym umiejscawia się owo skrzyżowanie dróg, jest przestrzenią wolności.

Za Lévinasem Tischner określa twarz jako miejsce, w którym pojawia się prawda człowieka (Tischner 1978: 74). W podobny sposób ujęła to Maria Janion, uznając, że powrót do miejsca jest powrotem do twarzy (Janion, Rosiek 1986, II: 202). Twarz daje się zdefiniować wyłącznie poprzez doświadczenie. Jednym z najbardziej oczywistych powodów zasłaniania twarzy jest wstyd, który nie jest możliwy bez obecności Innego i jego spojrzenia. Człowiek “posiada” Innego i jest przez niego “posiadany”. Zachodzi tu związek między byciem-dla-drugiego a byciem-dla-siebie. Inny wtrąca nas we wstyd, który warunkuje to, kim jesteśmy dla siebie. Fenomen wstydu kieruje uwagę na ból wynikający z faktu, że trzeba ukryć wartości. Podmiotem wstydu jest ja aksjologiczne. Zasłanianie twarzy to próba wyjścia z sytuacji (Tischner 1978: 87). Tischner przypominał słowa Jeana-Paula Sartre’a, uznającego, że stan oskarżenia, w jaki wpędza nas spojrzenie Innego, jest momentem zdzierania maski (Tischner 1977: 85). To twarze innych uczą mnie jaka jest moja twarz – stwierdza Sartre (Sartre 1966: 156), wpisując się w tok myśli Lévinasa, dla którego kluczowe było jak twarz oddziałuje na patrzącego (Lévinas 1998: 50). Podobnie zagadnienie to widział Claude Lévi-Strauss, zauważając, że “sens maski nie tkwi w tym, co ona przedstawia, lecz w tym, co przeobraża, czyli w tym właśnie przeciw czemu (w zamian za co) przedstawia. Podobnie jak mit, maska jednocześnie oznajmia i zaprzecza; równie istotne jest w niej to, co ukazuje lub chce ukazać, jak i to, co wyklucza” (Janion, Rosiek 1986, I: 72).

Warto zaakcentować związek między cielesnością a obcością. Bernhard Waldenfels uznał, że “obcość sama manifestuje się cielesnie. Istota cielesna nigdy nie jest w pełni u siebie” (Waldenfels 2009: 65). Ponadto, przeciwieństwa pojawiające się na granicy tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, odsyłają nas do miejsca obcego. Waldenfels kontynuuje, że “obcość, którą spotykamy w innych, zostawia w nas tym silniejsze ślady, im bardziej polega ona na wypartym i poświęconym czymś własnym” (Waldenfels 2009: 118). Badacz ten, podobnie jak Michaił Bachtin, zwraca uwagę, że jesteśmy uwięzieni we własnym obrazie, z kolei samowymykanie, którego doświadczamy, “oznacza, że momenty obcego w Sobie, momenty obcości we wszelkim porządku są toksyczne” (*ibid.*: 25).

Obcość miejsca, rozumianego jako nieswoja przestrzeń, ale również jako brak przynależności, wyłania się z wiersza Lechońa *Aria z kurantem*, napisanego w Nowym Jorku: “Cóż znajdę, jeśli wyjdę z takiego wieczoru? / Tu wszyscy przecież obcy i każdy gdzieś spieszy” (Lechoń 1990: 73).

Maska uzewnętrznia się z obcości ukonstytuowanej na opozycji ja-oni, powiązanej z celebracją wartości klasycznych. Klasycyzm, przypisany przez poetę do sfery *sacrum*, odciła się wyraźnie od tego, co cieszy gust ludu. Bohater wiersza *Obżarstwo i pijaństwo*, należącego do cyklu *Siedem grzechów głównych*, reaguje spektakularnym gestem:

Lecz nagle myśl jak piorun: "Skąd tu ja we fraku?"
 Z hukiem pęka butelka, ciśnięta o ścianę.
 Idioci! Wasze wino – wszystko fałszowane.
 Żeby pić takie świństwo – trzeba nie mieć smaku.

(Lechoń 1990: 43)

Frak jest tu wyrazistą manifestacją maski Konrada, nastawioną na demonstrowanie braku przynależności do tego, co poza sceną (*profanum*).

Podobnie postrzega swoją rolę bohater wiersza *B-moll*, reprezentant postawy celebrycji i obowiązku, także obrazowany poprzez przeciwieństwo ja-oni: "Gdy wszyscy się powoli rozchodzą z cmentarza, / I tylko jeden człowiek zostaje przy grobie // " (Lechoń 1990: 98).

Z wielkością i doskonałością łączyła się ambicja pozostawienia po sobie znacznego dorobku. Lechoń na kartach *Dziennika* zanotował żart, że Michał Anioł miał trzydzieści siedem lat, kiedy namalował plafon sykstyński. "Nie mam się za Michała Anioła – napisał – ale trzeba sobie raz po raz powtarzać: 'A ty?'" (*ibid.*: 351).

Bohater wiersza *Do malarza* dąży do perfekcji i szczęścia, utożsamionego z boską barwą i kształtem, obcym codziennemu, hałaśliwemu światu:

I tak dzień cały w gwarze, chrzęście,
 Ty myśl o jednym; szukaj wzoru!
 I goń jedynie pewne szczęście
 Boskiego kształtu i koloru.

(Lechoń 1990: 56)

Z kolei Don Juan z wiersza pod tym samym tytułem potwierdza swe przywiązanie do stroju klasycysty:

Ponad wino, dźwięk gitary
 Wolę płaszcz twego gest.
 Oto czekam twojej kary,
 Abym wiedział, żeś ty jest.

(Lechoń 1990: 57)

Znamienna jest tu nierozłączność maskującego płaszcza Konrada z karą przypisaną do obecności Innego.

Lechoń posługuje się najczęściej znakami tożsamości powiązanych z kodami społecznymi. Taką rolę pełnią u niego insygnia, obrzędy i ceremonie oraz uniformy. Poeta posługuje się także zaimkowanymi oznakami kinezyjnymi oraz oznakami przestrzennymi wskazującymi na odległość, mającymi na celu wyznaczenie opozycji ja-oni. Również gest stanowi manifestację kondycji bohatera. Używana przez Lechonia symbolika jest mocno skonwencjonalizowana, ma rozwiniętą konotację wyrażającą uczestnictwo, majestat i przestrzeń *sacrum*. Protokół i etykieta wyznaczają przestrzeń bohatera lirycznego. To, co sytuuje się poza nią, należy do Innego.

W wierszu *Spotkanie* bohater liryczny znajduje się na moście, wskazanym jako *intermode* między niewiedzą a epifanią twarzy. Natrafiając tam na swego mistrza, Dantego, zwraca się do niego z prośbą: “Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy. / Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady //” (Lechoń 1990: 31). Most jest tu sceną w rozumieniu Tischnera i miejscem spotkania (Tischner 2012: 15). Pytanie zaś to roszczenie: ten, kto pyta, ma prawo do odpowiedzi. *Zobo-wiązanie* odpowiedzi (jak wskazuje budowa słowotwórcza tego rzeczownika) jest jednocześnie obowiązkiem i związkiem między uczestnikami dialogu (*ibid.*: 16-17). Pragnienie otrzymania odpowiedzi jest natomiast otwarciem i kieruje ku dobru (*ibid.*: 40).

Sekret twarzy mistrza jest spotkaniem z prawdą. Twarz Dantego niepokoi jednak peregrynanta – nie takiego widoku się spodziewał: “Tyżeś to, ty mój mistrzu! Dlaczego tak błądy / I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?” (Lechoń 1990: 31). Twarz Dantego zdradza prawdę, która wymyka się kanonom kulturowym oraz społecznym i dotyczy miejsca Beatrycze (a pod jej figurą kobiet w ogóle) w życiu lirycznego bohatera – porte-parole autora. Kobieta jako kanon, wyznacznik tęsknoty i pożądania jest tu nieobecna. W innych wierszach Lechoń dyskretnie wskazał, że jej miejsce zajmuje postać męskiego herosa (Czarnecka 2013: 23). Konstatacja usłyszana przez bohatera *Spotkania*, uświadamiająca dobitnie nieobecność Beatrycze a ponadto głośno ją artykułująca, druzgoce go i jednocześnie podważa cały porządek wyznaczony w *Boskiej komedii* Dantego, z pietyzmem podtrzymywany w kulturze przez stulecia: “Nie ma nieba i ziemi, otchłani, ni piekła, / Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma //” (Lechoń 1990: 31). Usłyszawszy to, bohater liryczny reaguje patetycznym i teatralnym gestem zakrycia twarzy obiema rękami, wskazującym na poczucie wstydu (można tu ponownie odesłać do figury kozła ofiarnego Girarda), jak również, a może przede wszystkim, na silne wewnętrzne przeżycie po wybrzmieniu kulturowej i osobistej dezygnolatury. W takim momencie granicznym twarz może ukształtować się na nowo.

Czy peregrynant i Dante mają wspólną płaszczyznę spotkania, o której mówi Tischner (2012: 17), skoro Beatrycze nie należy do kanonu peregrynanta? Zdaje się, że pochodzą oni z wnętrza różnych hierarchii.

Most pojawia się w wierszu jako ważne miejsce epifanii, przestrzeń rozciągająca się między dwoma biegunami kulturowej tożsamości. Tu dochodzi do zrzucenia maski, symbolizowanego wygłosową konstatacją o nieobecności toposu kobiecego. Naga twarz jest fenomenem granicznym i doświadczeniem źródłowym. Możemy tu zatem mówić o fenomenologii granicy. Prawda wyzwala twarz z maski, jest jednak trudna i objawia się w towarzystwie Innego (ucieleśnionego w wielowiekowej tradycji figury Beatrycze jako przewodniczki, Muzy i obiektu westchnień), co ewokuje gest powtórnego zakrycia twarzy obiema rękami.

3. *Maska a milczenie*

Związek między milczeniem a maską oparty jest w przypadku Lechonia na pragnieniu zachowania twarzy, przy jednoczesnym dążeniu do utrzymania tego, co stare i

przeżyte, lecz klasyczne. W liryku *Toast* maska reprezentowana jest stwierdzeniem: “Tak trzeba!”, co więcej, powinność przejęta jest jako ofiara oraz dziedzictwo i jako spuścizna (a zatem obowiązek) zostaje pozostawiona dla przyszłych pokoleń. Autorem wiersza jest dwudziestojednolatek, można go traktować więc jako głos programowy, wyznaczający dalszą twórczą drogę. Klasycyzm funkcjonuje tu jako etyczna powinność a bohater liryczny reprezentuje pokolenie romantycznych pogrobowców przyjmujących ze spokojem zmianę poetyckiej warty:

Kielichy wzniesmy w górę i pijmy na stypie,
 Bo żal nasz byłby śmieszny, a skarga daremna,
 Niech nas trupio spokojnych pochłonie noc ciemna,
 A łopata grabarza milczących zasypie.
 [.....]
 Ach! ileż jest spoczynku w tym słowie: tak trzeba!

(Lechoń 1990: 30)

Trzy i pół dekady później, zaledwie pół roku przed śmiercią, Lechoń opublikował wiersz zatytułowany *Poeta niemodny*, który stanowi dla *Toastu* swoistą klamrę. Na literackiej scenie pojawiło się już kolejne pokolenie poetów wnoszących szereg przewartościowań – nową tematykę oraz ujęcia liryczne. Na ich tle poezja Lechonia istniała coraz silniej jako anachronizm wzmacniany konfliktem, w który autor popadł z nico młodszymi twórcami, takimi jak Witold Gombrowicz czy Czesław Miłosz. Ten drugi uznał:

Jeżeli czego się boję, to śmieszności, tej śmieszności, która utrupiła Lechonia na długo przed śmiercią [...]. Bo świat pędzi, zmienia się. Każdy miesiąc i każdy rok ma własną miarę. Nie trzeba nigdy podejmować przebrzmiałej pieśni, bo wtedy tracimy możliwość oddziaływania na innych, jak to należy do pisarza, piórem. Co wolno, to tylko śpiewać pieśń na wyrost, jeszcze społecznie nieurodzoną (Gierdoyć, Miłosz 2008: 345).

Bohater wiersza *Poeta niemodny*, niejako wyproszony przez to, co nowe, schodzi ze sceny, a jednak zabiera ze sobą stare, romantyczne rekwizyty. Nawet pojawiająca się w utworze ambrozja pochodzi z młodzieńczych lat:

[.....]
 Zabieraj sobie swoje stare rekwizyty,
 Bo nową będą grali sztukę na teatrze.
 Cóż robić? Trzeba upić ambrozji się flachą,
 Co jeszcze mi została z młodzieńczych bankietów.
 Wychodzę z różą w ręku, z księżycem pod pachą,
 A resztę pozostawiam dla nowych poetów.

(Lechoń 1990: 198-199)

Konstatacja: “Mówią mi – ‘Nic nie wskrzesi czasu, co przeżyty, / Wkrótce o nim i pamięć wśród młodych się zatrze’” (Lechoń 1990: 198) wskazuje na świadomość poetyckich przetasowań oraz na intencjonalne pozostanie poza obszarem przemian.

Cierpienie w milczeniu pojawia się natomiast w liryku *Jabłka i astry* i ma również związek z przywiązaniem do klasycyzmu:

Wokoło tylko trwogi i troski tak liczne,
Ale ty się nie buntuj przeciw przeznaczeniu:
Spokojnie pisz do końca swe wiersze klasyczne,
Które wtedy są dobre, gdy cierpisz w milczeniu.

(Lechoń 1990: 97)

Wacław Lewandowski zwrócił uwagę, że Lechoń “trwanie przy klasycyzmie choćby w największym osamotnieniu, uznał bowiem za moralny nakaz wierności międzywojennej publiczności literackiej, z której zrodziła się publiczność emigracyjna, ale przede wszystkim – wierności idei wolności i niepodległości Polski” (Lewandowski 2020: 48). Ten punkt widzenia znajduje potwierdzenie w *Ostatniej scenie z ‘Dziadów’*. W liryku tym przeszłość przyzywa bohatera do stania się reprezentantem narodu. Opozycja dawnej świetności i obecnego upadku jest tematem wiersza *Nokturn*. Architektura przeszłości, symbolizowana przez klasyczny dworek oraz dumnie podniesione głowy, pokazuje to, co znamienite, piękne oraz podniosłe:

W ostatniej woni lata, w powiewie jesieni
Niech padnę pod strzaskany ganek kolumnowy,
By ujrzeć te, com widział, podniesione głowy
Wśród teraz pochyłonych, zamyślonych cieni.

(Lechoń 1990: 91)

Życie uczuciowe i intymne Lechonia zakamuflowane jest pod płaszczem wielu niedopowiedzeń. Wieloletnia miłość poety, Aubrey Johnston, ukryta jest w dziariuszowych zapisach pod inicjałem N.O., niekiedy rozwijanym jako Najdroższa Osoba, nie wskazującym na płeć. Podobnie w poezji – płeć adresatów wierszy miłosnych i erotyków nie jest określona. Kobieta, jako adresatka wyznania, pojawia się jedynie dwukrotnie – w młodzieńczym wierszu [****Na niebo wypływają białych chmuręk żagle*] oraz w liryku *Alina*.

Dziennik, którego prowadzenie rozpoczął Lechoń w 1949 roku za radą lekarza w intencji ukojenia nerwów, był dla niego tak naprawdę kolejnym narzędziem do utrzymania się w roli wieszca i podtrzymania maski Konrada. Zdarzenia lat następnych tę hipotezę potwierdzają i wskazują, że stało się coś złego, zupełnie niezgodnego z wolą i zaleceniem doktora Jachimowicza. Narzędzie terapii używane było jako narzędzie mistyfikacji:

Piszę co dzień bez przerwy te kartki – ale właściwie po co? Aby trzymać się w formie, aby się kontrolować, bo w rezultacie nie notuję tu prawie, jak sobie obiecałem, wrażeń i obrazów dla przyszłej prozy, nie wyzwalam się z żadnych sekretów [...] (Lechoń 1992: 1, 100).

Słowa sporadycznie kierowane w *Dzienniku* do czytelników, zapisywane częściej w ostatnich tygodniach życia, są przestrzenią spotkania z Innym oraz poszukiwania zrozumienia. Maskę, którą Lechoń nosił, da się odczytać jako substytut zaspokożenia, środek zastępczy rozkoszy popędowej, która jest wzbroniona (zob. Freud 1997: 47). Fakt, że “uciekał on w maskę”, to także, w myśl szkoły Freuda, przejaw neurotycznej skłonności unikania niezadowolającej rzeczywistości i wymykania się do obfitującego w więcej rozkoszy świata fantazji (*ibid.*: 99). Lechoń nie przepracowywał swoich bólów i lęków poprzez szczere zwierzenia – usiłował robić to w akcie przemilczania lub zagadywania siebie i czytelnika. Znamienne jest ponadto, że choć kilka razy zorientował się, że *Dziennik* nie jest wypełniony szczerymi zapisami, to jednak nigdy w ciągu siedmiu lat zapisywania nic w swoim warsztacie nie zmienił: “I najważniejszy mól, który mnie gryzie, najbardziej osobisty konflikt, mój paraliżujący kompleks zaplątany w maju 1950 roku – nigdzie nie jest wyjaśniony – czyli od dawna piśzę w gorsecie woli i konwenansu” (Lechoń 1993: 2, 333).

Pewien dysonans, jaki pojawia się w trakcie rozważań nad diariuszem, wynika z faktu niespójności, które istnieją już na poziomie pierwotnego wyznaczenia zadań tego dokumentu. Uczynienie z *Dziennika* narzędzia autoterapii a jednocześnie autokracji, wyklucza się wzajemnie. Widocznie autokreacja i uzupełnianie dorobku stanowiły dla Lechonia priorytet. *Dziennik* Lechonia jest polem pewnego eksperymentu psychologicznego – dobierał on techniki i obserwował, jaki przyniosą rezultat, wszystkie jednakże sprowadzały się do przemilczania: “Czwarty kajet już skończony. Ten, myślę, jest najbardziej powierzchowny i nie powiem, zakłamany, ale skryty. To moja forma walki ze sobą. Jak się okaże błędna, pójdę na głośne ze sobą rozmowy. Ale wolałbym to rozegrać na cicho” (Lechoń 1992, I: 321).

Milczenie, współobecne z dociskaniem maski, pojawia się jako forma nakazu także w wierszu *Erynie*, przy czym jego bohater trwale odgrywanie roli uznaje za priorytet:

Patrząc w lustro na twarz swą, zrytą wieczną troską,
Ten człowiek mówił sobie: “Milcz na miłość boską,
Dociskaj tej przyłbicy, którąś wdział dla świata,
I trzymaj mocno konia, o Gattamelata,
[.....]”.

(Lechoń 1990: 190)

“Człowiek dziwny” obserwuje w zwierciadle swoją twarz “zrytą wieczną troską”. Mamy tu do czynienia z przejściem od maski do lustra, lustro zdaje się pochłaniać Innego, między maską a lustrem zachodzi jednak gra, której Lechoń nie daje rady sprostać i to doświadczenie wyłania się jako punkt graniczny (Urbańska 2022).

Przytwierdzanie maski do twarzy to kolejne doświadczenie graniczne, niweczące wcześniejsze starania, by stanąć wobec samopoznania w prawdzie. Zamiast tego, jesteśmy widzami scenicznego gestu, który Wyskiel nazwał utwierdzeniem się w formie (Wyskiel 1988: 109). Ta ścisła samokontrola pokazuje się jako centralny problem twórczości i życia Lechonia.

Janion uznała, że cierpienie człowieka wynika z przywiązania do formy, związanej z naszym sposobem istnienia w kulturze. Ze szczeliny pod maską wylania się autentyczność, świadomość maski to już krok w kierunku tej autentyczności. Maską deformuje i owa deformacja jest przyczyną cierpienia (Janion, Rosiek 1986, 1: 330). W finalnych tygodniach życia, co poświadczają zapisy z *Dziennika*, Lechoń wiedział, że maska Konrada to rodzaj zadanej sobie przemocy, który doprowadził do dezintegracji osobowości. Próba implifikacji teatralnej roli do życia na stałe zakończyła się fiaskiem. W *Dzienniku* poeta uznał: "Nie można wchodzić w kogoś innego – nie wychodząc z siebie. Dlatego aktorzy nie istnieją jako ludzie" (Lechoń 1993: 441). Ta prorocza konstatacja bardzo celnie obrazuje przypadek samego Lechonia.

Przemilczanie było mechanizmem obrony przed sobą i Innym. Choć poeta utrzymywał, że rzeczy niewypowiedziane nie istnieją, dobrze wiedział, że tak nie jest i że powracają pod postacią Eryinii. "Mowomilczenie" – termin użyty przez Dorotę Korwin-Piotrowską (Korwin-Piotrowska 2015: 38) i Kwirynę Handke – odsyła do kategorii strachu, jest próbą ochrony siebie przed niebezpieczeństwem wynikającym z mówienia (Handke 2009: 25). Zza milczenia prześwituje perspektywa i obraz świata Innego, mówienie byłoby odślonieniem, demaskacją. Podobnie problem widzi Tischner, wskazując na związek między milczeniem a mową wewnętrzną. Fenomenolog także odsyła do kategorii Innego – milczenie bowiem to wspólna terażniejszość z Innym, wspólna przestrzeń obcowania z nim oraz potencjalnego zrozumienia. Zrozumienie wynika z samego interlokucyjnego charakteru milczenia – jego nastawienia na komunikację oraz sens (Tischner 2012: 9). Milczenie nadaje wydarzeniom rangę, bliskie jest charakterystycznemu dla Lechoniowej ekspresji patosowi. Milczenie kryje się w języku, język kryje się za milczeniem.

Ciszę rozumie Tischner natomiast jako świadka objawienia twarzy, zestawia ją z agatologią, uznając, że oba zjawiska otwierają przestrzeń do ewentualnego działania, zdumienia, zadawania pytań. Cisza umocowana agatologicznie ma jednocześnie kształt krzyża i tej symboliki uniknąć się nie da (Tischner 1978: 82).

4. Demaskacja

Maska funkcjonuje jako figura powiązana z moralnością. Marcel Mauss wskazał na rzeźbienie maski jako zaczątek późniejszego rachunku sumienia oraz ważny moment w rozwoju Ducha (Mauss 2011: 187).

Lechoniowe próby porzucenia maski, zintensyfikowane pod koniec życia, zbiegały się z odczuwaniem porażki, rozumianej jako zdrada samego siebie i jakiejś świętości. W takich chwilach poeta rozważał nawet samobójstwo:

[...] poczułem nagle rozpacz niczym realnym nie wywołaną i nie zapowiedzianą, rozpacz, że moje życie jest zupełnie inne, niż być miało, że zdradziłem samego siebie, i były to wyrzuty sumienia tak gwałtowne, niechęć do swoich grzechów, do zdrady jakiejś świętości tak wielka, że ogarnęła mnie nagła obsesja, aby skończyć to tak popsute przeze mnie samego życie i wyskoczyć z okna (Lechoń 1992, 1: 90).

Usiłowania Lechonia uwolnienia się spod maski, poświadczone zapisami w *Dzienniku*, utrwaliły się także w poezji. W wierszu o incypicie [*** *Powstałem nagi z mego snu*], opublikowanym dwa lata przed śmiercią autora, w którym nagi bohater liryczny stoi wobec spraw ostatecznych. Nagość cielesna, występująca wraz z odsłonięciem psychicznym, daje obraz obudzenia się ze "snu całego życia", z odgrywanej przez siebie roli, ku prawdzie.

Z kolei w wierszu pt. *Na temat z St. John Perse'a*, mającym pierwodruk cztery miesiące przed samobójstwem autora, bohater liryczny sportretowany jest w trakcie wymownej przemiany, gdy niespodziewane porzuca postawę, w której okrzepł przez stulecia: "I skamieniały wśród wieków ciągu / Człowiek zstępuje z swego posągu / Z wieńcem u głowy. Na statku białe wzdęły się żagle, / Kamienną uzdę zakłada nagle, / I nogę w strzemię" (Lechoń 1990: 200). Cokół, jako element ugruntowanej pozy oraz twórczej chwały, pojawił się również w *Eryniach*. Bohater wiersza trwa na nim, mimo uderzeń nieprzychylnego wiatru (metafory Innego rozumianego jako nowa literacka moda i czytelnicze niezrozumienie).

Gaston Bachelard zauważył związek maski z czasem: "Maska podkreśla, w chwili teraźniejszej, chęć obojętności [...]. Obojętność jest przede wszystkim wartością maski. [...] W krańcowym przypadku skamieniałej twarzy, twarzy, która już nie komunikuje, wyalienowanej maski, znajdujemy się wobec zjawiska Niczego" (Janion, Rosiek 1986, II: 20, 23). Warto dodać, że czas jest czymś, co dzieje się między uczestnikami dramatu, stąd uznać go można za czas dramatyczny (Tischner 2012: 7-8).

Chęć wyjścia z roli deklaruje też bohater wiersza o incypicie *Co noc, gdy już nas nuda bezbrzeżna ogarnia*, wyznając: "I myśl: zbłądzić w końcu przed drzwiami jakieś inne, / Co prowadzą do 'Lepiej' lub choćby 'Inaczej' // " (Lechoń 1990: 39). Natomiast w liryku *Modlitwa* podmiot mówiący prosi Boga słowami: "Oswobodź nas od duszy i wybaw od siebie".

Ostatnie miesiące życia Lechonia wskazują na wewnętrzną walkę między potrzebą werbalizacji cierpienia a obsesyjnymi próbami utrzymania się w formie, rozumianej jako maska Konrada. Tadeusz Witkowski zauważył, iż "wszystko, co przestawało ciążyć w kierunku Konradowskiego bieguna jego biografii, bieguna czynu, pracy, tworzenia wartości, przybierało monstrualne rozmiary winy" (Witkowski 1982: 152).

Jak była mowa, Tischner uznał, że głównym źródłem maski jest lęk (Tischner 2012: 77). Tęgo uczucia Lechoń doświadczał mocno, miało ono związek z wyrzutami sumienia, które nie pozwalały mu "spać ani myśleć" (Lechoń 1992, II: 140) i dezintegrowały jego poczynania twórcze oraz codzienność. Prawdopodobnie źródłem lęku Lechonia było przekonanie, że pozostawia zbyt skromny dorobek i zmarnował znaczną część życia. Kolejną przyczynę trwogi stanowiło życie osobiste. Homoseksualne inklinacje poety, znane w gronie przyjaciół oraz w środowisku literatów, w twórczości poddawane były bardzo silnej tabuizacji. W konserwatywnym środowisku amerykańskim wyjście na jaw homoseksualnych skłonności emigranta mogło poskutkować nawet ekstradycją, osoby homoseksualne w Ameryce podlegały takiej samej inwigilacji, jak komuniści (Jawor 2019: 37). René Girard (1987) dowiódł, że figura kozła ofiarnego, zwanego także kozłem wypędzonym, związana jest bardzo ściśle z wykluczeniem osób o odmiennej orientacji seksualnej. Mechanizm społecznego oczyszczenia i redukcji napięć, dokonujący się poprzez wypędzenie lub zabójstwo

niewinnej osoby, nośnika grzechu, uznany został przez badacza za jeden z imperatywów nie tylko społecznych, ale również kulturotwórczych. Pierwotny mord założycielski wiązał się z rozwojem cywilizacji a podsycano go najczęściej w przestrzeni religii i polityki.

Maria Janion na pytanie, czy maskę można wybrać sobie z całego repertuaru masek, odpowiada stanowczo: "Nie ma żadnego wyboru. To kto Inny wybiera" (Janion, Rosiek 1986, 2: 208). Mechanizm ten zdaje się być precyzyjnie zobrazowany w wierszu *Erynie*, opublikowanym rok przed śmiercią autora. Jego bohater wyznaje boleśnie: "To przecież ledwo wczoraj na całą naturę / Padła groza mnie strasznej przypisanej zbrodni" (Lechoń 1990: 190).

W ostatnich latach życia, w trakcie nowojorskiej emigracji, lęki Lechonia wzmogły się, przybierając finał w tragicznym samobójczym czynie. Można przypuszczać, że był on wynikiem kilku bodźców: dramatów emigranckiego życia, w tym problemów finansowych, zawodu miłosnego oraz stresu związanego z donosem demaskującym homoseksualne inklinacje poety, który przesłany został przez Polaka-emigranta do amerykańskiego urzędu w związku ze staraniami Lechonia o naturalizację (Dorosz 2004: 205-206; Czarnecka 2013: 227-228) oraz neurastenii. Rozwinięcie tego wątku przekracza założenia tego artykułu. Pokreślić należy jednak, że w trakcie ostatnich miesięcy życia Lechoń konsekwentnie podtrzymał maskę, nie wychodząc z roli Konrada oraz nie rezygnując z powinności:

Na wierzchu spokój, opanowanie, nawet dowcip – wiem, co trzeba zrobić, co należy czuć – ale w środku bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę. Trzymać się, udawać do końca – w nadziei, że Bóg mnie uspokoi i pozwoli być sobą i mieć twarz, jaką trzeba, dla ludzi (Lechoń 1993: 829).

Użyte powyżej predykatywy "należy", "trzeba" oraz forma wykrzyknikowa "milcz" wyraźnie odsyłają do agatologii, ich autor nie pozostawia sobie bowiem żadnej alternatywy (zob. Tischner 2012: 60-67). Z zacytowanych tu imperatywnych form wyłania się stała obecność Innego oraz konieczność utrzymania się przed nim w roli. Taką sytuację Michaił Bachtin komentował następująco:

W odniesieniu człowieka do samego siebie fałsz i kłamstwo nieuchronnie lustrują się nawzajem. [...] To nie ja patrzę na świat od wewnątrz (podkreślenie M.B.), swoimi oczami – to ja patrzę na siebie oczami świata, cudzymi oczami, owładnięty przez innego. Nie ma tu naiwnej zbieżności zewnątrz i wewnątrz. [...] Nie mam punktu spojrzenia na siebie z zewnątrz, nie mam dojścia do własnego wewnętrznego obrazu. Z moich oczu wyzierają cudze oczy (Bachtin 2009: 399).

Z kolei Tischner (1980: 148) zauważył, że gdy człowiek zaczyna czuć się w świecie jako intruz, następuje bunt sceny. Być może właśnie w postrzeganiu siebie jako intruza mają genezę stany opisywane przez Lechonia: "bunt, szaleństwo i to, co czuję naprawdę", z wielkim wysiłkiem pacyfikowane przymusem powinności. Twarz bohatera *Eryonii* "zryta wieczną troską" ma wymiar aretyczny, w założeniu jej właściciela reprezentuje przymioty etyczne, w tym głównie cnotę wytrwałości. Niezadowolenie Lechonia z siebie jest przejawem narastającego sprzeciwu wobec własnej osoby i tych, z winy których trzeba nałożyć maskę.

Bohater *Eryni*, podtrzymujący gest zakrycia twarzy, poprzez ukazanie cierpienia konkretyzuje ją i indywidualizuje. Fundamentalne jest, że nie ma widoku twarzy bez wizji cierpienia i tragedii. Porównanie własnego losu do dramatu Syzyfa, o którym czytamy w *Eryniach*, jest mechanizmem nazwanym przez Tischnera "patosem egzystencjalnym". To "ruch opadania i wznoszenia się" (Tischner 1978: 94).

Napominanie samego siebie w kwestii konieczności zachowania twarzy wskazuje na ryzyko jej odsłonięcia. Zdaniem Tischnera narastanie świadomości tragedii idzie w parze z odsłanianiem twarzy. Fenomenolog zauważa, że "doświadczyć twarz to znaczy spotkać ludzką wolność" (Tischner 1980: 137). Wewnętrzna walka Lechońa, związana z pragnieniem ekspozycji twarzy tożsamej z prawdą i wolnością, manifestuje się bardzo wyraźnie. Sytuacja graniczna jest okolicznością sprzyjającą nie tylko doznawaniu twarzy i jej konstruowaniu się, ale również ujawnianiu. Warto wspomnieć o bólu, który niesie ze sobą "nieprawda i radykalna niepewność" (*ibid.*: 141), których poeta doświadczał. Tam, gdzie jest niepewność, "iluzją może okazać się wszelka nadzieja i wszelka ucieczka" (*ibid.*).

Sytuacje graniczne wymagają reakcji. W takich chwilach Lechoń deklamował wyuczone role i poprawiał na sobie stary kostium. Maską traktuje człowieka jako swoje narzędzie i skazuje go na niepowodzenie – zauważmy, że nawet przestrzeń między twarzą a maską należy do maski – jest to miejsce jej zakładania – a kontakt z nią nigdy nie pozostaje bez konsekwencji (Janion, Rosiek 1986, II: 208).

Po samobójczym skoku Lechońa z wysokiego piętra hotelu Henry Hudson w Nowym Jorku jego twarz doznała poważnego urazu i konieczne było nałożenie woskowej maski tuszującej złamanie. W rezultacie poetę trudno było poznać a maska (tym razem zastępująca twarz) symbolicznie pozostała z nim do końca – towarzysząc mu w drodze w zaświaty.

5. *Konkluzje*

Tischner zauważył, że twarz kryje w sobie coś idealnego. Dopytując o genezę maski, ulegamy zatem oczekiwaniu idealności twarzy. Tę idealność filozof nazwał prawdą. Zwrócił on uwagę na ciekawe zagadnienie: maska może być drogą do uzyskania twarzy, drogą do prawdy i do etyki (Tischner 2012: 79). Lechoń maskując się nie tylko dostosowywał się do oczekiwań Innego, co wybrzmiewało w powtarzonym "tak trzeba" i łączyło się z figurą kozła ofiarnego, ale również, w oparciu o maskę budował swoją tożsamość. Obrzędowość i narodowość poezji, podobnie jak maska, wyznaczała jego poetycką drogę. Maską Konrada to rekwizyt wirtuoza słowa oraz niewolnika patosu. Z biegiem czasu Lechoń-Konrad radykalizował swoje poglądy, umacniając się w konserwatyzmie. Liryk *Erynie* ujawnia nierozzerwalność maski i milczenia. Bohater poetycki wiersza, utożsamiony z heroicznymi postaciami kultury takimi jak Syzyf, Edyp i Jezus, milcząco, bez słowa skargi, poddaje się przeznaczeniu. Jest wybrańcem, spadkobiercą starej wielkości "I wszystko to, pomyślcie, w pysznych kolumn cieniu" (Lechoń 1990: 190) oraz jej reprezentantem, na nim skupione jest wartościujące spojrzenie Innego: "Wszystko na oczach ludzi, lecz wszystko w milczeniu". Konfrontacja ze wzrokiem Innego, wyrażona okrzykiem: "Co za człowiek dziwny!"

piętnuje poetyckiego bohatera jako postać nieprzystającą społecznie, w kategoryzacji Girarda określoną jako “koziół wypędzony”. Zauważmy – bohater poetycki nie upodabnia się do tłumu, nie poddaje się jego psychologii (określanej przez Girarda jako kryzys mimetyczny), co więcej, swoją inność traktuje jako pokrewną elitarności. Zderzenie ze wzrokiem Innego prowokuje odruch przejrzenia się w lustrze. Bohater *Eryinii* “Patrząc w lustro na twarz zrytą wieczną troską” pokazuje się jako postać narodowej martyrologii. “Wieczna troska” wpisana jest w twarz, określa ją i definiuje w podobny sposób, jak zarysował to Tischner, wiążąc twarz z doświadczeniem krzyża. Pojawiająca się w roli maski przyłbica – wojenna ochrona twarzy – osłania przed ciosem z zewnątrz, jest jednak również obietnicą wiecznej sławy: “Mów o sobie tym wichrom, co biją w twój cokół” (*ibid.*: 191).

Podobnie jak wiersze Lechonia, tak i noszona przez niego maska utwierdzała mity narodowe. Nawet te liryki, pomieszczone głównie w *Karmazynowym poemacie*, które stanowią polemikę z polską mitologią narodową, ostatecznie ją umocniły. Wyskiel referował:

Jak Mickiewicz jest niedościgłym wzorem dla poetów, tak jego bohater, Gustaw-Konrad, jest najdoskonalszym wcieleniem, podstawową formą tego, co Lechoń nazywał polską duszą [...]. Ważne jest że – w intencji autora – wszystkie fikcyjne postacie [...] były wcieleniem tego samego bohatera – właśnie Konrada, zbliżyły się one mniej lub bardziej do owego wzorca, gdyż – jak słusznie wykazał Tadeusz Witkowski, dzieje Konrada wyznaczały po prostu “cały obszar tradycji pozytywnej” (Wyskiel 1988: 98-99).

Co więcej, tematem niedokończonej powieści Lechonia *Bal u Senatora* jest, zgodnie z tym, co uznał sam autor, próba ustalenia: “[...] jak myślałby i postępował polski bohater romantyczny Kordian, Konrad [...] gdyby zrealizowało się jego marzenie i gdyby żył współcześnie z nami”. Lechoń dodał: “Temat ten zajmuje mnie od dawna” (Wyskiel 1988: 99). Konrad wędruje zatem poprzez pokolenia, stając się dla Lechonia punktem odniesienia każdego czasu.

Maska pełni u Lechonia także funkcję semantyczną, jest kodem, artykułuje przynależność do wspólnoty elitarnej. Bliska jest ekspresji świata mody – wówczas klasyfikuje i charakteryzuje. Oprócz tego niedaleko jej do świata gry – w takim wypadku włącza jednostki do znaczeniowego życia społecznego (zob. Guiraud 1974: 111), jak również obrzędów – wtedy przekazuje informację o pełnionych rolach oraz zacieśnia wspólnotę. Co więcej, widziana jako manifestacja romantyzmu, zespała Lechonia z przodkami, identyfikuje, czyniąc z niego kontynuatora dziedzictwa i nakładając nań obowiązki. Można rzec, że poeta używał jej jako insygnium. Maską, podobnie jak pseudonim, prawdopodobnie wybrany w nawiązaniu do tragedii Słowackiego *Lilla Weneda*, jest uwarunkowanym w społecznych kodach znakiem tożsamości.

Literatura

- Bachtin 2009: M. Bachtin, *Człowiek przed lustrem*, przeł. P. Pietrzak, w: D. Ulicka (red.), *JA-INNY, wokół Bachtina. Antologia*, I, Kraków 2009, s. 390-415.
- Czarnecka 2013: B. Czarnecka, *Ruchomy na szali wagi. Lechoń homotekstualny*, Toruń 2013.
- Czermański 1958: Z. Czermański, *O Leszku*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 53.
- Dąmbska 1975: I. Dąmbska, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Warszawa-Poznań-Toruń 1975.
- Dorosz 1999: B. Dorosz, *Księga gości Jana Lechonia*, Toruń 1999.
- Dorosz 2004: B. Dorosz, *Nowojorskie tajemnice życia i śmierci Jana Lechonia*, "Teksty Drugie", III, 2004, s. 193-208.
- Duvignaud 2005: J. Duvignaud, *Ceremonia społeczna i ceremonia teatralna*, przeł. L. Kolankiewicz, w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa 2005, s. 197-202 (oryg. wyd. *Sociologie du théâtre. Essai sur des ombres collectives*, Paris 1965).
- Giedroyc, Miłosz 2008: J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1952-1963*, Warszawa 2008.
- Girard 1987: R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987 (oryg. wyd. *La Violence et le Sacré*, Paris 1972).
- Guiraud 1974: P. Guiraud, *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974 (oryg. wyd. *Sémiologie*, Paris 1971).
- Goethel 1958: F. Goethel, *Lechoń*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Jana Lechonia*, Londyn 1958, s. 25-28.
- Grydzewski, Lechoń 2006: M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy 1923-1956*, II, Warszawa 2006.
- Handke 2009: K. Handke, *Milczymy mówiąc*, w: Id., *Socjologia języka*, Warszawa 2009, s. 217-222.
- Iwazkiewicz 2006: J. Iwazkiewicz, *Lechoń*, w: P. Kądziela (red.), *Wspomnienia o Janie Lechoniu*, Warszawa 2006, s. 56-61.
- Janion, Rosiek 1986: M. Janion, S. Rosiek (red.) *Maski*, I-II, Gdańsk 1986.
- Janta 1958: A. Janta, 'O dwa palce od serca czułem sępa szpony.' *Przyczynek do nowojorskich dziejów życia i śmierci Lechonia*, w: S. Baliński (red.), *Pamięci Lechonia*, Londyn 1958, s. 11-19.
- Jawor 2019: A. Jawor, *Intymność cenzurowana: Panika moralna wokół rodziny na przykładzie rodzin nieheteronormatywnych w Polsce*, Warszawa 2019.
- Kerényi 1988: K. Kerényi, *Człowiek i maska*, przeł. A. Kryczyńska-Pham w: L. Kolankiewicz (red.), *Antropologia widowisk*, Warszawa 1988, s. 647-657 (oryg. wyd. *Mensch und Maske*, Berlin 1948).

- Kisiel 2001: J. Kisiel, *Maska konwencji, kostium intymności*, w: Id. *Retoryka i melancholia. O poezji Jana Lechonia*, Katowice 2001, s. 13-52.
- Kisiel 2009: J. Kisiel, *Pośmiertna maska Jana Lechonia. O "Lechoni" Stanisława Balińskiego*, w: Id. *Imiona lęku*, Katowice 2009, s. 121-140.
- Kocur 2007: M. Kocur, *Maska jako aktorka*, "Prace Kulturoznawcze", XXI, 2007, 3, s. 47-58.
- Korwin-Piotrowska 2015: D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015.
- Kosiński 1993: J.A. Kosiński, *Album rodzinne Jana Lechonia*, Warszawa 1993.
- Kurc 1992: J. Kurc, *Jana Lechonia mówienie Mickiewiczem*, w: E. Graczyk, Z. Majchrowski (red.), *13 tekstów o Mickiewiczu*, Gdańsk 1993, s. 157-168.
- Kurska 1986: A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1986.
- Labuda 1975: A.W. Labuda, *Biografia pisarza w komunikacji literackiej*, "Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1975, 5 (23), s. 104-116.
- Lechoń 1990: J. Lechoń, *Poezje*, Wrocław 1990.
- Lechoń 1992: J. Lechoń, *Dziennik*, I-II, Warszawa 1992.
- Lechoń 1993: J. Lechoń, *Dziennik*, Warszawa 1993.
- Lewandowski 2020: W. Lewandowski, *Poeta niemodny. O twórczości poetyckiej Jana Lechonia*, Kraków 2020.
- Lévinas 1980: E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1980 (oryg. wyd. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye 1961).
- Mauss 2011: M. Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcia 'ja'*, przeł. L. Kolankiewicz, w: A. Mencwel (red.), *Antropologia kultury*, Warszawa 2011, s. 187-193 (oryg. wyd. "Journal of the Royal Anthropological Institute", Paris 1938).
- Słowacki 1952: J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: Id. *Dzieła. Poematy*, II, Wrocław 1952, s. 30-40.
- Sartre 1996: J.P. Sartre, *Faces, Preceded by Official Portraits*, w: M. Natanson (red.), *Essays in Phenomenology*, The Hague 1966, s. 151-170.
- Stępień 2011: I. Stępień, *Miłosz w 'Dzienniku' Jana Lechonia*, "Zbliżenia kulturowe: Polska, Niemcy, Europa", IX, 2011, s. 51-55.
- Ślósarska 2004: J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.
- Szaruga 1997: L. Szaruga, *Milczenie i krzyk. Pięć esejów z powodu Młodej Polski*, Lublin 1997.
- Terlecki 1999: T. Terlecki, *Jan Lechoń*, w: Id. *Spotkania ze swoimi*, Wrocław 1999, s. 82-93.

- Tischner 1978: J. Tischner, *Fenomenologia spotkania*, "Analecta Cracoviensia" IX, 1978, s. 73-98.
- Tischner 1980: J. Tischner, *Bezdroża spotkań*, "Analecta Cracoviensia" XII, 1980, s. 137-172.
- Tischner 2011: J. Tischner, *Myslenie według wartości*, Kraków 2011.
- Tischner 2012: J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2012.
- Tischner 2017: J. Tischner, *Inny. Eseje o spotkaniu*, Kraków 2017.
- Urbańska 2016: M. Urbańska, *Dobry nekrolog Jana Lechonia*, w: Id., *Pamięć*, Łódź 2016, s. 35-44.
- Urbańska 2022: M. Urbańska, *Obcy i maska – o wierszu 'Erynie', Jana Lechonia*, w: W. Lewandowski et al. (red.), *Czytanie Lechonia*, Kraków 2022, s.181-198.
- Waldenfels 2009: B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2009 (oryg. wyd. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt 2006).
- Warchala 2013: J. Warchala, *Kilka uwag o milczeniu*, "Konteksty Kultury", X, 2013, 4, s. 458-467.
- Witkowski 1982: T. Witkowski, *Konrad i erynie. O twórczości Jana Lechonia*, w: I. Maciejewska (red.), *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, I, Warszawa 1982, s. 437-475.
- Wyskiel 1988: W. Wyskiel, *Kręgi wygnania. Jan Lechoń na obczyźnie*, Kraków 1988.
- Wyspiański 1903: S. Wyspiański, *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach*, Kraków 1903.

Abstract

Monika Urbańska

Jan Lechoń's Face and Mask. Based on Tischner's Experience of Truth and Identity

The aim of the article is to discover what Jan Lechoń communicated through the mask and what role it played in his life. I consider this issue on the basis of Tischner's experience of mask and face, closely related to the categories of truth and identity. The mask belongs to the category of phenomena, which is why I study it with phenomenological tools, taking into account the axiological perspective. The mask and the face are boundary phenomena related to the source experience, which allows us to discuss the phenomenology of the boundary.

In the work of Lechoń, the mask is a key concept related to the category of the Other. The mask phenomenon exists in a specific triangle of interdependence: mask bearer – mask – observer, which means that the effectiveness of the mask depends on the viewer. The mask, then, is to be used through the fault of the Other, it is called for by social life.

Keywords

Jan Lechoń; Joseph Tischner; Phenomenology; 20th Century Polish Poetry; Mask; Other; Identity.

Matej Šekli

L'origine dei friulanismi del tipo *medih* 'medico' e *lampadarib* 'lampadario' nello sloveno dialettale nell'area di contatto slavo-romanza in Friuli

1. *Introduzione*¹

Tra i friulanismi riscontrati nei dialetti sloveni lungo il confine linguistico sloveno-friulano figurano, tra l'altro, due tipi distinti di forme nominali con il tema terminante in *-ih* [iχ], vale a dire il tipo *medih* 'medico' e il tipo *lampadarib* 'lampadario'². Questi due gruppi di lessemi risultano presenti soprattutto nel dialetto della Val Resia e in quello delle Valli del Torre, ma non solo, essi sono infatti attestati, sebbene sporadicamente, anche in alcuni altri dialetti del cosiddetto gruppo dialettale del Litorale³. Com'è noto, le suddette varietà dialettali slovene sono da secoli – più precisamente, dall'epoca dell'insediamento da parte degli Slavi nell'attuale area linguistica slovena nella seconda metà del VI secolo – in intenso contatto diretto, geografico e di conseguenza sociale, con i vicini dialetti friulani e le loro varietà diatopiche e diacroniche. Infatti, le forme slovene in *-ih* [iχ] sono state molto probabilmente tratte dal friulano nel quale troviamo oggi la terminazione in *-i* (cfr. le forme moderne *mièdi* 'medico' e *lampadàri* 'lampadario').

¹ Per la stesura del testo è stato utilizzato il sistema di input ZRCola (<<http://zrcola.zrc-sazu.si>>), elaborato da Peter Weiss presso il Centro di ricerca scientifica dell'Accademia slovena delle scienze e delle arti di Lubiana (<<http://www.zrc-sazu.si>>). Vorrei ringraziare di cuore i due revisori anonimi per i loro preziosissimi commenti. È merito loro se nella presente versione del testo ci sono meno mancanze e incongruenze. Per eventuali carenze mi assumo personalmente la piena responsabilità.

² Negli studi linguistici precedenti le forme del tipo *medih* sono già state messe in evidenza e in parte interpretate (cfr. Štrekelj 1887: 22, Šturm 1928: 31, Steenwijk 1990: 27), mentre il tipo *lampadarib* non è stato ancora trattato, in quanto individuato solo di recente grazie al materiale dialettale raccolto e pubblicato nelle opere amatoriali (cfr. Chinese 2003, Del Medico 2006, Špehonja 2009) nonché in quelle di approfondite ricerche dialettologiche dei dialetti di Resia (Steenwijk 1992, 2005) e del Torre (Spinuzzi Monai 2009, Ježovnik 2022).

³ Rientrano nel gruppo dialettale del Litorale (sloveno *primorska narečna skupina*) i dialetti sloveni di Resia (*rezijansko narečje*), dell'Alto Isonzo (*obsosko narečje*), del Torre (*tersko narečje*), del Natisone (*nadiško narečje*), del Collio (Goriziano) (*briško narečje*), del Carso (*kraško narečje*) insieme al sottodialetto della Bainsizza (*banjško podnarečje*), della Carniola Interna (*notranjsko narečje*) e dell'Istria (*istrsko narečje*) (cfr. Logar, Rigler 1983). Per i dialetti sloveni in Friuli cfr. Benacchio 2002.

Dal punto di vista della loro origine, anche le forme friulane in questione sono a loro volta di due tipi diversi⁴. Il primo gruppo rappresenta la continuazione delle forme romanze che terminano in vocale + -CU(M), cfr. il tipo MEDICU(M) (it. *médico*, friul. *mièdi*), mentre il secondo gruppo comprende il cosiddetto strato lessicale dotto, preso in prestito verosimilmente in un periodo più recente dall'italiano, dove le forme in questione finiscono per consonante + -io. Seguendo un meccanismo di adattamento fonetico ben consolidato che si rifa all'assetto fonetico del lessico ereditario, i sostantivi e gli aggettivi italiani terminanti in -(i)o, durante il passaggio al friulano, sono soggetti al semplice processo di caduta della -o finale (cfr. it. *avvocato* vs. friul. *avocat*, it. *segretario* vs. friul. *segretàri*). Si tratta, infatti, di un processo di integrazione molto produttivo che interessa soprattutto il lessico dotto. Va inoltre segnalato che anche in italiano i lessemi nominali con la terminazione in -io fanno parte del lessico colto e hanno a loro volta origine nelle forme latine terminanti in consonante + -IU(M), cfr. il tipo LAMPADĀRIU(M) (it. *lampadario*, friul. *lampadàri*). Com'è risaputo, dal punto di vista dell'evoluzione fonetica, i cultismi solitamente si discostano dai procedimenti evolutivi inerenti ai lessemi ereditati. Si confronti ad esempio il diverso comportamento, sia in italiano che in friulano, della stringa -RIU(M) del romanzo comune nel lessico ereditario da una parte e quello dotto dall'altra (cfr. lat. NOTĀRIU(M) > it. *notaio*, venet. *nodàro*, friul. *nodâr* (1329-1450 *nodar*, DSF) vs. lat. SECRETĀRIU(M), voce dotta it. *segretario*, friul. *segretàri*; lat. ARMĀRIU(M) > it. *armario* arc. (≥ *armadio*), venet. *armâr*, friul. *armâr* (1426 *armar*, DSF) 'armadio' vs. lat. LAMPADĀRIU(M), voce dotta it. *lampadario*, friul. *lampadàri*)⁵.

La problematica affrontata in seguito riguarda l'origine delle forme nominali che terminano in -ib [iχ] del tipo *medih* 'medico' e *lampadarib* 'lampadario' nello sloveno dialettale, e in particolare l'origine della fricativa velare sorda *b* [χ] in ambedue i gruppi di friulanismi. Il quesito che ci si pone è se l'elemento χ tragga la propria origine dalla lingua modello, vale a dire il friulano, o se sia comparso solo dopo l'evento del prestito nella lingua replica, ossia lo sloveno, nonché se il fenomeno della comparsa della χ sia di natura fonetica o analogica. Mentre la velare χ nel tipo *medih* può essere molto probabilmente spiegata ipotizzando un assetto fonetico più arcaico rispetto a quello attuale degli esiti delle forme del tipo MEDICU(M) nelle varietà diacroniche del friulano, la formazione della χ nel tipo

⁴ Dal punto di vista etimologico, il lessico friulano assimilato dai dialetti sloveni rientra pienamente nello strato lessicale ereditario, con una continuità linguistica che lo vede risalire al latino volgare o romanzo comune, oppure rappresenta il cosiddetto lessico dotto (cfr. la qualificazione *voce dotta* nei vocabolari etimologici), che è stato introdotto successivamente nelle singole lingue romanze dal latino (medievale, ecclesiastico, umanistico ecc.), nel caso specifico del friulano, sia direttamente dal latino sia per mediazione del veneziano, del cosiddetto 'veneto-toscano' o dell'italiano (standard) presenti all'epoca in Friuli (cfr. Cadorini 2015).

⁵ È infatti tipica del friulano (come pure dell'italiano) la dualità dei suffissi ad es. -âr/-àri (*nodâr* 'notaio' vs. *veterinàri* 'veterinario') e -ôr/-òri (*coledôr* 'colatoio' vs. *purgatòri* 'purgatorio'), quest'ultimo esplicitamente definito di origine dotta nelle opere linguistiche: "purgatòri; responsòri; laboratòri (termini non popolari)" (Marchetti 1967: 104-105).

lampadarib appare meno chiara. È comunque molto probabile che la presenza dell'elemento in questione in entrambi i gruppi di prestiti sia in qualche modo collegata.

Nelle seguenti due sezioni vengono trattati i due predetti gruppi di friulanismi nello sloveno dialettale, separatamente per ciascuna sezione. Quest'ultime si articolano a loro volta in due sottosezioni, rispettivamente quella documentativa e quella analitica. Nella prima parte della sezione, organizzata in lemmi, sono riportate, in maniera quanto più dettagliata possibile, l'attestazione del lessema trattato nei dialetti sloveni, nonché le corrispondenti forme romanze. La forma slovena standardizzata provvista di significato (ad es. *medih* 'medico') rappresenta un'astrazione delle singole forme attestate nei vari dialetti, spogliate delle loro peculiarità fonetiche. La parte documentativa è rappresentata per lo più dalle forme attestate nello sloveno dialettale⁶. Queste ultime sono poi seguite da forme romanze, più precisamente da quella latina volgare o romanza comune (lat. MEDICU[M]) – con l'indicazione se i loro esiti in italiano e friulano facciano parte del lessico ereditario (preceduto da >) o siano di origine dotta⁷, da quella italiana (standard ossia toscana) (it. *medico*) e, se pertinente per l'analisi storico-linguistica, anche da quella veneta 'coloniale' – queste ultime due a titolo di materiale comparativo; infine, viene riportata la forma del friulano moderno (friul. *mièdi*). Nella seconda parte della sezione vengono analizzate diverse ipotesi sull'origine della fricativa velare sorda χ in ciascun gruppo di prestiti, tenendo conto della storia linguistica sia del friulano che dello sloveno.

2. *I friulanismi del tipo medih nello sloveno dialettale*

Nei dialetti sloveni lungo il confine linguistico sloveno-friulano sono attestati i seguenti friulanismi terminanti in *-ib* [i χ] del tipo *medib*:

⁶ Le forme dialettali slovene sono citate seguendo la grafia delle fonti utilizzate, accompagnate in alcuni casi da qualche nota esplicativa. Le forme del dialetto di Resia sono riportate osservando l'ortografia resiana (Steenwijk 1994). Viene citato sistematicamente il materiale dialettale delle seguenti parlate locali: dialetto di Resia/Rezija: Stolvizza/Solbica (S) e Oseacco/Osojane (O) (parlate resiane orientali), Gniva/Njiva (G), Lipovaz/Lipovec (L) e San Giorgio/Bila (SG) (parlate resiane occidentali) (Steenwijk 2005); dialetto del Torre/Ter: Lusevera/Bardo (L), Pradielis/Ter (P) e Subit/Subid (S) (Del Medico 2006, Spinozzi Monai 2009, Balloch 2018, Ježovnik 2022). Per ulteriori precisazioni riguardo il materiale resiano, in primo luogo delle varianti di Stolvizza ed Oseacco, ringrazio di cuore la signora Luigia Negro (Circolo culturale resiano Rozajanski dum).

⁷ Su esempio degli studi romanzi, la forma latina volgare o romanza comune è riportata in sole lettere maiuscole, i sostantivi all'accusativo (singolare) (lat. MEDICU[M]) e gli aggettivi all'accusativo singolare maschile (lat. CONTRARIU[M]). Le forme romanze sono tratte dalle seguenti fonti: 1) la forma latina di base con l'interpretazione sulla sua origine volgare o dotta in italiano e la forma italiana secondo Zingarelli 2013; 2) la forma veneta 'coloniale' (laddove non indicato diversamente, nella variante triestina) secondo Doria 1987; 3) la forma friulana moderna secondo Pirona 1996, trascritta tuttavia secondo la grafia ufficiale (cfr. Madriz e Roseano 2003), quella antica invece dal *Dizionario Storico Friulano* (DSF).

čelunih s. m. ‘canonico’: dialetto del Torre: S *čelunəh* (Balloch 2018: 200); lat. tardo CANONICU(M) > it. *canònico*, arc. *calònico*, friul. *čjalìni* (con dissimilazione a distanza di tipo $n-n \geq l-n$, n , cfr. BONŌNIA(M) \geq it. *Bològna*);

Dominih s. m., *Menih* s. m. ‘Domenico’: dialetto di Resia: L <Dominəh> (Chiese 2003: 32, 121) = *Dominih*; forma aferetica – dialetto di Resia: S *Meni*, O *Meneh* (Šekli 2021: 294), L <Menə> (Chiese 2003: 53, 121) = *Meni*; dialetto del Natisone: nome di casato **Ménih* > *Ménhi* (Merkù 1993: 35); lat. DOMINICU(M) > it. *Doménico*, friul. *Domèni* ‘Domenico’, forma aferetica venet. *Mènigo*, friul. *Mèni*;

Durib s. m. ‘Odorico’: dialetto di Resia: S *Duri*, O *Durib*, L <Duryh> (Chiese 2003: 33, 141) = *Durib*, cfr. anche *Sv. Durib z Pardanuna*, indicato come santo per il giorno 14 gennaio e riferito a Odorico da Pordenone (c. 1280-1331) (NK22); lat. AUDERICU(M) > it. *Odorico*, friul. *Odori* ‘Odorico’, forma aferetica venet. *Dorigo*, *Durigo* (Costantini, Fantini 2011: 313), friul. *Dori*, *Duri*⁸; va comunque segnalato che, a differenza degli altri lessemi analizzati in questa sezione, la forma *Durib* rappresenta l’unico caso di vocale finale tonica;

fogatib s. m. ‘focatico’: dialetto del Torre: S *fogatəh* (Balloch 2018: 146) vs. *fogàtik* ‘tassa familiare’ (Del Medico 2006: 42); lat. mediev. FOCATICU(M) > it. *focàtico*, friul. *fogàtic*;

judih e *džudih*/*žudih* s. m. ‘giudice’: dialetto di Resia: S *jüdi*, O *jüdeh*; dialetto del Torre: *žudih* (Spinuzzi Monai 2009: 626); dialetto del Natisone: *žudih* (Skubic 1997: 151), *žù:diχ* (Šekli 2005: 180); lat. IUDICE(M) > it. *giùdice*, friul. *jùdiç*, *jùdis*, *zùdis* vs. friul. ant. *zudic* (con *k* a fine parola)⁹;

medih s. m. ‘medico’: dialetto di Resia: S *midi*, O *mideh*, G *midih*, SG *midih* (Steenwijk 2005: 80); dialetto del Torre: L *mièdeh* (Del Medico 2006: 68, 215), *miedi(h)* (Spinuzzi Monai 2009: 555), P *miedič* (Ježovnik 2020: 509); dialetto del Natisone: *miedih* (Skubic 1997: 152; Špehonja 2009: 87); dialetto del Carso: *miédih*, gen. sg. *miéthha* (Štrekelj 1887: 22); lat. MEDICU(M), voce dotta it. *médico*, friul. *mièdi*;

munih s. m. ‘sagrestano’: dialetto di Resia: S *müni*, O *müneh*, SG *münih* (Steenwijk 2005: 85; Skubic 1997: 145); dialetto del Torre: L *múneh* (Del Medico 2006: 70, 243),

⁸ In resiano, oltre alla forma *Durib* (con una *-h* finale) si riscontra anche la variante *Durig* (con una *-g* [k] a fine parola), cfr. SG *Durík*, gen. sg. *Duríga* (Steenwijk 1992: 254) = *Durig*, gen. sg. *Duríga*, presa in prestito, non dal friulano, bensì dal veneto, a differenza della variante *Durib*. È evidente che il nome di questo santo, in passato molto venerato in Friuli, fu integrato nel dialetto resiano a più riprese, prima dal friulano e poi dal veneto.

⁹ A differenza delle forme IUDICE(M) > it. *giùdice*, friul. *jùdiç* > *jùdis*, *zùdis* (dovute a evoluzione fonetica della sequenza lat. -CE(M) > friul. -s, cfr. lat. CRUCE(M) > it. *cróce*, friul. *crós*), la forma friul. ant. *zudic* (con *k* a fine parola), a meno che non si tratti del risultato di livellamenti analogici, va fatta risalire a una ipotetica forma originaria *IUDICU(M), che tuttavia non risulta essere attestata nel latino medievale in Friuli (Piccini 2006).

muni(h), nome di casato *Munih* (Spinozzi Monai 2009: 558), P *mú:njχ* (Ježovnik 2022: 264); dialetto dell'Alto Isonzo: *Munih* cognome diffuso nel Tolminotto (Merkù 1982: 46); lat. tardo MONACHU(M), voce dotta it. *mónaco* 'monaco', friul. *muñni*, *mùni* 'sagrestano, scaccino';

šalvadih agg. 'selvatico': dialetto di Resia: S *šalvadi*, O *šalvadeh*, L <šalvadëh> (Chinese 2003: 81, 157) = *šalvadih*; lat. SILVATICU(M) > it. *selvático*, pop., tosc. *salvático*, friul. *salvadi*;

štomih, *stomih* s. m. 'stomaco': dialetto del Torre: L *stómeh* (Del Medico 2006: 116, 259), *štomi(h)* (Spinozzi Monai 2009: 559), L *stómeh* (Del Medico 2006: 116, 259), P *štò:mjχ* (Ježovnik 2022: 2.48); lat. STOMACHU(M) > it. *stómaco*, venet. *stòmigo*, friul. *stòmi*;

tosih s. m. 'veleno': dialetto di Resia: S *tosi*, O *toseh*; dialetto del Torre: P *tùoşjχ* (Ježovnik 2022: 562); lat. TOXICU(M), voce dotta it. *tòssico*, friul. *tuèssi* 'veleno'.

La fricativa velare sorda *h* [χ] nei friulanismi del tipo *medih* dello sloveno dialettale può essere, con molta probabilità, ricondotta a una forma fonetica più arcaica rispetto a quella attuale, derivante dagli esiti delle forme del tipo MEDICU(M) nel friulano antico. Com'è noto, gli idiomi detti 'ladini' (o anche 'retoromanzi' o 'alpino-romanzi') – il friulano, il ladino dolomitico e il romancio¹⁰ – come pure i dialetti italiani settentrionali, nei quali rientra anche il veneto, fanno parte della Romània (nord)occidentale (Šturm 1928, Rohlfs 1937: 19, Wartburg 1950: 31-34, Grad 1958, Skubic 2007: 62-66, Šega 1998: 77, Repanšek 2016: 106-107) e sono caratterizzati, tra l'altro, dalla sonorizzazione e dalla graduale lenizione delle occlusive sorde *p*, *t*, *k* romanze in posizione intervocalica. Di conseguenza, le occlusive sorde *p*, *t*, *k* originarie rimangono, in linea di principio, immutate in toscano, mentre sono soggette a sonorizzazione e a successivi graduali processi di lenizione in friulano e veneto (cfr. Rohlfs 1966: 277-280, 271-277, 265-270, Francescato 1966: 202-209, Zamboni 1979: 12-13, Benincà 1989: 570, Vicario 2007: 48): 1) lat. SAPŌNE(M) > it. *sapóne* vs. venet. *savon* > *saon*, friul. *savòn*; 2) lat. ROTA(M) > it. *ruòta* vs. venet. *rioda*, *roda*, friul. *ruède*; lat. MARĪTU(M) > it. *marito* vs. venet. *mario* > *marì* (in alcune varietà venete con la restituzione della *d*, cfr. le forme del tipo *marido*), friul. **marìd* > *marìt* (con la desonorizzazione della **-d* finale); 3) lat. AMĪCU(M) > it. *amico* vs. venet. *amigo*, friul. *amì*.

Nella sequenza originaria vocale + -CU [ku] a fine parola in friulano la consonante velare è dunque scomparsa completamente (si veda sopra la forma friul. *amì*)¹¹. Tuttavia, gli stadi intermedi di questa evoluzione fonetica, che ha portato alla caduta della consonante in questione, non sono direttamente documentati e devono essere pertanto rico-

¹⁰ Nelle opere di linguistica romanza gli idiomi chiamati oggi giorno friulano, ladino dolomitico e romancio vengono denominati con termini diversi, ossia come *ladino* (cfr. Ascoli 1873, Renzi 1994: 178), *retoromanzo* (tedesco *Rätoromanisch*) (Gartner 1883) o *alpino-romanzo* (tedesco *Alpenromanisch*) (Gamillscheg 1934-1936, II: 271, Skubic 2007: 125-155).

¹¹ Cfr. "[k] finale, tende a dileguarsi: *muñni*, *mjèdi*, *stòmi* [...]" (Francescato 1966: 207).

struiti¹². Considerando la tipologia dei mutamenti fonetici, la lenizione delle ostruenti sorde in posizione intervocalica avviene gradualmente per fasi, ovvero in questo processo si susseguono, solitamente, la sonorizzazione, la spirantizzazione, in alcuni casi persino il *gliding* e, infine, il dileguo della consonante stessa (cfr. Ramovš 1924: 233, Hock 2021: 91-92). Partendo da questo presupposto, l'ipotesi più fondata sembra indicare che l'evoluzione fonetica dall'occlusiva velare sorda *k* romanza alla caduta della stessa nella suddetta stringa in friulano si sia materializzata nel susseguirsi dei seguenti mutamenti fonetici: lat. *k* / [V_V] > friul. **g* > **γ* > **χ* > **h* > Ø. L'occlusiva velare sorda **k* in posizione intervocalica si sarebbe dunque sonorizzata diventando occlusiva velare sonora **g* (questo stadio lenitivo si è preservato, ad esempio, nei dialetti veneti), quest'ultima sarebbe stata poi oggetto di spirantizzazione mutando nella fricativa velare sonora **γ*, la quale, dopo la riduzione della vocale finale, sarebbe passata alla fricativa velare sorda **χ* in seguito a desonorizzazione, per poi molto probabilmente, dopo uno stadio di fricativa laringale sorda **h*, sparire definitivamente (cfr. lat. AMĪCU(M) > friul. **amigo*/ə > **amiγo*/ə > **amiχ* > **amih* > *ami*). In questo susseguirsi di mutamenti fonetici sono comparse come fasi evolutive, tra l'altro, anche le velari **g* e **χ*. All'interno dell'area friulana, la velare *g*, soggetta in ogni caso a desonorizzazione in *k* in posizione finale, si è mantenuta nelle varietà friulane più arcaiche, ad esempio nel muglisano (cfr. mugl. *amík*, *miédik*, *mónik*, *stómik*, *tósik*, *segónt* [Zudini, Dorsi 1981: *passim*]).

Alcuni dei succitati esiti fonetici intermedi della *k* originaria sono attestati indirettamente anche in alcuni friulanismi presenti nei dialetti sloveni. Infatti, per quanto concerne i diversi esiti della *k* romanza, nelle varietà dialettali slovene si riscontrano sia *g* che *χ*. La **g* del friulano antico, caratteristica di alcuni friulanismi rilevati in sloveno, è stata evidenziata già da tempo negli studi slovenistici (cfr. Šturm 1928: 30-31). Si manifesta ad esempio in slov. dial. *segond* 'secondo, non primo' (lat. SECUNDU(M) > it. *secóndo*, venet. *segondo*, furl. *seont* vs. slov. dial. *segond*: dialetto di Resia: S *saont* [sa'ont], O *sagont* [sa'ɔnt], G *sahont* [sa'hont], SG *sagont* [sa'gont] [Steenwijk 2005: 121]; dialetto del Torre: *segont* (*ki*) 'secondo (che)' [Spinozzi Monai 2009: 589]), come pure in slov. dial. *sigur* 'sicuro' (lat. SECŪRU(M) > it. *sicùro*, venet. *siguro*, *seguro*, friul. *sigúr* vs. slov. dial. *sigur*: dialetto di Resia: S *siür* [si'ɥr], O *sigür* [si'ɥr], SG *sigür* [si'gür]; dialetto del Torre: *siguran* [Spinozzi Monai 2009: 590]). Le forme del tipo *segond*, *sigur* sono dunque penetrate nello sloveno dialettale prima della spirantizzazione della *g* in alcune varietà dialettali slovene, il cui inizio risalirebbe al periodo tardomedievale (Logar 1974: [336])¹³.

¹² Nei documenti in volgare friulano risalenti alla seconda metà del XIV secolo si ritrovano già le forme moderne in *-i*, cfr. il materiale linguistico nel registro della Pieve di Santa Maria di Gemona: *muni* 'sacrestano' (ms. n° 1042 databile al 1397-1398) e *muini* 'sacrestano' (ms. n° 1044 databile al 1399-1400) (Vicario 2015: 144-150).

¹³ A differenza dei lessemi del tipo slov. dial. *segond* e *sigur*, i prestiti del tipo slov. dial. *amig* (cfr. le forme resiane *amig* [a'mik], gen. sg. *amiga* [a'miga] [Steenwijk 2005: 9]) sono stati adottati dopo la spirantizzazione della *g* nei dialetti sloveni in quanto non più soggetti a quest'ultima.

La problematica della presenza nei dialetti sloveni della fricativa velare sorda * χ , la cui origine è riconducibile al friulano antico, non è stata ancora esaminata negli studi precedenti. L'esistenza della * χ in friulano sembra essere comunque confermata proprio dalle forme del tipo *medih* in sloveno. L'ipotesi secondo la quale gli esiti delle forme del tipo MEDICU(M) siano passate dal friulano antico ai vicini dialetti sloveni all'epoca in cui nel friulano antico esisteva ancora la * χ (friul. ant. **mièdiχ* → slov. dial. *miediχ*) risulta essere fondata¹⁴. Sono dunque proprio le forme dialettali slovene con la χ del tipo *medih* che proverebbero, sebbene in maniera indiretta, l'esistenza della fricativa velare sorda * χ , nata dalla fricativa velare sonora * γ , quest'ultima ancora in posizione intervocalica, dopo il dileguo della vocale finale. Inoltre, le forme slovene indicherebbero una cronologia relativa che vedrebbe la caduta della vocale finale *-o in friulano precedere la scomparsa della consonante * γ in posizione mediana. La forma resiana *Durih* con la sua *i* [i] centralizzata, esito della vocale lunga tonica **i* dello sloveno comune¹⁵, confermerebbe altresì un'altra cronologia relativa, questa volta sul piano interlinguistico, ovvero il fatto che il gruppo finale *-*iχ* del friulano sarebbe penetrato nello sloveno con la vocale lunga **i*, all'epoca già fonematizzata.

3. I friulanismi del tipo *lampadarih* nello sloveno dialettale

Nello sloveno dialettale a contatto con l'area linguistica friulana sono stati documentati i seguenti friulanismi terminanti in *-ih* [iχ] del tipo *lampadarih*:

akvarih s. m. 'acquario': dialetto del Torre: L *akuarèh*, *akuàrèh* (Del Medico 2006: 16, 150); lat. AQUARIU(M), voce dotta it. *acquario*, friul. *acuàri*;

ambulatorih s. m. 'ambulatorio': dialetto di Resia: L <ambulatorèh> (Chiese 2003: 23, 103) = *ambulatorih*; dialetto del Torre: L *ambulatòrèh* (Del Medico 2006: 16, 154); lat. tardo AMBULATŌRIU(M), voce dotta it. *ambulatorio*, friul. *ambulatòri*;

Antonih s. m. 'Antonio', *Tonih* s. m. 'Toni', *Tonišič* s. m. 'Tonino': dialetto di Resia: S *Antuni*, O *Antuneh*, L <Antunë> (Chiese 2003: 23, 103) = *Antuni*; forma aferetica: dialetto di Resia: S *Toni*, O *Toneh*, L <Tonë> (Chiese 2003: 87, 103) = *Toni*; dialetto del Torre: S gen. sg. (*Sən*)*tonəha* (Balloch 2018: 262); dialetto del Natisone: nomi di casato, ad es. Scale/Skale *Tonihovi*, Brida Superiore/Gorenje Brdo, Costne/Hostno, Seuzza/

¹⁴ Si suppone che le forme slov. dial. *medih* derivino dal friul. ant. **medego* (Šturm 1928: 31).

¹⁵ La vocale alta centralizzata *i* [i] del resiano è l'esito della vocale lunga **i* dello sloveno comune (cfr. psl. **zima*¹ (c) 'inverno' > slov. com. **zima* > slov. std. *zima*, res. *zima* 'inverno') e della vocale breve **i*, successivamente soggetta ad allungamento in sillaba non finale (psl. **žito* [a] 'frumento' > slov. com. **žito* > slov. std. *žito*, res. *žitu* 'frumento'). La forma res. *Durih* dunque confermerebbe che la vocale tonica **i* del friulano sarebbe stata fonologicamente lunga nel momento dell'integrazione del prestito.

Selce **Tonihovi* > *Tonhovi* (Bonini 2001: 36, 42, 63); cognome *Tonih*¹⁶; forma aferetica suffissata slov. dial. *Tonišič*: dialetto di Resia: S *Tonišič*, O *Tonišéc*; lat. ANTŌNIU(M), it. *Antònio*, friul. *Antòni*; forma aferetica it. *Tòni*, friul. *Tòni*;

aspensorih s. m. ‘aspersorio’: dialetto del Torre: L *aspensóreh* (Del Medico 2006: 18, 158); la forma *aspensorih* potrebbe essere il risultato di una dissimilazione di tipo **r-r* ≥ *n-r*: **aspensorih* ≥ **aspensorih*; lat. mediev. ASPERSORIU(M), voce dotta it. *aspersòrio*;

auditorih s. m. ‘auditorio’: dialetto del Torre: L *audetóreh* (Del Medico 2006: 18, 159); lat. AUDITŌRIU(M), voce dotta it. *auditòrio*, friul. *auditòrio*;

avtoritarih agg. ‘autoritario’: dialetto del Torre: L *autoritáreh* (Del Medico 2006: 18, 160); it. *autoritáριο*, friul. *autoritári*;

biljetarih s. m. ‘bigliettaio, controllore’: dialetto di Resia: L <byljëtarëh> (Chinese 2003: 28, 108) = *biljetarih*; dialetto del Torre: L *biljetáreh* (Del Medico 2006: 21, 177); it. *bigliettáio*, *bigliettáριο* vs. friul. *bilietár*;

binarih s. m. ‘binario’: dialetto di Resia: S *binori*, O *binareh*; dialetto del Torre: L *bináreh* (Del Medico 2006: 21, 163), P nom. pl. *bjíná:rixi* (Ježovnik 2022: 465); lat. BINĀRIU(M), voce dotta it. *bináριο*, friul. *binári*;

brevjarih s. m. ‘breviario’: dialetto del Torre: L *breviáreh* (Del Medico 2006: 24, 165); lat. BREVIĀRIU(M), voce dotta it. *breviáριο*, friul. *breviári*;

čapitanih s. m. ‘capitano’: dialetto del Torre: L *čapitáneh* (Del Medico 2006: 31, 168); lat. parl. *CAPITĀNU(M), it. *capitáno* vs. friul. *čjapitáni*;

dacih s. m. ‘dazio’: dialetto del Torre: L *dàceh* (Del Medico 2006: 32, 181); lat. DATIO, voce dotta it. *dàzio*, friul. *dàzi*;

deziderih s. m. ‘desiderio’: dialetto del Torre: L *dezidérih* (Del Medico 2006: 35, 182); lat. DESIDERIU(M), voce dotta it. *desidèrio*, friul. *desidèri*;

divisorih agg. ‘divisorio’: dialetto del Torre: L (*miér*) *devesóreh* ‘(muro) divisorio’ (Del Medico 2006: 68, 219); it. *divisòrio*, friul. *divisòri*;

doplih agg. ‘doppio’: dialetto di Resia: S *dopli*, O *dopleh*; dialetto del Natisone: *dòplih* (Špehonja 2009: 39); lat. DUPLU(M) > it. *dóppio*, friul. *dòpli*;

dubih s. m. ‘dubbio’: dialetto del Torre: L *dúbeh* (Del Medico 2006: 38, 187); lat. DUBIU(M), voce dotta it. *dùbbio*, friul. *dùbi*;

¹⁶ Il cognome slov. *Tonih* si riscontra nei pressi di Lubiana (Bezljaj 1974: 643), tuttavia la fonte non specifica se quest’ultimo sia un cognome autoctono dell’area slovena centrale oppure provenga dall’area dialettale del Litorale.

ezemplih s. m. 'esempio': dialetto del Torre: L *esèmpleh* (Del Medico 2006: 40, 189); lat. EXĒMPLU(M), voce dotta it. *esèmpio*, friul. *esèmpli*;

faštibih, fastilìh s. m. 'fastidio' (la *b* e la *l* al posto della **d* originaria risultano essere opache): dialetto di Resia: S *faštibi*, O *faštibeh*; dialetto del Torre: L *fastileh* (Del Medico 2006: 41, 192); lat. FASTĪDIU(M), voce dotta it. *fastidio*, friul. *fastidi*;

impenjih s. m. 'impegno': dialetto del Torre: L *impènjeh* (Del Medico 2006: 46, 204); it. *impègno*, friul. *impègn*;

imprezarìh s. m. 'impresario': dialetto del Torre: L *enpresàreh* (Del Medico 2006: 39, 204); it. *impresàrio*, friul. *impresàri*;

judicìh, džudicìh s. m. 'giudizio': dialetto di Resia: S *judìci*, O *judìceh*, G *judìci*, SG *judicìh* (Steenwijk 2005: 55); dialetto del Torre: L *gudicèh* (Del Medico 2006: 44, 200); lat. IUDĪCIU(M) > it. *giudizio*, friul. *judizi*;

kalendarìh s. m. 'calendario': dialetto del Torre: L *kalendàreh* (Del Medico 2006: 49, 166); lat. tardo CALENDĀRIU(M), voce dotta it. *calendàrio*, friul. *calendàri*;

Kalvarìh/kalvarìh s. m. 'Calvario, via crucis': dialetto di Resia: S *Kalvari*, O *Kalvareh*, G *Kalvarìh*, SG *Kalvarìh* (Steenwijk 2005: 56); dialetto del Torre: L *kalváreh* (Del Medico 2006: 49, 167); lat. eccl. CALVĀRIU(M), voce dotta it. *calvário*, friul. *calvàri*;

kapricìh s. m. 'capriccio': dialetto del Torre: L *kapricèh* (Del Medico 2006: 50, 169); it. *capriccio*, friul. *capriç, caprici, caprizi*;

klistèrìh s. m. 'clistere': dialetto del Torre: L *klistèrìh* (Del Medico 2006: 53, 174); lat. tardo CLYSTÈRE(M), voce dotta it. *clistère*, friul. *klistèri*;

komisarih s. m. 'commissario': dialetto del Torre: L *komisàrìh* (Del Medico 2006: 54, 175); lat. mediev. COMMISSĀRIU(M), voce dotta it. *commissàrio*, friul. *comissàri*;

konsultorìh s. m. 'consultorio': dialetto del Torre: L *konsúltoreh* (!) (Del Medico 2006: 55, 176); it. *consultòrio*, friul. *consultòri*;

kontrarìh agg. 'contrario, contrapposto': dialetto di Resia: S *kontrari*, O *kontrareh*, L <kontrarèh> (Chinese 2003: 45, 115) = *kontrarìh*; lat. CONTRĀRIU(M), voce dotta it. *contrário*, friul. *contràri*;

lampadarìh s. m. 'lampadario': dialetto di Resia: S *lampadari*, O *lampadareh*; dialetto del Torre: L *lampadàreh* (Del Medico 2006: 60, 209); lat. tardo LAMPADĀRIU(M), voce dotta it. *lampadàrio*, friul. *lampadàri*;

ledžonarìh s. m. 'legionario': dialetto del Torre: L *legjónàreh* (Del Medico 2006: 61, 210); lat. LEGIONĀRIU(M), voce dotta it. *legionário*, friul. *legjonàri*;

lucernarib s. m. ‘lucernaio’: dialetto del Torre: L *lucernáreb* (Del Medico 2006: 63, 211); it. *lucernàrio*;

lunarib s. m. ‘lunario, calendario’: dialetto del Torre: L *lunáreb* (Del Medico 2006: 64, 212), P *luná:riḡ* (Ježovnik 2022: 508); lat. LUNĀRE(M), voce dotta, considerando gli esiti in italiano e friulano, molto probabilmente *LUNĀRIU(M), it. *lunàrio*, friul. *lunàri*;

matramonib s. m. ‘matrimonio’: dialetto di Resia: S *matramuni*, O *matranuneh*, G *matranunib*, SG *matramunib* (Steenwijk 2005: 78); lat. MATRIMŌNIU(M), voce dotta it. *matrimònio*, friul. *matrimòni*;

miljardarib s. m. ‘miliardario’: dialetto di Resia: L <myljardarèh> (Chiese 2003: 55, 138) = *miljardarib*; dialetto del Torre: L *miljardáreb* (Del Medico 2006: 68, 217); it. *miliardàrio*, friul. *miliardàri*;

miljonarib s. m. ‘milionario’: dialetto di Resia: L <mylioniarèh> (Chiese 2003: 55, 138) = *miljonarib*; dialetto del Torre: L *miljonáreb* (Del Medico 2006: 68, 217); it. *milionàrio*, friul. *milionàri*;

misterib s. m. ‘mistero’: dialetto di Resia: L <mystèrèh> (Chiese 2003: 55, 139) = *mistèrib*; dialetto del Torre: L *mestèrib*, *mistèrib* (Del Medico 2006: 67-68, 217); lat. MYSTĒRIU(M), voce dotta it. *mistèro*, *mistèrio*, friul. *mistèri*;

mišjonarib, *misjonarib* s. m. ‘missionario’: dialetto di Resia: S *mišjonari*, O *mišjonareh*, G *mišjonerib*, SG *mišjonarib* (Steenwijk 2005: 81); dialetto del Torre: L *misionáreb*, *misjonáreb* (Del Medico 2006: 68, 217); lat. *MISSIŌNĀRIU(M), voce dotta it. *missionàrio*, friul. *missionàri*;

mortarib s. m. ‘mortaio’: dialetto del Torre: L *mortáreb* (Del Medico 2006: 69, 218); lat. MORTĀRIU(M), voce dotta it. *mortàio* vs. friul. *mortâr*;

municipib s. m. ‘municipio’: dialetto di Resia: S *municipi*, O *municìpeh*, SG *municipi* (Steenwijk 1992: 283); dialetto del Natisone: loc. sg. *Dol na municìphe* (Skubic 1997: 151); lat. MUNICIPIU(M), voce dotta it. *municipio*, friul. *municipi*, *munizìpi*;

orarib s. m. ‘orario’: dialetto del Torre: L *oráreb* (Del Medico 2006: 81, 222); it. *oràrio*, friul. *oràri*;

ostensorib, *ostensorib* s. m. ‘ostensorio’: dialetto del Torre: L *ostensóreb*, *ostensórib* (Del Medico 2006: 82, 223); it. *ostensòrio*, friul. *ostensòri*;

prežib s. m. ‘prezzo’: dialetto di Resia: S *preži*, O *prežeh*, G *prežib*, SG *prežib* (Steenwijk 2005: 109); dialetto del Torre: L *príežeh* (Del Medico 2006: 98, 235), *prežib* (Spinuzzi Monai 2009: 581), P *príežìḡ* (Janoš Ježovnik, *viva voce*); lat. PRETIU(M) > it. *prezzo*, arc. *prèzio*, friul. *prèsi*;

projbicib s. m. 'proibizione, fastidio': dialetto di Resia: S *projbici*, O *projbiceb* 'proibizione', L <prujbyzë> 'fastidio' (Chinese 2003: 65, 124) = *prujbici*; oltre alla forma più comune lat. PROHIBITĪONE(M) (voce dotta it. *proibizione*, friul. *proibizìon*) è attestata, seppure sporadicamente, anche la variante PROHIBĪTIU(M) (cfr. *Severini bini notae in Patrologiae Cursus Completus: Series Latina*, VIII, Parisiis 1844, col. 839);

rožarih s. m. 'rosario': dialetto di Resia: L *rožarëh* (Chinese 2003: 70, 153) = *rožarih*; dialetto del Torre: *rožari(h)* (Spinuzzi Monai 2009: 586), Villanova delle Grotte/Zavrh *rožà:rjχ* (Ježovnik 2022: 546); lat. ROSĀRIU(M), voce dotta it. *rosàrio*, friul. *rosàri*;

sakrificib s. m. 'sacrificio': dialetto di Resia: S *sakrifici*, O *sakrificeb*, G *sakrificib*, SG *sakrificib*, *sakrifici* (Steenwijk 2005: 121); dialetto del Torre: L *sakreficëb* (Del Medico 2006: 106, 243); lat. SACRIFICIU(M) > it. *sacrificio*, lett. *sacrifizio*, friul. *sacrifici*, *sacrifizi*;

sanatorih s. m. 'sanatorio': dialetto del Torre: L *sanatòreb* (Del Medico 2006: 106, 243); lat. tardo (eccl.) SANATŌRIU(M), voce dotta it. *sanatòrio*, friul. *sanatòri*;

santuarih s. m. 'santuario': dialetto del Torre: L *santuàreb* (Del Medico 2006: 106, 244); lat. SANCTUĀRIU(M), voce dotta it. *santuàrio*, friul. *santuàri*;

savib agg. 'saggio': dialetto di Resia: S *savi*, O *saveb*, SG *savi* (Steenwijk 1992: 307; Skubic 1997: 194); lat. *SAPIU(M) > proven. *sabi*, *savi*, integrato come prestito antico it. *sàvio*, friul. *sàvi*;

segretarih s. m. 'segretario': dialetto di Resia: S *segretari*, O *segretareb*, L <sagratarëh> (Chinese 2003: 72, 157) = *sagratarih*; dialetto del Torre: L *segretàreb* (Del Medico 2006: 108, 249), strum. sg. *segretarihan* (Spinuzzi Monai 2009: 589); lat. SECRETĀRIU(M) > it. *segretàrio*, friul. *segretàri*;

simitjerih e *satmitjerih* s. m. 'cimitero': dialetto di Resia: S *sitmicëri*, O *sitmicëreb*, G *satmicërib*, SG *satmicëri* (Steenwijk 2005: 122)¹⁷; dialetto del Torre: L *semetièreb* (Del Medico 2006: 108, 173), P *šimjtièrjχ* (Ježovnik 2022: 549); lat. tardo CIMITĒRIU(M) > it. *cimitèro*, arc. *cemetèrio*, friul. *cimitièri*, dial. e arc. *sumitieri*, *simitieri* (Finco 2009);

šeminarih e *seminarih* s. m. 'seminario': dialetto di Resia: S *šeminori*, O *šeminareb*, L <sëmynarëh> (Chinese 2003: 73, 157) = *seminarih*; dialetto del Torre: L *seminàreb* (Del Medico 2006: 108, 250); lat. SĒMINĀRIU(M), voce dotta it. *seminàrio*, friul. *seminàri*;

študih s. m. 'studio': dialetto di Resia: L <študëh> (Chinese 2003: 84, 162) = *študih*; dialetto del Torre: L *štúdeh* (Del Medico 2006: 120, 260); lat. STUDIUM(M), voce dotta it. *stùdio*, friul. *stùdi*;

¹⁷ La *-t-* paretimologica nel dialetto di Resia risulta opaca. Forse si tratta di un accostamento etimologico popolare alla forma dialettale resiana *sint* 'santo' (Marko Snoj, *viva voce*).

teštemonih s. m. ‘testimone’: dialetto di Resia: S *taštamuni*, O *taštamunih*, G *taštamunih*, SG *taštamunih* (Steenwijk 2005: 140); dialetto del Torre: *teštimunih* (Spinuzzi Monai 2009: 606); lat. TESTIMŌNIU(M) > it. *testimònio*, friul. *testemòni*;

uficib e *oficib* s. m. ‘ufficio’: dialetto di Resia: S *ufici*, O *uficeb*, G *uficib*, SG *uficib* (Steenwijk 2005: 147); dialetto del Torre: L *uficeb* (Del Medico 2006: 131, 269); dialetto del Natisone: *oficib* (Skubic 1997: 152, Špehonja 2009: 129); lat. OFFICIU(M), voce dotta it. *ufficio*, lett. *uffizio*, friul. *ufici*, *ofici*, *ufizi*, *ofizi*;

vanjelih e *vandželih* s. m. ‘vangelo’: dialetto di Resia: S *wanjëli*, O *wanjëleh*, L <uängëlä> (Chinese 2003: 89, 168) = *wangëli*; dialetto del Torre: L *vanğëlih* (Del Medico 2006: 134, 271); lat. EUANGELIU(M), voce dotta it. *vangëlo*, arc. *vangëlio*, friul. *vanzeli*;

veterinarib s. m. ‘veterinario’: dialetto di Resia: L <vëtërynarë> (Chinese 2003: 94, 169) = *veterinari*; dialetto del Torre: L *veterináreh* (Del Medico 2006: 136, 272); lat. VETERINÁRIU(M), voce dotta it. *veterinàrio*, friul. *veterinàri*;

vokabolarib s. m. ‘vocabolario’: dialetto del Torre: L *vokaboláreh* (Del Medico 2006: 137, 273); it. *vocabolàrio*, friul. *vocabolàri*.

Mentre la fricativa velare sorda χ nel tipo *medih* dello sloveno dialettale, tratta a sua volta da un esito friulano antico di lat. MEDICU(M), risulta essere etimologica, nata cioè a seguito di un’evoluzione fonetica da una *k* originaria, lo stesso non si può affermare per la χ nel tipo *lampadarib*, che è molto probabilmente il risultato dell’integrazione di un esito friulano in *-i* nello sloveno. L’unico dato certo è che la χ in questo secondo tipo non può trarre la propria origine da un processo di evoluzione fonetica. Inoltre, il fatto che questa χ non sia caratteristica di una categoria morfologica – infatti si manifesta sia nei sostantivi (*lampadarib*) che negli aggettivi (*kontrarib*) – esclude l’ipotesi di una sua formazione nell’ambito di processi derivazionali¹⁸. L’origine della fricativa velare sorda χ nel tipo *lampadarib* è dunque secondaria, molto probabilmente di natura analogica, ed è fortemente verosimile che tali fenomeni evolutivi siano insorti dopo l’integrazione dei friulanismi nello sloveno stesso, nell’ambito di un processo di analogia interlinguistica. I procedimenti evolutivi ricostruiti prevedono il dileguo della χ in friulano e la comparsa delle forme

¹⁸ Negli studi precedenti è stata avanzata l’ipotesi secondo la quale le forme del tipo slov. *Antonib* siano comparse in sloveno nell’ambito di processi derivazionali dello stesso. La forma slov. *Anton*, tratta dal lat. ANTŌNIU(M), sarebbe stata soggetta a derivazione per mezzo del suffisso autoctono *-ib* [iχ] (Merkù 1993: 11-12). Infatti, nelle lingue slave il suffisso **-ixъ* viene impiegato per la derivazione di nomi ipocoristici da nomi personali autoctoni, caratterizzati dall’‘interfisso’ **-i-*, cfr. il tipo derivazionale **Gostislavъ*/**Gostimirъ* → **Gostixъ*, dopo la rianalisi e la conseguente formazione di un suffisso **-ixъ* ‘indipendente’ anche **Miloslavъ* → **Milixъ* (Ślawski 1974: 73). Tuttavia, tale spiegazione, che nel tipo *Antonib* vede la presenza del suffisso ipocoristico *-ib*, può illustrare chiaramente la presenza della *h* soltanto nei nomi personali del tipo *Antonib*, mentre i sostantivi del tipo *lampadarib* e gli aggettivi del tipo *kontrarib* rimangono senza una spiegazione soddisfacente.

terminanti in *-i* del tipo *mièdi* (friul. **mièdiχ* > *mièdi*). Il friulano (antico) distingue però un'altra tipologia di forme in *-i*, ossia il tipo *libri*, originate dall'inserimento di una vocale di appoggio *-i* dopo un nesso consonantico a fine parola (cfr. lat. LIBRU[M], voce dotta it. *libro*, friul. **libr* > *libri* [1360-1362 *libri*, DSF]). A differenza delle forme del tipo *lampadàri*, le forme del tipo *libri* tendono a integrarsi nello sloveno con un'estensione del tema in *-n-*.

I due tipi *lamparadih* e *libri-n-* dello sloveno dialettale manifestano dunque, nella maggior parte dei casi, una distribuzione complementare che si basa sull'assetto fonetico dei rispettivi temi nominali. Nello specifico, gli integrati di origine friulana terminanti in *-i*, non preceduta da un nesso consonantico, presentano in sloveno la velare χ (friul. *lampadàri* vs. slov. dial. *lampadarih*), mentre nei sostantivi friulani in *-i*, preceduta da un nesso consonantico, nella maggioranza dei casi le forme slovene presentano un'estensione del tema in *-n-* (ad es. friul. *ingjùstri* 'inchiostro' vs. slov. dial. *indžuštri*, gen. sg. *indžuštrina*; friul. *esèmpli* 'esempio' vs. slov. dial. *ižimpli*, gen. sg. *ižimplina*; friul. *cuàdri* 'quadro' vs. slov. dial. *kvadri*, gen. sg. *kvadrina*; friul. *libri* 'libro' vs. slov. dial. *libri*, gen. sg. *librina*; friul. *timpli* 'tempia' vs. slov. dial. *timpli*, gen. sg. *timplina* [Steenwijk 2005: *passim*]). Il fattore decisivo che determina le modalità di integrazione dei lessemi friulani terminanti in *-i* nello sloveno sembra essere di natura fonetico-analogica: il tipo *lampadarih*, che comprende sia sostantivi di genere maschile che aggettivi indeclinabili, è caratterizzato dall'assenza di una sequenza di consonanti finali a fine parola, mentre per il tipo *libri-n-*, tipico dei sostantivi maschili, è determinante il nesso consonantico finale. Occorre tuttavia sottolineare che si tratta di una tendenza e non di un procedimento assolutamente regolare senza casi di eccezione (cfr. friul. *fàri* 'fabbro' vs. slov. dial. *fari*, gen. sg. *farina*; friul. *làri* 'ladro' vs. slov. dial. *lari*, gen. sg. *larina*; friul. *véri* 'vetro' vs. slov. dial. *veri*, gen. sg. *verina* [Steenwijk 2005: *passim*])¹⁹. La problematica dell'integrazione dei sostantivi di tipo friul. *libri* → slov. dial. *libri*, gen. sg. *librina* necessita di ulteriori approfondimenti.

Le modalità di integrazione dei rispettivi tipi di temi nominali dal friulano nei vicini dialetti sloveni, con le corrispondenti 'estensioni' del tema, sarebbero dovute alla presenza di due rapporti interlinguistici tra i due sistemi all'atto dell'ingresso del prestito, che avrebbero reso possibile l'integrazione del lessico dei due tipi in questione, vale a dire il rapporto di opposizione tra friul. *mièdi* e slov. dial. *medih* e quello di equazione tra friul. *libri* e slov. dial. *krancli*. Nel dettaglio, si tratta del rapporto del tipo friul. *mièdi* vs. slov. dial. *medih* che su un piano sincronico avrebbe permesso una rianalisi del tipo friul. *-i* vs. slov. dial. *-ih* e, di conseguenza, l'estensione della χ dal tipo *medih* a tutti gli integrati friulani del tipo *lampadàri*. I friulanismi in *-i* con il tema non terminante in un gruppo consonantico si sarebbero così integrati, o meglio, ricostruiti in sloveno con una velare finale * χ 'paretimologica'. Il procedimento di analogia interlinguistica basata sul cosiddetto modello delle

¹⁹ Dal punto di vista storico-linguistico i sostantivi del tipo friul. *fàri* contenevano un nesso consonantico (cfr. lat. FABRU(M) > friul. *fàri* 'fabbro'; lat. *LATRU(M) > friul. *làri* 'ladro'; lat. VITRU(M) > friul. *véri* 'vetro'), che, tuttavia, si era già dileguato al momento del loro passaggio dal friulano allo sloveno.

quattro parti (inglese *four-part analogy*, cfr. Hock 2021: 200-207) poteva essere il seguente: a = friul. *mièdi* vs. a' = slov. dial. *medih* → b = friul. *lampadàri* vs. b' = slov. dial. *lampadarih*. Dall'altro lato, il rapporto del tipo friul. *libri* = slov. dial. *krancli* avrebbe reso possibile l'integrazione dei friulanismi in *-i* con il tema terminante in nesso consonantico all'interno di un modello già esistente nella lingua replica, ovvero quello del tipo slov. dial. *krancli*, gen. sg. *kranclina* 'ghirlanda, corona di fiori' (cfr. dialetto di Resia: S *kroncli*, gen. sg. *kronclina*, Osseacco *kranclē*, gen. sg. *kranclina*, SG *kranclin*, gen. sg. *kranclina* [Steenwijk 2005: 64]), slov. std. *kráncelj*, gen. sg. *kránceljna*²⁰, che prevedeva l'aggiunta dell'elemento *-n-, il quale, a sua volta, trae la propria origine dai prestiti tratti dal medio alto tedesco (m. a. ted. *kranzlin*, *kränzlin* (> ted. bavar. *Kränzlein*, ted. austr. *Kranzl*) 'ghirlanda, corona di fiori') (cfr. Ramovš 1924: 110-113, Steenwijk 1990: 27). È stato dunque il tipo slov. dial. *krancli*, gen. sg. *kranclina* a fungere da modello ai prestiti del tipo slov. dial. *libri*, gen. sg. *librina* 'libro' (cfr. dialetto di Resia: S *libri*, gen. sg. *librina*, O *libre*, gen. sg. *librinä*, G *librin*, SG *librin* [Steenwijk 2005: 74]; dialetto del Torre: P *li:brjn* [Ježovnik 2020: 266])²¹.

I processi di integrazione dei prestiti romanzi nello sloveno dialettale appena descritti non possono essere datati, considerando lo stato attuale delle ricerche, né in termini di cronologia assoluta né in quelli di cronologia relativa. Va comunque sottolineato che il modello generatosi in passato persiste ancora in tempi relativamente recenti, coinvolgendo, in epoca moderna, prestiti non solo dal friulano, ma anche e soprattutto dall'italiano standard. Si osserva, infatti, che in linea di principio le forme nominali terminanti in friulano in *-i* e in *-io* in italiano vengono, per inerzia, integrate appunto nelle forme del tipo *lampadarih* (ad es. friul. *binàri*, it. *binàrio* → slov. dial. *binarih*), mentre i sostantivi che in italiano finiscono per *-o* con il tema in nesso consonantico tendono ad accostarsi ai sostantivi del tipo *libri* (ad es. it. *litro* → slov. dial. *litro*, gen. sg. *litrina* vs. it. *trèno* → slov. dial. *treno*, gen. sg. *trena*, processi attestati nel dialetto resiano: S *litró*, gen. sg. *litrina* vs. *trenö*, gen. sg. *trena*).

4. Conclusione

La problematica esaminata nel presente contributo è l'origine delle forme nominali terminanti in *-ih* [iχ] del tipo *medih* 'medico' e *lampadarih* 'lampadario' presenti nello sloveno dialettale lungo il confine linguistico sloveno-friulano. Si tratta di due gruppi di prestiti passati dal friulano (antico) allo sloveno che nella lingua moderna terminano in *-i*,

²⁰ Rispetto alle forme dialettali più arcaiche attestate in alcuni dialetti periferici (slov. dial. *krancli*, gen. sg. *kranclina*), le forme presenti nella maggior parte dei dialetti e, di conseguenza, nella lingua standard (slov. std. *kráncelj* [kráncəl], gen. sg. *kránceljna* [kráncəl̩na]) rispecchiano una fase più evoluta in quanto interessate dalla riduzione della vocale originaria *-i-*.

²¹ Come si può intravedere dagli esempi citati, le parlate occidentali del dialetto di Resia, più evolute nel sistema morfologico rispetto a quelle orientali, come pure il dialetto del Torre, hanno subito un livellamento analogico nell'ambito del quale l'elemento *-n-* dei casi obliqui è stato esteso anche al nominativo (slov. dial. *krancli*, gen. sg. *kranclina* → *kranclin*, gen. sg. *kranclina*; *libri*, gen. sg. *librina* → *librin*, gen. sg. *librina*).

cfr. le forme moderne friulane *mièdi* 'medico' e *lampadàri* 'lampadario', esiti delle rispettive forme latine MEDICU(M) e LAMPADĀRIU(M). Nel presente contributo viene illustrata un'ipotesi sull'origine della fricativa velare sorda *h* [χ] in ambedue i gruppi di friulanismi, tenendo conto della storia linguistica sia del friulano che dello sloveno.

La fricativa velare sorda *h* [χ] nelle forme nominali del tipo *medih* attestate nello sloveno dialettale trae la propria origine dall'evoluzione fonetica delle forme del tipo MEDICU(M) nel friulano antico. Nei dialetti sloveni è dunque documentata, in modo indiretto, la forma friulana antica **miediχ*, risultato intermedio di un graduale processo di lenizione della *k* romana nelle sequenze finali vocale + CU ossia nel tipo MEDICU(M), che si sarebbero trasformate nell'ambito della seguente successione di mutamenti fonetici: lat. *k* / +[V_V] > friul. **g* > **γ* > **χ* > **h* > ∅ (lat. MEDICU(M) > friul. **medego/ə* > **miediyo/ə* > **miediχ* > **miedih* > *mièdi*). Le forme dialettali slovene del tipo *medih* sono dunque una prova indiretta dell'esistenza di uno stadio più arcaico del tipo **miediχ* nel friulano antico, presente prima della caduta definitiva della **χ* finale, benché non documentata nelle fonti scritte.

Molto più complessa risulta invece l'interpretazione dell'origine della fricativa velare sorda *h* [χ] nelle forme del tipo *lampadarih* presenti nei dialetti sloveni. È plausibile sostenere che la fricativa velare sorda *χ* nel tipo *lampadarih* sia il risultato di un processo di analogia interlinguistica. Nell'ambito di tale processo, il rapporto friul. *mièdi* vs. slov. dial. *medih* avrebbe reso possibile una rianalisi del tipo friul. *-i* vs. slov. dial. *-ih* e, di conseguenza, l'estensione della *χ* dal tipo *medih* a tutti gli integrati friulani del tipo *lampadàri*.

Abbreviazioni

DSF:	<i>Dizionario Storico Friulano</i> , Udine, <www.dizionariofriulano.it>.
NK22:	<i>Náš kolindrín 2022</i> [<i>Il nostro calendario 2022</i>], Resia / Režija 2022.

Bibliografia

Ascoli 1873:	G.I. Ascoli, <i>Saggi Ladini</i> , "Archivio Glottologico Italiano", I, 1873, pp. 1-573.
Balloch 2018:	B. Balloch, <i>Lučice na oknah: naš sviet pouan naposebnosti/Il nostro mondo pieno di meraviglia</i> , Čedad / Cividale del Friuli 2018.
Benacchio 2002:	R. Benacchio, <i>Dialetti sloveni del Friuli tra periferia e contatto</i> , Udine 2002.
Benincà 1989:	P. Benincà, <i>Friaulisch: Interne Sprachgeschichte. I (Grammatik)</i> , in: <i>Lexikon der romanistischen Linguistik</i> , III, Tübingen 1989, pp. 563-585.
Bezljaj 1974:	F. Bezljaj (a cura di), <i>Začasni slovar slovenskih priimkov</i> , Ljubljana 1974.

- Bonini 2001: F. Bonini Kovačov, *Imena v Garmiškem kamune / Nomi in Comune di Grimacco, Špeter / San Pietro al Natisone* 2001.
- Cadorini 2015: G. Cadorini, *Friulano, veneto e toscano nella storia del Friuli*, in: S. Heinemann, L. Melchior (a cura di), *Manuale di linguistica friulana*, Berlin-Boston 2015, pp. 316-337.
- Chinese 2003: S. Chinese Hugjōu, *Rošajanskë-laškë bysidnjäk / Repertorio lessicale italiano-resiano*, Resia 2003.
- Costantini, Fantini 2011: E. Costantini, G. Fantini, *I cognomi del Friuli*, Pasian di Prato 2011.
- Del Medico 2006: D. Del Medico, *Naše besiede. Vocabolareh po našin-italiano / Vocabolario italiano-po našin*, Lusevera / Bardo 2006.
- Doria 1987: M. Doria, *Grande dizionario del dialetto triestino*, Trieste 1987.
- Finco 2009: F. Finco, *Cimitieri o Simitieri, "Sot la Nape"*, LXI, 2009, 1, pp. 25-30.
- Francescato 1966: G. Francescato, *Dialettologia friulana*, Udine 1966.
- Gamillscheg 1934-1936: E. Gamillscheg, *Romania germanica: Sprach- und Siedlungsgeschichte der Germanen auf dem Boden des alten Römerreiches*, I-III, Berlin 1934, 1935, 1936.
- Gartner 1883: Th. Gartner, *Rätoromanische Grammatik*, Heilbronn 1883.
- Grad 1958: A. Grad, *Contribution au problème de la sonorisation des consonnes intervocaliques latines*, "Linguistica", III, 1958, 2, pp. 33-40.
- Heinemann, Melchior 2015: S. Heinemann, L. Melchior (a cura di), *Manuale di linguistica friulana*, Berlin-Boston 2015.
- Hock 2021: H.H. Hock, *Principles of Historical Linguistics*, Berlin-Boston 2021³.
- Ježovnik 2020: J. Ježovnik, *Samostalniške izpeljanke v terskem narečju slovensčine (govor kraja Ter/Pradielis)*, "Philological Studies", XVIII, 2020, 2, pp. 253-272.
- Ježovnik 2022: J. Ježovnik, *Glasovne in naglasne značilnosti terskega narečja*, Ljubljana 2022.
- Logar 1974: T. Logar, *Pregled zgodovine slovenskega jezika*, in: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, Ljubljana 1974, pp. 103-113.
- Logar, Rigler 1983: T. Logar, J. Rigler, *Karta slovenskih narečij*, Ljubljana 1983.
- Madriz, Roseano 2003: A. Madriz, P. Roseano, *Scrivere in friulano*, Udine 2003.
- Marchetti 1967: G. Marchetti, *Grammatica friulana*, Udine 1967.
- Merkù 1982: P. Merkù, *Slovenski priimki na zahodni meji*, Trst 1982.
- Merkù 1993: P. Merkù, *Svetniki v slovenskem imenoslovju*, Trst 1993.
- Piccini 2006: D. Piccini, *Lessico latino medievale in Friuli*, Udine 2006.
- Pirona 1996: G.A. Pirona, *Il nuovo Pirona: vocabolario friulano*, Udine 1996².

- Ramovš 1924: F. Ramovš, *Historična gramatika slovenskega jezika*, II (*Konzonantizem*), Ljubljana 1924.
- Renzi 1994: L. Renzi, *Nuova introduzione alla filologia romanza*, Bologna 1994.
- Repanšek 2016: L. Repanšek, *Keltska dediščina v toponimiji jugovzhodnega alpskega prostora*, Ljubljana 2016.
- Rohlf's 1937: G. Rohlf's, *La struttura linguistica dell'Italia*, Leipzig 1937.
- Rohlf's 1966: G. Rohlf's, *Historische Grammatik der italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, I (*Lautlehre*), Bern 1966 (trad. it. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti: fonetica*, Torino 1966).
- Skubic 1997: M. Skubic, *Romanske jezikovne prvine na zahodni slovenski meji*, Ljubljana 1997.
- Skubic 2007: M. Skubic, *Uvod v romansko jezikoslovje*, Ljubljana 2007⁴.
- Sławski 1974: F. Sławski, *Zarys słowotwórstwa prasłowiańskiego. II. Rzeczownik*, in: Id. (red.), *Słownik prasłowiański*, I, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, pp. 58-141.
- Spinozzi Monai 2009: L. Spinozzi Monai, *Il glossario del dialetto del Torre di Jan Baudouin de Courtenay*, Udine 2009.
- Steenwijk 1990: H. Steenwijk, *The nominal declension of Friulian loans in the Slovene dialect of Resia*, "Slovene Studies", XII, 1990, 1, pp. 23-31.
- Steenwijk 1992: H. Steenwijk, *The Slovene dialect of Resia: San Giorgio*, Amsterdam-Atlanta 1992.
- Steenwijk 1994: H. Steenwijk, *Ortografia resiana/Tö još rozajanskë pisanjë*, Padova 1994.
- Steenwijk 2005: H. Steenwijk, *Piccolo dizionario ortografuico resiano / Mali bisidnik za tö još rozajanskë pisanjë*, Padova 2005.
- Šega 1998: A. Šega, *Contributo alla conoscenza dei latinismi e romanismi antichi in sloveno*, "Linguistica", XXXVIII, 1998, 2, pp. 63-85.
- Šekli 2005: M. Šekli, *Odrz medjezikovnih stikov v poimenovanjih za vaške poklice in dejavnosti v nadiškem narečju*, in: M. Stabej (ured.), *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, Ljubljana 2005, pp. 176-181.
- Šekli 2021: M. Šekli, *I nomi casato e in nomi in vulgo delle case di Stolvizza/Solbica in Val Resia*, in: E. Caffarelli, F. Finco (a cura di), *Atti del terzo convegno di toponomastica friulana (Gorizia, Nova Gorica, 7-9 novembre 2019)*, Udine 2021, pp. 285-316.
- Špehonja 2009: N. Špehonja, *Vocabolario Nediško-Italiano*, [manoscritto] 2009.
- Štrekelj 1887: K. Štrekelj, *Morphologie des Görzer Mittelkarstialektes mit besonderer Berücksichtigung der Betonungsverhältnisse*, Wien 1887.
- Šturm 1928: F. Šturm, *Romanska lenizacija medvokaličnih konzonantov in njen pomen za presojo romanskega elementa v slovenščini*, "Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino", VII, 1928, pp. 21-46.

- Ursini 1988: F. Ursini, *Italienisch: Arealinguistik IV: b) Varietäten des Veneto in Friuli-Venezia Giulia*, in: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, IV, Tübingen 1988, pp. 538-550.
- Ursini 1989: F. Ursini, *Istroromanisch: a) Interne Sprachgeschichte*, in: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, III, Tübingen 1989, pp. 537-548.
- Vicario 2007: F. Vicario, *Lezioni di lenghistiche furlane*, Udine 2007.
- Vicario 2015: F. Vicario, *Testi antichi*, in: S. Heinemann, L. Melchior (a cura di), *Manuale di linguistica friulana*, Berlin-Boston 2015, pp. 136-154.
- Wartburg 1950: W. von Wartburg, *Die Ausgliederung der romanischen Sprachräume*, Bern 1950.
- Zamboni 1979: A. Zamboni, *Le caratteristiche essenziali dei dialetti veneti*, in: M. Cortelazzo (a cura di), *Guida ai dialetti veneti*, Padova 1979, pp. 9-43.
- Zamboni 1988: A. Zamboni, *Italienisch: Arealinguistik IV: a) Venezien*, in: *Lexikon der romanistischen Linguistik*, IV, Tübingen 1988, pp. 517-538.
- Zingarelli 2013: N. Zingarelli, *Lo Zingarelli: Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 2013.
- Zudini, Dorsi 1981: D. Zudini, P. Dorsi, *Dizionario del dialetto muglisano*, Udine 1981.

Abstract

Matej Šekli

The Origin of Friulanisms of the Type medih 'doctor' and lampadarih 'chandelier' in Dialectal Slovenian in the Slavic-Romance Contact Area in Friuli

The article discusses the origin of the nominal forms ending in *-ih* [iχ] of the type *medih* 'doctor' and *lampadarih* 'chandelier' in dialectal Slovenian on the Slovenian-Friulian language boundary. Regarding their origin, these forms represent loanwords from Friulian, where they typically end in *-i* (cf. Friul. *mièdi* 'doctor', *lampadàri* 'chandelier'), reflecting their original Romance pre-forms MEDICU(M) and LAMPADĀRIU(M). The contribution tries to account for the presence of the voiceless velar fricative *b* [χ] in both groups of borrowings, taking into consideration the linguistic history of both Friulian and Slovenian. While the voiceless velar fricative *χ* in the *medih*-type can most probably be explained by assuming a more archaic phonetic reflex of the original MEDICU(M) in Old Friulian, the origin of *χ* in the *lampadarih*-type seems to be the result of analogical processes in the linguistic history of Slovenian.

Keywords

Language Contact; Friulian; Slovenian; *medih*; *lampadarih*.

BLOCCO TEMATICO

*Gli studi slavistici in Italia
nell'ultimo trentennio (1991-2021):
bilanci e prospettive.*

Questioni specifiche (I)

a cura di

R. Benacchio, A. Ceccherelli,
C. Diddi e S. Garzonio

Prefazione

Questo numero della rivista "Studi Slavistici" raccoglie alcuni lavori presentati in occasione del VII Congresso italiano di Slavistica tenutosi a Padova dal 6 al 9 giugno dello scorso anno. Scopo principale del congresso era tracciare un bilancio storico-critico dell'ultimo trentennio degli studi slavistici in Italia (1991-2021), che riprendesse e continuasse quello relativo al cinquantennio 1940-1990, a cui era dedicato il I congresso italiano di Slavistica, tenutosi a Seiano nel lontano 1992.

Più precisamente, i lavori che vengono qui presentati, così come quelli che usciranno nei prossimi numeri della rivista, il secondo dell'annata 2023 e il primo dell'annata 2024, fanno riferimento alla sezione del congresso intitolata *Gli studi slavistici in Italia nell'ultimo trentennio (1991-2021): questioni specifiche* dedicata, appunto, a lavori su temi specifici (determinati periodi storici, determinate tematiche o problematiche, singoli autori o opere, singole teorie o metodi di ricerca, ecc.) che hanno interessato la ricerca slavistica in questo periodo sia nel campo della letteratura e traduttologia, sia in quello della linguistica e filologia, sia in quello storico-culturale.

Nella fattispecie, questa prima tranche di studi presenta, secondo un criterio cronologico-tematico, gli ultimi trent'anni di studi compiuti in Italia su diversi temi letterari e traduttologici che riguardano i classici dell'Otto e Novecento. I bilanci e le prospettive che emergono da questi lavori confermano ancora una volta la vitalità degli studi slavistici del nostro Paese.

Il Comitato scientifico del Congresso

*Rosanna Benacchio
Andrea Ceccherelli
Cristiano Diddi
Stefano Garzonio*

Raffaella Vassena

Gli studi dostoevskiani in Italia (2013-2022). Bilanci e prospettive

Per una fortuita coincidenza il VII convegno italiano di Slavistica avrebbe dovuto svolgersi, nella sua programmazione originale, nello stesso anno del bicentenario dostoevskiano (2021). Da qui la scelta del tema di questo contributo che, per quanto l'emergenza pandemica abbia poi causato uno slittamento del convegno, appare giustificata *ex post*: l'interesse italiano per la figura e l'opera di Dostoevskij, di cui il ricco calendario di iniziative culturali e scientifiche legate al bicentenario ha dato indubbia testimonianza, trova conferma anche in alcuni momenti del dibattito culturale italiano sorto intorno all'invasione russa dell'Ucraina.

A questa premessa occorre farne seguire un'altra. Risale infatti al 2013 un prezioso lavoro in russo di Stefano Aloe, uscito l'anno prima anche in versione italiana, in cui si offre una ricognizione sistematica e ponderata degli studi dostoevskiani in Italia, con un focus sul periodo tra il 1980 e il 2012 (Aloe 2013a, 2013b). La bibliografia e il commento di Aloe costituiscono una base imprescindibile per il presente lavoro, che si pone dunque l'obiettivo di cogliere le principali traiettorie di sviluppo degli studi italiani su Dostoevskij apparsi nel corso dell'ultimo decennio (2013-2022), evidenziandone, da una parte, il *trait d'union* con scuole e percorsi critici precedenti, e dall'altra, gli elementi di originalità che schiudono a nuovi orizzonti esegetici e prospettive di ricerca¹.

1. *Poetica, stilistica, intertestualità*

Negli ultimi decenni gli studi dostoevskiani in Italia hanno conosciuto un notevole sviluppo, in termini sia di varietà tematica, sia di diversificazione degli approcci metodologici. A conferma della naturale vocazione dell'opera dostoevskiana a prestarsi a letture trasversali e di ampio respiro, nel 2013 Stefano Aloe rilevava un enorme interesse creativo e scientifico anche fuori dai confini della russistica (Aloe 2013b: 24). Se è vero che l'opera di Dostoevskij continua ancora oggi ad attrarre specialisti di settori disciplinari diversi, a questa forse eccessiva dispersione di interpretazioni e approcci si contrappone l'esigenza di restituire al testo dostoevskiano la sua centralità.

¹ Per ragioni di spazio e coerenza metodologica, si è ritenuto di escludere le traduzioni e gli studi traduttologici di opere dostoevskiane, così come anche quelli linguistici.

Si presentano come appassionati inviti alla lettura i recenti lavori di Maria Candida Ghidini (2022, 2017). Quest'ultimo in particolare ha tra i suoi meriti anche quello di colmare una lacuna importante: era infatti dallo studio di Fausto Malcovati del 1992, oggi riproposto da Cue Press (Malcovati 1992, 2021), che in Italia mancava un lavoro di sintesi in grado di intrecciare un dettagliato profilo biografico con l'analisi dello stile e della poetica dostoevskiani. Ghidini conduce il lettore attraverso una narrazione avvincente della vita dello scrittore, mettendo in rilievo il profondo radicamento dei testi narrativi e pubblicistici nel contesto letterario, sociale e politico che contribuì a generarli, e svelando gradualmente l'evoluzione di una scrittura "magmatica ed enigmatica" (Ghidini 2017: 15) che travalica i confini della letteratura e si proietta in una dimensione universale e profetica. Senza cedere alla tentazione di uno sguardo selettivo sui grandi romanzi della maturità, Ghidini dedica molte pagine ai due romanzi d'esordio e ai racconti, vere e proprie palestre in cui Dostoevskij esplora il rapporto tra il fantastico e la realtà, affinando gli strumenti che lo porteranno a superare i dettami della scuola naturale e a riformare il romanzo realistico ottocentesco. Proprio a questa fase giovanile è dedicato un recente saggio di Guido Carpi (2022), che propone un'analisi dell'opera dostoevskiana per "micro-cicli" dotati di una propria poetica e di proprie direttrici stilistiche, di cui il primo comprende i due romanzi e il racconto scritti nel 1846 (*Povera gente, Il sosia e Il signor Procharč'in*).

Tra filologia e intertestualità si muovono diversi lavori di Stefano Aloe, legato a Dostoevskij da una consuetudine di studio che lo rende capace di esaminarne l'opera da molteplici prospettive. Ispirata alla scuola di *tekstologija* di Petrozavodsk e alla monografia di Konstantin Baršt sui disegni e la calligrafia di Dostoevskij (Baršt 2016), la ricerca di Aloe negli ultimi anni si è concentrata sul processo creativo dostoevskiano, segnatamente sulle interconnessioni tra aspetti figurativi e lessicali nei manoscritti (Aloe 2016b, 2017b). Di grande interesse sono le sue osservazioni sull'onomastica dostoevskiana (Aloe 2017a): qui Aloe esamina i meccanismi della scelta e del funzionamento dei nomi dei personaggi, mostrando, attraverso lo studio della loro intertestualità nonché della loro 'risonanza calligrafica' nei taccuini e nelle bozze, i complessi sistemi di assonanze che Dostoevskij costruisce intorno ad essi.

Sul rapporto tra poetica ed etica si incentrano invece le ricerche di Giuseppe Ghini confluite nella monografia del 2014 su Turgenev, Tolstoj e Dostoevskij (Ghini 2014). Qui Ghini ripercorre il cammino antropologico dei tre autori, mostrandone l'approdo a una regione spirituale e metafisica che vede l'intervento del divino nel dramma della libertà umana imperfetta e condizionata. Attingendo a un vasto numero di fonti – dai Padri della Chiesa di Alessandria d'Egitto e della Cappadocia, a S. Agostino, fino agli studi psicologici e fenomenologici di ispirazione cattolica del Novecento – Ghini incrocia diverse metodologie dello studio dell'Io per inoltrarsi nelle profondità dei personaggi-persone e sondare il mistero dell'"uomo nell'uomo". Particolarmente illuminante è il contributo alla controversa questione del pentimento dei personaggi dostoevskiani, che Ghini ricomprende nei termini della tradizione cristiana, dove il pentimento non è l'esito di uno sforzo moralistico e individuale, bensì la risposta a una grazia ricevuta – il perdono, previo e gratuito, del Dio fatto uomo.

Nell'ambito degli studi di poetica meritano una menzione speciale le ristampe di lavori che hanno fatto la storia della dostoevistica italiana e che tutt'oggi mantengono inalterata la loro rilevanza scientifica. Tra questi, si ricorda la raccolta in quattro volumi in cui Ivan Verč ripropone i suoi saggi su autori russi ottocenteschi, compreso quello magistrale sull'avverbio *vdrug* come emblema dell'oggettivismo narrativo dostoevskiano (Verč 2016). In una prospettiva semiotica si muove invece il sempre attuale 'montaggio' di studi di Gian Piero Piretto su Mosca e San Pietroburgo, di cui è apparsa nel 2013 una seconda edizione (Piretto 2013).

Se singoli saggi degli ultimi anni (Aloe 2019b, Ghidini 2021, Giuliani 2019, Pljuchanova 2020, Rebecchini 2014, Vassena 2021b) prendono in esame specifici aspetti della concezione estetica o motivi e stilemi delle opere dostoevskiane, è doveroso ricordare come i progressi della dostoevistica in Italia si debbano anche a gruppi nati intorno a figure riconosciute come maestri. La solida scuola dostoevskiana inaugurata all'università di Bergamo da Nina Kauchtschischwili e portata avanti soprattutto dai lavori di taglio semiotico di Rosanna Casari e Gian Piero Piretto, continua ancora oggi a dare i suoi frutti. Già curatore della miscellanea *Dostoevskij e la tradizione* (Caratozzolo 2010), più recentemente Marco Caratozzolo ha pubblicato un saggio che si pone in continuità con le migliori tradizioni bergamasche (cfr. ad esempio Casari, Pesenti 2021), e in cui argomenta in modo convincente il ruolo di uno specifico quadretto popolare tedesco come fonte per una scena di *Delitto e castigo* (Caratozzolo 2021). Dalla dostoevistica bergamasca hanno origine anche le ricerche di Alessandra Visinoni, nelle quali si riprende un tema canonico come il rapporto tra Dostoevskij e il mondo classico, estendendo però il campo di indagine alla tradizione latina e in particolare alla storiografia tacitiana (Visinoni 2015).

Come dimostra lo studio di Visinoni, gli ultimi anni hanno visto intensificarsi le ricerche di taglio comparatistico. Diversi sono i saggi dedicati a parallelismi tipologici e tematici tra singole opere di Dostoevskij e autori di altre letterature europee, oppure al ruolo delle opere dostoevskiane nel processo creativo di autori stranieri. Nell'ambito della storia della ricezione di Dostoevskij in letterature e culture 'altre' si collocano i saggi di Giulia Baselica su una riscrittura di *Delitto e castigo* dello scrittore afgano Atik Rahimi (Baselica 2019) e di Maria Candida Ghidini sul ruolo dell'eredità dostoevskiana nel dibattito sulla sincerità letteraria nello Studio Franco-Russo a Parigi alla fine degli anni '20 del secolo scorso (Ghidini 2020). Un filone specifico degli studi dostoevskiani in ottica comparatistica riguarda Dostoevskij e l'Italia, tema recentemente entrato nell'orbita degli interessi di alcuni ricercatori russi², ma che da noi vanta già una lunga tradizione scientifica legata innanzitutto ai nomi di Euralio De Michelis, Anna Guarnieri Ortolani e Sergia Adamo. Nel decennio oggetto di questa analisi risalta ancora il nome di Aloe, che dopo aver ricostruito in passato le prime tappe nella conoscenza dell'opera di F.M. Dostoevskij in Italia all'inizio del Novecento, più recentemente si è concentrato sulle interpretazioni del pensiero e dell'opera dostoevskiana nel contesto culturale e socio-politico italiano del Ventennio fascista (Aloe 2021). Di Stefano Aloe ricordo anche un originale contributo

² *Dostoevskij i Italija* <<http://dostoevskyitaly.ru/>> (ultimo accesso: 23.01.23).

sulla propagazione delle tesi del Grande Inquisitore nel dibattito politico italiano dell'era Berlusconi (Aloe 2013c), mentre Stefano Garzonio ha indagato la ricezione di Dostoevskij nell'opera di Filippo Marinetti (Garzonio 2013) e, più di recente, il lascito critico di Nicola Moscardelli sullo scrittore russo (Garzonio 2021). In alcuni studi si profilano parallelismi concettuali e tipologici tra Dostoevskij e i classici letterari e artistici italiani: Stefano Aloe ha riflettuto sul rapporto tra letteratura ed etica in Dostoevskij e Dante (Aloe 2016a), mentre in una recente monografia (Capilupi 2020) Stefano Capilupi ha messo a confronto le strutture poetiche di Manzoni e Dostoevskij alla luce della dialettica tra Provvidenza e Catastrofe. Nell'ambito degli studi su Dostoevskij e l'Italia vanno poi segnalate le apprezzabili ricerche archivistiche di diversi studiosi: Lucia Tonini, che ha ricostruito le prime esperienze di lettura di opere dostoevskiane attraverso i registri del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze (Tonini 2016); Valentina Supino che, già autrice di una monografia sui soggiorni di Dostoevskij in Europa (Supino 2017), in un recente saggio offre una ricostruzione minuziosa del suo soggiorno fiorentino negli anni 1868-1869 (Supino 2019); infine, ancora Aloe, che di recente ha collaborato alla pubblicazione dei materiali 'italiani' di A.G. Dostoevskaja (Aloe, Andrianova 2022).

2. *Filosofia e religione*

In linea con una tradizione che in Italia fa capo a Remo Cantoni, Enzo Paci e Luigi Pareyson, l'opera dostoevskiana suscita ancora oggi un vivace dibattito filosofico, che si declina nelle diverse anime della disciplina, dalla morale alla politica, dal diritto alla scienza, trovando espressione nei lavori, tra gli altri, di Sergio Givone, Massimo Cacciari, Gustavo Zagrebelsky e Silvano Tagliagambe. Quello filosofico è un campo comprensibilmente poco frequentato dagli slavisti, i cui contributi si limitano perlopiù ai lavori di Gianlorenzo Pacini sulle intersezioni tra il pensiero dostoevskiano e la filosofia occidentale, e a quelli di Adriano Dell'Asta, che invece si è occupato di indagare il pensiero di coloro che di Dostoevskij furono i primi interpreti (Vladimir Solov'ev, Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov e Semen Frank)³. Erede di una tradizione di studi del patrimonio spirituale russo che fa capo a Padre Romano Scalfi, Adriano Dell'Asta si è più volte soffermato sul rapporto tra ragione e fede e sul dramma della libertà nell'opera dostoevskiana, contribuendo nello stesso tempo a rimarcare la profondità del messaggio cristiano di Dostoevskij nel contesto della crisi della Chiesa ortodossa, dello stato e della società russa nel periodo prerivoluzionario (cfr. ad esempio Dell'Asta 1997, 2006). Sebbene le sue ricerche degli ultimi anni si siano volte anche in altre direzioni, Dell'Asta è tornato recentemente a Dostoevskij, con particolare riferimento alla concezione estetica dello scrittore (Dell'Asta 2019).

Gli studi religiosi toccano anche questioni di poetica: la lettura figurale e allegorica di alcuni personaggi dei *Fratelli Karamazov* proposta da Giuseppe Ghini (Ghini 1999), nonché la nota monografia di Simonetta Salvestroni sulle fonti bibliche dei romanzi dosto-

³ Per studi più recenti su un altro, fondamentale interprete di Dostoevskij, Vjačeslav Ivanov, si rimanda invece a Pljuchanova 2016, 2021.

evskiani (Salvestroni 2000), hanno dato nuova linfa agli studi sull'intertestualità religiosa dostoevskiana. In alcuni recenti saggi (Cavazza 2016, 2017, 2019b, 2019c) Antonella Cavazza ha indagato l'influenza delle Sacre Scritture e di alcuni modelli agiografici nei *Demoni* e in altre opere dostoevskiane. In una recente monografia (Salvestroni 2021), la stessa Salvestroni indaga le implicazioni etiche ed estetiche della figura di Cristo nei romanzi dostoevskiani, rivolgendo un pensiero anche al valore di questo aspetto dell'opera dostoevskiana per il nostro tempo segnato dalla prova della pandemia.

3. *Psicanalisi*

Se la psicanalisi ha rappresentato in epoche passate, non solo in Italia, uno dei campi più prolifici e congeniali allo studio di Dostoevskij, negli ultimi anni l'approccio psicanalitico al testo dostoevskiano appare limitato al lavoro di Antonio Semerari (Semerari 2014), nel quale si offre una lettura dei *Fratelli Karamazov* attraverso il prisma delle teorie sulla psicopatologia del trauma e della dissociazione. Restrungendo il campo alla slavistica, qui l'approccio psicanalitico si intreccia con l'analisi linguistica e letteraria, come dimostrano i lavori di Giulia Gigante, che di recente ha esplorato i tabù linguistici (Gigante 2020) e, in un volume monografico, i motivi e le conseguenze dello sdoppiamento dei personaggi dostoevskiani a partire dalla loro condizione ontologica di solitudine (Gigante 2021). Da una prospettiva più storica invece è condotta l'indagine di Maria Zalambani nella sua recente monografia (Zalambani 2022), in cui si prende in esame l'interpretazione psicoanalitica dell'opera di Dostoevskij proposta dalla neurologa Tat'jana Rozenhal all'inizio del Novecento, con particolare riguardo alle sue riflessioni sulla cosiddetta 'epilessia affettiva' di Dostoevskij, che avrebbero anticipato le intuizioni di Freud nel celebre saggio del 1928 su Dostoevskij e il parricidio.

4. *Storia e sociologia*

La storia delle idee e della società rimane uno dei punti privilegiati di osservazione dell'opera dostoevskiana, come dimostra anche il rinnovato interesse, non privo di tentativi di strumentalizzazioni, che la guerra in Ucraina ha indirettamente generato. Se i primi anni Duemila avevano visto l'uscita in Italia di diversi lavori sul *Diario di uno scrittore*, pur con qualche eccezione (Cavazza 2019a) nell'ultimo decennio sono state soprattutto le opere narrative il filtro per ricostruire il rapporto di Dostoevskij con il suo tempo, ma non solo. Come ha insegnato Vittorio Strada, molte pagine dostoevskiane infatti lasciano scorgere in filigrana luci e ombre tanto della Russia di allora, quanto della Russia di oggi. A questo proposito il recente studio di Roberto Valle (2021), un'indagine storica sui rapporti tra Russia e Europa attraverso il prisma della città petrina, stimola riflessioni straordinariamente attuali.

L'elemento socio-politico è al centro anche dei lavori dostoevskiani di Guido Carpi che, pur collocandosi al di fuori dei limiti cronologici presi in esame in questa sede, occupano una posizione di primo piano nella dostoevistica italiana. Qui è doveroso ricordare alcuni suoi saggi di taglio storico-sociologico (Carpi 2012), in cui sono rivisitate le tappe del

percorso intellettuale e artistico di Dostoevskij sullo sfondo dei grandi mutamenti sociali ed economici intercorsi tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del XIX secolo. Carpi indaga il rapporto tra forme letterarie e realtà sociale prendendo in esame in particolare il simbolismo implicito del denaro nelle opere dostoevskiane, e servendosi del metodo di misurazione statistica dei campi semantici elaborato da B.I. Jarcho per dimostrare come il motivo economico sia per Dostoevskij un filtro attraverso cui passare al vaglio i grandi quesiti morali. La metodologia adottata da Carpi schiude a prospettive di ricerca che ancora attendono di essere esplorate e fa del suo studio uno dei più innovativi e originali nel panorama critico dostoevskiano degli ultimi anni, in Italia e all'estero.

Nell'ambito della sociologia della letteratura si collocano anche alcuni recenti lavori di chi scrive (Vassena 2020a, 2020b). Adottando come principali riferimenti teorici e metodologici gli studi di sociologia dei testi di D. McKenzie, da una parte, e gli studi storici delle pratiche culturali, del libro e della lettura di R. Chartier, G. Cavallo e R. Darnton, dall'altra, si tenta una ricostruzione del processo di 'risemantizzazione' postuma dell'opera di Dostoevskij alla luce della sua storia editoriale nel periodo 1881-1917. Un ambito poco esplorato di questo filone di ricerca riguarda gli adattamenti di opere dostoevskiane per specifici segmenti di pubblico, ad esempio quelli per l'infanzia, che per iniziativa della vedova dello scrittore uscirono in Russia tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, suscitando accesi dibattiti sull'esistenza o meno di un 'Dostoevskij per bambini' (Vassena 2019, 2021a, 2021c).

5. *Interdisciplinarietà e intermedialità*

In una prospettiva più marcatamente interdisciplinare e intermediale si collocano singoli saggi (Aloe 2019a, Cavazza 2013, 2015, Imposti 2013, Persi 2013) che indagano le riletture dostoevskiane nel teatro, nella televisione o nel cinema, italiani e internazionali. Proprio la rilevanza scientifica di questi lavori rende auspicabile che questo campo di indagine, già ampiamente frequentato dalla dostoevistica d'oltreoceano, sia ulteriormente esplorato in lavori sistematici e di ampio respiro. Ciò vale soprattutto per il mondo teatrale, in cui pure Dostoevskij ha lasciato e continua a lasciare tracce profonde, ma che finora rimane appannaggio pressoché esclusivo degli studiosi di discipline dello spettacolo. Una importante eccezione è rappresentata da un recente saggio di Antonella d'Amelia, che offre una dettagliata ricostruzione degli adattamenti dostoevskiani messi in scena in Italia dai più grandi registi del Novecento, come Tatiana Pavlova, Anton Giulio Bragaglia, Luchino Visconti, Giorgio Strehler e Luca Ronconi (d'Amelia 2022).

6. *Verso nuovi orizzonti*

Venendo infine alle nuove prospettive degli studi dostoevskiani, un quadro piuttosto chiaro e di buon auspicio è emerso dalle iniziative organizzate in occasione del bicentenario. Troppo numerose perché sia possibile citarle tutte, alcune di esse hanno avuto il merito di indicare nuovi sentieri che potranno essere percorsi. Tra i molti convegni spicca quello

organizzato a Genova da Laura Salmon, Stefano Aloe e Daria Farafanova, *Dostoevskij. Ju-mor – Paradoksal'nost' – Demontaž*, che forse più di altri ha saputo intercettare in un tratto specifico della poetica dostoevskiana un preciso ambito di ricerca. Se il motivo del doppio e il carattere paradossale e labirintico della scrittura dostoevskiana erano già stati oggetto di lavori relativamente recenti (Imposti 2014, Salmon 2013, 2015), gli organizzatori del convegno genovese hanno creato un'occasione unica di dialogo scientifico intorno a questo aspetto così evidente eppure – paradossalmente, è il caso di dirlo – così poco esplorato dell'opera dostoevskiana: la sua ambivalenza, la sua paradossalità creativa, che ancora una volta invita a un'analisi testuale più serrata, superando approcci esegetici che inquadrano la sua opera in sistemi ideologico-filosofici predeterminati.

Accanto a questa, un'altra tendenza in atto già da tempo negli studi dostoevskiani internazionali, e italiani nel caso di Carpi, riguarda lo studio dell'opera dello scrittore con gli strumenti delle Digital Humanities: l'imponente lavoro di digitalizzazione dell'opera dostoevskiana messo in atto negli ultimi anni soprattutto da colleghi russi, statunitensi e canadesi⁴, da una parte, agevola l'accesso ai materiali d'archivio, e dall'altra consente di applicare al corpus dostoevskiano le moderne metodologie di critica computazionale, portando in superficie dati che resterebbero in ombra in un *close reading*⁵.

Infine, alla luce dei tragici avvenimenti attuali, soprattutto nella dostoevistica d'ol-treoceano si iniziano a intravedere i segni dell'esigenza di una rilettura critica di Dostoevskij in una prospettiva decoloniale. L'ideologia nazionalista e imperialista che Dostoevskij professa nella pubblicistica, e che nelle pagine più controverse del *Diario di uno scrittore* lo porta a sacralizzare la guerra, in passato ha portato gli studiosi occidentali a privilegiare le opere narrative, relegando le opere pubblicistiche a un fantomatico 'altro' Dostoevskij che sarebbe meglio far tacere. Forse è giunto il momento di considerare Dostoevskij nella sua interezza, senza cadere nella tentazione di scinderlo in due 'sosis', ma ancora una volta cercando di applicare anche ai suoi testi più scomodi una lettura decostruttiva che, senza dimenticare il contesto in cui si inseriscono e l'uditorio a cui si rivolgevano, riveli i meccanismi e le strategie retoriche sottese alla produzione di significati evidentemente ancora vividi nella società russa attuale. Forse, in tal modo, per chi ama Dostoevskij sarà meno doloroso fare i conti anche con questo aspetto della sua opera, sia pure sacrificando parte del coinvolgimento emotivo, ma guadagnando in compenso maggiore consapevolezza e senso critico.

⁴ V.N. Zacharov *et al.*, *F.M. Dostoevskij (1821-1881)*, <<https://philolog.petrsu.ru/fmdost/index.htm>> (ultimo accesso: 23.01.23); S.A. Kibal'nik *et al.*, *Archiv F.M. Dostoevskogo* <<http://dostoevsky-archive.ru/ru/o-proekte/soderzhanie-i-uchastniki-proekta>> (ultimo accesso: 23.01.23); K. Holland, K. Bowers *et al.*, *Digital Dostoevsky* <<https://digitaldostoevsky.com/>> (ultimo accesso: 23.01.23).

⁵ Risultati interessanti appaiono in Barros García 2020. Per un uso delle mappe digitali applicate a *Delitto e castigo* di Dostoevskij cfr. S.J. Young, J. Levin, *Mapping St. Petersburg* <<http://www.mappingpetersburg.org/site/>> (ultimo accesso: 23.01.23).

Bibliografija

- Aloe 2013a: S. Aloè, *Dostoevskiana. Materialy k bibliografii trudov o Dostoevskom v ital'janskoj kritike (1980- 2012 gg.)*, in: K.A. Baršt, N.F. Budanova (red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, xx, Sankt-Peterburg 2013, pp. 527-559.
- Aloe 2013b: S. Aloè, *Dostoevskij v ital'janskoj kritike*, in: K.A. Baršt, N.F. Budanova (red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*. xx, Sankt-Peterburg 2013, pp. 3-24.
- Aloe 2013c: S. Aloè, *Velikij Inkvizitor i ètiko-političeskaja žizn' Italii "èpochi Berluskoni": iz žurnalističeskich i filosofskich debatov*, in: V.N. Zacharov, K.A. Stepanjan, B.N. Tichomirov (red.), *Dostoevskij i žurnalizm*, Sankt-Peterburg 2013, pp. 361-379.
- Aloe 2016a: S. Aloe, *Etica e letteratura in Dante e in Dostoevskij (appunti per un confronto)*, in: E. Sandal (a cura di), *Lectura Dantis Scaligera 2009-2015*, Roma-Padova 2016, pp. 231-250.
- Aloe 2016b: S. Aloe, *I "calligrammi" di Dostoevskij: tra i meandri della fantasia creatrice* (pubblicato anche in inglese e in russo), in: K. Baršt, *Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*, prefazione e cura di S. Aloe, trad. di G. Pomarolli. Bergamo 2016, pp. III-XI.
- Aloe 2017a: S. Aloè, *Aglaja intertekstual'naja: k voprosu o tipologii imeni v tvorčestve Dostoevskogo*, "Dostoevskij i mirovaja kul'tura", xxxv, 2017, pp. 75-95.
- Aloe 2017b: S. Aloè, *Rol' kalligrafičeskoj propisi v tvorčeskom metode F.M. Dostoevskogo*, in: *Filologičeskie čtenija JARGU im. P.G. Demidova. Materialy konferencii. Jaroslavl' 22-23 maja 2017*. Jaroslavl' 2017, pp. 1-5.
- Aloe 2019a: S. Aloe, *Akira Kurosawa's Hakuchi (The Idiot) as a Dialogue with Dostoevsky on Existence, Moral Beauty and Trauma*, "Slavica litteraria", xxii, 2019, 2, pp. 37-45.
- Aloe 2019b: S. Aloè, "Èto ne prosto poëmy...": *neskol'ko zametok na poljach piš'ma F.M. Dostoevskogo A.N. Majkovu ot 15 (27) maja 1869 goda*, "Problemy istoričeskoj poëtiki", xvii, 2019, 3, pp. 86-105.
- Aloe 2019c: S. Aloè, *Italija v biografii F. M. Dostoevskogo: Neskol'ko vvodnyh zametok po povodu archivnyh nachodok Valentiny Supino*, "Neizvestnyj Dostoevskij", vi, 2019, 1, pp. 3-9.
- Aloe 2021: S. Aloe, *Some Notes on the Reception of Dostoevsky in Italy at the Time of Mussolini*, "Jazyk i tekst", viii, 2021, 1, pp. 57-68.
- Aloe, Andrianova 2022: S. Aloe, I. Andrianova, *Kollekcija A.G. Dostoevskoj: avtografy na ital'janskom jazyke*, "Neizvestnyj Dostoevskij", ix, 2022, 1, pp. 99-123.

- Barros García 2020: B. Barros García, *El texto literario hecho datos: F.M. Dostoevski en el marco de las Humanidades digitales y los enfoques cuantitativos*, “452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada”, 2020, 23, pp. 53-77.
- Baršt 2016: K. Baršt, *Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*. prefazione e cura di S. Aloe, trad. di G. Pomarolli, Bergamo 2016.
- Baselica 2019: G. Baselica, *Il Raskol'nikov afghano di Atiq Rahimi. Una riscrittura dostoevskiana*, “Parole rubate. Rivista Internazionale di Studi sulla citazione”, 2019, 19, pp. 259-269.
- Capilupi 2020: S. Capilupi, *Il tragico e la speranza. Da Manzoni a Dostoevskij*, Roma 2020.
- Caratozzolo 2010: M. Caratozzolo (a cura di), *Dostoevskij e la tradizione*, Bari 2010.
- Caratozzolo 2021: M. Caratozzolo, “*Der Blaue Montag*”. *Un quadretto popolare come possibile fonte di una scena di Delitto e castigo*, “Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale”, LV, 2021, pp. 1-26.
- Carpi 2012: G. Carpi, *Dostoevskij ekonomist: očerki po sociologii literatury*, Moskva 2012.
- Carpi 2022: G. Carpi, *Dostoevskij nel 1846*, “L'analisi linguistica e letteraria”, XXXII, 2022, 3, pp. 95-110.
- Casari, Pesenti 2021: R. Casari, M.C. Pesenti, *Iconografia popolare e testo letterario: intersezioni nell'opera di F.M. Dostoevskij*, in: U. Persi, A.V. Polonskij (a cura di), *Nina M. Kauchtschischvili: eredità scientifica, lascito culturale, ricordi / Nina Kaučišvili: naučnoe nasledie, kul'turnoe zaveščanie, vospominanija*, Belgorod-Bergamo 2021, pp. 62-84.
- Cavazza 2013: A. Cavazza, *Il dramma di Diego Fabbri “Processo Karamazov o La leggenda del Grande Inquisitore. Tre udienze” e la sua ricezione in Italia nella prima metà degli anni Sessanta del XX secolo*, “Studi Slavistici”, X, 2013, pp. 175-191.
- Cavazza 2015: A. Cavazza, *I demoni di Dostoevskij nel dramma omonimo di Diego Fabbri. Dal pensiero politico religioso russo del sec XIX al teatro italiano del Novecento*, “Storia e politica”, VII, 2015, 3, pp. 542-563.
- Cavazza 2016: A. Cavazza, *Žitie Svjatogo Antonija kak verojatnyj istočnik izobraženija sil zla v “Besach” Dostoevskogo*, “Problemy istoričeskoj poëtiki”, XIV, 2016, pp. 196-219.
- Cavazza 2017: A. Cavazza, *Lož i pravda v svete evangel'skoj “Istiny” (roman F.M. Dostoevskogo “Besy”)*, “Problemy istoričeskoj poëtiki”, XV, 2017, 4, pp. 59-75.
- Cavazza 2019a: A. Cavazza, *F.M. Dostoevskij i A.S. Chomjakov: sravnenie na rasstojanii*, “Problemy istoričeskoj poëtiki”, XVII, 2019, 4, pp. 123-148.

- Cavazza 2019b: A. Cavazza, *Obraz Marii Egipetskoj v tvorčestve F.M. Dostojevskogo*, "Dva veka russoj klassiki", I, 2019, 2, pp. 174-185.
- Cavazza 2019c: A. Cavazza, "Vinci te stesso e vincerai il mondo". *Le fonti di un aforisma rinvenibile nelle opere di Dostoevskij dell'ultimo periodo*, in: M.C. Bragone, M. Bidovec (a cura di), *Il mondo slavo e l'Europa*, Firenze 2019, pp. 127-136.
- d'Amelia 2022: A. d'Amelia, *I grandi romanzi di Dostoevskij sulla scena italiana: profanazioni o capolavori?*, "Europa Orientalis", XLI, 2022, pp. 315-357.
- Dell'Asta 1997: A. Dell'Asta, *La terribile bellezza di Dostoevskij*, in: A. Vicini (a cura di), *Dostoevskij*, Milano, 1997, pp. 19-30.
- Dell'Asta 2006: A. Dell'Asta, *La resurrezione: chiave della letteratura, delle arti e della cultura russa. L'esempio di Dostoevskij*, in: C. Bernardi, C. Bino, M. Gagnolati (a cura di), *Il corpo glorioso. Il riscatto dell'uomo nelle teologie e nelle rappresentazioni della resurrezione*, Pisa, 2006, pp. 61-70.
- Dell'Asta 2019: A. Dell'Asta, *Meždu estetizmom i utilitarizmom. Principy novoj logiki u Dostojevskogo*, "Dostoevskij i mirovaja kul'tura", 2019, 4, pp. 140-159.
- Garzonio 2013: S. Garzonio, *F.M. Dostoevskij v vosprijatij F.M. Marinetti*, in: *F.M. Dostoevskij i kul'tura Serebrjanogo veka: Tradicii, traktovki, transformacii. K 190-letiju so dnja roždenija i k 130-letiju F.M. Dostojevskogo*, Moskva 2013, pp. 367-374.
- Garzonio 2021: S. Garzonio, *Il Dostoevskij di Nicola Moscardelli. Maestro e compagno*. Prefazione a N. Moscardelli, *Dostoevskij: L'uomo, il poeta, il maestro*, Milano 2021, pp. 7-15.
- Ghidini 2017: M.C. Ghidini, *Dostoevskij*, Salerno 2017.
- Ghidini 2020: M.C. Ghidini, *Literaturnaja iskrennost'. Diskussija o Dostoevskom i o romane vo Francii v konce 1920-godov*, "Dostoevsky Studies", XXIII, 2020, pp. 105-120.
- Ghidini 2021: M.C. Ghidini, *Ispoved' i piš'mo v romane Dostojevskogo Podrostok*, in: T. Kasatkina (red.), *Roman F. M. Dostojevskogo Podrostok: sovremennoe sostojanie izučenija*, Moskva 2021, pp. 227-239.
- Ghidini 2022: M. C. Ghidini, *Dostoevskij: guida ai Fratelli Karamazov*, Roma 2022.
- Ghini 1999: G. Ghini, *La Scrittura e la steppa: esegesi figurale e cultura russa*, Urbino 1999.
- Ghini 2014: G. Ghini, *Anime russe. Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij. L'uomo nell'uomo*, Milano 2014.
- Gigante 2020: G. Gigante, *Rečevye tabu i priemy rastabuirovanija v tvorčestve F.M. Dostojevskogo*, in: *Vse zaprety mira: tabu v literature i iskusstve*, Sankt-Peterburg-Tver' 2020, pp. 78-85.
- Gigante 2021: G. Gigante, *Dostoevskij e l'eroe solitario*, Sarzana-Lugano 2021.

- Giuliani 2019: R. Giuliani, "Velikij Inkvizitor". *Tekst i kontekst*, in: K.A. Baršt, N.I. Budanova (red.), *Dostoevskij. Materialy i issledovanija*, XXII, Sankt-Peterburg 2019, pp. 103-119.
- Imposti 2013: G. Imposti, *Belye noči Dostoevskogo v zerkale kino: Viskonti, Pyr'ev, Bresson i Grej*, in: V. Mil'don (red.), *Ital'janskaja i ispanskaja klassika na russkom ékrane i russkaja na ital'janskom i ispanskom ékranach. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii*, Moskva 2013, pp. 44-56.
- Imposti 2014: G. Imposti, *Inattendibilità e paradosso del narratore in "Memorie dal sottosuolo" di Dostoevskij*, in: M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Firenze 2014, pp. 229-239.
- Malcovati 1992: F. Malcovati, *Introduzione a Dostoevskij*, Bari 1992.
- Malcovati 2021: F. Malcovati, *Un'idea di Dostoevskij*, Imola 2021.
- Persi 2013: U. Persi, *Fedor Michajlovič Dostoevskij na ital'janskom televidenii*, in: U. Persi, A. Polonskij (red.), *Colloquium 2013. Volume internazionale di contributi scientifici / Meždunarodnyj sbornik naučnych statej*, Bergamo-Belgorod 2013, pp. 91-106.
- Piretto 2013: G.P. Piretto, *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj e Bulgakov*, Milano 2013².
- Pljuchanova 2016: M.B. Pljuchanova, *Archaika Dostoevskogo u Vjač. Ivanova i ego posledovatelej*, "Europa Orientalis", XXXV, 2016, pp. 103-130.
- Pljuchanova 2020: M.B. Pljuchanova, *O značenii parallel'nych scen i skvoznyh motivov v "sverch-romane" F.M. Dostoevskogo: poiski metoda meždju Innokentijem Annenskijem i "novoj kritikoj"*, "Russkaja literatura", LXIII, 2020, 3, pp. 84-93.
- Pljuchanova 2021: M.B. Pljuchanova, *Trudy Vjač. Ivanova o Dostoevskom: évoljucija osnovnogo mifa*, in: V.I. Ivanov, *Dostoevskij. Tragedija. Mif. Mistika*, red. A.B. Šiškin, O.L. Fetisenko, Sankt-Peterburg 2021, pp. 282-301.
- Rebecchini 2014: D. Rebecchini, *Storie di Otelli, Violette e Masnadieri nel romanzo dostoevskiano. Il paradigma melodrammatico in Dostoevskij*, in: B. Ronchetti (a cura di), *Una bianca corteccia che si sfoglia. Incontri con la cultura russa*, Roma 2014, pp. 161-182.
- Salmon 2013: L. Salmon, *Dostoevskij e l'Idiota: i principi del paradosso*, in: F. Dostoevskij, *L'Idiota. Romanzo in quattro parti*, trad., postfaz. e nota a cura di L. Salmon. Milano 2013, pp. 676-766.
- Salmon 2015: L. Salmon, *Il significato del 'nome non detto' del 'Prigioniero' nella narrazione del Grande Inquisitore dostoevskiano*, "Il nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria", XVII, 2015, pp. 369-386.

- Semerari 2014: A. Semerari, *Il delirio di Ivan. Psicopatologia dei Karamazov*, Roma-Bari 2014.
- Salvestroni 2000: S. Salvestroni, *Dostoevskij e la Bibbia*, Magnano 2000.
- Salvestroni 2021: S. Salvestroni, *Cristo nei romanzi di Dostoevskij*, Magnano 2021.
- Supino 2017: V. Supino, *I soggiorni di Dostoevskij in Europa e la loro influenza sulla sua opera*, Firenze 2017.
- Supino 2019: V. Supino, *Florentijskie adresa Dostoevskogo*, "Neizvestnyj Dostoevskij", VI, 2019, 1, pp. 10-27.
- Tonini 2016: L. Tonini, *Pervye čitateli Dostoevskogo v reestrach Kabineta V'esse vo Florencii*, in: V. Zacharov, K. Stepanjan, B. Tichomirov (red.), *Sovremennye problemy izučenija poëtiki i biografii Dostoevskogo. Receptija, variacii, interpretacii*, Sankt-Peterburg 2016, pp. 329-342.
- Valle 2021: R. Valle, *Lo spleen di Pietroburgo. Dostoevskij e la doppia identità russa*, Soveria Mannelli 2021.
- Vassena 2019: R. Vassena, *Dostoevskij dlja detej: proval ili uspech pervogo detskogo izdanija, sostavlenogo A. G. Dostoevskoj (1883)*, "Neizvestnyj Dostoevskij", VI, 2019, 3, pp. 116-139.
- Vassena 2020a: R. Vassena, *Dostoevskij post-mortem: l'eredità dostoevskiana tra editoria, Stato e società, 1881-1910*, Milano 2020.
- Vassena 2020b: R. Vassena, "Populjarnyj" Dostoevskij: načalo massovogo rasprostraneniija tvorčeskogo nasledija, 1881-1906, "Russian Literature", 2020, 111-112, pp. 1-34.
- Vassena 2021a: R. Vassena, *Detskij repertuar Dostoevskogo*, "Neizvestnyj Dostoevskij", VIII, 2021, 1, pp. 183-205.
- Vassena 2021b: R. Vassena, *Il silenzio e il cammino tragico di Raskol'nikov in Delitto e castigo di F.M. Dostoevskij*, "L'Analisi Linguistica e Letteraria", XXIX, 2021, 2, pp. 97-112.
- Vassena 2021c: R. Vassena, *Ot vzroslogo rasskaza k detskoj skazke. Na primere rasskaza F.M. Dostoevskogo "Mal'čik u Christa na elke"*, "Detskie čtenija", XIX, 2021, 1, pp. 123-151.
- Verč 2016: I. Verč, *Verifische = Preverjanja = Proverki*, I-IV, Trieste 2016.
- Visinoni 2015: A. Visinoni, *Un demonio fra la prima e la terza Roma. Riflessioni tacitane su I demòni di F.M. Dostoevskij*, Bergamo 2015.
- Zalambani 2022: M. Zalambani, *Letteratura e psicoanalisi in Russia all'alba del XX secolo*, Firenze 2022.

Abstract

Raffaella Vassena

Dostoevskij Studies in Italy (2013-2022). Evaluations and Prospects

The essay provides an assessment of Italian studies on Dostoevskij in the last decade and identifies new avenues for research. The many initiatives organized on the writer's bicentenary attest to an interest that shows no sign of dying out. The constant development of Dostoevskij studies in Italy in recent decades confirms this interest while revealing a great variety of methodologies and approaches. The essay retraces the phases of recent Italian scholarship on Dostoevskij (2013-2022), highlighting the main aspects of the author's poetics and stylistics that have been the object of investigation, often from a comparative perspective. An attempt will also be made to highlight prospective approaches to a field of study that continues to stimulate scholars, not only of literary and philosophical disciplines, but also of the sociological sciences and media studies.

Keywords

Dostoevskij; Italy; Slavic Studies.

Marco Caratozzolo

La ritraduzione dei classici della letteratura russa. Bilancio (1991-2022) e prospettive

Nelle pagine che seguono si intendono fornire alcuni dati, empirici e statistici, che riguardano la ritraduzione dei classici russi negli ultimi trent'anni: lo scopo è, da un lato quello di effettuare un piccolo bilancio sullo stato di salute della traduzione letteraria dal russo nel periodo indicato, con riferimento alle opere in prosa classiche o comunque più note, dall'altro quello di fornire informazioni immediate che possano orientare gli specialisti e gli editori verso iniziative o lavori su autori e opere che sono stati trascurati, oppure che, pur non essendoli stati, costituiscono territori di un costante aggiornamento. È importante sottolineare che quello qui proposto è uno studio preliminare e utile a successivi approfondimenti, che possano poggiare su ulteriori dati relativi alle ritraduzioni dei classici della letteratura russa. Il lavoro si articola in tre parti: una prima in cui si procede al confronto dei dati sulle ritraduzioni di dodici classici in prosa della letteratura russa; una seconda in cui il confronto avviene tra le ritraduzioni delle principali opere di Dostoevskij e Tolstoj; una terza in cui vengono presi in considerazione alcuni classici del Novecento. Prima di procedere con l'esposizione dei dati, si rende necessaria una premessa.

Per quanto riguarda i 'classici' mi orienterei a considerare come tali le opere (*klassika*) o gli autori (*klassik*) della letteratura russa più diffusi in lingua italiana, che magari hanno goduto di più traduzioni nel secolo scorso, con un occhio certamente agli scaffali delle librerie, ma anche alle proposte presenti nei programmi dei corsi di letteratura e cultura russa delle università italiane. Per quanto invece riguarda la 'ritraduzione', desidero chiarire che il presente lavoro non è orientato a fornire elementi di giudizio dei testi citati, poiché per ritraduzione si intende qui esclusivamente "l'atto di tradurre un'opera precedentemente tradotta in quella stessa lingua", e non si valuta dunque la sua "marcata connotazione di rettificazione critica" (Baselica 2016: 63)¹. Il materiale preso in

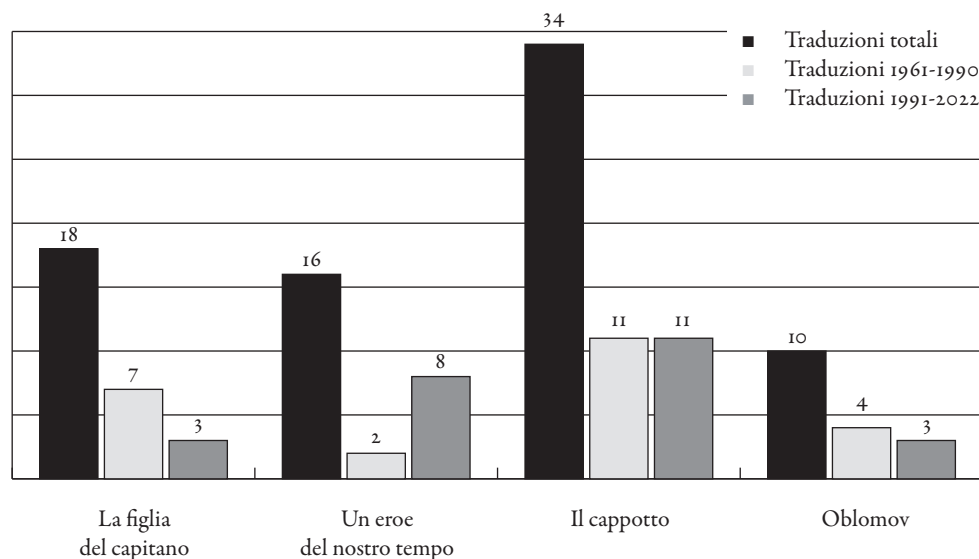
¹ La ritraduzione dei classici della letteratura negli ultimi anni è stata oggetto di grande attenzione. Mi limito a ricordare due convegni internazionali che sono stati organizzati in Italia sul tema: *Una conversazione infinita. Giornate di studio sulla ritraduzione dei classici moderni* (Università di Trento, 17-18 maggio 2021); *Ritradurre. Forme, prospettive, strategie* (Università di Roma Tor Vergata, 10-11 novembre 2021). Sul sito <www.ritradurre.it>, curato dal gruppo di ricerca MeTe (Mediatori e Traduttori) e nato a illustrazione del convegno di Tor Vergata, è possibile consultare l'ampia e preziosa bibliografia sul tema della ritraduzione, curata da Letizia Carbutto.

esame è costituito dalle ritraduzioni in italiano di opere in prosa, principalmente scritte nell'Ottocento e nelle prime due decadi del Novecento, cioè in un'epoca lontana: il lasso di tempo necessario perché possano, con un certo respiro, essere concepite delle ritraduzioni (vedremo tuttavia che le ritraduzioni di alcuni testi particolarmente importanti non soggiacciono a logiche temporali e possono avvicinarsi anche nel giro di pochi anni). Una breve riflessione finale riguarderà poi classici e opere molto importanti dell'epoca sovietica. Al netto delle fisiologiche possibilità di errore nell'indicazione del numero totale delle traduzioni di ciascun testo, dovute alla carenza di dati bibliografici soprattutto per le vecchie traduzioni (nome del traduttore, anno, lingua di partenza della traduzione, in alcuni casi anche l'editore), sono state oggetto di osservazione solo le opere pubblicate nel circuito editoriale ufficiale, quindi disponibili sull'opac nazionale, soprattutto le opere presentate in singole edizioni, quindi romanzi, *povesti* e, in pochi casi, racconti. Per rinvenire vecchie traduzioni che i cataloghi digitali non contemplano, i dati dell'opac sono poi stati incrociati con quelli contenuti in studi fondanti (Damiani 1941, Cronia 1958, Mazzitelli 2007, Béghin 2007), repertori bibliografici² o contributi sulle ritraduzioni di determinate opere o autori opportunamente citati nel testo. I segni distintivi di ogni traduzione sono il cognome dello scrittore e l'anno di pubblicazione della prima edizione, con la precisazione che le versioni 'riviste' o 'aggiornate' non vengono ritenute, ai fini del presente lavoro, nuove traduzioni; vengono invece considerate nel conteggio le traduzioni italiane da lingue diverse dal russo e le traduzioni non integrali, ma solo nel caso in cui queste ultime siano di particolare rilievo storico e la parte espunta non sia di quantità considerevole rispetto al resto dell'opera (ad esempio Gogol' 1903). Nei GRAFICI 1, 2 e 3, il confronto proposto tra autori diversi è effettuato prendendo in considerazione una sola opera per ogni autore, scelta tra quelle che hanno goduto del maggior numero di ritraduzioni. Il criterio seguito per la rilevazione dei dati statistici è il confronto di tre informazioni: il numero totale delle traduzioni italiane di una specifica opera; il numero delle sue versioni italiane pubblicate nel trentennio 1961-1990 (dato che aiuta a capire se l'attività di ritraduzione dell'ultimo trentennio abbia avuto una flessione oppure un aumento rispetto al precedente); il numero di quelle uscite tra il 1991 e il 2022. Infine, per agevolare il confronto e favorire la comprensione dei dati anche ai non specialisti, i titoli delle opere letterarie vengono indicati in italiano, prendendo in considerazione la variante più nota al pubblico, quindi *Il cappotto* e non *Il mantello*, ovvero *I demoni*, ma non *Gli ossessi*.

I primi dati che vorrei commentare emergono dal confronto di dodici romanzi e *povesti* dell'Ottocento e del primo Novecento, che sono stati divisi in tre gruppi da quattro,

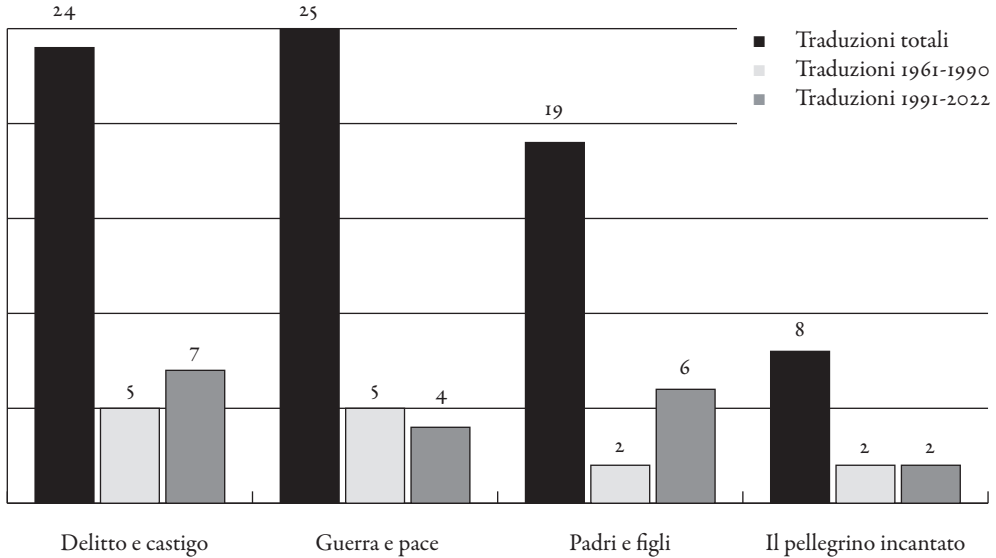
² In particolare, segnalo tra i molti Messina 1949, Scandura 2002 e le bibliografie di Bruce Renton, Silvana Fabiano e Nataša Šestakova uscite su "Rassegna sovietica" tra il 1960 e il 1987 (si vedano i numeri e le pagine in Mazzitelli 2007: 141). Tra le tesi di dottorato, particolarmente ricca è quella di Marina Sorina discussa nel 2009 all'Università di Verona: *La Russia nello specchio dell'editoria italiana nel ventennio fascista: bibliografia, scelte e strategie*.

GRAFICO 1.
Da Puškin a Gončarov



secondo l'ordine cronologico di pubblicazione dell'originale: nel GRAFICO 1 figurano *La figlia del capitano*, *Un eroe del nostro tempo*, *Il cappotto* e *Oblomov*; nel GRAFICO 2 *Delitto e castigo*, *Guerra e pace*, *Padri e figli* e *Il pellegrino incantato*; nel GRAFICO 3 *I signori Golovlëv*, *Il demone meschino*, *La steppa* e *La madre*. Come si può vedere dal GRAFICO 1, *La figlia del capitano* vanta ben diciotto versioni italiane, di cui solo tre (Puškin 1994, 1999, 2003) pubblicate nell'ultimo trentennio, rispetto alle sette del trentennio precedente. Percorso opposto è quello del romanzo di Lermontov, che invece vanta quasi lo stesso numero di traduzioni totali, ma negli ultimi trent'anni una maggiore visibilità editoriale, con otto nuove versioni contro le due del precedente trentennio. Il medesimo orientamento, ma con numeri ben maggiori (si veda nel dettaglio Inkova 2014), ha seguito la diffusione del *Cappotto* di Gogol', di cui, su un totale di ben trentaquattro versioni, dal 1991 se ne contano undici nuove, con un sostanziale aumento del numero delle ritraduzioni nel tempo: dopo la traduzione 'madre' di Loschi (Gogol' 1903), che, per i criteri che ci siamo dati, consideriamo tale nonostante il taglio del finale fantastico (Inkova 2016: 94), sono arrivate durante il primo trentennio del Novecento quattro ritraduzioni, sette tra il 1931 e il 1960, undici nel trentennio successivo e altre undici nell'ultimo (dopo quelle già individuate in Inkova 2014, sono uscite: Gogol' 2018, 2020a, 2020b). Per avere un'idea dell'eccezionalità di questo testo, possiamo confrontarlo con i numeri delle *Anime morte*, anch'essi in crescita benché molto più esigui: sulle quattordici versioni complessive, tre sono state le ritraduzioni tra il 1961 e il 1990, sei quelle dell'ultimo trentennio.

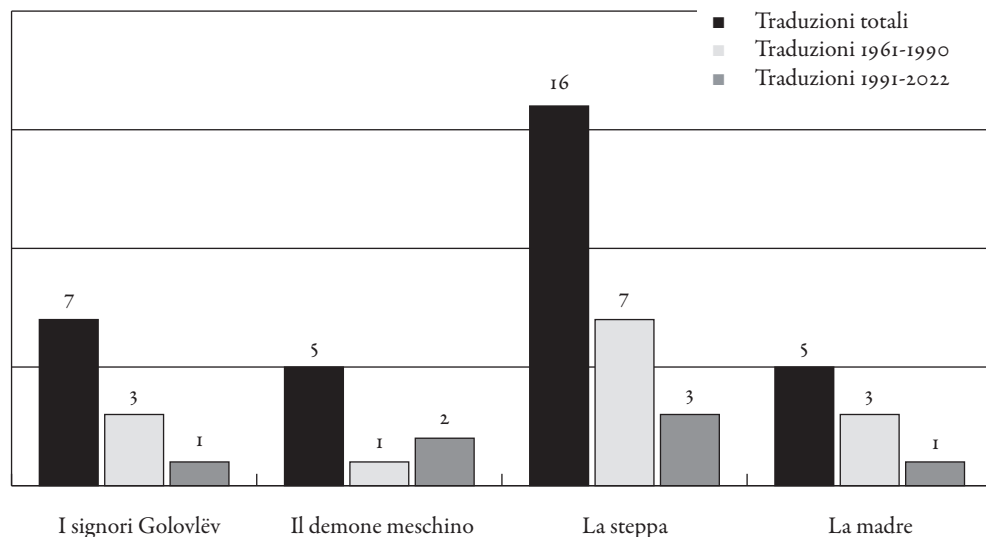
GRAFICO 2.
Da Dostoevskij a Saltykov-Ščedrin



Venendo invece a Gončarov, del suo capolavoro si contano in totale nove traduzioni. Va detto che esse sono state regolari nel tempo, con quasi lo stesso numero di versioni nei due periodi parziali che stiamo prendendo in considerazione: da notare che le nuove traduzioni di *Oblomov* (Gončarov 1996, 2004, 2012), sommate alle quattro effettuate dal 1961, esauriscono quasi esclusivamente le versioni totali di questo romanzo, in precedenza diffuso in Italia solo attraverso quelle di Malavasi, Lo Gatto e Leblanc (Gončarov 1928a, 1928b, 1933).

Numeri più alti caratterizzano i classici della seconda metà dell'Ottocento (GRAFICO 2). Stando ai dati disponibili, ho potuto censire ventiquattro traduzioni italiane di *Delitto e castigo*, metà delle quali precedenti al 1961: nel trentennio inaugurato da quell'anno, ne furono editate cinque, mentre in quello successivo, tra l'altro in un lasso di soli vent'anni, sette (Dostoevskij 1994, 1995a, 1999a, 2004, 2009, 2013a, 2013b). In questo caso i numeri mostrano chiaramente che si tratta di un'opera che non ha mai subito cali di attenzione da parte del pubblico e dell'editoria italiana, le cui ritraduzioni non seguono logiche di programmazione temporale. Come prevedibile, simili proporzioni si riscontrano per *Guerra e pace*, che è stato tradotto in italiano venticinque volte, di cui quattro nell'ultimo trentennio e cinque in quello precedente. Mi riservo tuttavia delle riflessioni più dettagliate sulle opere di Dostoevskij e Tolstoj nella parte successiva. Quanto a *Padri e figli*, la fortuna delle sue ritraduzioni è un fatto distribuito regolarmente nel tempo, visto che dal 1991 sono uscite cinque nuove versioni, cioè un quarto di quelle totali (Turgenev 1997, 2004, 2010, 2012, 2013). Si tratta comunque

GRAFICO 3.
Da Leskov a Gor'kij



di un numero importante, che indica la diffusione regolare di questo autore in Italia, considerato da un lato che la prima traduzione di Turgenev è comparsa molto presto (Turgenev 1872), dall'altro che buona parte delle versioni delle sue opere risalgono a prima del 1961. Il *Pellegrino incantato* invece, un testo che d'altra parte si rivolge a un lettore più esigente, ha avuto un'attenzione più limitata, ma regolare nel tempo: le sue ritraduzioni dell'ultimo trentennio sono due (Leskov 1994, 2004) come quelle del precedente, e sommate fanno proprio la metà del totale delle versioni del capolavoro di Leskov.

Quanto alle opere del GRAFICO 3, è bene portare all'attenzione il caso dei *Signori Golovlëv*: l'interesse dell'editoria per questo testo sembrerebbe in calo, visto che prima del 1991 era stato ritradotto tre volte e solo una dopo quell'anno. Quest'ultima versione (Saltykov-Ščedrin 1995) risale poi a ventisette anni fa, quindi ci spinge a pensare che sia maturo il tempo di una ritraduzione. Molto più recente (Sologub 2019) è invece l'ultima traduzione del *Demone meschino*, che peraltro non è l'unica uscita negli ultimi trent'anni (si veda anche Sologub 2005), per un testo che vanta in totale cinque versioni italiane. Ovviamente i numeri di Čechov sono molto maggiori, come già si può vedere con uno dei suoi testi più diffusi, *La Steppa*: ne esistono infatti sedici versioni italiane, ma notiamo un interesse maggiore nella seconda metà del Novecento (sette ritraduzioni) più che negli ultimi anni, in cui la *povest'* di Čechov è stata ritradotta 'solo' tre volte (Čechov 1995, 2012, 2017). Un relativo calo di attenzione ha invece caratterizzato la vicenda editoriale italiana del romanzo gorkia-

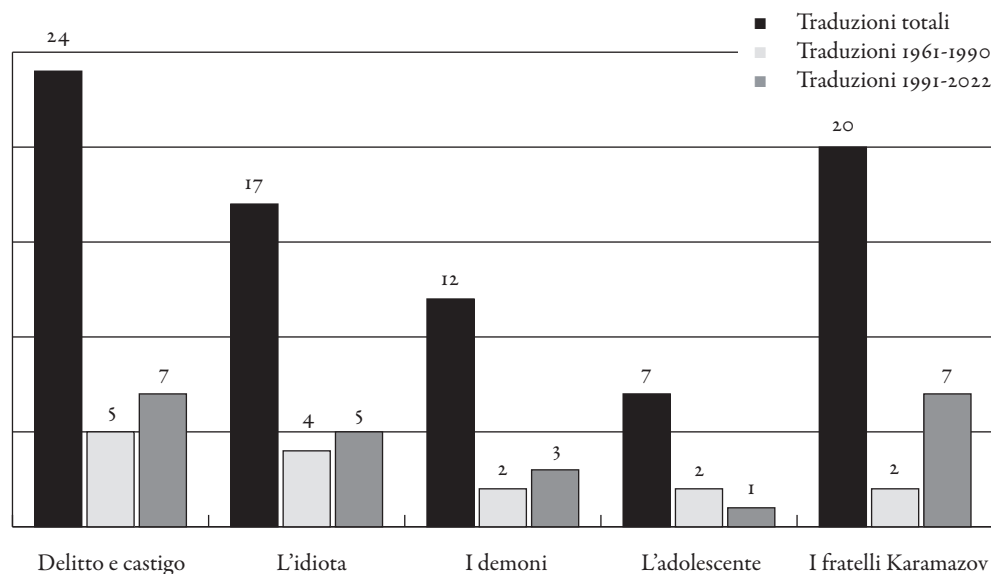
no, alla quale è stato posto rimedio solo l'anno scorso, con la nuova traduzione di Carpinelli (Gor'kij 2021). Nel caso di Gor'kij, è opportuno ricordare che nell'interpretazione dei dati che riguardano la frequenza delle ritraduzioni di sue opere, va considerato anche il contesto storico italiano, in certi periodi del Novecento particolarmente favorevole alla loro divulgazione, in altri estremamente sfavorevole. Al netto di questa riflessione, possiamo incrociare i dati dell'opac con quelli forniti nella bibliografia delle sue opere uscite in Italia (Bëmig 2021), scoprendo che *La madre* è un testo che per quarant'anni non ha avuto ritraduzioni: considerando le nove versioni italiane complessive, l'ultima del romanzo di Gor'kij precedente a quella di Carpinelli, risale infatti al 1980 (Gor'kij 1980), e chiude un ventennio in cui ne erano state fatte solo altre due (Gor'kij 1962b e 1963).

Questi primi dati già ci dicono qualcosa: nella maggior parte dei casi le ritraduzioni effettuate negli ultimi trent'anni sono più di quelle del trentennio precedente, il che suggerirebbe la buona salute di cui gode oggi questo comparto. Si nota poi, in riferimento ai classici, una certa regolarità nelle traduzioni, visto che tra i dodici testi considerati, nove sono stati ritradotti almeno una volta negli ultimi nove anni, mentre solo gli altri tre non si traducono da più tempo: sono infatti passati diciotto anni dall'ultima versione del *Pellegrino incantato* (Leskov 2004), diciannove da quella della *Figlia del capitano* (Puškin 2003) e ben ventisette da quella dei *Signori Golovlëv* (Saltykov-Ščedrin 1995).

Le tendenze espresse da questi dati trovano conferma esaminando la questione anche da una prospettiva 'verticale', cioè con riferimento non già alle singole opere, ma ad autori particolarmente importanti: tratterò i casi di Dostoevskij e Tolstoj, che mi sembrano particolarmente rilevanti. La traduzione italiana delle opere di Dostoevskij è un tema interessante e diversificato, che ha trovato ulteriore richiamo in occasione del recente bicentenario della nascita, quando alle diverse iniziative scientifiche e divulgative, si è associata anche una certa attività editoriale. Solo negli ultimi tre anni sono infatti uscite sei nuove versioni di opere diverse: *Netočka Nezvanova* (Dostoevskij 2020), *Il sosia* (Dostoevskij 2021d, 2022), *Le memorie dal sottosuolo* (Dostoevskij 2021a), *L'adolescente* (Dostoevskij 2021b), *I fratelli Karamazov* (Dostoevskij 2021c).

Per approfondire la questione, può essere utile dividere le opere di Dostoevskij (i romanzi, le *povesti* e i racconti più importanti) in tre gruppi: i cinque grandi romanzi (GRAFICO 4); le opere pubblicate dal 1846 al 1860 (GRAFICO 5); le altre opere pubblicate dal 1861 al 1881 (GRAFICO 6). Come confermano i numeri delle ritraduzioni, il primo gruppo di opere gode da sempre di una particolare attenzione e di una certa predilezione da parte del pubblico e dell'editoria e vi si conferma la tendenza già osservata per i precedenti classici. Dei cinque grandi romanzi, infatti, solo *L'adolescente* (peraltro il meno tradotto in generale, con sette versioni totali tra il 1924 e il 2021) vanta meno ritraduzioni nell'ultimo trentennio rispetto al precedente. Non solo: benché l'unica versione di fresca data, quella di Prina, sia recentissima, si osserva un lungo lasso temporale, di circa trent'anni, in cui il romanzo non è mai stato ritradotto, giacché per risalire alla precedente bisogna recuperare quella di Nadai (Dostoevskij 1989). Gli altri quattro grandi romanzi di Dostoevskij sono

GRAFICO 4.
Dostoevskij: i cinque grandi romanzi



stati tutti ritradotti almeno tre volte negli ultimi trent'anni: tre, appunto, sono le versioni recenti dei *Demoni* (contro le due del 1961-1990 e le dodici totali), cinque quelle dell'*Idiota* (contro le quattro del 1961-1990 e le diciassette totali), sette quelle dei *Karamazov* (contro le due del 1961-1990 e le venti totali), l'ultima delle quali (Dostoevskij 2021c) recentissima. *Delitto e castigo* è l'opera di Dostoevskij che vanta in assoluto più traduzioni e una di quelle più ritradotte (assieme alle *Notti bianche*, alle *Memorie del sottosuolo* e ai *Karamazov*) negli ultimi trent'anni: considerando che l'ultima sua ritraduzione risale a nove anni fa, è plausibile sostenere che anche per questo capolavoro dostoevskiano possano essere maturi i tempi per una nuova traduzione.

Più articolato, ma di tono diverso, il discorso che riguarda le opere del primo Dostoevskij (GRAFICO 5). Si osservano ad esempio numeri più o meno simili per *Povera gente*, *Il sosia*, *Netočka Nezvanova* e *Memorie di una casa di morti*: tutti testi che vantano tra le dodici e le quindici traduzioni totali e un numero di ritraduzioni recenti (tra le due e le quattro) mai minore rispetto a quelle del 1961-1990. Particolare attenzione tra questi quattro testi, ha goduto negli ultimi tempi *Il sosia*, visto che delle quattordici traduzioni totali, la metà sono state fatte dopo il 1960 e quattro negli ultimi trent'anni (Dostoevskij 1996a, 2003, 2021d, 2022). Quanto alle *Notti bianche*, testo ritradotto ventuno volte, va fatto un discorso a parte: per la brevità e per il tema trattato, che lo rende appetibile anche a un pubblico studentesco più giovane, quest'opera gode di un certo 'vantaggio' sul mercato editoriale, con numeri consistenti. A sorprendere, tuttavia, non sono solo

GRAFICO 5.
Dostoevskij: opere 1846-1861

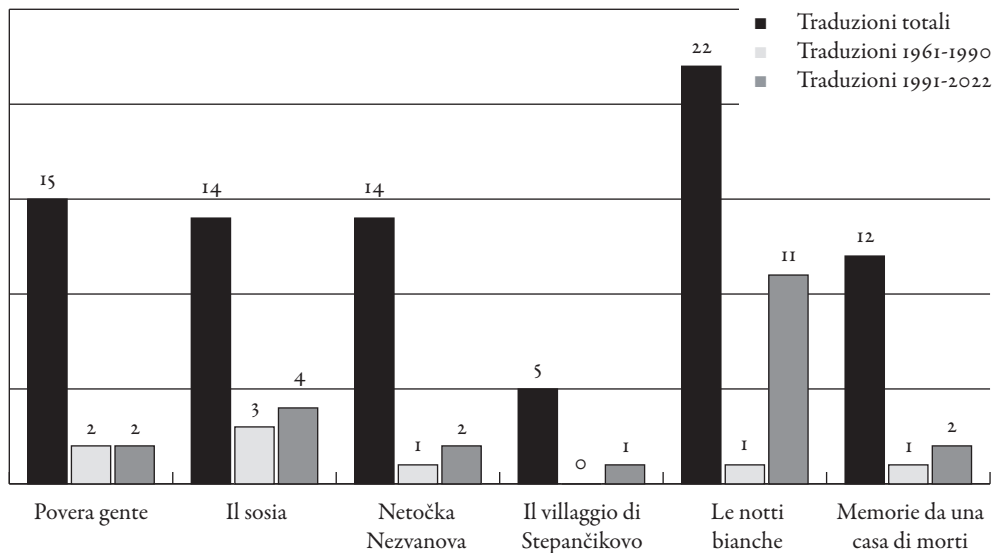
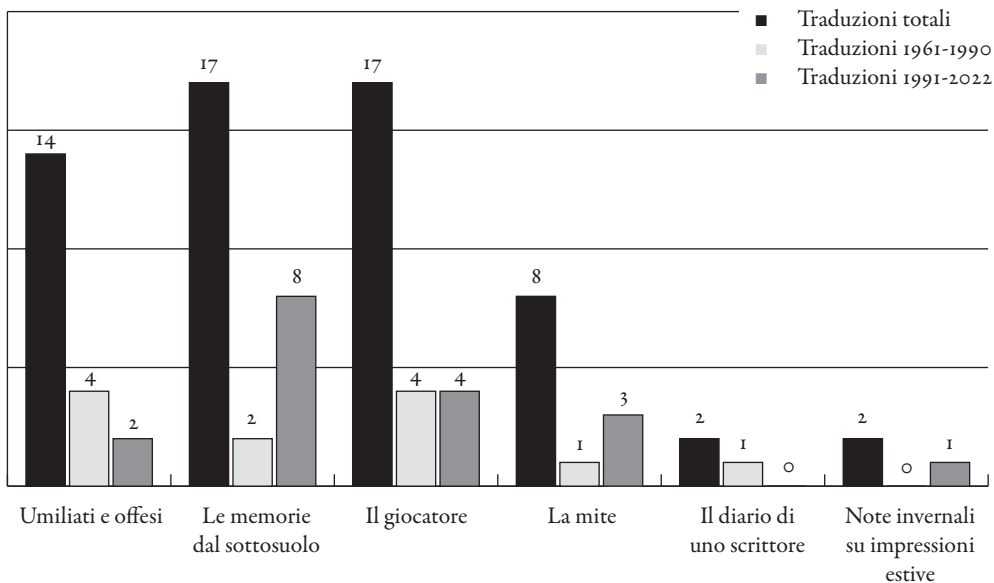


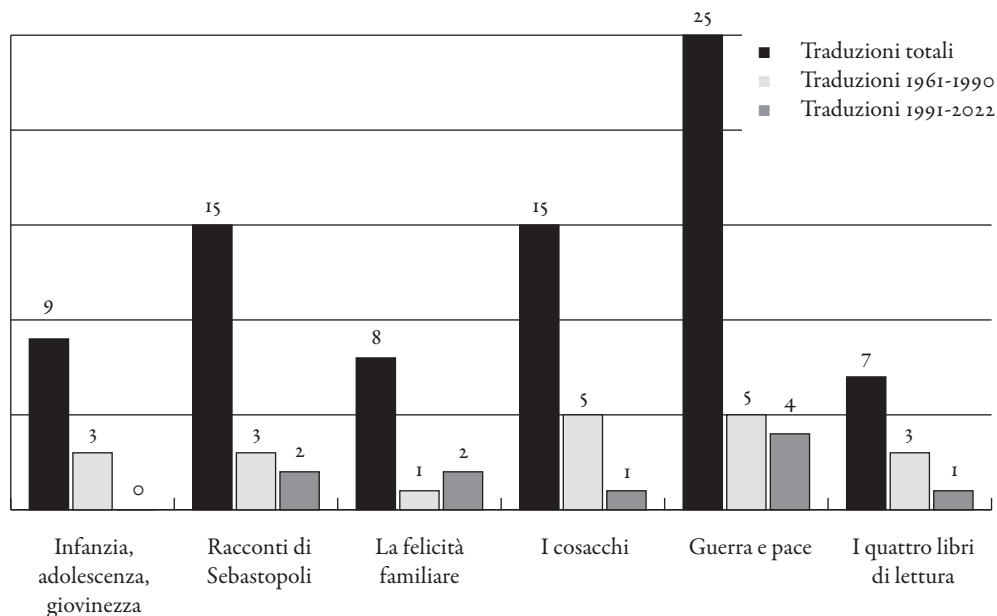
GRAFICO 6.
Dostoevskij: altre opere 1862-1881



le undici ritraduzioni (la metà di quelle totali) effettuate negli ultimi trent'anni (per la precisione nel venticinquennio tra il 1994 e il 2019), quanto il fatto che nelle precedenti tre decadi sia comparsa solo una nuova versione (Dostoevskij 1968), elemento che potrebbe condurci a sostenere la grande permeabilità di quest'opera al contesto culturale italiano del nuovo millennio. Destino opposto, tra le opere del primo Dostoevskij, ha avuto *Il villaggio di Stepančikovo*: negli ultimi sessant'anni è stato ritradotto una sola volta (Dostoevskij 2010), mentre fino al 1960 le traduzioni erano state quattro, una delle quali, quella di Polledro per Slavia (Dostoevskij 1927), figura ancora nelle edizioni circolanti del romanzo, quelle di Sellerio (Dostoevskij 1981) e Quodlibet (Dostoevskij 2016).

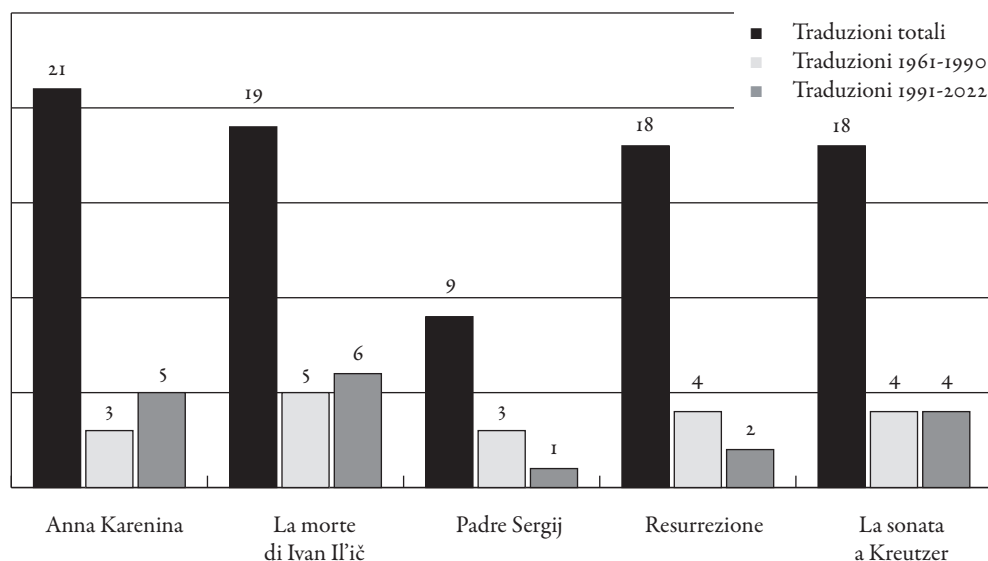
Veniamo al terzo gruppo di opere (GRAFICO 6), quelle pubblicate nell'ultimo ventennio di vita dello scrittore, con esclusione dei grandi romanzi, di cui si è già detto. Anche qui abbiamo esiti differenti: opere molto ritradotte come *Umiliati e offesi*, *Le memorie dal sottosuolo* e *Il giocatore*, ma anche opere ritradotte di meno (come *La mite*) oppure, forse anche per la loro natura più saggistica che narrativa, ritradotte pochissimo o per niente, come le *Note invernali su impressioni estive* o la raccolta del *Diario di uno scrittore*. Tra le opere più conosciute di questo gruppo, rilevante mi sembra il caso delle *Memorie dal sottosuolo*, un testo che conferma la propria modernità, vantando ben otto ritraduzioni negli ultimi tre decenni, ma solo due nuove versioni (Dostoevskij 1967, 1987) nei precedenti trent'anni. Anche *Il giocatore* e *Umiliati e offesi* sono stati ritradotti molte volte in generale, ma meno in tempi recenti, rispettivamente quattro (Dostoevskij 1993a, 1995b, 1995c, 2012) e due (Dostoevskij 1996b, 2018b) volte. Curioso poi che le quattro nuove versioni del *Giocatore* si concentrino nei primi vent'anni del trentennio, il che potrebbe significare che anche per quest'ultimo testo siano maturati i tempi di una nuova traduzione. Non priva di importanza è la vicenda della *Mite*, un testo che richiama questioni di scottante attualità e ha avuto tre ritraduzioni nell'ultimo trentennio (Dostoevskij 1995d, 1997, 2018a), quasi la metà di quelle totali. Sorvolando sulla questione delle *Note invernali*, che sono state ritradotte, sempre da Prina, una sola volta nel 1993 (Dostoevskij 1993b; l'unica versione italiana precedente a questa era quella di Vallini [Dostoevskij 1945]), desta una certa perplessità (ed è forse questo il dato più singolare per Dostoevskij) la situazione del *Diario di uno scrittore*, di cui non sono mai state fatte nuove traduzioni dopo quella parziale di Bocca e Severi (Dostoevskij 1943b) e quella integrale di Lo Gatto (Dostoevskij 1962), che nel 1943 aveva invece tradotto per Einaudi solo la raccolta del 1873 (Dostoevskij 1943a). Se dovessimo dunque guardare questi grafici con occhio matematico, o magari con il fiuto dell'editore o del traduttore, potremmo ritenere di stringente necessità una nuova traduzione del *Diario di uno scrittore*, particolarmente interessante quella delle *Note invernali*, ma cominciare a programmare anche nuove versioni delle opere (tra queste figurano vari classici) che non si ritraducono da più o meno dieci anni, come *Il villaggio di Stepančikovo*, *Il giocatore*, *Delitto e castigo*, *L'idiota*, *I demoni*, ma anche *La padrona*, che invece aveva avuto due traduzioni alla fine del secolo scorso (Dostoevskij 1998, 1999b).

GRAFICO 7.
Tolstoj: opere fino al 1875



Passiamo a Tolstoj, per il quale sono disponibili due grafici, uno sulle opere fino al 1875 (GRAFICO 7), l'altro sulle successive (GRAFICO 8). Potremmo, osservandoli, parlare di una situazione variegata, in cui come prevedibile abbiamo numeri altissimi per i grandi capolavori, alti per gli altri romanzi e le *povesti* più conosciuti, bassi per alcune opere di diverso tenore. L'opera di Tolstoj che vanta più traduzioni in italiano, ben venticinque come dicevamo prima, è *Guerra e pace*, con un sostanziale equilibrio tra le cinque versioni del trentennio precedente al 1991 (Tolstoj 1964, 1965b, 1972, 1974, Tolstoj 1987) e le quattro del successivo (Tolstoj 1999, 2001, 2009, 2018), l'ultima delle quali uscita soltanto quattro anni fa. Molto simili i numeri di *Anna Karenina*, che di traduzioni ne ha avute ventuno, di cui quattro (Tolstoj 1965a, 1969, 1979) nel penultimo trentennio e cinque (Tolstoj 1997, 2004, 2010, 2013, 2016) nell'ultimo, con l'ultima risalente a sei anni fa. Se dunque i due più noti romanzi di Tolstoj hanno goduto di un costante aggiornamento nel tempo, considerato che, a partire dalla fine dell'Ottocento, più o meno ogni trent'anni sono state fatte almeno tre ritraduzioni, osservazioni di altro tipo emergono intorno alle restanti opere: un gruppo di testi famosi, *I racconti di Sebastopoli*, *I cosacchi*, *La morte di Ivan Il'ič*, *Resurrezione* e *La sonata a Kreutzer*, vanta tra le quindici e le diciannove traduzioni totali, con una certa tendenza, che in realtà tocca un

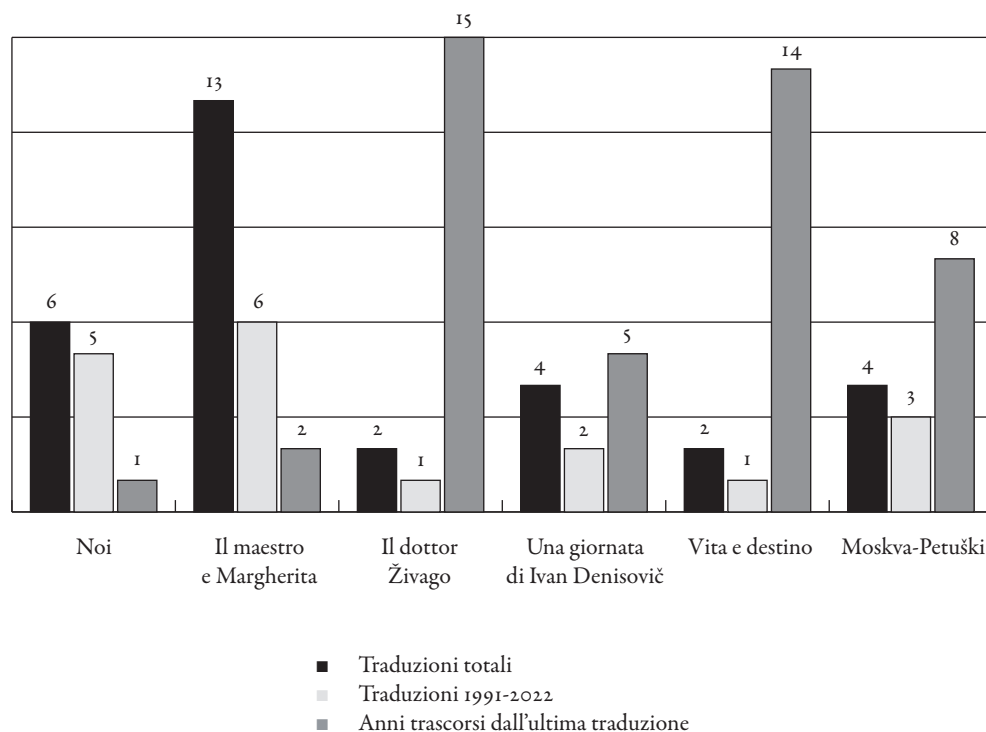
GRAFICO 8.
Tolstoj: opere successive al 1875



po' tutta l'opera dello scrittore in italiano, alla diminuzione delle ritraduzioni nel tempo, percorso opposto a quello delle opere di Dostoevskij: delle undici opere censite, le uniche in cui le ritraduzioni dell'ultimo trentennio sono in aumento (e si tratta sempre di un aumento non consistente) sono *Anna Karenina*, *La morte di Ivan Il'ič* e *La felicità familiare*. È questo un dato di grande interesse, soprattutto considerando che già solo di queste ultime due opere, la ritraduzione più fresca non è nemmeno recentissima: risale rispettivamente a otto (Tolstoj 2014) e quattordici (Tolstoj 2008) anni fa.

Più in generale il quadro che emerge dall'osservazione delle ritraduzioni di opere di Tolstoj negli ultimi trent'anni, è quello di un'attività quantitativamente meno intensa rispetto al passato, che potrebbe lasciare ampio spazio a nuove iniziative: sono infatti poco più di sessant'anni che non abbiamo un'edizione unica di *Infanzia, adolescenza, giovinezza* con una nuova traduzione (l'ultima, di Villa, è del 1961 [Tolstoj 1961]); poco più di trent'anni ci separano dalle ultime ritraduzioni di *Padre Sergij* (Tolstoj 1991a) e di *Resurrezione* (Tolstoj 1991b), mentre poco meno sono gli anni trascorsi dall'ultima versione di testi non solo importanti, ma anche attualissimi, come *I racconti di Sebastopoli* (Tolstoj 1995), *I cosacchi* (Tolstoj 1996), oppure ancora i *Quattro libri di lettura* (Tolstoj 1998).

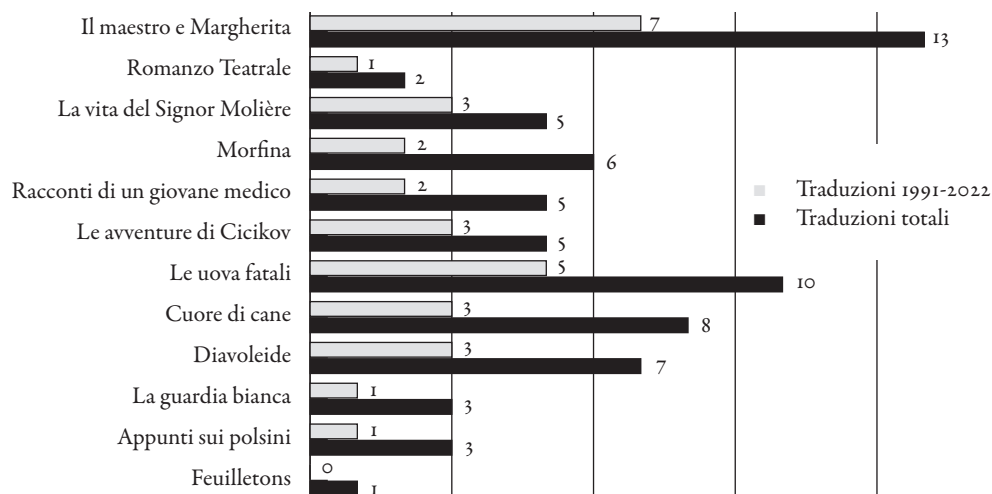
GRAFICO 9.
Alcuni classici del Novecento



Prima di procedere a delineare un bilancio, vorrei fare qualche osservazione sulle opere del Novecento russo, per le quali ovviamente il dato delle ritraduzioni dal 1961 al 1990 ha meno senso e quindi non viene proposto nei grafici (nella terza colonna viene invece indicato il numero di anni trascorsi dall'ultima traduzione). Con le stesse cautele con cui abbiamo agito finora nei confronti del concetto di classico, possiamo individuare un gruppo di sei opere fondamentali del secolo passato e confrontarne i dati (GRAFICO 9): *Noi*, *Il maestro e Margherita*, *Il dottor Živago*, *Una giornata di Ivan Denisovič*, *Vita e destino*, *Moskva-Petuški*.

Anche la loro ritraduzione negli ultimi trent'anni è stato un processo molto attivo, quasi sempre in aumento rispetto al periodo precedente, anche per evidenti ragioni storiche. Particolarmente interessante il dato delle cinque ritraduzioni recenti di *Noi* (2007, 2013, 2020, 2021a, 2021b) e delle sei del *Maestro e Margherita* (Bulgakov 1995, 2010, 2011c, 2015, 2018, 2019,), ma anche delle tre nuove edizioni di *Moskva-Petuški* (Erofeev 2003, 2004, 2014) uscite nel giro di soli dodici anni. Sostanzialmente identici i dati dei romanzi di Pasternak e Grossman: circa quindici anni sono passati dalle ultime traduzioni del *Dottor Živago* (per il quale tuttavia circola ancora la traduzione storica di Zveteremich [Pasternak 1957]) e

GRAFICO 10.
Bulgakov: ritraduzioni 1991-2022



di *Vita e destino*, che pure era comparso in italiano una sola volta prima dell'ultima versione oggi disponibile, quella di Zonghetti (Grossman 2008). A proposito di Bulgakov, aggiungeremo (GRAFICO 10) che una serie di sue rilevanti opere non vengono ritradotte da tempo: *La guardia bianca* e gli *Appunti sui polsini* da undici anni (Bulgakov 2011a, 2011b), *Morfina* da ventitré (Bulgakov 1999), *Romanzo teatrale* da trenta (Bulgakov 1992); non esiste infine una ritraduzione recente dei suoi *Feuilletons*, ancora oggi disponibili solo nella bella edizione che curò Mariëtta Čudakova per gli Editori Riuniti nel 1980 (Bulgakov 1980).

Discorso a parte meritano alcune opere fondamentali del periodo sovietico, le cui ritraduzioni o non esistono o sono molto datate, nonostante possa trattarsi di romanzi riproposti, e con successo, nella forma della serie televisiva: come la *Via dei tormenti*, la cui ultima traduzione esistente, quella di Drago, risale al 1946 (Tolstoj A. 1946; una precedente, di Vacalopoulos, era uscita nel 1931 [Tolstoj A. 1931]). Nessuna ritraduzione recente ha fatto seguito alle prime versioni italiane della *Vita di Klim Samgin* (Gor'kij 1930, 1962a), del *Placido Don* (Šolochov 1941, 1946) e del *Disgelo* (Erenburg 1955). Quanto alla letteratura concentrazionaria e alla fantascienza russe, rimando ai saggi più circostanziati di Maurizia Calusio e Alessandro Cifariello.

Cerchiamo allora di pervenire a delle conclusioni, aiutandoci con il dato statistico e con delle espressioni convenzionali: con 'periodo 1' faremo riferimento agli anni fino al 1930, con 'periodo 2' al trentennio che si chiude nel 1960, con 'periodo 3' a quello che si chiude nel 1990 e con 'periodo 4' a quello tra il 1991 e il 2022. Riguardo al periodo 4, osserveremo anche le variazioni nei singoli decenni: 'periodo 4.1' sarà il primo decennio (1991-

2000), 'periodo 4.2' il secondo (2001-2010), 'periodo 4.3' il terzo (2011-2022). Prendendo in considerazione i dodici grandi classici analizzati nella prima parte, si nota un leggero aumento delle ritraduzioni per tutto il Novecento e fino ai giorni nostri: delle versioni totali fatte, il più fecondo è stato proprio il periodo 4, con il 30% e contro il 23% del periodo 1, il 22% del periodo 2 e il 25% del periodo 3. Se poi guardiamo la scansione in decenni del periodo 4, notiamo un certo equilibrio: il 4.1 è quello in cui si è tradotto di più (36%), con una leggera flessione, non significativa, nei periodi 4.2 (34%) e 4.3 (30%). Riguardo ai classici del Novecento possiamo sostenere che il periodo 4 è stato molto più movimentato del 3, con il 60% di ritraduzioni fatte sul totale (ma alcune opere sono uscite solo dopo il 1960). Da segnalare anche l'intensa attività che caratterizza l'ultimo decennio, in cui le nuove traduzioni sono state più del 50% del totale: ad esempio, nel solo periodo 4.3 abbiamo avuto quattro nuove traduzioni del *Maestro e Margherita* e quattro di *Noi!*

Dati contrastanti sono invece quelli che caratterizzano Dostoevskij e Tolstoj. Il primo è certamente il classico russo più tradotto in Italia: dei testi presi in considerazione, ho censito 223 traduzioni totali, con un bilancio positivo nel periodo 4, in cui le ritraduzioni sono state il 29% del totale, in netta crescita rispetto a quelle del periodo precedente (15%, poi 23% nel periodo 1 e 33% nel periodo 2). Inoltre, se ci soffermiamo sui singoli decenni del periodo 4, possiamo notare una produzione molto bassa in quello centrale (solo il 14% del totale), ma molto alta negli altri (49% e 37%): l'ultimo decennio, forse anche perché trascinato dal giubileo dostoevskiano, è l'unico in cui, se si esclude il *Villaggio di Stepančikovo* (ritradotto però nel 2010), sono comparse nuove versioni di tutte le opere 'narrative' di Dostoevskij. Per quanto invece riguarda Tolstoj, le cui traduzioni totali sono meno (166) rispetto a quelle di Dostoevskij, si nota negli anni un certo calo di attenzione, sia nel dato totale (32% nel periodo 1, 29% nel 2, 22% nel 3 e 17% nel 4) sia nel parziale del periodo 4, visto che negli ultimi due decenni insieme, si è ritradotto Tolstoj esattamente quanto nel primo. Questo ci consente anche di ricordare che ci sono diverse opere di Tolstoj, anche importanti (le abbiamo citate sopra), che non si traducono da più di dieci anni e che forse, vista la grande attualità dei classici russi nella nostra contemporaneità, proprio dieci anni potrebbe essere una ragionevole ipotesi di 'durata' di una ritraduzione.

Nel complesso, anche tenendo conto dei dati di altri classici (Gogol' e Turgenev, ad esempio) a cui qui si è solo accennato, possiamo dire che la ritraduzione dei classici russi è un processo che nell'ultimo trentennio ha goduto di ottima salute. Questo anche considerando il calo fisiologico che può intaccare lo stimolo alle ritraduzioni nel tempo: soprattutto per i piccoli editori, l'esistenza di altre traduzioni, magari libere da diritti d'autore, può essere un freno alla pubblicazione di una nuova versione. In questo senso è auspicabile in futuro un approfondimento della presente ricerca in altre direzioni: da un lato, uno studio delle ritraduzioni dei classici slavi, anche non russi, dall'altro di quanto la piccola editoria, rispetto alla grande, incida sul dato delle ritraduzioni, e soprattutto di quali iniziative esistano oggi, a favore degli editori, per favorire sia l'immissione di nuove traduzioni nel circuito editoriale, sia, guardando a un orizzonte più ampio, una ulteriore 'conoscenza del mondo slavo'.

Bibliografia

- Baselica 2016: G. Baselica, *La ritraduzione dei classici russi e il discorso letterario italiano. Rilettura, reinterpretazione e nuova ricezione*, in: *Studi filologici e interculturali tra traduzione e plurilinguismo*, Roma 2016, pp. 61-74.
- Bëmig 2021: M. Bëmig, *Bibliografija chudožestvennyh i publicističeskich proizvedenij Maksima Gor'kogo, vyšedšich ot del'nymi izdanijami na ital'janskom jazyke*, in: *M. Gor'kij v Italii. K 150-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Sankt-Peterburg 2021, pp. 553-582.
- Béghin 2007: L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Bruxelles-Roma 2007.
- Bulgakov 1980: M. Bulgakov, *Feuilletons*, trad. di L. Dalla Fontana e A.M. Raffo, Roma 1980.
- Bulgakov 1992: M. Bulgakov, *Romanzo teatrale: memorie di un defunto*, trad. di M. Martinelli, Milano 1992.
- Bulgakov 1995: M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di C. Zonghetti, Rimini 1995.
- Bulgakov 1999: M. Bulgakov, *Morfina*, trad. di S. Sichel, Firenze 1999.
- Bulgakov 2010: M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di G. Kikilashvili, Tbilisi 2010.
- Bulgakov 2011a: M. Bulgakov, *Appunti sui polsini*, trad. di C. Valoti, Roma 2011.
- Bulgakov 2011b: M. Bulgakov, *La guardia bianca*, trad. di S. Prina, Milano 2011.
- Bulgakov 2011c: M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di M. Crepax, Milano 2011.
- Bulgakov 2015: M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di F. Romanini, [s.l.] 2015.
- Bulgakov 2018: M.A. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di S. Tardino Santarcangelo di Romagna 2018.
- Bulgakov 2019: M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, trad. di C. Garzonio, Milano 2019.
- Čechov 1995: A. Čechov, *La steppa e gli altri racconti*, trad. di M. Bottazzi, Milano 1995.
- Čechov 2012: A. Čechov, *La steppa*, trad. di G. Perini, Firenze 2012.
- Čechov 2017: A. Čechov, *La steppa (storia di un viaggio)*, trad. di P. Nori, Macerata 2017.
- Cronia 1958: A. Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia. Bilancio storico-bibliografico di un millennio*, Padova 1958.
- Damiani 1941: E. Damiani, *Avviamento agli studi slavistici in Italia*, Milano 1941.

- Dostoevskij 1927: F. Dostojevskij, *Il villaggio di Stepancikovo e i suoi abitanti: romanzo umoristico*, trad. di A. Polledro, Torino 1927.
- Dostoevskij 1943a: F. Dostojevskij, *Diario di uno scrittore: 1873*, trad. di E. Lo Gatto, Torino 1943.
- Dostoevskij 1943b: F. Dostoievskij, *Diario di uno scrittore*, trad. di E. Bocca e G.G. Severi, Milano 1943.
- Dostoevskij 1945: F.M. Dostoevskij, *Il borghese: osservazioni scritte d'inverno su alcune impressioni d'estate*, trad. di M. Vallini, Milano 1945.
- Dostoevskij 1962: F. Dostoevskij, *Diario di uno scrittore*, trad. di E. Lo Gatto, Firenze 1962.
- Dostoevskij 1967: F.M. Dostoievskij, *Delitto e castigo [parti 4-6]. Memorie dal sottosuolo*, trad. di G. Pacini, Novara 1967.
- Dostoevskij 1968: F.M. Dostoevskij, *Le notti bianche. Romanzo sentimentale. (Dai ricordi di un sognatore)*, trad. di E. Mastrocicco, in: Id., *Romanzi*, Milano 1968, pp. 15-80.
- Dostoevskij 1981: F. Dostoevskij, *Il villaggio di Stepancikovo e i suoi abitanti*, trad. di A. Polledro, Palermo 1981.
- Dostoevskij 1987: F.M. Dostoevskij, *Le memorie dal sottosuolo*, trad. di I. Sibaldi, Milano 1987.
- Dostoevskij 1989: F.M. Dostoevskij, *L'adolescente*, trad. di L.V. Nadai, Milano 1989.
- Dostoevskij 1993a: F.M. Dostoevskij, *Il giocatore: l'anima russa al tavolo da gioco*, trad. di A.M. Capponi Glouchtchenko, Sommacampagna 1993.
- Dostoevskij 1993b: F. Dostoevskij, *Note invernali su impressioni estive*, trad. di S. Prina, Milano 1993.
- Dostoevskij 1994: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di S. Prina, Milano 1994.
- Dostoevskij 1995a: F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di E. Bedini, Trento 1995.
- Dostoevskij 1995b: F.M. Dostoevskij, *Il giocatore*, trad. di V. Filianov, Rimini 1995.
- Dostoevskij 1995c: F.M. Dostoevskij, *Il giocatore*, trad. di M. Martini, Roma 1995.
- Dostoevskij 1995d: F. Dostoevskij, *La mite*, trad. di G. Lombardo, Milano 1995.
- Dostoevskij 1996a: F.M. Dostoevskij, *Il sosia: poema pietroburghese*, trad. di C. Zonghetti, Rimini 1996.
- Dostoevskij 1996b: F.M. Dostoevskij, *Umiliati e offesi*, trad. di E. Guercetti, Milano 1996.
- Dostoevskij 1997: F. Dostoevskij, *La mite*, trad. di P. Parnisari, Milano 1997.
- Dostoevskij 1998: F. Dostoevskij, *La padrona di casa*, trad. di S. Aloe, Bologna 1998.
- Dostoevskij 1999a: F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di C. Di Paola, Venezia 1999.
- Dostoevskij 1999b: F. Dostoevskij, *La padrona*, trad.it. di F. Gori, Venezia 1999.
- Dostoevskij 2003: F. Dostoevskij, *Il sosia*, trad. di G. Pacini, Milano 2003.

- Dostoevskij 2004: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo: romanzo in sei parti e un epilogo*, trad. di C.G. De Michelis, Roma 2004.
- Dostoevskij 2009: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di M. Grati, Milano 2009.
- Dostoevskij 2010: F.M. Dostoevskij, *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti: memorie di uno sconosciuto*, trad. di M. Capaldo, Roma 2010.
- Dostoevskij 2012: F. Dostoevskij, *Il giocatore*, trad. di S. Prina, Milano 2012.
- Dostoevskij 2013a: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, trad. di D. Rebecchini, Milano 2013.
- Dostoevskij 2013b: F.M. Dostoevskij, *Delitto e castigo: romanzo in sei parti e un epilogo*, trad. di E. Guercetti, Torino 2013.
- Dostoevskij 2016: F. Dostoevskij, *Il villaggio di Stepàncikovo e i suoi abitanti*, trad. di A. Polledro, Macerata 2016.
- Dostoevskij 2018a: F. Dostoevskij, *La mite: racconto fantastico*, trad. di S. Vitale, Milano 2018.
- Dostoevskij 2018b: F. Dostoevskij, *Umiliati e offesi*, trad. di S. Prina, Milano 2018.
- Dostoevskij 2020: F.M. Dostoevskij, *Netočka Nezvanova*, trad. di S. Prina, Milano 2020.
- Dostoevskij 2021a: F.M. Dostoevskij, *Le memorie dal sottosuolo*, trad. di S. Prina, Vicenza 2021.
- Dostoevskij 2021b: F. Dostoevskij, *L'adolescente*, trad. di S. Prina, Milano 2021.
- Dostoevskij 2021c: F.M. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov: romanzo in quattro parti con epilogo*, trad. di C. Zonghetti, Torino 2021.
- Dostoevskij 2021d: F. Dostoevskij, *Il sosia: poema pietroburghese*, trad. di S. Tardino, Milano 2021.
- Dostoevskij 2022: F. Dostoevskij, *Il sosia*, trad. di S. Prina, Vicenza 2022.
- Erenburg 1955: I. Erenburg, *Il disgelo*, trad. di C. Coisson, Torino 1955.
- Erofeev 2003: V. Erofeev, *Tra Mosca e Petuški: romanzo*, trad. di M. Caramitti, Roma 2003.
- Erofeev 2004: V. Erofeev, *Mosca Petuški e altre opere*, trad. di G. Zappi, Milano 2004.
- Erofeev 2014: V. Erofeev, *Mosca-Petuški: poema ferroviario*, trad. di P. Nori, Macerata 2014.
- Gogol' 1903: N.V. Gogol, *Il mantello*, trad. di G. Loschi, Udine 1903.
- Gogol' 2018: N. Gogol, *Racconti di Pietroburgo*, trad. di P. Nori, Milano 2018.
- Gogol' 2020a: N. Gogol, *Il naso. Il cappotto*, trad. di C. Kolbe, Massa 2020.
- Gogol' 2020b: N. Gogol, *Racconti di Pietroburgo*, trad. di D. Rebecchini, Milano 2020.
- Gončarov 1928a: I.A. Gonciarov, *Oblomov*, trad. di E. Lo Gatto, Torino 1928.

- Gončarov 1928b: I. Gonciaroff, *Oblomov*, trad. di O. Malvasi Arpshofen, Bologna 1928.
- Gončarov 1933: I.A. Gonciarov, *Oblomov*, trad. di G. Leblanc, Torino 1933.
- Gončarov 1996: I.A. Gončarov, *Oblomov*, trad. di E. Guercetti, Milano 1996.
- Gončarov 2004: I.A. Gončarov, *Oblomov*, trad. di L. Micheletti, Roma 2004.
- Gončarov 2012: I.A. Gončarov, *Oblomov*, trad. di P. Nori, Milano 2012.
- Gor'kij 1930: M. Gor'kij, *Quarant'anni: la vita di Klim Samghin: romanzo*, trad. di E. Cadei, Milano 1930.
- Gor'kij 1962a: M. Gor'kij, *Klim Samgin*, trad. di F. Frassatti, Milano 1962.
- Gor'kij 1962b: M. Gor'kij, *La madre*, trad. di E. Mastrocicco, Milano 1962.
- Gor'kij 1963: M. Gor'kij, *La madre: vita della rivoluzionaria Pelageja Vlassova di Tver*, trad. di E. Castellani, Torino 1963.
- Gor'kij 1980: M. Gor'kij, *La madre*, trad. di L. Montagnani, Roma 1980.
- Gor'kij 2021: M. Gor'kij, *La madre: romanzo di vita russa*, trad. di C. Carpinelli, Milano 2021.
- Grossman 2008: V. Grossman, *Vita e destino*, trad. di C. Zonghetti, Milano 2008.
- Inkova 2014: O. Inkova, *Tradurre il titolo: le traduzioni italiane del Cappotto di Gogol*, "Kwartalnik neofilologiczny", LXI, 2014, 1, pp. 41-56.
- Inkova 2016: O. Inkova, *Le prime traduzioni romanze del Cappotto di Gogol. Precisioni cronologiche e traduttologiche*, "Diversité et identité culturelles en Europe", XIII, 2016, 2, pp. 93-120.
- Leskov 1994: N.S. Leskov, *L'angelo sigillato. Il viaggiatore incantato*, trad. di L.V. Nadai, Milano 1994.
- Leskov 2004: N.S. Leskov, *Il viaggiatore incantato e altri racconti*, trad. di D. Cavation, Roma 2004.
- Mazzitelli 2007: G. Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, Firenze 2007.
- Messina 1949: G. Messina, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, "Belfagor", 1949, 6, pp. 693-703.
- Pasternak 1957: B. Pasternak, *Il dottor Živago*, trad. di P. Zveteremich, Milano 1957.
- Puškin 1994: A.S. Puškin, *La figlia del capitano*, trad. di B. Osimo, Milano 1994.
- Puškin 1999: A.S. Puškin, *La figlia del capitano*, trad. di S. Polledro, Milano 1999.
- Puškin 2003: A.S. Puškin, *La figlia del capitano*, trad. di R. Caporali, Firenze 2003.
- Saltykov-Šcedrin 1995: M. Saltykov Scedrin, *I signori Golovlëv*, trad. di B. Osimo, Milano 1995.
- Scandura 2002: C. Scandura, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Roma 2002.
- Šolochov 1941: M. Sciolokov, *Il placido Don*, trad. di M. Rakowska e E. Fabietti, Milano 1941.

- Šolochov 1946: M. Sciolocov, *Il placido Don*, trad. di N. Bavastro, Milano 1946.
- Sologub 2005: F. Sologub, *Un ometto piccolo piccolo*, trad. di F. Cusmano, Genova 2005.
- Sologub 2019: F. Sologub, *Peredonov, il demone meschino*, trad. di S. Carli, Roma 2019.
- Tolstoj A. 1931: A. Tolstoj, *La via dei tormenti: romanzo*, trad. di E. Vacalopulos, Lanciano 1931.
- Tolstoj A. 1946: A. Tolstoj, *Via al calvario*, trad. di V. Drago, Milano 1946.
- Tolstoj 1961: L.N. Tolstoj, *Resurrezione. Infanzia, adolescenza, giovinezza*, trad. di A. Villa, Firenze 1961.
- Tolstoj 1964: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di L. Simoni Malavasi, Milano 1964.
- Tolstoj 1965a: L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di P. Zveteremich, Milano 1965.
- Tolstoj 1965b: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di A. Villa, Firenze 1965.
- Tolstoj 1969: L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Milano 1969.
- Tolstoj 1972: L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di G. De Dominicis Jorio, Francavilla al mare 1972.
- Tolstoj 1974: L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di P. Zveteremich, Milano 1974.
- Tolstoj 1979: L.N. Tolstoj, *Anna Karénina*, trad. di E. Mastrocicco, Roma 1979.
- Tolstoj 1987: L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di A. Gagliardi, Milano 1987.
- Tolstoj 1991a: L.N. Tolstoj, *Padre Sergij*, trad. di I. Sibaldi, Milano 1991.
- Tolstoj 1991b: L.N. Tolstoj, *Resurrezione*, trad. di A.M. Raffo e M.R. Leto, Milano 1991.
- Tolstoj 1995: L.N. Tolstoj, *I racconti di Sebastopoli*, trad. di V. Tomelleri, Milano 1995.
- Tolstoj 1996: L.N. Tolstoj, *I cosacchi e altri racconti*, trad. di L. De Nardis, Milano 1996.
- Tolstoj 1997: L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di A. Alleva, Milano 1997.
- Tolstoj 1998: L.N. Tolstoj, *I quattro libri russi di lettura e altri racconti*, trad. di I. Sibaldi, Milano 1998.
- Tolstoj 1999: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di I. Sibaldi, Milano 1999.
- Tolstoj 2001: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di M.E. Barducci, Milano 2001.
- Tolstoj 2004: L.N. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di L. Salmon, Roma 2004.
- Tolstoj 2008: L.N. Tolstoj, *La felicità domestica*, trad. di S. Prina, Milano 2008.
- Tolstoj 2009: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di L. Loi, Milano 2009.
- Tolstoj 2010: L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di A. Linci, Milano 2010.
- Tolstoj 2013: L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di G. Pacini, Milano 2013.

- Tolstoj 2014: L.N. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič*, trad. di P. Nori, Milano 2014.
- Tolstoj 2016: L. Tolstoj, *Anna Karenina*, trad. di C. Zonghetti, Torino 2016.
- Tolstoj 2018: L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. di E. Gercetti, Torino 2018.
- Turgenev 1872: G. Turghenieff, *Acque di primavera: racconto russo*, trad. di S. De Gubernatis-Besobrasov, Firenze 1872.
- Turgenev 1969: I.S. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di E. Mastrocicco, Milano 1969.
- Turgenev 1997: I.S. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di M. Gallenzi, Milano 1997.
- Turgenev 2004: I.S. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di M. De Michiel, Roma 2004.
- Turgenev 2010: I.S. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di P. Nori, Milano 2010.
- Turgenev 2012: I.S. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di F. Parenti, Milano 2012.
- Turgenev 2013: I. Turgenev, *Padri e figli*, trad. di R. Molteni Grieco, Nardò 2013.
- Zamjatin 2007: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di B. Delfino, Milano 2007.
- Zamjatin 2013: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di A. Niero, Roma 2013.
- Zamjatin 2020: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di S. Chiappalone, Verona 2020.
- Zamjatin 2021a: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di A. Cifariello, Roma 2021.
- Zamjatin 2021b: E.I. Zamjatin, *Noi*, trad. di C. Gualandrini, Roma 2021.

Abstract

Marco Caratozzolo

Retranslation of Russian Classics (1991-2022): Assessment and Prospects

The retranslation of Russian classics into Italian in the last thirty years is a topic of no little importance, for at least two reasons. On the one hand, this phenomenon mirrors a literary text translation activity that is still alive and in great evolution. On the other hand, an assessment that shows which works of Russian literature have appeared in new translations and which have remained 'behind the scenes' can be a useful orientation for the future, for the benefit of publishing houses, translators and scholars. The perspective of this report is therefore not to address specific translation problems, nor to give indications about editorial strategies about Russian literature. Instead, it is to review the main retranslated authors, also highlighting those who have not yet had new translations, and to draw conclusions that may be of use to the scholarly community and its relations with the publishing industry.

Keywords

Retranslation; Classic; Dostoevskij; Tolstoj; Bulgakov.

Alessandro Niero

Considerazioni sulla poesia russa tradotta in italiano tra il 1987 e il 2022

Oltre trecentosessanta volumi di autori singoli e più di quaranta pubblicazioni collettanee: ecco la base quantitativa per quanto andrò dicendo¹. Ma, prima, tre premesse:

- rispetto a quanto prevedeva il Convegno che lo ha sortito², il raggio del mio intervento si è espanso di un lustro (35 anni anziché 30) e se ne capirà tra poco il motivo;
- le mie considerazioni non tengono conto di quanto apparso in rivista, a meno che non si tratti di numeri speciali dedicati interamente o significativamente alla poesia russa;
- per chi ama le cifre, pongo in appendice una tabella³ che evidenzia in chiave puramente numerica la presenza di volumi di questo o quel poeta voltato in italiano.

¹ Per una prima sistematizzazione bibliografica di questo materiale si veda Niero 2022, contributo che, per gentile concessione del Direttore della rivista "Europa Orientalis", ho potuto caricare su academia.edu prima che il numero della rivista medesima appaia in *open access*. A tale contributo si rimanda anche per i criteri che hanno informato in dettaglio lo spoglio del materiale. Quanto alle voci bibliografiche contrassegnate, nel presente articolo, con un asterisco (*), sono collocate, assieme ad altre voci, nella *Bibliografia estesa* consultabile sul portale di "Studi Slavistici" (cfr. *Supplementary file*, <https://orcid.org/10.36253/Studi_Slavisti-14216>). Rispetto a quanto apparso su "Europa Orientalis", ciò che viene collocato nella *Bibliografia estesa* è stato integrato con qualche dato sfuggito alla mia attenzione e corredato, come consentono le norme editoriali di "Studi Slavistici", dell'indicazione di collana (ove presente). Il file contiene anche, contrassegnata con il sistema autore-data, la scansione temporale, anno per anno, delle pubblicazioni apparse. Per gli aggiornamenti futuri della *Bibliografia estesa* rimando al documento pdf *Materiali per una bibliografia della poesia russa in italiano (1900-2023)* situato alla sezione 'links utili' del sito del Centro di Ricerca in Traduzione, Autotraduzione e Ritraduzione (TAURI) del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna <<https://site.unibo.it/tauri/it/links>> (ultimo accesso: 30.06.2023).

² Si tratta del VII Congresso Italiano di Slavistica. *Cento anni di Slavistica a Padova. Gli studi slavistici in Italia nell'ultimo trentennio (1991-2021): bilanci e prospettive*, svoltosi presso l'Università degli Studi di Padova (Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari) tra il 6 e il 9 giugno 2022.

³ Per i criteri che hanno portato ai numeri della tabella si vedano le righe premesse alla rassegna bibliografica collocata nel *Supplementary file* (di cui alla nota 1).

1. *Antologie et similia*

Perché il 1987? Perché è un anno in qualche misura simbolico. Si era in piena *pere-strojka* e molti ricorderanno il fervore editoriale dell'epoca: "la censura inizia a mollare inesorabilmente la presa e si ampliano gli spazi di manovra per i gruppi dissidenti" (Carpi 2016, II: 308). Quegli stessi molti ricorderanno altresì l'assegnazione del Nobel per la letteratura a Iosif Brodskij, il cui primo volume italiano, *Fermata nel deserto*, uscito nel 1979, venne ristampato proprio nel 1987 (Brodskij 1987a*). Ora, proprio quel Brodskij – largamente noto (anche in Urss) agli addetti ai lavori prima del prestigioso riconoscimento – non trovò spazio, appunto nel 1987, in un'antologia di (apparente) vasto respiro come *Realismi a cupole d'oro* (Marino et al. 1987*), intesa a offrire una panoramica della poesia contemporanea dell'URSS, e contenente autori russi e delle repubbliche autonome della Russia. Il 1987 diventa così una sorta di 'anno bifronte': da un lato, la riproposizione del volume brodskiano sanciva editorialmente – per quanto opinabili fossero i giudizi dalla Svenska Akademien – la supremazia della poesia bandita su quella accettata; dall'altro, la poesia accettata ribadiva tutta la sua centralità occupando l'intera foliazione di *Realismi a cupole d'oro* (350 pagg.), volume nato – come recita la nota redazionale – "in collaborazione con la competente Sezione Esteri dell'Unione Scrittori dell'URSS, che ha operato autonomamente la scelta dei testi e dei relativi Autori" (Marino et al. 1987*: 351). Se era prevedibile che nell'antologia non figurassero, oltre a Brodskij, autori del 'sottosuolo' pur tuttavia già approdati in Italia quali Genrich Sapgir e Aleksej Chvostenko (si veda De Michelis 1971: 90-119, 328-343), meno spiegabile risultava l'assenza, per esempio, di un Evgenij Rejn o di un Boris Sluckij. *Realismi a cupole d'oro* allinea tanti (forse troppi) poeti, di forza diseguale; alcuni, poi, decisamente spariti dai radar delle antologie o delle rassegne italiane, specie dopo che l'emersione dei negletti 'confratelli clandestini' costrinse a rivedere le gerarchie. Ed è appunto questo macroscopico moto di 'revisione' dei valori in campo ad animare pressoché tutti i lavori italiani di mappatura della poesia russa tardo-sovietica e immediatamente postsovietica; fino all'eccesso opposto, ossia fino al ridimensionamento di figure teoricamente indelebili come Evtušenko (sempre più defilato sul piano editoriale) e Voznesenskij (del tutto sparito), mentre resiste, fra gli *šestidesjatniki*, Achmadulina, che conta volumi nel 1993* e nel 1998*, nonché una ricomparsa relativamente recente (Achmadulina 2008*) basata su una raccolta di vecchie traduzioni (1971) con qualche nuova accessione.

Perfino l'*Antologia della poesia russa* (Garzonio, Carpi 2004*) – unico prodotto editoriale dalle ambizioni cronologicamente vaste (dalle origini al secondo Novecento⁴) e

⁴ Un non prevedibile sussulto di vitalità ha avuto un'altra antologia che, in qualche misura, ambiva a rappresentare il meglio della poesia russa muovendosi su più secoli (dal secondo Settecento fino al primo Novecento): mi riferisco a *Il fiore del verso* russo di Renato Poggioli che, nella sua variante definitiva, mondadoriana (1961), è stato riproposto in tempi non distanti (Poggioli 1991* e 1998*). Perfino la prima, einaudiana, edizione de *Il fiore del verso* (1949) ha trovato nuova vita editoriale seppure nell'ambito ristretto di strenna per abbonati (Poggioli 2009*). Il fatto è notevole se si ricorda

(paradossi dell'editoria italiana!) rimasto a disposizione a 9,90 € per chiunque si fosse recato in una edicola dal 3 al 9 maggio 2004 per acquistare una copia de "La Repubblica" – non sfugge del tutto a tale logica di 'compensazione'. L'*Antologia della poesia russa* include un misto di recuperi di versioni più o meno lontane nel tempo e di traduzioni eseguite *ad hoc*. Le scelte dei curatori abbozzano, in sostanza, una sorta di canone, la cui parte più 'vulnerabile' è – necessariamente, temo – quella relativa alla poesia allora cronologicamente vicinissima, dove figurano Iosif Brodskij, Dmitrij Prigov, Viktor Krivulin, Sergej Stratanovskij, Lev Rubištejn, Michail Ajzenberg, Elena Švarc (Schwarz), Ol'ga Sedakova e Sergej Gandlevskij. Oggi come oggi un occhio scaltrito suggerirebbe anche altri autori, ma gli elencati rappresentano comunque valori non effimeri. Pertanto sarebbe auspicabile che l'*Antologia della poesia russa* venisse ripubblicata – magari con qualche integrazione – così da offrire una panoramica agile agli studenti universitari (e non solo).

Più ridotti gli orizzonti delle altre antologie/panoramiche/rassegne.

Tra quelle che restringono il campo sul piano temporale si segnalano l'*Antologia del Settecento russo* (Martinelli 1997*) e – a colmare una annosissima lacuna – *Lirici russi dell'Ottocento* (Carpi, Garzonio 2011*). A proporre una panoramica folta della seconda metà del XX secolo (e dell'inizio del XXI), invece, ci pensano *in primis* le scelte di Paolo Galvagni (2003*), Annelisa Alleva (2008*) e Massimo Maurizio (2013*).

Quanto alle restrizioni di carattere tematico, vanno almeno menzionate due rassegne sulla poesia al femminile (Pessina Longo 2001*; Baldelli 2021*), una sul petrarchismo russo (Garzonio 2004*) e una sull'immagine di Roma nella poesia russa dell'Ottocento (Giuliani, Buoncristiano 2005*). Dentro la sezione tematica si lascia, infine, isolare un'area di rassegne militanti: una nata in occasione dei conflitti ceceni (Galvagni 2005*, peraltro ricavata da un volume russo preesistente: Vinnik, Parščikov 2001), una seconda (Maurizio 2016a*) basata sulla "percezione della violenza nel quotidiano" (Maurizio 2016a*: [risguardo]) e una terza – sorta di *instant anthology* – allestita dopo il 24 febbraio 2022 (Caramitti, Maurizio 2022*).

Il problema di separare il grano dal loglio, tipico di ogni scelta, è fisiologicamente più pressante con le antologie incentrate sulla poesia recente e recentissima. Sei sono i nomi passati almeno tre volte al vaglio di russisti accademici (e non): Danila Davydov, Stanislav L'vovskij, Andrej Rodionov, Andrej Sen-Sen'kov, Marija Stepanova, Sergej Timofeev. Ciò, beninteso, non indica sempre ed automaticamente 'qualità': il poeta lettone russofono Timofeev, per esempio, compare due volte sia per il suo sicuro valore sia perché incluso 'd'ufficio' nella coppia di volumi dedicati al gruppo "Orbíta" di cui fa parte (vedi Galvagni 2006* e Maurizio 2016b*). Come che sia, due dei sei nomi ora menzionati dispongono già di un libro 'italiano' tutto loro (Sen-Sen'kov 2016*; Timofeev 2019*). Stepanova ne annovera addirittura due (2017* e 2022*).

che l'altrettanto storica *Poesia russa del Novecento* (Ripellino 1954), poi apparsa in forma ridotta nel 1960, si è invece arrestata, come riedizioni, quarant'anni fa (Ripellino 1983).

2. Volumi di singoli autori (fino al primo Novecento)

I volumi di singoli autori creano – com'era prevedibile – un panorama ancora più sfaccettato. La tabella su annunciata e posta in appendice dovrebbe avere un suo plastico rilievo numerico, che però va commentato.

In primo luogo, bisogna osservare dove si 'accasa' il poeta. Un conto è essere pubblicati da editori grossi o medi, un altro conto è vedere la luce presso il vasto arcipelago di editori coraggiosi, piccoli e intraprendenti, ma – ahimè – scarsamente visibili (parziale rimedio offrono Amazon, Ebay ecc., che rendono reperibile ormai quasi tutto).

In secondo luogo, la tabella suddetta consegna ai 'classici' – quantitativamente parlando – la parte del leone, ma con un distinguo: il XIX secolo conta sì, con Puškin (43 voll.) e Lermontov (10), un notevole numero di pubblicazioni; tuttavia è nella prima metà del XX secolo che va cercato il vero deposito di autori entrati saldamente nell'orizzonte culturale italiano: superano, infatti, le dieci unità Achmatova (17), Blok (16; di cui uno trilingue: vedi Blok, Celan 2018*), Mandel'stam (13) e Pasternak (19); oltre le venti si colloca Cvetaeva (29); tocca le quaranta Majakovskij (40). E vanno a formare un sestetto di figure ormai canoniche.

Avrà anche ragione Iosif Brodskij (2015: 256) dicendo – con riferimento ai soli Achmatova, Cvetaeva, Mandel'stam e Pasternak – che a certe altezze “non esiste gerarchia”, ma dalla tabella si profila *de facto* una sorta di canone di ricezione della poesia russa in italiano. Ed è proprio quel Majakovskij, escluso (assieme a Blok) da Brodskij, a capeggiare la 'classifica' italiana.

Uno sguardo più ravvicinato, però, fa scoprire, per esempio, che i quattro volumi apparsi per Pgreco (Majakovskij 2012e*) riprendono – senza indicare il nome dei traduttori! – la storica impresa di Editori Riuniti del 1958. Inoltre il *Lenin* 'di Ripellino' apparso per SE (Majakovskij 2019*) ripropone una ristampa Einaudi (Majakovskij 2010b*), che a sua volta rimanda a un lavoro del grande slavista risalente al 1967. Anche l'antologia più recente di Majakovskij (2008a*; variamente riedita: 2012a*, 2016a*, 2016b*, 2021*) si basa in buona parte su traduzioni preesistenti. E solo ed esclusivamente traduzioni preesistenti compongono i non pochi volumi e volumetti majakovskiani distribuiti con il “Corriere della Sera”, “Il Sole 24 Ore” o, comunque, spediti in edicola (Majakovskij 1996a*, 2004b*, 2008b*, 2012a*, 2016b*), fenomeno che, in ogni caso, fornisce informazioni interessanti sull'*appeal* del poeta. 'Nuova' e vasta è solo la (non meglio precisata) “versione filologica” della lirica majakovskiana, apparsa come Kindle Direct Publishing e curata da Bruno Osimo (Majakovskij 2022a*).

Un po' diversa la situazione di Cvetaeva, che può contare su nuovi avvicinamenti alla sua opera e su riedizioni di versioni 'storiche'. Non smette, infatti, di trovare i suoi lettori sia un'antologia di Pietro Zveteremich che, uscita nel 1967, è stata ri-offerta anche nell'arco di tempo che qui interessa (Cvetaeva 1992b*, ristampata più volte) e finanche 'tagliata' *ad hoc* per un'edizione del “Corriere della Sera” (Cvetaeva 2016*). Anche quell'*unicum* traduttivo che è *Dopo la Russia* (Cvetaeva 1988*), apparso per le cure di Serena Vitale, non ha smesso di comparire in libreria (vedi Cvetaeva 1997*) ed è circolato anche nelle edicole (Cvetaeva 2012b*), approdando perfino, sforbiciata, a un'edizione “per giovani innamo-

rati” (Cvetaeva 2021b*). Hanno, viceversa, puntato sulla poetessa con nuove traduzioni, tra gli altri, Passigli (Cvetaeva 2014*), Nottetempo (Cvetaeva 2017a*), Einaudi (Cvetaeva 2019*) e Voland (2021c*).

Mandel’stam ha visto su di sé la consistente attenzione di Einaudi (1998*, 2009* e 2021*), Adelphi (2017b*) e Giometti & Antonello (Mandel’stam 2017a* e 2018*), e si può dire, ormai, autore di culto – non solo tra gli slavisti – capaci di soppiantare nell’immaginario italiano della poesia russa addirittura Blok.

Quest’ultimo, infatti, fatica a uscire da una sorta di ‘zona Ripellino’, rappresentata dalle *Poesie* curate dallo slavista palermitano nel 1960 e mai uscite veramente di scena (vedi Blok 1987*, 1990*, 2000*), considerata anche la loro numerosità (mutano solo in parte il quadro Blok 2016a*, 2016b* e 2018*). Non scema, invece, l’attenzione per il poemetto *I dodici* (che non venne tradotto da Ripellino), ristampato (Blok 1993*) nella storica versione di Poggoli (già approdata nella “Bianca” nel 1965) o in quella (anch’essa lontana: 1977) di B. Carnevali (anch’essa ricomparsa come Blok 1999*: 113-124). L’opera viene poi ritradotta *ex novo* da C.G. De Michelis (Blok 1995*) e da I. Sibaldi (Blok 2021: 143-156).

Una *comfort zone* ripelliniana si è creata anche per Pasternak, – le storiche *Poesie* del 1959 sono migrate, presso Einaudi e non solo, di collana in collana (Pasternak 1992*, 2001*, 2009*, 2013*, 2016a*) – ma, alla luce di quanto sta accadendo nell’editoria, l’autore del *Doktor Živago* sembra forse che stia uscendo da uno spazio culturale che, pur felice, credo che ormai vada visto come storicizzabile⁵: da qualche anno, infatti, Passigli ha intrapreso la pubblicazione dell’opera poetica pasternakiana volume per volume (Pasternak 2018b*, 2019*, 2020a*, 2020b*, 2022*), mentre Feltrinelli ha pensato di dare dignità di libro alle *Poesie di Jurij Živago* (Pasternak 2018a*).

Fra i poeti del su richiamato ‘sestetto canonico’ solo Achmatova, dopo un pluriristampato volume einaudiano (Achmatova 1992*), non è più apparsa in sedi di conclamato prestigio editoriale, appoggiandosi prevalentemente a ripubblicazioni: ora si tratta della continua ripresa (Achmatova 1987*) di *Poema senza eroe*, apparso nel lontano 1966, ora della riproposizione (vedi Achmatova 1997* e 2018*) di versioni ‘stagionate’ come quella pionieristica di Dan Sanino di Sarra (1951) e di quella di Raisa Olkienickaja Naldi (1962), prima traduttrice di Achmatova. Un *case study* potrebbe diventare la ‘versione metrica’ di ben 833 liriche offerta da Osimo per Kindle Edition (Achmatova 2020*).

Come detto sopra, per quanto riguarda il *zolotoj vek* soltanto Puškin – il meno traducibile dei poeti russi (e comunque l’unico a vantare un Meridiano: Puškin 1990e*) – tiene

⁵ Mentre l’acclimatazione profonda in Italia di Blok, Majakovskij e Pasternak per opera di Ripellino è cosa talmente sedimentata da innescare (con sempre meno timori reverenziali) il suo stesso ‘superamento’, il ‘Chlebnikov d’autore’ ripelliniano del 1968 (si ricordi che il frontespizio recita: “Angelo Maria Ripellino / Poesie di Chlebnikov / Saggio, antologia, commento”) è stato ripubblicato ventiquattro anni fa (Chlebnikov 1989*) e attende una sua (possibilmente meditata) riproposizione. A ‘sfidare’ Ripellino sul terreno di Chlebnikov ci hanno pensato, sinora, solo Paolo Nori (Chlebnikov 2009*) e Sebastiano Blancato (Chlebnikov *et. al.* 2007: 11-47).

testa ai ‘nipoti’ del *serebrjanyj vek*. Non è tanto, però, la lirica a esercitare un’attrazione fatale (comunque non trascurabile: vedi Puškin 2002* e 2018*), bensì l’*Onegin*⁶, opera ‘sempreverde’ che attira sia la riemersione di lavori lontani⁷ sia imprese integralmente nuove. È stata infatti ristampata (Puškin 1990a*) o riedita (Puškin 1993*, 1996a, 2000, 2010, 2019a) la versione in prosa di Eridano Bazzarelli, risalente a quasi tre decenni fa (1985) e rivelatasi una sorta di *long seller*. Anche l’*Onegin* di Giovanni Giudici, la cui prima versione ha quasi mezzo secolo (1975), è stata riuofferta variamente (Puškin 1990b*, 1999*) fino a quasi oggi (Puškin 2021a*), così come quella del 1950, di Ettore Lo Gatto, ricomparsa tre lustri or sono (Puškin 2008a*). Ma la storia dell’*Onegin* italiano ha risvolti anche vicini e vicinissimi ai nostri giorni: si va dalla sua resa in verso libero di Pia Pera (Puškin 1996b*), a quella in ottonari, solo per la rete, di Fiorando Gabbrielli (Puškin 2006a*), a quella (non ancora pubblicata) in endecasillabi di Sebastiano Blancato (Puškin 1998-2012), per finire con quella (spiccante per i suoi novenari giambici) di Giuseppe Ghini (Puškin 2021b*) e con quella – non molto decifrabile – di Mario Ferrari (Puškin 2022*), che mi risulta essere la dodicesima, a datare dalla primissima in prosa del XIX secolo (ossia Puškin 1856).

Se per Blok esiste una ‘zona Ripellino’, per Lermontov esiste una ‘zona Landolfi’, appena appena ‘scalfita’ dalla comparsa del *Demone* bazzarelliano (Lermontov 1990*) e da qualche edizione, non nutritissima, delle liriche (Lermontov 2014a*, 2014b*, 2019*). L’onda lunga della storica edizione einaudiana *Liriche e poemi* (risalente al 1963), ancora si fa sentire, anche perché Adelphi ne ha offerto una riedizione (Lermontov 2006a*) che, tuttavia, appare più come un segno di attenzione per il lascito letterario *lato sensu* dello scrittore frusinate che come una manifestazione mirata di interesse per l’autore di *Un eroe del nostro tempo*. Ma ben venga l’interesse per Landolfi, se ciò è servito a riportare in libreria anche le *Poesie* di Tjutčev (2011*), che avevano, tra l’altro, aperto nel 1964 la “Bianca” di Einaudi (il poeta, in verità, aveva già avuto un piccolo ‘boom’ editoriale quasi trent’anni dopo, uscendo pressoché in contemporanea per Rizzoli e Mondadori: si vedano Tjutčev 1993a* e 1993b*). Registrato il cospicuo ‘cameo’ d’eccezione di un Baratynskij sempre einaudiano (1999*), i contemporanei di Puškin finiscono qui.

Quanto ai poeti attivi in epoca di strabordante dominio dostoevsko-tolstojano, la situazione è peggiore: grande assente è Nikolaj Nekrasov; pervengono uno Jakov Polonskij

⁶ Non sottotraccia il Puškin in versi delle fiabe e del teatro. Anche qui si ha un misto di nuovo e di non nuovo. Da un lato, recuperi ‘archeologici’ (Puškin 1989*) di testi che risalgono all’inizio del XX secolo o di versioni rinomate dei microdrammi e delle favole (Landolfi approntò nel 1961 un volume per “I millenni” di Einaudi, da cui venne estrapolato nel 1985 un volumetto per la collana “Scrittori tradotti da scrittori”, poi ristampato come Puškin 1997b* e ripreso come Puškin 2019b*); dall’altro, nuovi traduttori attratti dal teatro maggiore (Puškin 1995b* e 1996c*) o da quello essenzializzato delle *malen’kie tragedii* (Puškin 1987*, 2005a*, 2006b*, 2021c*) o, infine, dalle fiabe (Puškin 1990c*, 2004*).

⁷ Qualche anno fa c’è persino chi ha pensato di riesumare la prima traduzione in versi del romanzo in versi puškiniano (ossia Puškin 1906), rimettendola a disposizione del pubblico, anche in formato elettronico (Puškin 2019b*).

(2018*) e un Aleksej Konstantinovič Tolstoj (2003*); e – misteri dell’editoria italiana! – in uno stesso anno appare per tre volte Afanasij Fet (2012a*, 2012b*, 2012c*).

Cronologicamente ancorato al XIX secolo è *Lukà Mudiščev* (De Michelis 2003*), sebbene ‘spiritualmente’ sia avvicinabile a quel XVIII secolo che, in termini di ricezione italiana, è davvero negletto. Qualche suo autore meriterebbe forse lo sforzo ‘monografico’ di una silloge dedicata, così da far sentire meno isolati il lontano Deržavin (1998*) e il meno lontano Krylov (2009*), ma, soprattutto, da non lasciare alle sole 713 pagine italiane di Ivan Barkov (2017*) il compito di rappresentare il quadro del secolo decimottavo che, così com’è ora, suscita un’impressione eccessivamente pruriginosa.

Spingendosi indietro nel tempo si incontra la versione italiana di *Kniga vrazumlenie umnago zrenija i telesnago delanija v božiej mudrosti* di Istomin (2002*) e, arretrando ancora, ci si imbatte direttamente nello *Slovo* (Saronne 1998* e Bazzarelli 1993*) e nell’epos popolare russo (Saronne, Danilčenko 1997* e Saronne, Moroni 2010*), tutti e due ambiti parcamente frequentati.

3. *Volumi di singoli autori (secondo Novecento e oltre)*

Quanto al secondo Novecento e al primo ventennio del XXI secolo, la ‘tenzone’ principale è tra i già menzionati Evtušenko e Brodskij (9 a 8). I due continuano a sembrarmi – nel da me ‘immaginato immaginario’ del lettore italiano non specialista – gli altrettanti poli di notorietà entro cui si muove la lirica russa contemporanea e successiva al Disgelo. È pur vero, tuttavia, che se Brodskij può disporre della cassa di risonanza di Adelphi (l’ultimo libro è Brodskij 2017*), Evtušenko – come si diceva sopra – appare ridimensionato nel suo canone ricettivo: dopo la ristampa del volume *Le betulle nane* (1987a*) – che, uscito per “Lo Specchio”, rappresentò l’approdo più alto del poeta, anche perché accompagnato da una introduzione di Pier Paolo Pasolini (1976) – e la ristampa (Evtušenko 1987b*) e riedizione (Evtušenko 1989b*) della *Poesie d’amore*, il poeta si è visto pubblicato da editori non sempre di prima visibilità (l’ultimo volumetto risale a più di un decennio fa: Evtušenko 2012*).

Inutile sottolineare quanto tale – se tale è – ‘endiadi’ Brodskij-Evtušenko sia riduttiva e quanto urga infoltire il quadro, possibilmente con iniziative sistematiche. È difficile, purtroppo, attendersi sistematicità dalle due collane maggiori, – la già evocate “Bianca” e “Lo Specchio” – che da tempo sono prive di un consulente identificabile per le letterature slave. Ma mentre Einaudi ancora privilegia consistentemente i poeti russi, anche contemporanei (vedi Stratanovskij 2009*), davvero singolare è la disattenzione de “Lo Specchio”, ‘bloccato’ ai *Quaderni di Voronež* (Mandel’shtam 1995*) di Maurizia Calusio. Anche la storica BUR di Rizzoli ha molto rarefatto il suo contingente russo (il volume più recente è il già evocato Majakovskij 2008a*), ma quantomeno, seppure un po’ di tempo fa, ha gettato qualche luce su un classico quasi dimenticato dell’epoca d’argento, Sergej Esenin, grazie a una vasta antologia di Bazzarelli (2000*), non seguita, nel tempo, da corpose novità. Più di altri, insomma, Esenin deve contare su riedizioni: dalle versioni di Curzia Ferrari del 1968 (riedite come Esenin 1995* ed Esenin 2007*), a quelle di Carnevali del 1967 (ripropo-

ste come Esenin 1999), fino alla recentissima ripubblicazione in sede editoriale ‘eccentrica’ (vedi Esenin 2022*) de *Il paese dei banditi*, curato quasi quarant’anni fa (1985) da Iginio De Luca e adesso ribattezzato *Il paese dei malfattori*.

Tornando agli editori, peggio di tutti ha fatto Garzanti (ferma a Evtušenko 1989*) e non brilla certo Feltrinelli, nonostante i già richiamati versi di Živago (Pasternak 2018a*).

Sic rebus stantibus andrebbe accolto con favore ogni tentativo di ‘mappare’ il secondo Novecento e oltre.

Attiva in questo senso, anche se con qualche difficoltà⁸, è la sottocollana “Russia Poetica”, curata da chi scrive (e rientrante nella collana “Passigli Poesia”, tutt’altro che sguarnita sul fronte russo, come si è visto *supra*, con classici e anche meno classici, per esempio Berberova 2004* e 2006*) e inaugurata da Boris Sluckij (2013*), a cui sono seguiti Stratanovskij (2014*), Krivulin (2016*), Gandlevskij (2017*), Aleksandr Kušner (2018*) ed Evgenij Solonovič (2020*). Ferma, purtroppo, è la serie “I Poeti della Fondazione Brodskij”, curata da Claudia Scandura, partita con Gandlevskij (2014*) e continuata con Elena Fanajlova (2015*) e la già vista Stepanova (2017*). Ancorché concentrata sul primo Novecento, è collana anche “Rusalka”, iniziativa di Linda Torresin decollata con Sofija Parnok (2019*) e proseguita con Konstantin Bal’mont (2019*) ed Elizaveta Dmitrieva (2019*).

Accanto alle collane vere e proprie⁹, non sono pochi i piccoli contesti editoriali in cui appaiono diversi poeti russi affidati per lo più a uno o due traduttori di fiducia. Vado a farne menzione, precisando che l’elenco comprende soltanto gli editori che contano almeno tre volumi di poesia russa tradotta¹⁰.

Sei libri sono apparsi per Thagma Edizioni, rispettivamente di Šamsad Abdullaev (2014)*, Vasilij Filippov (2012* e 2013*), Roal’d Mandel’stam (2014*) ed Elena Švarc (2013* e 2014*), tutti curati da Paolo Galvagni, che ha fatto altrettanto per Fermenti – Maksim Gor’kij (2017*), Tat’jana Grauz (2022*), Igor’ Kotjuch (2018*), Elena Švarc (2018*), Boris Vantalov (2021*) e Sergej Zav’jalov (2016*) – e ha approntato altri tre volumi per Arcipelago Ithaca: Pavel Arsen’ev (2021*), Andrej Bauman (2018*), Larisa Joonas (2019*). A diversi traduttori ha pensato di affidare le traduzioni dal russo Giuliano Ladolfi Editore: a Nilo Pucci per Innokentij Annenskij (2011*), Blok (2016a*) e Vladislav Chodasevič (2014*); a Paola Ferretti per Cvetaeva (2013a*) e Michail Kuzmin (2015*); e all’infaticabile Galvagni per Èduard Šnejderman (2022*). Sempre Galvagni figura come collaboratore di L’Obliquo con le sue traduzioni di Filippov (2009*) e Majakovskij (2004c*), mentre Pia Pera, non solita a misurarsi con la poesia, vi ha curato un Michail Kuzmin (1994*). Gario Zappi ha quasi monopolizzato la poesia russa che esce per gli elegantissimi tipi di Giometti & Antonello: Arse-

⁸ La sospesa attività del Fondo Prochorov, che finanziava la sottocollana (e molte altre iniziative editoriali), ha indubbiamente rallentato le pubblicazioni.

⁹ Ne esiste anche una, “Neva”, iniziata per Kolibris da chi scrive, ma subito arrestatasi dopo il *Diario post mortem* di Georgij Ivanov (2013*).

¹⁰ Per gli altri, non meno significativi, prodotti editoriali rimando alla *Bibliografia estesa* (cfr. nota 1, *supra*).

nij Tarkovskij (2017* e 2020*), Varlam Šalamov (2021*) e Mandel'stam (2018*). Attivo e attento al versante dei classici ottocenteschi e primonovecenteschi è Paolo Statuti: tre curatele per GSE Edizioni – Puškin (2019d*) e Lermontov (2016* e 2019*) – e tre per CFR Edizioni: Puškin (2014*), Mandel'stam (2014*) e Pasternak (2014*). A Elisa Baglioni si riconducono due libri – di Michail Ajzenberg (2013*) e Vsevolod Nekrasov (2014*) – usciti per Transeuropa, dove è apparsa anche Larisa Miller (2015*) per le cure di Stefano Garzonio. Privilegia i classici dell'Età d'Argento – Blok (2007*), Cvetaeva (2006b*), Esenin (2005*), Majakovskij (1993*, 2011a* e 2011b*) – Giuseppe D'Ambrosio Angelillo, a cui dobbiamo gli artigianali volumetti della Piccola Casa Editrice Acquaviva. Sempre i classici primonovecenteschi – Achmatova (2016b*), Mandel'stam (2013*), Pasternak (2016b*) – sono oggetto d'attenzione di LCE Edizioni, che vede la partecipazione fattiva di un riconosciuto poeta italiano come Paolo Ruffilli. Anche Interlinea ha in catalogo libri 'russi' (nati per lo più in occasione di premi tributati ai rispettivi autori): si tratta della già menzionata Achmadulina (2008*) curata da Serena Vitale, di due Evtušenko (2007* e 2008*) portati in Italia da Evelina Pascucci, di una 'mia' Irina Ermakova (2008*) e di un poeta ucraino di lingua russa, Aleksandr Kabanov (2022*), le cui versioni sono di Alessandro Achilli. Un caso particolare è quello di Via del Vento Edizioni, che ha affidato a vari traduttori ben nove *plaquettes*-'assaggio' di classici – Achmatova (2012a*, poi accresciuta: 2021*), Blok (2002*), Cvetaeva (2006a*), Esenin (2002* e 2014*), Mandel'stam (2005*) – o quasi tali, come Arsenij Tarkovskij (1998*), o non ancora tali, come Nika Turbina (2008*). Menzionabile è anche La Vita Felice, sebbene si occupi fondamentalmente di ristampe: come già specificato *supra*, riprende l'Achmatova di Olkienickaja Naldi e lo Esenin di C. Ferrari nonché preleva dai già menzionati *opera omnia* majakovskiani degli Editori Riuniti alcune traduzioni di Ignazio Ambrogio (Majakovskij 2009b* e 2022b*), mentre l'unica vera novità proposta è il Majakovskij (2010*) di Pietro Marrelli. Integralmente votata all'esplorazione dei classici era la collana "Le Betulle" di Marsilio, che, quando attiva, ha ospitato ottime edizioni di Puškin (1990c*, 1990d*, 1995b*, 1996b*), Blok (1995*), Majakovskij (1989a*) e, con i *Senilia* di Turgenev (1996*), ha esteso il campo alla poesia in prosa. Non dimenticabile è il mai banale lavoro di scavo di Scheiweiller, che ha proposto una *plaque* di Rejn (1998*) e libri di Arsenij Tarkovskij (1989*) e Achmatova (1990b*). Se annoveriamo tra i testi poetici *Simfonija 2-ja. Dramatičeskaja* (Belyj 2022*) giunge al fatidico numero tre – con Veniamin Blažennyj (2021*) e Sen-Sen'kov (2016*) – anche la collana "Università di Torino – Serie Petuški", curata da Mario Caramitti e Massimo Maurizio, e interamente dedicata alla letteratura russa.

Una latitanza eccellente mi sembra, nel complesso, quella di Crocetti, che pur avendo lodevolmente offerto ampi spazi alla poesia russa nella rivista "Poesia" e ospitato la già vista – e molto rappresentativa – *Nuova poesia russa* (Galvagni 2003*), raramente si è avventurato in pubblicazioni di volumi singoli, se si esclude un piccolo Majakovskij (1994a*), poi riedito (1997b*), e una figura di sicuro interesse come Aleksandra Petrova (2005*).

Di buon auspicio, invece, è che la neonata collana di poesia straniera "Capoversi" di Bompiani si sia aperta con tre libri, uno dei quali è un Chodasevič (2019*) curato da Caterina Graziadei, e abbia qualche mese fa pubblicato, come già ricordato, Stepanova (2022*).

4. Conclusioni

Concludo riprendendo le parole apparentemente ‘tombali’ con cui, nel 1930, Roman Jakobson si esprimeva pessimisticamente sulla possibilità che la poesia russa venisse trapiantata in altro idioma: “forse, la più grande delle arti russe, la poesia, non è diventata ancora veramente oggetto di esportazione” (Jakobson 1975: 37). L’esimo linguista adduceva la seguente motivazione: “Essa è troppo intima e indissolubilmente legata alla lingua russa per sostenere le avversità della traduzione” (Jakobson 1975: 37).

In un breve intervento come questo l’unica cosa che oggi gli si può opporre sono i numeri offerti in *incipit*. E magari ricordare che, quando nel 2012 il “Corriere della Sera” decise di allestire una collana di poesia novecentesca (“Un secolo di poesia”) per il grande pubblico¹¹, su trentacinque volumi usciti ben sei erano di poeti russi: Achmatova (2012b*), Brodskij (2012*), Cvetaeva (2012b*), Esenin (2012*), Majakovskij (2012a*), Mandel’stam (2012*).

Circa un sesto (il 16%). Un risultato non disprezzabile.

APPENDICE

Poeti di lingua russa tradotti in italiano (singoli volumi)

Nella tabella che segue (più volte richiamata nel corpo dell’articolo) vengono offerti i dati – a oggi in mio possesso – relativi ai volumi ‘monografici’ di poeti di lingua russa tradotti in italiano. Accanto al nome e al cognome dell’autore è anche riportato il numero di volumi apparsi, nonché la data dell’ultima pubblicazione, il che dovrebbe permettere di constatare rapidamente lo ‘stato’ della ricezione di ciascun autore nei 35 anni presi in esame.

Autore	Volumi	Data di pubblicazione dell’ultimo volume in italiano
Abdullaev Šamšad	1	2014
Achmadulina Bella	3	2008
Achmatova Anna	17	2021
Ajgi Gennadij	1	2019
Ajzenberg Michail	1	2013
Annenskij Innokentij	1	2011
Arsen’ev Pavel	1	2021

¹¹ Altrettanto significativo, sempre nell’ottica di ciò che si ritiene che il pubblico italiano possa percepire come ‘classico’, è che l’iniziativa continuò come “Un secolo di poesia. L’Ottocento”. Sui venti volumi pubblicati, la Russia è rappresentata dal solo Puškin, ossia il 5% del totale.

Autore	Volumi	Data di pubblicazione dell'ultimo volume in italiano
Bal'mont Konstantin	1	2019
Baratynskij Evgenij	1	1999
Barkov Ivan	1	2017
Bauman Andrej	1	2018
Belyj Andrej	3	2022
Berberova Nina	2	2006
Blažennyj Veniamin	1	2021
Blok Aleksandr	15 (+ 1 trilingue)	2018
Bobyřev Igor'	1	2017
Brodskij Iosif	8	2017
Bukovskaja Tamara	1	2022
<i>Byline</i> (Saronne, Danilčenko 1997; Saronne, Moroni 2010)	2	2010
Chanin Semën	2	2020
Charms Daniil	1	2014
Chersonskij Boris	2	2022
Chlebnikov Velimir	3	2009
Chodasevič Vladislav	3	2019
Cholin Igor'	1	2013
Cvejbach Vladimir	2	2003
Cvetaeva Marina	29	2022
Deržavin Gavriila	1	1998
Dmitrieva Elizaveta	1	2019
Ermakova Irina	1	2008
Esenin Sergej	10	2022
Evtušenko Evgenij	9	2012
Fanajlova Elena	1	2015
Fet Afanasij	3	2012
Filimonov I.P.	1	2022
Filippov Vasilij	3	2013
Gandlevskij Sergej	2	2017
Gorbunova Alla	3	2021
Gor'kij Maksim	1	2017

Autore	Volumi	Data di pubblicazione dell'ultimo volume in italiano
Grauz Tat'jana	1	2022
Grigor'ev Dmitrij	1	2018
Gubanov Leonid	1	2021
Guberman Igor'	1	2020
Gumilëv Nikolaj	5	2021
Iončenkova Tat'jana	1	2012
Istomin Karion	1	2002
Ivanov Georgij	1	2013
Ivanov Vjačeslav	3	2018
Joonas Larisa	1	2019
Kabanov Aleksandr	1	2022
Kibirov Timur	1	2008
Kljuev Nikolaj	1	1998
Korotič Vitalij	1	1988
Kotjuch Igor'	1	2018
Krivulin Viktor	1	2015
Krylov Ivan	1	2009
Kušner Aleksandr	3	2018
Kuzmin Michail	4	2022
Kuz'min Michail	1	2020
Lermontov Michail	10	2019
Lukà Mudiščev (De Michelis 2003)	1	2003
Majakovskij Vladimir	40	2022
Malevič Kazimir	1	2015
Mandel'stam Osip	13	2021
Mandel'stam Roal'd	1	2014
Miller Larisa	1	2015
Mirzaev Arsen	1	2020
Moric Junna	1	1990
Narbut Vladimir	1	2008
Nekrasov Vsevolod	1	2014
Okudžava Bulat	1	1988

Autore	Volumi	Data di pubblicazione dell'ultimo volume in italiano
Parnok Sof'ja	1	2019
Pasternak Boris	19	2022
Petrova Aleksandra	2	2007
Pikalova Julija	1	2021
Polonskij Jakov	1	2018
Prigov Dmitrij	2	2014
Puškin Aleksandr	43	2022
Rejn Evgenij	3	2008
Rubinštejn Lev	1	2017
Ryžij Boris	1	2018
Šalamov Varlam	2	2021
Sedakova Ol'ga	2	2012
Sen-Sen'kov Aleksej	1	2016
Severjanin Igor'	1	1998
Skidan Aleksandr	1	2022
<i>Slovo o polku Igoreve</i> (Saronne 1988; Bazzarelli 1993)	2	2010
Sluckij Boris	1	2013
Šnejderman Ėduard	1	2022
Solonovič Evgenij	2	2021
Sosnora Viktor	1	1994
Stepanova Marija	2	2022
Stratanovskij Sergej	2	2014
Strocev Vladimir	1	2020
Suchovej Dar'ja	1	2016
Švarc Elena	4	2018
Tarkovskij Arsenij	6	2020
Timofeev Sergej	1	2019
Tjutčev Fëdor	4	2015
Tolstoj Aleksej	1	2003
Turbina Nika	1	2008
Turgenev Ivan	1	1996
Tvardovskij Aleksandr	1	1989

Autore	Volumi	Data di pubblicazione dell'ultimo volume in italiano
Vantalov Boris	1	2021
Volkov Aleksandr	1	1998
Vysockij Vladimir	3	2008
Zabolockij Nikolaj	1	2021
Zakirov Chamdam	1	2018
Zav'jalov Sergej	1	2016
Zemskich Valerij	1	2018
Žukovskij Vasilij	1	2008
TOTALE	365	

Bibliografia

- Achmadulina 1971: A. Achmadulina, *Tenerrezza e altri addii*, introd. e trad. di S. Vitale, Guanda, Parma 1971 (= Collana fenice. Sezione poeti).
- Blok 2021: A. Blok, *Gli ultimi giorni del potere imperiale. I dodici*, trad. e cura di I. Sibaldi, Neri Pozza, Vicenza 2021 (= Biblioteca Neri Pozza).
- Brodskij 2015: I. Brodskij, *Conversazioni*, a cura di C.L. Haven, trad. di M. Campagnoli, Adelphi, Milano 2015 (= La collana dei casi, 110).
- Carpi 2016: G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, I-II, Carocci, Roma 2016 (= Frecce, 88, 219).
- De Michelis 1971: C.G. De Michelis (a cura di), *Poesia sovietica degli anni 60*, tradd. di G. Venturi, G. Giudici e J. Spindel, Mondadori, Milano 1971 (= Lo specchio. I poeti del nostro tempo).
- Jakobson 1975: R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1975 (= Nuovo Politecnico, 70).
- Niero 2022: A. Niero, *Per un repertorio bibliografico della poesia in lingua russa tradotta in italiano (1987-2022)*, "Europa Orientalis", XLI, 2022, pp. 175-207, <https://www.academia.edu/98338225/Per_un_repertorio_bibliogr_della_poesia_russa_tradotta_in_it_1987_2022_> (ultimo accesso: 27.06.2023).
- Pasolini 1976: P. P. Pasolini, *Appunti con molti punti per ecc.*, in: E. Evtušenko, *Le betulle nane*, a cura di G. Buttafava, Mondadori, Milano 1976 (= Lo Specchio. I poeti del nostro tempo), pp. 9-13.
- Puškin 1865: *Racconti poetici di Alessandro Puschin poeta russo*, tradotti da L. Delâtre, Felice Le Monnier, Firenze 1856.

- Puškin 1909: A. Pushkin, *Eugenio Anieghin. Romanzo in versi*, prima versione metrica italiana di G. Cassone, Tipografia Zammit, Noto 1906.
- Puškin 1998-2012: A. Puškin, *Eugenio Onegin*, a cura di S. Blancato, 1998-2012 [dattiloscritto inedito gentilmente fornitomi dall'Autore].
- Ripellino 1954: A.M. Ripellino (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954 (= Fenice. Edizione fuori serie, 25).
- Ripellino 1983: A.M. Ripellino (a cura di), *Poesia russa del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1983^s (= Universale Economica Feltrinelli, 313-314)(1960ⁱ).
- Vinnik, Parščikov 2001: N. Vinnik, A. Parščikov (a cura di), *Vremja "Č": stichi o Čečnje i ne tol'ko*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2001.

Abstract

Alessandro Niero

Notes on Russian Poetry Translated into Italian between 1987 and 2022

The paper discusses the Italian reception of Russian language poetry taking into account translations carried out between 1987 and 2022. The survey deals mainly with anthologies, journal issues devoted entirely or partially (but significantly) to Russian poetry, and single volumes of Russian poets translated into Italian entirely devoted to poets writing in Russian. With more than four hundred publications, it is clear Russian poetry has found a place in the Italian language. This is shown by the amount of poets who have appeared in Italian (and have been included in the table attached to the paper), and by the extensive bibliography placed in the repository of the journal "Studi Slavistici".

Keywords

Poetry Translation; Russian Poetry in Italian (1987-2022); Reception of Russian Literature Abroad

Maurizia Calusio

La *lagernaja literatura* in Italia (1991-2022). Qualche nota su edizioni e riedizioni di un canone minimo

Oggetto di queste pagine è la ricezione italiana della *lagernaja literatura*¹ nel trentennio post-sovietico, avviatosi con la fine dell'URSS e storicamente conclusosi con la tragica invasione dell'Ucraina². L'indagine è limitata alla fortuna editoriale delle tre opere che, a partire dall'ultimo decennio del Novecento, sono state riconosciute nelle storie letterarie apparse in Italia come i 'grandi capolavori' di quella che allora non veniva ancora chiamata *lagernaja literatura*, ovvero *Vita e destino* (1950-1960) di Vasilij Grossman, *Racconti di Kolyma* (1954-1973) di Varlam Šalamov e *Arcipelago Gulag* (1958-1968) di Aleksandr Solženicyn³.

1. *Un canone minimo*

Non esiste un canone condiviso della *lagernaja literatura*. Seguendo Michail Geller, autore del pionieristico *Koncentracionnyj mir i sovetskaja literatura* (1974), apparso in italiano nel 1977 e rimasto a lungo inosservato, vi includiamo non soltanto chi passò per il Gulag, ma anche chi, come Grossman, vivendo nell'Unione Sovietica e sperimentandone le repressioni, ne scrisse pur senza averne avuto esperienza diretta⁴. È il criterio che si ritrova nella prima storia della letteratura russa apparsa in Italia con la fine dell'URSS (Ėtkind *et al.* 1991), dove nel saggio *La letteratura russa, testimonianza del disumano*, in apertura del cap.

¹ Il termine definisce, com'è noto, non una corrente o un gruppo letterario, bensì un corpus di testi, memorialistici e letterari, in prosa come in versi, nei quali viene rappresentata la 'civiltà carceraria' sovietica. Nella traduzione italiana, 'letteratura concentrazionaria', l'aggettivo deriva dal francese *concentrationnaire*, dal titolo una delle prime testimonianze pubblicate sui lager nazisti, *L'Universe concentrationnaire* (1946) di David Rousset.

² "As soon as the first missiles exploded in Kyiv on February 24, 2022, the postSoviet era ended. It can be seen as the historical period that spans from the end of communism and the Cold War to the beginning of a new global conflict" (Minakov 2022).

³ Le tre opere erano state tradotte in italiano negli anni '70-'80: Solženicyn 1974-1978, Šalamov 1976, Grossman 1984. Solo nel trentennio qui considerato appariranno in versione definitiva (*Arcipelago*), integrale (*Racconti di Kolyma*) o ampliata (*Vita e destino*).

⁴ Il Grossman citato in Geller 1974 è evidentemente l'autore di *Tutto scorre* (pubblicato a Francoforte nel 1970; *Vita e destino* sarebbe uscito solo nel 1980 a Losanna). Diverso è il giudizio, per esempio, di Leona Toker (2019), cui si deve il fondamentale *Return from the Archipelago* (Toker 2000).

XVII che porta lo stesso titolo, Georges Nivat (1991: 921), definisce “una grande e splendida pagina della letteratura russa del XX secolo” le opere generate dal Gulag, e ne indica i tre momenti più alti in *Vita e destino*, *Racconti di Kolyma*, *Arcipelago Gulag*⁵.

A distanza di qualche anno, nella *Storia della civiltà letteraria russa* pubblicata da UTET, Michel Aucouturier (1997: 474-477) dedica alcune pagine alla “letteratura parallela che, superando i divieti della censura, continua la denuncia del sistema staliniano”, e fa i nomi, tra gli altri, di Solženicyn (cui è riservata la maggiore attenzione), Šalamov e Grossman.

All’inizio del nuovo secolo, in *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l’URSS*, Mauro Martini (2002: 49) giudica “irrimediabilmente conclusa” la *lager-naja literatura*, cui dedica il capitolo *La rimozione del Gulag*⁶. Quanto a Solženicyn, Šalamov e Grossman, osserva come siano stati “un po’ arbitrariamente accomunati e simultaneamente liquidati come storiosofi ben lontani dalla letteratura in senso stretto” nelle idee di un “postmodernismo latamente inteso”.

A differenza di Nivat, Aucouturier e Martini, gli autori delle ultime due storie letterarie russe apparse in Italia, Mario Caramitti e Guido Carpi, non si sono occupati di *lager-naja literatura*, e al tema dedicano solo brevi accenni. Caramitti (2010: 52-53) definisce la “letteratura sui lager” un “monumento umano forse senza precedenti per vastità e drammaticità che merita altro tono e molte più pagine di quelle di questo libro”, dando brevemente conto solo di due opere, ovvero *Arcipelago Gulag* (“invenzione di un genere assolutamente nuovo”) e *Racconti di Kolyma* (“tra le più sconcertanti esperienze di fruizione”), “in cui, in modo diversissimo, è di nuovo la dimensione specificamente letteraria a emergere a tutto tondo”. Se per Šalamov ciò riflette la visione critica che si era affermata nel volgere di un decennio, in Russia come fuori della Russia, su *Arcipelago* il giudizio è invece ancora oggi lontano dall’essere unanime⁷.

⁵ Le tre opere sono quindi analizzate nei saggi riservati ai loro autori: cursoriamente in quello (breve) dedicato da E. Wolffheim a Šalamov (Etkind *et al.* 1991: 927-931), all’epoca ancora poco studiato; in quello su Grossman (945-969) S. Markish sottolinea come “la conoscenza dell’eredità” dello scrittore fosse all’epoca soltanto agli inizi; quanto a Solženicyn, Nivat (971-1000) lo antepone “incontestabilmente” agli altri autori della “considerevole letteratura dei campi di concentramento” per aver “saputo estendere la sua ispirazione al regno della deportazione nella sua interezza” con *Arcipelago*, “grandioso monumento di scrittura” (986-987). Non abbiamo incluso nel nostro canone minimo Jurij Dombrovskij (il quarto autore considerato nel capitolo einaudiano) giacché non è più stato ripubblicato in Italia dopo le due traduzioni uscite da Rizzoli (*Il conservatore del museo*, 1965) e Einaudi (*La facoltà delle cose inutili*, 1979).

⁶ Con diverso titolo lo stesso testo era apparso in forma di saggio qualche anno prima (Martini 1999).

⁷ “И все же художественная сущность ‘Архипелага ГУЛАГ’ не остается бесспорной” scrive N. Lejderman (2002: 160). Toker (2019: 53) osserva che “The Gulag Archipelago [...] the three-volume historical/sociological/memoiristic work [...] uses a variety of styles and tones in order to avoid a big-data leveling of individual cases and to compensate for the unavailability of precise numbers and facts”.

Quanto a Carpi (2016: 269), prima di accennare alla “copiosa memorialistica concentrazionaria”, contrappone il “*pathos* enciclopedico ed ‘estensivo’” di *Arcipelago* – “un classico della letteratura ancor prima che della storia politica” – all’“approccio ‘intensivo’, quasi esistenzialista dell’altra grande opera del periodo dedicata all’universo concentrazionario sovietico” (268), ovvero i *Racconti della Kolyma; Vita e destino* è presentato invece come “un passo ulteriore nell’elaborazione letteraria della guerra patria” (265).

Salvo questi interventi, della *lagernaja literatura* si è occupato in Italia un esiguo manipolo di studiosi, concentrati perlopiù sui tre autori del nostro canone minimo⁸. A questi stessi autori la stampa ha dedicato invece un’attenzione costante, con interventi di scrittori di primo piano, che hanno recensito scoperte e riscoperte editoriali avvenute quasi sempre in ritardo rispetto al resto d’Europa. Come già era accaduto nei decenni precedenti con gli autori del Dissenso, anche nel caso della *lagernaja literatura* nel trentennio qui considerato possiamo affermare che “il lavoro editoriale ha largamente predominato sulla riflessione critica” (De Michelis 1994: 228).

2. Edizioni parziali dei Racconti di Kolyma (1992-1995)

Il primo decennio post-sovietico vede la progressiva acquisizione editoriale dell’opera di Varlam Šalamov, dopo i 30 racconti presentati negli anni Settanta da Piero Sinatti (Šalamov 1976), che non avevano attirato particolare attenzione sull’autore⁹. Mentre i *Kolymskie rasskazy* appaiono per la prima volta in edizione integrale in URSS tra il 1989 e il ’91, in Italia Sellerio (Šalamov 1992a) e Theoria (Šalamov 1992b) pubblicano due raccolte. La prima contiene 13 racconti tratti dai primi quattro libri dei *Racconti di Kolyma*, tradotti da Anita Guido¹⁰, senza note e senza indicazione della fonte, con una introduzione dello storico Victor Zaslavsky che resta a oggi tra i maggiori contributi in lingua italiana sullo scrittore. La seconda, corredata di note del curatore e traduttore, Laura Salmon, presenta, con altri materiali, 10 racconti tratti dal sesto libro dei *Racconti di Kolyma*, così come li aveva pubblicati in “Novyj mir” la curatrice del lascito šalamoviano, Irina Sirotinskaja. Nell’introduzione, dopo aver ricostruito la vita e lo “sciagurato destino editoriale” dell’au-

⁸ Oltre a Cesare G. De Michelis, che scrisse sul ‘discorso religioso’ in Solženicyn (1975: 139-187), ricordiamo Vittorio Strada (in particolare per gli interventi su Solženicyn, apparsi regolarmente dal 1964), il già citato Martini, Adriano Dell’Asta e il gruppo di ricercatori di Russia Cristiana. Costanti sono stati gli interventi di Piero Sinatti (“pubblicista esperto di URSS e paesi comunisti” – come si autodefinisce in Sinatti 2011: 133), dello scrittore polacco Gustaw Herling-Grudziński, di Lia Weinstein, traduttrice e saggista di origine russa. Negli ultimi decenni hanno recensito opere della letteratura concentrazionaria C.G. De Michelis, Stefano Garzonio, Giuseppe Ghini, Fausto Malcovati, Serena Vitale. Studi più recenti si devono ad Andrea Gullotta e Claudia Pieralli, per altri contributi si veda *infra*, note 20 e 25.

⁹ Sulla fortuna italiana di Šalamov si vedano Sinatti 2011 e De Ponti 2021.

¹⁰ A quanto ci risulta, come traduttrice A. Guido ha lavorato solo in collaborazione con Zaslavsky.

tore – “tra i grandi del Novecento. Eppure, al di là della cerchia di specialisti e studiosi, pochi conoscono il suo nome” (Šalamov 1992b: 8), – Sinatti rievoca il mancato riconoscimento della sua opera da parte di Primo Levi, che aveva recensito la prima traduzione italiana dei *Racconti* (Levi 1976). La specularità dei due totalitarismi e dei loro sistemi concentrazionari era tema di aspro dibattito politico nell’Italia degli anni Novanta – come ha osservato Stefano Garzonio (nella *Prefazione* a Jurgenson, Pieralli 2019: 8), “la ricezione del sistema concentrazionario sovietico nella cultura italiana viene a configurarsi come un vero e proprio problema identitario, culturale e politico interno”, – e la polemica non giovò alla ricezione di Šalamov.

Non contribuì a destare l’attenzione sui *Racconti* neppure l’intervento dello scrittore Guido Ceronetti (1992) che, dopo aver ricordato le pubblicazioni in “Russia Cristiana” (“benemeritissima”), e l’attesa ma non ancora apparsa edizione Adelphi, ne esaltava il valore artistico:

Bisogna gridare forte che Salamov¹¹ deve essere letto [...] perché l’incontro con lui è decisivo, perché obbliga a pensarci, a pensare che il lager è là, che il lager non è il passato ma una notte che ci sta davanti e un’ombra che ci segue, un agguato perpetuo, una delle forme normali di esito della società burocratico-tecnica. [...] Salamov non è l’autore di una testimonianza, sia pure d’eccezione. È un grande poeta e uno straordinario narratore. Senza dimenticare di cosa si stia parlando lo si ascolta come un aedo. [...] Leggere Salamov è ingrandirsi, è capire un po’ di più chi siamo.

Nello stesso 1992 apparve presso Feltrinelli il *Diario scritto di notte* di un altro scrittore reduce dal Gulag, il polacco Gustaw Herling-Grudziński, con due testi dedicati a Šalamov: *Šalamov e la protesi dell’anima* e *Il marchio ovvero l’ultimo racconto di Kolyma*, “un’imitazione” (Herling 2019: 563) dello šalamoviano *Cherry-brandy*. Ma gli interventi dell’autore di *Inny Świat*, costanti sin da quando aveva annunciato la prima pubblicazione di Šalamov in Francia (Herling 1971), avrebbero trovato eco solo alla fine degli anni Duemila.

Nel 1995 Herling-Grudziński recensì, con una certa delusione per la sua incompletezza, l’edizione dei *Racconti* uscita frattanto presso Adelphi (Šalamov 1995). Il volume conteneva 55 racconti, “una scelta rappresentativa” nelle parole di Roberto Calasso (1995), che spiegava come l’idea di tradurre Šalamov fosse stata concepita nel ’78, sulla base sull’edizione curata da Geller (Šalamov 1978; 103 racconti suddivisi in tre libri): “la gestazione lenta è stata dovuta alle grandi difficoltà di traduzione”. In effetti, nell’elegante Notizia bibliografica (non firmata dal traduttore Marco Binni¹²) che chiude il volume, viene indicata come fonte l’edizione russa (Šalamov 1992c), ma la traduzione è presentata come “un’ampia scelta dei quattro ‘libri’ che costituiscono il nucleo fondamentale dei *Racconti della Kolyma*” (Šalamov 1995: 631), là dove l’edizione curata da Sirotinskaja, divenuta ca-

¹¹ Qui e sempre nelle citazioni, le traslitterazioni sono conservate nella forma dell’originale.

¹² Di Binni figura un’altra traduzione nel catalogo Adelphi, dal polacco (Andrzej Szczypiorski, *Notte, giorno e notte*, 1996).

nonica, ne contiene sei. Sirotinskaja, peraltro, non viene mai menzionata, mentre si cita un brano di Geller dalla prefazione alla “prima edizione unitaria e pressoché integrale dei *Kolymskie Rassказы* comparsa in Occidente” (Šalamov 1995: 629). Il progetto editoriale adelphiano appare dunque concepito con qualche riserva nei confronti della curatrice russa, in linea con le riserve espresse da L. Timofeev (1991), nel primo tentativo di interpretazione letteraria dei *Racconti* pubblicato in Russia.

In ogni caso, è a partire dall’edizione Adelphi che, almeno sulla stampa, viene largamente riconosciuto il primato di Šalamov nell’ambito della letteratura russa del lager, come sancirà Strada (1995):

Senza togliere alcun merito, anche letterario, alla restante letteratura sul Gulag (e, in generale, concentrazionaria) e senza sminuire l’azione storicamente decisiva dell’*Arcipelago solženicyniano*, se a un’umanità futura si dovesse lasciare una prova dell’esperienza tragica del nostro secolo così come si è coagulata in Russia, sono i racconti di Varlam Šalamov che dovrebbero essere salvaguardati.

3. *La riedizione di Arcipelago Gulag (1995)*

A sei anni dalla prima pubblicazione in URSS, e a undici dalla seconda edizione italiana, nel 1995 esce negli Oscar Saggi la terza edizione di *Arcipelago Gulag 1918-1956. Saggio di inchiesta narrativa*, nella traduzione di M. Olsufieva, senza introduzione né apparati. La tiratura iniziale è di 4000 copie, lontanissime dalle 160mila del primo volume nel maggio 1974, seguite da altre 100mila in giugno¹³. Tra febbraio 1995 e gennaio 2011 le ristampe della terza edizione conteranno 39.500 copie.

Negli anni Settanta la ricezione di *Arcipelago* era stata deliberatamente ostacolata per ragioni politiche dalla sinistra¹⁴, quanto alla destra “si limitò spesso ad usare l’*Arcipelago* come un semplice strumento polemico in funzione anticomunista” (Quadri 1999: 79). Negli anni Novanta, invece, “di Solženicyn si discute parecchio sulla stampa. Segno

¹³ Ringrazio Sara Mazzucchelli per i dati, rinvenuti nell’Archivio della Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori (Milano, Archivio storico Ame, Sezione Documenti sonori e audio visivi, Titature dei libri A.M.E. del Magazzino Editoriale di Verona 1924-1980).

¹⁴ “Il dibattito sul libro ha stentato molto ad avviarsi, e quando lo ha fatto ha preso spesso il carattere del linciaggio” osserva Marta Dell’Asta (Quadri 1999: 79-80); “Non c’è dubbio che una parte della sinistra, sia istituzionale sia movimentista, levò un muro contro Solženicyn” scrive Alessandra Reccia (2019: 332). Sulla posizione del P.C.I. in merito all’*affaire* Solženicyn si veda Lomellini 2010: 86-89. Rilevava Strada (1981): “L’eco che Solženicyn ha avuto in Italia è impari al significato e al valore della sua opera e della sua figura. Di solito lo si etichetta come ‘slavofilo’ senza rendersi conto della reale portata di questo termine. E non manca chi lo taccia dogmaticamente di ‘reazionario’, cancellando la complessità del ‘fenomeno Solženicyn’. Che si tratti di una specifica situazione della cultura, o della incultura, della sinistra italiana è confermato dal fatto che in Francia, al contrario, Solženicyn è stato preso con la serietà che richiede, provocando una riflessione politica, oltre che letteraria, di ampio respiro e di viva incisività”.

che molte cose sono cambiate nel clima culturale” (Quadri 1999: 87). Tuttavia, come osserva Franco Cordelli, lo scrittore italiano che, sin dai tempi di *Partenze eroiche* (1980), aveva riconosciuto la grandezza di quello che chiamerà “il più grande scrittore vivente, ma anche uno degli uomini più importanti del nostro secolo”, “l’ultimo esempio di influenza della letteratura sulla realtà” (Cordelli 1996): “quando il compito storico di Solženicyn è venuto meno, la sua opera è stata messa da parte: accantonata, dimenticata... fin quando è servito per la lotta al comunismo (anzi, all’Unione Sovietica) era sugli scudi. Quando il comunismo non è più stato protetto da una forza politica, Solženicyn non appariva più necessario”.

A metà degli anni Novanta si recensivano altre, più recenti opere di Solženicyn, pubblicistiche (*La questione russa alla fine del secolo XX; La verità è amara: scritti, discorsi e interviste [1974-1995]*) come narrative (*Ego*), e lo scrittore era oggetto di attenzione in cronaca, per il suo clamoroso ritorno in Russia nel 1994 e l’isolamento nel quale si era ritrovato. Annotava per esempio in “Belfagor” nel 1996 Lia Weinstein (2019: 109), con un giudizio duro e limitativo, nella distanza storica, di *Arcipelago*, lontano da quanto aveva scritto vent’anni prima:

C’è chi lo definisce un anacronismo vivente, radicato nel passato, mentre la Russia è cambiata, e molto. È però giusto ricordare che i libri precedenti sui lager [...] interessarono gli specialisti, lasciando il pubblico indifferente. Il vigore pubblicistico di Solženicyn, anche se non era tutto farina del suo sacco, riuscì ad aprire una breccia, a mobilitare l’opinione pubblica occidentale, a diffondere il concetto, caratteristico per il nostro secolo, di Gulag.

4. *La prima riedizione di Vita e destino (1998)*

Nonostante la clamorosa pubblicazione in patria, in una nuova edizione (Grossman 1989) che emendava le lacune di Grossman 1980, negli anni Novanta e parte dei Duemila *Vita e destino* avrebbe suscitato interesse solo tra il pubblico dei cattolici, come registra Giulia Lami (2008: 346): “Anche in Italia, come in Russia, negli anni ’90 l’attenzione per Grossman è calata [...]. In generale è stata soprattutto la stampa di matrice cattolica a tener vivo un interesse per Grossman e le sue opere, che oggi sono reperibili praticamente solo nelle librerie religiose”¹⁵.

¹⁵ Tra le eccezioni, oltre a Martini 1998, si segnala uno studio, condotto su materiali d’archivio, dedicato al “caso Grossman” come esemplare delle vicende del mancato disgelò nell’URSS, tra la “controversa pubblicazione” del romanzo *Per una giusta causa* e il sequestro della sua seconda parte, *Vita e destino*. L’autore, uno storico, delimitava con nettezza il proprio ambito di indagine: “Lasciamo ai lettori più interessati all’aspetto letterario della vicenda la differenza profonda a livello di stile e di lingua tra i due romanzi [*Per una giusta causa, Vita e destino*] che, a sua volta, riflette diversi stadi del disgelò” (Del Bufalo 1998: 692).

Nel 1998 apparve presso Jaca Book la seconda edizione di *Vita e destino*, nella traduzione di Cristina Bongiorno¹⁶, condotta su Grossman 1980, con introduzione di Efim Ètkind¹⁷. Martini (che aveva recensito la prima edizione su “Tempo presente” nel settembre 1984) ne scrisse su “Nuovi argomenti” riconoscendo il coraggio dell’editore (“In Italia la letteratura russa non gode di grandissima fortuna, a parte i classici [...] e di conseguenza una seconda edizione di questo romanzo di Grossman lascia stupefatti”; 1998: 50), e rilevando come in Russia Grossman si fosse “via via trasformato in un problema squisitamente letterario con i suoi scritti dispersi in vari archivi” (1998: 51). Quanto al giudizio critico, per Martini (1998: 56):

Vita e destino, con la sua monumentalità, con la sua pesantezza, con la sua genesi equivoca [...] sta comunque a testimoniare l’impossibilità di questo secolo di offrire padri nobili a tradizioni nobili, di creare nuove grandi coscienze poetiche capaci di incontrarsi con grandi soggetti. E forse proprio per questa ragione quelle novecento pagine meritano di essere riprese in considerazione.

5. Racconti di Kolyma (1999) e Arcipelago Gulag (2001) tra i classici

A cavallo tra i due secoli Šalamov e Solženicyn vengono consacrati come classici dall’editoria italiana con la pubblicazione dei *Racconti di Kolyma* e di *Arcipelago Gulag* nelle storiche collane “I Millenni” di Einaudi (Šalamov 1999)¹⁸ e “I Meridiani” Mondadori (Solženicyn 2001). I *Racconti di Kolyma* escono nel 1999 in due volumi nell’edizione integrale a cura di Irina Sirotinskaja, tradotti da Sergio Rapetti (fonte indicata: Šalamov 1989 e 1991), corredati da un Glossario e da una breve Cronologia. *Arcipelago Gulag* è pubblicato da Mondadori in due volumi a cura di chi scrive, nella versione di Olsufieva riveduta e integrata secondo il testo definitivo (Solženicyn 1980), e corredata di Sommari d’autore, Glossario, Tavola delle sigle e un’ampia Cronologia.

Sulla stampa furono in particolare le introduzioni a suscitare attenzione: per *Arcipelago* il saggio dichiaratamente politico della giornalista Barbara Spinelli, quanto ai *Racconti*, fece scandalo il rifiuto da parte di Einaudi di pubblicare l’introduzione-intervista di Sinatti a Herling-Grudziński, sostituita da una cursoria Prefazione e dai *Ricordi* della curatrice russa: “più che dei *Racconti*, si parlò della censura einaudiana” (Sinatti 2007). Erano, del resto, gli anni dell’infuocata polemica attorno al *Libro nero del comunismo*, pubblicato da Mondadori nel 1998, i tempi non erano ancora maturi per una ricezione dei due capolavori fuori dalle contese ideologiche.

¹⁶ C. Bongiorno è stata attiva come traduttrice dal russo negli anni Ottanta-Novanta.

¹⁷ La prima edizione, nel 1984, era stata bestseller dell’anno; nel 1985 uscì la versione ridotta per le scuole, a cura di Emilia Dellepiane, presso Loescher. Una ulteriore edizione scolastica, parziale, del volume verrà curata da Cecilia Cohen Hems Nizza (*Vita e destino, Il fumo di Birkenau: testi scelti*, Milano 2008).

¹⁸ I *Racconti* sarebbero usciti anche nei Tascabili e nel 2005 in versione ridotta per Einaudi Scuola.

5.1. *La prefazione rifiutata*

Secondo Sinatti (2007), la prefazione-intervista venne rifiutata da Einaudi perché “non era piaciuta la critica di Herling, e nostra, alla sordità dell’intelligentsija italiana (tra cui Primo Levi) sui temi del Gulag e di Salamov”. Il testo, uscito in volume (Herling, Sinatti 1999)¹⁹ ancor prima che i *Racconti* apparissero, venne recensito severamente da De Michelis (1999), che intervenne così per la prima volta sull’autore (“Non sono uno specialista di Šalamov, anche se mi capitò di cominciare a conoscerlo quasi trent’anni fa”). Lo slavista osservava come, dal punto di vista letterario, l’introduzione rifiutata da Einaudi non raggiungesse “granché a quanto è stato già scritto” sull’autore (da Sinatti, Nivat e Aucouturier), rilevava come fosse “per gran parte dedicata al dibattito sul Comunismo”, e ritornava sulle affermazioni di Levi più contestate, ribadendo che “la formulazione ‘mentre si può immaginare un regime socialista senza campi di concentramento, non si può immaginare un regime nazista senza i campi di concentramento’ non è poi così peregrina”.

Una delle figure più autorevoli della cultura italiana, il filologo Cesare Segre (1999), rinunciando a esprimersi sulla maggiore ‘consustanzialità’ del lager ai regimi socialista o nazista, rifletté “sul problema della differenza tra i campi di concentramento sovietici e nazisti” attribuendo il mancato riconoscimento della fondamentale differenza tra Lager e Gulag alla “differenza congenita” tra Levi e il non ebreo Herling-Grudziński, accusato di aver pronunciato “frasi che mi fanno venire i brividi”:

È quando [Herling] dice che nel Lager almeno si sapevano i motivi della deportazione, nei Gulag invece si rinfacciavano ai prigionieri generiche ‘attività controrivoluzionarie’. [...] gli pare che l’essere ebreo, zingaro od omosessuale costituisca una motivazione in qualche modo valida per quelli dei Lager. [...] Spero che Herling si sia espresso male. Altrimenti si dovrebbe pensare che i nazisti hanno vinto [...].

In effetti il polacco Herling-Grudziński (Herling, Sinatti 1999) affermava un concetto diverso, distinguendo tra prigionieri russi e stranieri nei lager sovietici:

Ma nel lager *qualsiasi straniero*, fosse pure un comunista, si chiedeva: ‘Perché sono finito qui?’. Questa differenza è molto significativa. Nei campi nazisti la gente conosceva le ragioni della deportazione. Chi perché ebreo, chi perché antifascista, chi perché russo. Nei lager sovietici *nessun russo* si interrogava troppo. [...] Accettava senza discutere il suo destino [Il corsivo è mio, M.C.].

Del resto, affermazioni simili si leggevano da vent’anni nell’introduzione di Geller ai *Kolymskie rasskazy* (Šalamov 1978: 8-9):

Колыма – близнец гитлеровских лагерей смерти. Но и от них она отличается. Не тем, конечно, что в Освенциме и Трешлинке людей уничтожали в газовых камерах,

¹⁹ Un’anticipazione uscì, tra le altre, anche su “L’Unità” (31.05.1999, p. 17).

a на крайнем советском Севере, на полюсе холода, заключенных селили в брезентовых палатах. Разница в том, что в гитлеровских лагерях смерти жертвы знали, почему их убивают. Конечно, человек все равно не хочет умирать. Но убиваемый гитлеровцами знал, что он умирает потому, что был противником нацистского режима, или евреем, или русским военнопленным. Тот, кто умирал в колымских – и во всех других советских – лагерях, умирал недоумевая. И отбывал срок – недоумевая.

5.2. Arcipelago Gulag nei Meridiani: una lettura per pochi

Quando *Arcipelago Gulag* uscì, con il sottotitolo *Saggio di indagine letteraria*, nei Meridiani, Strada (2001) salutò la nuova versione riveduta e integrata prevedendo scarso successo di pubblico:

Oggi l'*Arcipelago Gulag* è un classico della letteratura sull'orrore concentrazionario. [...] La sua mole, più che giustificata (e il prezzo) lo rendono però, purtroppo, una lettura per pochi: è auspicabile anche una sua edizione ridotta e commentata ad uso delle scuole da porre accanto a *Se questo è un uomo* di Primo Levi.

L'edizione nei Meridiani resterà in effetti una "lettura per pochi": alle 6.000 copie del 2001 non sono seguite ristampe. Quanto all'edizione scolastica, in Italia non è mai apparsa²⁰.

Tra gli slavisti, Fausto Malcovati (2001) apprezzò l'ampio spazio dedicato da Spinelli alla "storia italiana" dell'*Arcipelago*, auspicando che la nuova edizione potesse costituire "un'ottima occasione per aprire un dibattito serio e corretto" sull'atteggiamento del P.C.I., per poter "riesaminare la storia dello stalinismo alla luce, *anche ma non solo*, della questione Gulag". Sottolineando la necessità di leggere Solženicyn "per ricostruire un'epoca che non volle riconoscere l'*Arcipelago*", Malcovati la ricollegava all'urgenza dell'attualità: "Queste duemilacinquecento pagine riaprono il problema. E l'urgenza di riaprirlo è tanto maggiore in quanto i germi del suo riprodursi non sono affatto scomparsi. I recenti fatti nell'area balcanica ce lo ricordano ogni giorno".

In generale, l'occasione per riflettere sul valore letterario di *Arcipelago* non venne colta dall'editoria né dagli specialisti. Tra gli scrittori, Cordelli (2001: 13) tornò a scriverne, per giudicarlo inferiore ai "libri che a esso sono stati sacrificati, i suoi due capolavori: *Il primo cerchio* e *Reparto C*", giacché "per quanto effetto abbia prodotto al momento della sua apparizione, ha un tema di portata ridotta: un tema documentaristico. Resta un grande libro anche a distanza di decenni, o di secoli (dal punto di vista della percezione)", e però osservava: "c'è, nella sua forma, un prodigio di dinamismo e vitalità che ne fanno comunque un libro incomparabile. Ha il respiro di Tolstoj, ma risuona di mille voci, come Dostoevskij".

²⁰ Una prima versione abbreviata di *Archipelag Gulag* fu pubblicata negli USA nel 1985. Nel 2010 uscì, approntata dalla vedova dello scrittore, Natal'ja Solženicyna, la versione ridotta russa (*Kniga A.I. Solženicyna "Archipelag Gulag" v škol'nom izučenii*), inserita nei programmi scolastici della Federazione Russa.

6. Vita e destino: *l'anniversario e la nuova edizione (2005, 2008)*

A cento anni dalla nascita di Grossman, mentre Jaca Book manda in libreria la terza edizione di *Vita e destino*, un gruppo di appassionati di Grossman, riuniti nel Centro Culturale Pier Giorgio Frassati di Torino, organizza, tra le altre iniziative, un Convegno internazionale, cui nel gennaio 2006 partecipano studiosi italiani e stranieri: prendono così avvio gli studi grossmaniani in Italia²¹. Intanto, a quasi vent'anni dall'edizione russa della versione integrale del romanzo (Grossman 1989)²², in Europa nel 2006 appaiono nuove traduzioni, in inglese (si deve, come la prima, a Robert Chandler), francese (si tratta propriamente della revisione della prima edizione), e quindi in molte altre lingue. Quella italiana, curata per Adelphi da Claudia Zonghetti (Grossman 2008)²³, si rivelerà un grande successo editoriale: 90.000 copie in 10 anni (2008-2018), con 22 edizioni in 2 collane a oggi (l'ultima, nel 2022, è la "Nuova edizione ampliata", che include un Indice dei personaggi)²⁴. Il volume non ha né introduzione né apparati.

Tra gli specialisti che recensiranno la nuova edizione alcuni, come Giuseppe Ghini (2008), auspicheranno il definitivo riconoscimento dell'opera, dopo l'oblio seguito alla pubblicazione, sia pure lacunosa, del 1984: "chissà che questa volta non vada finalmente ad occupare il posto che merita nella nostra cultura". Altri, evitando di nominare la precedente edizione, scriveranno di "un evento paragonabile alla conoscenza integrale di altri grandi romanzi dell'epoca sovietica come *Il Dottor Živago* di Boris Pasternak o *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov" (De Michelis 2008).

Ai molti recensori non suonerà più scandaloso il parallelo condotto da Grossman tra nazismo e stalinismo, "ossia (per fare un esempio) tra la deportazione e l'annientamento dei *kulaki* e la morte degli ebrei nelle camere a gas", come si poté leggere su "Alias" (Di Mauro 2009).

²¹ Il "Centro Studi Vasilij Grossman" (<<https://grossmanweb.eu/>>), nato da queste iniziative, organizzerà altri due convegni internazionali, il secondo dei quali in Russia (Mosca, 14-16.09.2014), dove gli studi intorno all'autore di *Vita e destino* non hanno avuto un impulso pari a quelli su Šalamov e Solženicyn. A questi incontri, e ai volumi di saggi editi per iniziativa del Centro (Maddalena *et al.* 2007, Tosco 2011, Calusio *et al.* 2016) hanno contribuito, tra gli altri, M. Aucouturier, A. Berelowitch, A. Bonola, M. Boschiero, M. Calusio, R. Chandler, A. Dell'Asta, C. De Lotto, A. Ferrari, J. Garrard, G. Ghini, A. Gullotta, L. Kacis, L. Lazarev, F. Malcovati, A. Popoff, B. Sarnov, J. Spindel, V. Strada.

²² Lo studio degli autografi di *Žizn' i sud'ba* – sequestrati a Grossman nel 1961 e consegnati nel 2013 al Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva – potrà confermare se costituisca effettivamente l'ultima redazione d'autore.

²³ La storia della traduzione è raccontata da Zonghetti in Baselica 2011.

²⁴ *Vita e destino* nella traduzione di Claudia Zonghetti è stato inoltre pubblicato in allegato a "Il Corriere della Sera" nel gennaio 2022, nella collana "Novecento – Biblioteca per la democrazia" a cura di Antonio Scurati.

7. *I Racconti di Kolyma, 2010, 2012*

Anche Šalamov conoscerà il grande successo editoriale a qualche anno di distanza dal centesimo anniversario. Se nel 2007 Sinatti scriveva: “Il centenario ci fa riproporre il narratore e poeta di Vologda. Con l’augurio, pieno di pessimismo, che lo si legga, finalmente”, tre anni più tardi lo stesso poteva constatare: “Šalamov è ormai uscito dalla nicchia di cultori e specialisti della Russia. Ormai è divenuto un classico per il pubblico italiano” (Sinatti 2011: 134). In effetti, tra il 2009 e il 2010 Einaudi aveva venduto 16.600 copie dei *Racconti*, Adelphi 40.000 (Sinatti 2011: 134), e gran parte del merito dell’inatteso successo andava riconosciuto a un programma televisivo (*Che tempo che fa*, 11.11.2009), allo scrittore Roberto Saviano, che in questo programma parlò con entusiasmo dei *Racconti*, e indirettamente a Herling-Grudziński. Nell’introduzione a *Višera* (Šalamov 2010a: 17), Saviano ricordava infatti come avesse scoperto Šalamov: “È un autore che ho conosciuto quasi per caso, trovando i suoi libri con una certa difficoltà. Mi fu consigliato di leggere *I racconti della Kolyma* da Gustaw Herling, autore di *Un mondo a parte* e reduce dai gulag, che il destino portò a vivere a Napoli”.

Negli anni successivi appariranno a breve distanza altre due edizioni dei *Racconti della Kolyma*, rispettivamente presso Dalai (Šalamov 2010b, con riedizioni) – che presenta, senza indicare la fonte, 51 racconti nella traduzione di Leone Metz²⁵, con l’introduzione del giornalista Leonardo Coen, - e presso Newton Compton (Šalamov 2012, con riedizioni), la “piccola antologia” a cura di P. Sinatti, che ripropone 19 dei 30 racconti di Šalamov 1976 (“i temi fondamentali”), corredati da nuove Introduzione, Nota biografica, Nota bibliografica e dal breve saggio *La Kolyma: un profilo storico*.

8. *Arcipelago Gulag, 2013*

Nel 2013 Mondadori pubblica nella collana Oscar “I Classici Moderni” una nuova edizione di *Arcipelago Gulag*, in un volume unico che riproduce il testo e gli apparati di Solženicyŋ 2001, adeguato all’edizione definitiva russa (U-Faktorija, Ekaterinburg 2006), dove appariva l’elenco completo di quanti avevano fornito testimonianze e materiali a Solženicyŋ, 257 ‘invisibili’ rimasti fino ad allora senza nome per ragioni di sicurezza. Nuova è la breve introduzione (non firmata, secondo le norme della collana) che sostituisce il saggio di Spinelli.

Tra i recensori, vi sarà chi, come l’ex direttore di “Lotta continua” Giampiero Mughini (2013), ammetterà di avere tardato a leggerlo (“Nell’itinerario di lettori di ciascuno di noi, ci sono libri che uno si dannava per il fatto di non averli letti. Ancora a luglio scorso io non avevo mai letto l’Arcipelago Gulag, il libro-monumento cui Solženicyŋ aveva lavorato per dieci anni, e me ne vergognavo”).

Tra il luglio 2013 e il febbraio 2022 saranno tirate 16.500 copie; la riedizione negli Oscar Baobab (settembre 2021) uscirà in 2000 copie.

²⁵ Non conosciamo altri lavori dal russo di questo traduttore.

9. Conclusioni

Nella ricezione editoriale delle tre opere considerate si possono riconoscere due ‘ondate’: la prima nell’ultimo decennio del secolo scorso, quando in sette anni apparvero quattro nuove edizioni dei *Racconti* di Šalamov (1992a; 1992b; 1995; 1999); la seconda tra la fine dei Novanta e i Duemila, quando *Vita e destino* contò in dieci anni due riedizioni (Grossman 1998, 2005) e una nuova edizione (2008). Il grande riconoscimento avverrà quasi contemporaneamente per Grossman e Šalamov negli anni 2008-2010, e sarà registrato dagli specialisti:

Negli ultimi anni l’opera di Vasilij Grossman è in Italia al centro di una particolare attenzione (Garzonio 2010b).

Il nome di Varlam Šalamov occupa ormai una posizione centrale nel panorama letterario russo del XX secolo: un’affermazione che si è rivelata lenta e difficile, come lento e difficile è stato ed è ancora il processo di scoperta, ricostruzione e lettura del suo retrosceno letterario, oltretutto di ridefinizione del tragico tessuto biografico ad esso sottostante (Garzonio 2010a).

Nonostante le recensioni favorevoli, *Arcipelago Gulag*, riproposto da Mondadori in edizione riveduta e ampliata nel 2001 e definitiva nel 2013, non ha condiviso con le altre due opere il destino di ‘riscoperta’ fuori dalle dispute politiche. Lo mostrano anche i risultati delle vendite: 63,500 mila copie in poco meno di 30 anni per *Arcipelago*, contro le 90mila in 10 anni per *Vita e destino* e le 56mila dei *Racconti di Kolyma* tra 2009 e 2010²⁶. Confidiamo che nella drammatica realtà della guerra si possa avviare una rilettura fuori dalle polemiche ideologiche, che su Solženicyn sono durate molto più a lungo anche perché molto più a lungo è vissuto l’autore, che fino all’ultimo ha preso parte al dibattito sociale e politico. Auspicando che non passi inosservato – almeno per i russisti – il cinquantenario anniversario della prima pubblicazione mondiale dell’*Arcipelago*, apparso clamorosamente a Parigi nel dicembre 1973.

Bibliografia

- Aucouturier 1997: M. Aucouturier, *La letteratura della dissidenza*, in: *Storia della civiltà russa*, II, Torino 1997, pp. 467-486.
- Baselica 2011: G. Baselica, *Alto artigianato: un servizio necessario. Conversazione con Claudia Zonghetti su Vita e destino*, “Pratiche”, 2001, 1, <<https://rivistatradurre.it/alto-artigianato-un-servizio-necessario/>> (ultimo accesso: 30.3.2023).

²⁶ Lo testimonia anche il fatto che l’anniversario del 2018, a cento anni dalla nascita di Solženicyn, è passato perlopiù inosservato. Tra i non numerosi lavori offerti in questa occasione segnaliamo *Contributi italiani allo studio della fortuna di Aleksandr Solženicyn* (= Supplemento di “Analisi linguistica e letteraria”, XXVII, 2019, 2), con interventi di M. Calusio, A. Dell’Asta, O. Di-scacciati, E. Garetto e S. Mazzucchelli, G. Ghini, S. Rapetti.

- Calasso 1995: R. Calasso, "Una scelta molto ampia che non tradisce l'autore", "La Stampa", 08.03.1995, p. 16.
- Calusio et al. 2016: M. Calusio, A. Krasnikova, P. Tosco (eds.), *Grossman Studies. The Legacy of a Contemporary Classic*, Milano 2016.
- Carpi 2016: G. Carpi, *Storia della letteratura russa*, II (*Dalla rivoluzione d'ottobre a oggi*), Pisa 2016.
- Ceronetti 1992: G. Ceronetti, *Un grido dalla Siberia*, "La Stampa", Supplemento "Tuttolibri", dicembre 1992, p. 3.
- Cordelli 1996: F. Cordelli, *Solzenicyn. Dalla parte del torto*, "Corriere della sera", 28.10.1996, p. 25.
- Cordelli 2001: F. Cordelli, *Arcipelago Solženicyn*, "Carnet. La cultura del tempo libero", 2001, 3, pp. 10-13.
- Cordelli 2013: F. Cordelli, *Partenze eroiche*, Roma, 2013² (Cosenza 1980¹).
- Del Bufalo 1998: M. Del Bufalo, *Il disgelo senza la primavera: il caso Grossman*, "Studi storici. Rivista trimestrale dell'Istituto Gramsci", XXXIX, 1998, 3, pp. 689-724.
- De Michelis 1975: C.G. De Michelis, *Il tredicesimo apostolo. Evangelo e prassi nella letteratura sovietica*, Torino 1975.
- De Michelis 1994: C.G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, in: G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani, R. Picchio (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Roma 1994, pp. 209-246.
- De Michelis 1999: C.G. De Michelis *Gulag e lager, arcipelaghi lontani*, "Il Manifesto", 04.06.1999, p. 26.
- De Michelis 2008: C.G. De Michelis, *Il romanzo della libertà*, "La Repubblica", 28.11.2008, p. 49.
- De Ponti 2021: A. De Ponti, *La ricezione italiana de "I racconti di Kolyma": un percorso storico-bibliografico*, in: C. Pieralli, M. Sabbatini (a cura di), *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, FUP, Firenze 2021, <<https://vocilibereurss.fupress.net/la-ricezione-italiana-dei-racconti-di-kolyma-un-percorso-storico-bibliografico/>> (ultimo accesso: 30.03.2023).
- Di Mauro 2009: E. Di Mauro, *Le stratificazioni del terrore: Gulag*, "Alias", supplemento de "Il Manifesto", 10.01.2009, p. 19.
- Étkind et al. 1991: E. Étkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, III (*Il Novecento*), Torino 1991, pp. 919-1000.
- Garzonio 2010a: S. Garzonio, *Arcipelago Salamov*, "Il Manifesto", 08.01.2010, p. 11.
- Garzonio 2010b: S. Garzonio, *Vasilij Grossman doloroso reporter del lager di Treblinka*, "Il Manifesto", 03.10.2010, p. 12.

- Geller 1974: M. Geller, *Koncentracionnyj mir i sovetskaja literatura*, Lausanne 1974 (trad. it. a cura di I. Ilovajskaja, *Il mondo dei lager e la letteratura sovietica*, Roma 1977).
- Geller 1978: M. Geller, *Predislovie*, in: V. Šalamov, *Kolymskie rassказы*, London 1978, pp. 5-16.
- Ghini 2010: G. Ghini, *Questo è un uomo nonostante il gulag*, "Il Giornale", 29.06.2010, <<https://www.ilgiornale.it/news/questo-uomo-nonostante-gulag.html>>, (ultimo accesso: 30.3.2023).
- Grossman 1980: V. Grossman, *Žizn' i sud'ba*, red. E. Etkind, S. Markiš, Lausanne 1980.
- Grossman 1984: V. Grossman, *Vita e destino*, trad. di C. Moroni, Milano 1984 (1998², 2005³).
- Grossman 1989: V. Grossman, *Žizn' i sud'ba*, Moskva 1989.
- Grossman 2008: V. Grossman, *Vita e destino*, trad. di C. Zonghetti, Milano 2008.
- Grossman 2022: V. Grossman, *Vita e destino*, trad. di C. Zonghetti, Milano 2022 (= I Manuali del Corriere della Sera. Novecento, 10)
- Herling 1995: G. Herling, *Ma si può tagliare un capolavoro?*, "La Stampa", 08.03.1995, p. 16.
- Herling 2019: G. Herling, *Etica e letteratura*, a cura di K. Jaworska, Milano 2019.
- Herling, Sinatti 1999: G. Herling, P. Sinatti, *Ricordare, raccontare. Conversazione su Šalamov*, Napoli 1999.
- Jurgenson, Pieralli 2019: L. Jurgenson, C. Pieralli (a cura di), *Lo specchio del Gulag in Francia e in Italia*, Pisa 2019.
- Lami 2008: G. Lami, *Riflessioni su V. Grossman*, in: *Nel mondo degli Slavi: incontri e dialoghi tra culture*, Firenze 2008, pp. 341-352.
- Lejderman 2002: N.L. Lejderman, *Èksperiment na grani iskusstva i istorii: ot "Archipelaga GULAG" k "Krasnomu kolesu"*, in: *Russkaja literatura XX-XXI vv.: napravlenija i tečenija*, VI (*Vokrug "Krasnogo kolesa"*), Ekaterinburg 2002, pp. 155-166.
- Levi 1976: P. Levi, *Dai Lager di Stalin*, "Tuttolibri", suppl. di "La Stampa", 25.09.1976, p. 2.
- Lomellini 2010: V. Lomellini, *L'appuntamento mancato. La sinistra italiana e il Dissenso nei regimi comunisti (1968-1989)*, Firenze 2010.
- Maddalena et al. 2007: G. Maddalena, P. Tosco, *Il romanzo della libertà. Vasilij Grossman tra i classici del XX secolo*, Soveria Mannelli 2007
- Malcovati 2001: F. Malcovati, *Arcipelago Gulag*, "L'Indice dei libri del mese", 14.05.2001, pp. 4-5.
- Martini 1998: M. Martini, *La definizione di un'eresia*, "Nuovi argomenti", 1998, 4, pp. 48-61.

- Martini 1999: M. Martini, *Il Gulag e la letteratura: storia di un genere mancato*, in: M. Flores, F. Gori (a cura di), *GULag. Il sistema dei lager in URSS*, Milano 1999, pp. 85-93.
- Martini 2002: M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'URSS*, Milano 2002.
- Minakov 2022: M. Minakov, *Towards an Ontology of the Caesura. Reflections on the Russian-Ukrainian war*, "Κοινή. The Almanac of Philosophical Essays", 28.08.2022, <<https://www.koine.community/wp-content/uploads/2022/08/2022.-5.-Minakov-Final.pdf>> (ultimo accesso: 30.03.2023).
- Mughini 2013: G. Mughini, *Arcipelago Gulag*, "Il Sole 24 ore", 28.10.2013, <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-10-28/arcipelago-gulag-190912.shtml?uuid=ABne4wZ&refresh_ce=1> (ultimo accesso: 30.3.2023).
- Nivat 1991: G. Nivat, *La letteratura russa, testimonianza del disumano*, in: E. Ètkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, III (*Il Novecento*) Torino 1991, pp. 919-926.
- Quadri 1999: M. Quadri [Marta Dell'Asta], *Il grande guastafeste. Solženicyn e la stampa occidentale*, "La Nuova Europa", 1999, 2, pp. 78-87.
- Reccia 2019: A. Reccia, *Narrazione del silenzio e dibattito nella prima ricezione di Arcipelago Gulag in Italia*, in: L. Jurgenson, C. Pieralli (a cura di), *Lo specchio del Gulag in Francia e in Italia*, Pisa 2019, pp. 323-342.
- Rousset 1946: D. Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris 1946.
- Šalamov 1976: V. Šalamov, *Kolyma. Trenta racconti dal lager staliniani*, introduz. e cura di P. Sinatti, Roma 1976.
- Šalamov 1978: V. Šalamov, *Kolymskie rasskazy*, red. M. Geller, London 1978.
- Šalamov 1989: V. Šalamov, *Levyj bereg*, red. I. Sirotinskaja, Moskva 1989.
- Šalamov 1991: V. Šalamov, *Kolymskie rasskazy*, red. I. Sirotinskaja, Moskva 1991.
- Šalamov 1992a: V. Šalamov, *I racconti di Kolyma*, Palermo 1992.
- Šalamov 1992b: V. Šalamov, *Nel lager non ci sono colpevoli*, a cura di L. Salmon, introduz. di P. Sinatti, Roma 1992.
- Šalamov 1992c: V. Šalamov, *Kolymskie rasskazy v dvuch tomach*, red. I. Sirotinskaja, Moskva 1992.
- Šalamov 1999: V. Šalamov, *I racconti di Kolyma*, introduz. a cura di I.P. Sirotinskaja, trad. di S. Rapetti, Torino 1999.
- Šalamov 2010a: V. Šalamov, *Višera. Antromanzo*, trad. it. di C. Zonghetti, introduz. di R. Saviano, Milano 2010.
- Šalamov 2010b: V. Šalamov, *I Racconti di Kolyma*, trad. di L. Metz, introduz. di L. Coen, Milano 2010.

- Šalamov 2012: V. Šalamov, *I Racconti della Kolyma: storie dai lager staliniani*, cura e trad. di P. Sinatti, Roma 2012.
- Segre 1999: C. Segre, *La differenza tra gulag e lager*, "Corriere della sera", 08.06.1999, p. 37.
- Sinatti 2007: P. Sinatti, *Il centenario di Varlam Shalamov, il condannato*, "Il Sole 24 ore", 17.06.2007, p. 39.
- Sinatti 2011: P. Sinatti, *Fortuna di Šalamov in Italia*, "Lo straniero", 2011, 136, pp. 127-134.
- Sinjavskij 2003: A.D. Sinjavskij, *Literaturnyj process v Rossi*, "Kontinent", 1, 1974, s. 143-190.
- Solženicyn 1980: A. Solženicyn, *Archipelag Gulag 1918-1956. Opyt chudožestvennogo is-sledovanija*, Paris 1980 (= *Sobranie sočinenij v 20 tomach*, V-VII).
- Solženicyn 1995: A. Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, trad. di M. Olsùfieva, Milano 1995³ (1974¹ [I]; 1975¹ [II]; 1978¹ [III], a cura di S. Rapetti).
- Solženicyn 2001: A. Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, ed. riveduta e corretta a cura di M. Calusio, trad. di M. Olsùfieva, Milano 2001.
- Solženicyn 2006: A. Solženicyn, *Archipelag Gulag 1918-1956. Opyt chudožestvennogo is-sledovanija*, I-III, Ekaterinburg 2006.
- Solženicyn 2013: A. Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, ed. accresciuta a cura di M. Calusio, trad. di M. Olsùfieva, Milano 2013.
- Strada 1981: V. Strada, *L'implacabile Solženicyn*, "Corriere della Sera", 21.06.1981, p. 10.
- Strada 1995: V. Strada, *Arcipelago Gulag. Chi cede per primo*, "Corriere della Sera", 15.03.1995, p. 31.
- Strada 2001: V. Strada, *Ordine supremo: fermare Solgenitsin*, "Corriere della Sera", 08.04.2001, p. 33.
- Timofeev 1991: L. Timofeev, *Poëtika lagernoj prozy*, "Oktjabr", 1991, 3, pp. 182-195, <<https://shalamov.ru/research/151/#n36>> (ultimo accesso: 30.03.2023).
- Toker 2000: L. Toker, *Return from the Arcipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington-Indianapolis 2000.
- Toker 2019: L. Toker, *Gulag Literature and the Literature of Nazi Camps: An Intercontextual Reading*, Bloomington (IN) 2019.
- Tosco 2011: P. Tosco (a cura di), *L'umano nell'uomo. Vasilij Grossman tra ideologie e domande eterne*, Soveria Mannelli 2011.
- Weinstein 2019: L. Weinstein, *Memorie d'Europa. Lia Weinstein un'intellettuale libera del Novecento*, a cura di R. Weinstein, Firenze 2019.

Abstract

Maurizia Calusio

Gulag Literature in Italy (1991-2022). A Few Notes on Editions and Re-editions of a 'Minimal Canon'

The paper deals with the publishing history in the post-Soviet era of three very prominent works in Gulag literature in Italian translation – *Life and Fate* by Vasilij Grossman, *Kolyma Tales* by Varlam Šalamov and *The Gulag Archipelago* by Aleksandr Solženicyn – in order to reconstruct their Italian reception in the years 1991-2022. The controversies surrounding the publication of these works in Italy are also discussed, and it is noted how the Italian press has paid particular attention to them, with major Italian writers reviewing the editions and contributing to their Italian reception. Finally, the lack of critical reflection by Italian Russianists on Gulag literature is discussed

Keywords

Gulag Literature; Vasilij Grossman; Varlam Šalamov; Aleksandr Solženicyn.

Alessandro Cifariello

Piccolo bilancio delle traduzioni italiane dei classici della narrativa fantascientifica russa (1991-2022)

1. Premessa

Il presente bilancio ha per oggetto le traduzioni di romanzi russi di fantascienza edite tra il 1991 e il 2022, con particolare attenzione all'evoluzione delle politiche editoriali e traduttive in Italia. Nella diffusione in Italia della cultura russa moderna, dal dopoguerra alla caduta dell'URSS, C.G. De Michelis (1994: 210) ha rilevato quattro fasi: la stagione della 'cultura democratica' (1945-1957); la 'destalinizzazione' (1958-1969); l'era del dissenso (1970-1981); il periodo della crisi (1982-1990). Per la fantascienza russa, dalla dissoluzione dell'Unione Sovietica, è possibile delineare una nuova ulteriore fase: la 'riscoperta' del genere (ristampa di vecchie e pubblicazione di nuove traduzioni di classici russi del Novecento). Il caso editoriale certamente più emblematico è *My* di E. Zamjatin, che negli ultimi 15 anni, dopo l'unica traduzione di E. Lo Gatto (Zamjatin 1955^T), ha visto altre quattro nuove versioni (Zamjatin 2007^T; 2013^T; 2020^T; 2021^{Ta}; 2021^{Tb}). Oltre a *My*, con cui si conclude il saggio, saranno qui indagate le traduzioni dei classici della fantascienza: A. Bogdanov, A. Tolstoj, A. Beljaev, I. Efremov, A. e B. Strugackij¹.

Nel presente bilancio si vuole circoscrivere l'analisi al genere del romanzo (per la preferenza dimostratagli dal mercato italiano rispetto al racconto) di fantascienza, tralasciando il *fantasy* in voga nella Russia post-sovietica (cfr. Etkind 2015; Possamai 2017). La differenza tra i generi straniati (non naturalistici)² di *naučnaja fantastika* (fantascienza) e *spekuljativnaja*

¹ La definizione omnicomprendente 'classici della fantascienza' include autori ritenuti universalmente classici della letteratura, quali E. Zamjatin, A. Tolstoj, A. e B. Strugackij, e classici specifici della fantascienza russa e sovietica, quali A. Bogdanov, A. Beljaev, I. Efremov.

² Partendo dall'assunto di Bloch, secondo cui "la vera funzione dello straniamento è – e deve essere – quella di fornire uno specchio distanziante e sconvolgente alla realtà fin troppo nota", Suvin propone di definire "straniati" i generi letterari che, a differenza dei generi "naturalistici" (che riproducono in maniera fedele "trame, superfici e rapporti empirici servendosi, come garanti, dei cinque sensi e del buon senso"), fanno emergere "i rapporti della gente con altra gente e con il loro ambiente utilizzando il procedimento di base di collocare in un luogo totalmente diverso", una cornice formale alternativa, "le relazioni umane, postulate come nuove, della sua fabula" (Suvin 1985: 72). In ambito letterario, afferma Suvin, straniamento – concetto sviluppato inizialmente da Šklovskij e applicato a testi non naturalistici – è entrato nell'opera di Brecht, che, desiderando scrivere "drammi per un'età scientifica", lo ha definito come procedimento che lascia "riconoscere l'oggetto, ma al tempo stesso lo fa apparire estraneo". L'uso diverso di Brecht del concetto di stra-

fantastika (*fantasy*) sta nel fatto che la prima ha in comune con la scienza e la filosofia un insieme di conoscenze positive e teorie scientifiche caratterizzanti una data epoca, con una stretta relazione tra etica e fisica, mentre il secondo, al pari della fiaba, deriva dalla mitologia e mostra un passaggio della fisica verso la metafisica – elementi di magia e/o religione intervengono in appoggio all'eroe (Suvin 1985: 33-37)³. Infine si evidenziano l'originalità (traduzioni nuove o restyling di precedenti) e l'annosa questione delle traduzioni dirette e indirette (volte integralmente dal russo o attraverso versioni intermedie in altre lingue europee).

2. *Aleksandr Bogdanov*

I romanzi di A. Bogdanov appartengono al periodo prerivoluzionario. A. Bogdanov (pseudonimo di A.A. Malinovskij) è stato non solo un filosofo, un politico, un economista, uno scienziato, un medico, ma anche uno scrittore (e precursore) di opere fantascientifiche. Appena dopo la pubblicazione di *Krasnaja Zvezda* (Bogdanov 1908) Bogdanov spedì il romanzo a Gor'kij, che era a Capri, e promise di farlo tradurre in italiano (Steila 2010: 333)⁴. Le traduzioni non sarebbero arrivate se non dalla fine degli anni Ottanta, basate sull'originale russo: prima della 'frattura' del 1991 ne appaiono due, quella di G. Mastroianni (Bogdanov 1988^T), basata sull'edizione del 1918 e con un occhio alla traduzione tedesca del 1923, contenente anche l'altro romanzo, *Inžener Měnni* (1912), e quella di G. Maniscalco Basile, del solo *Krasnaja zvezda* (Bogdanov 1989^T); nel nuovo millennio, oltre alla ripubblicazione di Mastroianni, appaiono le traduzioni di Kollektiv Ulyanov (Bogdanov 2018^T; 2019^T).

In seguito al confronto, attraverso l'applicazione del principio della *f*-marcatezza, tra le tre versioni di *Krasnaja zvezda*, quella di Maniscalco Basile, esterna al periodo del bilancio, presenta i traduttori *f*-equivalenti⁵ più precisi e corretti ed è la più coerente sul piano filologico. Si rimanda a un successivo articolo la disamina delle traduzioni trattate nel presente saggio, sia per quel che riguarda l'approccio applicato dal traduttore e l'apporto in creatività, oltre la modalità di una traduzione-calco – l'idea della traduzione come atto creativo vs. equivalenza nel processo traduttivo (Lotman 1990: 178) – sia per i casi in cui compaiono fraintendimenti, incomprensioni, imprecisioni, refusi, e quant'altro permetta di giudicare una versione in italiano⁶.

niamento in un "contesto ancora fondamentalmente 'realistico', è diventato la cornice formale del genere fantascientifico" (*Ibidem*: 22).

³ Considerate le definizioni tassonomiche un fatto arbitrario e il romanzo un modello testuale flessibile, si deve osservare che la fantascienza russa ha subito vere e proprie trasformazioni, generando in alcuni casi forme ibride di narrazione che sfuggono a qualunque classificazione, inclusa quella di Suvin.

⁴ Per un profilo biografico e la corrispondenza tra lui e Gor'kij, cfr. Scherrer, Steila 2017.

⁵ Sui concetti di *f*-equivalenza (e. funzionale), *f*-marcatezza (m. pragmatica o funzionale), varianza e invarianza, selezione delle varianti, i criteri di esplicitazione, condensazione, equipfunzionalità, compensazione, la tecnica di dislocazione o spostamento, cfr. Salmon 2017: 187-220.

⁶ Il lavoro in programma costituirà la seconda parte del presente saggio.

3. *Aleksej Tolstoj*

A. Tolstoj, detto il ‘conte rosso’, è stato un autore poliedrico e molto popolare. Oltre che per i romanzi di fantascienza che costituiscono l’argomento del presente lavoro, è conosciuto e ricordato per la riscrittura in epoca sovietica delle avventure di Pinocchio nel romanzo *Zolotoj ključik, ili Priključenija Buratino* (1936), tradotto soltanto nel 1981 (Tolstoj 1981^T), e soprattutto per il capolavoro-epopea *Choždenie po mukam*, la cui trama si sviluppa in tre parti: la prima, *Sěstry*, edita a Berlino nel 1922 (Tolstoj 1922); la seconda, *Vosemnadcatyj god*, pubblicata sempre a Berlino nel 1928 (Tolstoj 1928); la terza, *Chmu-roe utro*, uscita già durante la Seconda guerra mondiale (Tolstoj 1943). Le traduzioni di *Choždenie po mukam* sono tuttavia limitate sul piano temporale alla prima metà del Novecento: il romanzo è tradotto una prima volta nel 1931 da E. Vacalopulos, per quel che riguarda quanto pubblicato sino a quel momento (Tolstoj 1931^T), e una seconda, nel 1946, da V. Drago, completa di tutte e tre le parti (Tolstoj 1946^T). Nel 2017 Netflix ha inserito nel proprio catalogo *on demand* la produzione del canale televisivo russo NTV, costituita dalla serie *The road to Calvary*, adattamento cinematografico della trilogia di Tolstoj. Tuttavia, neppure il successo mondiale del serial è riuscito a scuotere il mercato editoriale italiano verso una nuova traduzione.

Di fantascienza Tolstoj ha composto soltanto due romanzi: *Aělita* (Tolstoj 1922-1923), con una traduzione prima (Tolstoj 1982^T) e due dopo il 1991 (Tolstoj 1994^T; 2019^T), e *Giperboloid inženera Garina* (Tolstoj 1925-1927), tradotto dopo circa un secolo, nel 2021 (Tolstoj 2021^T). Dall’analisi delle tre traduzioni di *Aělita* emerge la buona qualità – la migliore è di E. Guercetti, la più imprecisa di Kollektiv Ulyanov. Di *Giperboloid inženera Garina* l’unica, recentissima, versione è di F. Tuscano⁷. Pur essendo piuttosto corretta sul piano linguistico, quest’ultima presenta saltuarie imprecisioni e incomprensioni traduttive, a volte anche di tipo storico-culturale, che si ripropongono persino nel saggio finale sulla traduzione, difficile da ignorare. Qui infatti Tuscano afferma di ritenere impossibile tradurre determinate parole in italiano a partire da *Vojna i mir* di Lev Tolstoj. Senza tener conto della grafia precedente alla riforma del 1918, in cui si conservava in russo la distinzione grafica (e di conseguenza semantica) tra pace (*мир*) e mondo e comunità rurale (*миръ*), Tuscano dichiara che “da un punto di vista lessicale – *mir* in russo” possiede “tre significati, [...]: pace, mondo [...] e comunità contadina”. Dopo aver paragonato il titolo all’atto di immergersi in un mondo, a causa dell’impossibilità di farvi emergere la piena traduzione del termine, si sarebbe scelta la strada traduttiva “più logica ed efficace”: “il contrasto, voluto da Tolstoj, doveva rimanere, e *mir* è soltanto ‘pace’, da opporre a *vojna* (‘guerra’)” (Tuscano 2021: 509-510). Questo ragionamento non solo si basa sull’incomprensione della grafia prerivoluzionaria (incomprensione culturale che si ripete in alcuni punti della traduzione di Tolstoj), ma riporta in auge una tradizione che poggia su refusi di stampa misti a fatti

⁷ Un’altra traduzione del romanzo, inserita nella programmazione della Collana Solaris per il terzo trimestre del 2019, e sempre a cura di Kollektiv Ulyanov, non ha mai visto la luce.

leggendari piuttosto che su basi filologiche⁸. Pertanto, una traduzione che non consideri anche un approccio storico-filologico e semiotico (cfr. Lotman, Uspenskij 1975: 64; Lotman 1996: 165) – l’attività traduttiva consiste in una mediazione tra almeno due insiemi di sistemi normativi, ossia tra minimo due lingue e due traduzioni culturali differenti (Osimo 2011: 35, 106) – genera incomprensioni che portano a degenerare in veri e propri nonsensi.

4. *Aleksandr Beljaev*

A. Beljaev, il ‘Jules Vernes’ russo, non solo è stato un autore prolifico, ma costituisce nella storia della letteratura il primo scrittore professionista di fantascienza sovietica, considerato in patria un classico del genere e continuamente ristampato⁹. In Italia, al contrario di quanto avviene nella madrepatria, Beljaev non ha avuto una gran fortuna: se un certo episodico interesse si è manifestato verso i suoi racconti limitatamente agli anni Sessanta, grazie soprattutto all’opera divulgativa di celebri appassionati di fantascienza sovietica quali J. Bergier e I. Asimov, che ha portato alle traduzioni di *Mister Smech* (Beljaev 1937), *Chojti-Tojti* (Beljaev 1930)¹⁰, *Nad bezdnoj* (Beljaev 1928b), nonostante la sua ricchissima produzione, l’unico romanzo tradotto è *Človek-amfibija* (Beljaev 1928a), in due versioni prima (Beljaev 1948^T; 1982^T) e una dopo il 1991 (Beljaev 2018^T). Quella del 1948 (Beljaev 1948^T), per l’Editrice Genio, riedita nel 1954, è a cura di E. Cadei, ritenuto uno dei più affidabili traduttori dal russo del Ventennio: traduce Gor’kij con l’apprezzamento di L. Ginzburg (1964: 326) –, ma anche Čechov, L. Tolstoj, Bunin, Turgenev. Tuttavia, la traduzione di Beljaev (1948^T) non compare nelle indicazioni bibliografiche¹¹.

Interessa il periodo del bilancio la traduzione del 2018, di Kollektiv Ulyanov (Beljaev 2018^T). Rimandando la disamina della traduzione al futuro saggio di cui si è accennato, ci si vuole ora soffermare sull’edizione di riferimento (Beljaev 1985) di Kollektiv Ulyanov, che risulta assai problematica¹². Poiché essa è causa di ulteriori sviste e refusi, sarebbe stato preferibile tenere presente, per quanto possibile, le altre edizioni, con particolare riguardo alla prima versione del 1928 (Beljaev 1928a), ma anche a quella più recente (Beljaev 2009). A volte capita persino che elementi presenti nell’edizione di riferimento (Beljaev 1985) siano poi assenti in Kollektiv Ulyanov. Voluto o meno, sta di fatto che approssimazioni, refusi, scelte discutibili e quant’altro cadono a pioggia su tutto il testo d’arrivo, inficiando il giudizio altrimenti positivo di gran parte della traduzione. Tralasciando qui un’analisi

⁸ Su pace (*мирѣ*) vs. mondo e comunità rurale (*миръ*) in Tolstoj, cfr. Bočarov 1970: 70-90.

⁹ Basti pensare, ad esempio, alla raccolta completa (in 880 pagine) dei racconti di Beljaev edita nel 2017 (Beljaev 2017), e della recente attenzione a lui dimostrata dalla collana “Žizn’ Zamečatel’nych Ljudej” (Bar-Sella 2013).

¹⁰ Le rispettive traduzioni in: Beljaev 1961^T, 1963^T, 1964^T. Gli ultimi due racconti sono tradotti dall’inglese.

¹¹ Sul portale *Russi in Italia*, la traduzione di Cadei non compare. In: <<http://www.russini-talia.it/>> (u.a.: 20/09/2022).

¹² Sulle differenti edizioni del romanzo, cfr. Charitonov 2009.

comparata delle differenti versioni di *Čelovek-amfibija* antecedenti al periodo in oggetto, si può concludere che, nel complesso, tutte e tre le traduzioni, seppur mai perfette sul piano stilistico, sono, tra adattamento ed equivalenza tra testo di partenza e testo d'arrivo, accettabili. Si osserva però che sono assenti dal panorama italiano studi significativi sull'autore, né alcun serio progetto editoriale affidabile sul piano epistemologico, storico-critico e traduttologico, volto alla scoperta dell'opera e soprattutto alla produzione di una versione di *Čelovek-amfibija* che rispecchi adeguati standard accademico-scientifici.

5. Ivan Efremov

I. Efremov, che è stato paleontologo e per professione ha pubblicato diverse decine di articoli scientifici, è stato anche un celebre autore di fantascienza ed è universalmente ritenuto il padre del viaggio interstellare nella letteratura sovietica, tanto da suggestionare, con ogni probabilità, attraverso la trasposizione cinematografica del suo *Tumannost' Andromedy* nel 1967, George Lucas nel progetto della futura epopea hollywoodiana *Star Wars* (sin dall'evoluzione onomastica di Dar Veter in Darth Vader). Eppure, in Italia l'opera di Efremov è pressoché sconosciuta. Tralasciando una manciata di racconti¹³, in traduzione appaiono solo *Tumannost' Andromedy* (Efremov 1957), di genere fantascientifico, in due versioni precedenti (Efremov 1960^{Ta}; 1960^{Tb}) e una successiva al 1991 (Efremov 2020^T), e *Tais Afinskaja* (Efremov 1972), di genere storico-fantastico, esterno al campo d'indagine, tradotto nel 2013 (Efremov 2013^T); inediti in italiano sono ancora tre romanzi di genere storico-fantastico (Efremov 1949; 1953; 1963) e uno di fantascienza: *Čas Byka* (Efremov 1968-1969)¹⁴.

Tradotto per la prima volta nel 1960, *Tumannost' Andromedy*, esce ancora nel 2020 per Jouvence (Efremov 2020^T). Come per alcuni romanzi degli Strugackij – si pensi alle versioni (Strugackie 1989^T) di *Trudno byt' bogom* (Strugackie 1964), così anche per l'opera di Efremov si tratta di restyling di una vecchia traduzione (Efremov 1960^{Tb}). Ma non è un unicum editoriale: medesima operazione compie Jouvence anche con la *povest'* *Glëgi* di A. Gromova (1962), tradotta già nel 1966 (Gromova 1966^T). Jouvence cioè ripubblica opere senza diritti, con stampa anastatica, eliminando pagine con riferimenti a traduttori e passate edizioni. Nel caso di *La Nebulosa di Andromeda* (Efremov 2020^T) è possibile notare la differenza tra i caratteri tipografici del volume Feltrinelli con eliminazione del colophon originale e i caratteri, difforni, della nuova postfazione, oltre alla copia di ogni pagina del romanzo. Riguardo a *Il pianeta dei Virus* (Gromova 2020^T), trattandosi della pubblicazione di una miscellanea (Gromova 1966^T), Jouvence mantiene ordine delle opere

¹³ Tra questi rileviamo la *povest'* *Cor Serpentis (Serdce Zmei)* (Efremov 1959), tradotto due volte (Efremov 1963^T; 1967^T) e il brevissimo *Kosmos, kosmos...* (in seguito *Pjat' kartin*) (Efremov 1965), inedito in italiano, che assieme a *Tumannost' Andromedy* e *Čas byka*, appartengono al ciclo-tetralogia fantascientifico 'Velikoe Kol'co'.

¹⁴ Su *Tumannost' Andromedy*, cfr. Zenobi 2007. Su *Čas Byka*, cfr. Novokhatskiy 2020.

(gli altri autori compaiono in identica successione) e numero e contenuto delle pagine della versione del 1966.

Sessant'anni d'oblio e l'assenza di nuove traduzioni dimostrano mancanza d'interesse nell'investire non solo in *Tumannost' Andromedy*, ma anche nell'inedito *Čas Byka*. Riguardo a *Tumannost' Andromedy* le traduzioni del 1960, esterne al presente bilancio, sono inaccettabili. Pur senza presentare un'analisi dettagliata, le diverse omissioni osservate nella versione di Editori Riuniti (Efremov 1960^{Ta}) e gli errori presenti in Feltrinelli (Efremov 1960^{Tb}) per quanto riguarda i verbi, con particolare disattenzione all'aspetto verbale e alla *consecutio temporum* dei periodi complessi, sono l'esempio di come non debba essere realizzata una traduzione. Pertanto, il romanzo meriterebbe una traduzione definitiva, accompagnata a completamento anche da una versione italiana di *Čas Byka*.

6. *Arkadij e Boris Strugackij*

I rappresentanti della fantascienza russa più noti e tradotti all'estero sono certamente A. e B. Strugackij¹⁵. Per quel che riguarda la loro attività nell'orbita sovietica, i fratelli Strugackij sono stati e sono rimasti popolarissimi tra il grande pubblico, grazie non solo a una letteratura che alla fantascienza classica aggiunge “procedimenti e motivi presenti nel filone fantastico gogoliano-dostoevskiano”, con al centro il tema del “rapporto con un ‘diverso’ che può assumere [...] molteplici e polivalenti significati” (Salvestroni 1984: 137), ma anche al “passaggio dal linguaggio esclusivamente verbale della letteratura a quello composito del cinema” (Salvestroni 1984: 151) – con particolare riguardo – ma non solo – allo *Stalker* (1980) di A. Tarkovskij.

In Italia la storia editoriale dei fratelli Strugackij è piuttosto discontinua. A oggi quasi la metà dei loro romanzi non è stata ancora tradotta: in italiano uno su quattro è tradotto per la prima volta dopo il 1991, mentre l'8% è costituito da opere ritradotte o ripubblicate dopo quella data; in particolare, in epoca postsovietica, a partire dagli anni Duemila, la ripubblicazione/ritraduzione è appannaggio di Marcos y Marcos. In generale il 41% afferisce al periodo precedente al 1991, il 59% a quello successivo, con una costante presenza di versioni dal russo. Le traduzioni dall'inglese sono limitate alla politica editoriale Mondadori per Urania: unici russi a comparirvi sono gli Strugackij, mai tradotti dall'originale (Strugackie 1986^T; 1988^T; 1989^T; 1996^T; 2022^{Ta}). Riguardo alle traduzioni dirette, dal 2003 Marcos y Marcos sceglie di puntare su di loro: dopo aver ripubblicato versioni datate (Strugackie 1982^T; 1989^T) di *Trudno byt' bogom* (Strugackie 1964a)¹⁶ e *Piknik na obočine* (Strugackie 1972), oggi commissiona ritraduzioni anche grazie alla cura di P. Nori (Strugackie 2022^{Tc}). Negli ultimi dieci anni si è

¹⁵ Oltre a Efremov e ai fratelli Strugackij si vuole ricordare la trilogia fantascientifica *Ljudi kak bogi* di S. Snegov (1966; 1968; 1877), mai tradotta e pressoché sconosciuta in Italia. Del sottogenere fantascientifico della *space opera*, o epica spaziale, la trilogia di Snegov, a cui nel 1984 è assegnato il premio Aelita, diviene la colonna portante della fantascienza spaziale sovietica degli anni a venire.

¹⁶ Sulla storia della traduzione di *Trudno byt' bogom* a cura di Pensante (Strugackie 1989^T), si veda: Cifariello 2021a.

rinnovato l'interesse e proporzionalmente ampliata l'offerta con nuove traduzioni di romanzi già tradotti e traduzioni inedite in Italia. Se nel 2019 la pubblicazione per Ronzani di *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu* (Strugackie 1965) resta un fatto isolato (Strugackie 2019^{Ta}), lo stesso non avviene dal 2019 per Carbonio, che pubblica *Ulitka na sklone* (Strugackie 1968), *Grad obrečennyj* (Strugackie 1988-1989), *Obitaemyj ostrov* (Strugackie 1969), *Otel' "U Pogibšego Al'pinista"* (Strugackie 1970) con traduzioni di altissimo livello (Strugackie 2019^{Tb}; 2020^T; 2021^T; 2022^{Tb}) di professionisti, che in rarissimi casi presentano scelte in apparenza discutibili, ma in realtà spesso giustificabili da una serie di fattori dovuti all'intraducibilità di determinati realia fantascientifici tipici dei romanzi degli Strugackij.

7. *Evgenij Zamjatin*

Da un primo bilancio dei classici sin qui considerati si evince che prima del 1991 circa il 20% dei romanzi passa attraverso una traduzione indiretta (frequente il passaggio intermedio dall'inglese), mentre dopo si assottiglia al 10%. Ciò dimostrerebbe un maggiore rispetto nel testo d'arrivo delle scelte dell'autore del testo di partenza. Tuttavia, nel caso di Zamjatin la situazione muta drasticamente. Archetipo delle moderne distopie, il romanzo *My* (Zamjatin 1952; 2011), unico nel suo genere per quest'autore, ha avuto una storia travagliata, in originale e in traduzione. Volto quasi subito in inglese (Zamjatin 1924), pubblicato parzialmente a Praga nel 1927, il romanzo esce postumo nel 1952, in versione originale ma incompleta (Zamjatin 1952); durante la perestrojka il romanzo compare per la prima volta in Unione Sovietica sulle pagine di "Znamja" (Zamjatin 1988); nonostante quanto dichiarato nelle edizioni precedenti, l'edizione integrale in russo, ossia quella basata sul dattiloscritto originale usato per la traduzione inglese del 1924 e in seguito perduto e poi ritrovato al principio del nuovo Millennio, appare in Russia soltanto nel 2011 (Zamjatin 2011)¹⁷. La traduzione di E. Lo Gatto (Zamjatin 1955^T), che si fonda sull'infelice edizione newyorkese (Zamjatin 1952), è l'unica antecedente al 1991, più volte riedita prima di quella data (1963, 1972, 1984, 1990). Le altre sono tutte posteriori (Zamjatin 2007^T; 2013^T; 2020^T; 2021^{Ta}; 2021^{Tb}), relative alle tre diverse edizioni a cui si è accennato (Zamjatin 1924; 1952; 2011). L'analisi comparata mostra che, tra le versioni dopo il 1991, quella di B. Delfino (Zamjatin 2007^T), che si fonda sull'edizione del 1952, rimaneggia la versione di Lo Gatto (Zamjatin 1955^T), con modifiche poco rilevanti. S. Chiappalone (Zamjatin 2020^T) e C. Gualandrini (Zamjatin 2021^T), che non hanno familiarità con il russo, sembrano basarsi sulla versione inglese (Zamjatin 1924). La versione di Chiappalone, che afferma di partire dall'originale *Moj* (sic!) del 1924, è in realtà una parafrasi, spesso un vero e proprio riassunto, del Lo Gatto (Zamjatin 1955^T), con uno sguardo casuale all'inglese (Zamjatin 1924). Gualandrini per Newton Compton afferma di pubblicare una 'edizione integrale', senza chiarire rispetto a

¹⁷ La prima edizione russa in patria, del 1988 (basata su: Zamjatin 1952), tenta in modo arbitrario di colmare lacune e correggere refusi, aggiungendo a volte errori su errori (cfr. Cifariello 2021b: 7-35).

cosa: in realtà combina parti di altre traduzioni, con lievissime modifiche – spesso errori o incomprensioni. A differenza di quelle sin qui citate, soltanto le traduzioni di A. Niero (Zamjatin 2013) e A. Cifariello (Zamjatin 2021^{Tb}) si fondano, con rigore filologico, sulla vera edizione integrale (Zamjatin 2011).

8. Conclusioni

Nel presente bilancio si è osservata, a partire dal 1991, una maggiore attenzione alle traduzioni di opere divenute o ritenute classici della letteratura fantascientifica russa. In una minoranza di casi si è assistito al ricorso a una traduzione intermedia inglese o persino italiana, in linea con un tipico approccio ottocentesco e primonovecentesco, quando spesso i traduttori operavano attraverso la mediazione testuale del francese o del tedesco, inficiando qualità e attendibilità della versione finale (cfr. Béghin 2007: 22-26). Tale consuetudine è proseguita, dalla nascita ufficiale della slavistica e della russistica fino ai nostri giorni, nell'approccio specifico di certe case editrici verso i classici. Come si è visto, suo exemplum è la storia di determinate traduzioni di *My*: il fatto che Zamjatin occupi un posto importante “tra i grandi autori della letteratura russa e mondiale del Novecento”, anche se “è il più sottovalutato” (Cifariello 2021b: 7), ha prodotto, quando non siano semplicemente riproposte traduzioni ormai fuori diritti, la tendenza poco professionale di certi traduttori (che ignorano il russo) e di alcune case editrici (interessate esclusivamente, accantonato l'aspetto filologico, alla produzione di un testo italiano commerciabile a scapito dell'originale russo) alla traduzione dell'opera attraverso la mediazione dell'inglese, oppure alla riproduzione parziale o totale di traduzioni italiane già edite, o infine al rimaneggiamento d'interi passi di queste ultime, quasi mai corrispondenti al senso del testo di partenza. Da queste operazioni editoriali di cattivo gusto, ancor prima di analizzare la traduzione, sarebbe certamente possibile distinguere le operazioni editoriali di buon gusto, per cui le traduzioni vengono affidate alla categoria dei “traduttori professionisti”, quali ad esempio E. Guercetti, D. Liberti, P. Nori e V. Parisi. È chiaro che il risultato comunque non cambierebbe: i giudizi rimarrebbero tali indipendentemente da una iniziale distinzione, dalla metodologia d'analisi e dai parametri applicati. Ciò è quanto si è voluto dimostrare con la presente ricerca, soprattutto per quel che riguarda la disamina delle traduzioni della distopia di Zamjatin e dei romanzi dei fratelli Strugackij.

Dal bilancio emerge inoltre un esplicito, rinnovato interesse proprio per l'opera omnia di A. e B. Strugackij, con la comparsa di traduzioni di lavori per anni rimasti inediti in Italia. Anche gli Strugackij, al pari di Zamjatin, sono ormai ritenuti classici della letteratura mondiale, ma a differenza di quest'ultimo, più celebre grazie al primato di *My* in quanto prima distopia moderna, per quel che riguarda le traduzioni delle loro opere e le relative politiche editoriali del nuovo millennio, si osserva una maggiore attenzione filologica, con lo sguardo rivolto solo all'originale russo. Infine, film quali *The Shape of Water* (*La forma dell'acqua*, 2017) del premio oscar G. Del Toro o romanzi quali *Proletkult* (2018) di Wu Ming hanno conferito nuova vita all'opera rispettivamente di Beljaev e Bogdanov, rima-

sti per decenni in ombra. Questo processo vede la compartecipazione delle riedizioni e/o ritraduzioni di Efremov e di A. Tolstoj, alimentando con le altre una nuova ondata di pubblicazioni di fantascienza russa (o sovietica in lingua russa) che ricorda, *mutatis mutandis*, la prima ondata di traduzioni di fantascienza sovietica degli anni Sessanta.

Pur se il presente bilancio non ha toccato la questione della letteratura fantascientifica contemporanea, si deve comunque evidenziare un problema generale riguardante la ricezione degli autori contemporanei da parte del mercato librario italiano: il poco interesse suscitato e la frequente considerazione di assenza di commercialità. Se un'eccezione alla regola è rappresentata da D. Gluchovskij, A. Rubanov, E. Vodolazkin¹⁸, esempi significativi di mancata ricezione sono il romanzo distopico *2017* di O. Slavnikova (2006) e il romanzo postapocalittico *Vongozero* (2011) di Ja. Vagner. In particolare, quest'ultimo è assurto agli onori della cronaca grazie all'adattamento Netflix *To the Lake (Épidemija)*¹⁹. I temi trattati dal romanzo e dal serial certamente anticipano varie situazioni vissute dal mondo intero durante la pandemia di Covid-19. La prima serie di 8 puntate, comparsa nel 2020 in piena pandemia, ha avuto grande successo. Nel 2022, tra aprile e giugno, è stata trasmessa in Russia la seconda serie, ma resta ancora inedita su Netflix, forse a seguito dell'aggressione russa dell'Ucraina. Inesistente è stata invece la ricezione del romanzo da parte dell'editoria italiana, dimostrando ancora una volta la persistenza di un'aporìa tra mercato cinematografico/televisivo e mercato librario. A differenza dell'Italia, il mercato librario francese e inglese, già prima del serial, ha recepito con successo il romanzo tra il 2014 e il 2016. La non-storia editoriale della dilogia di Vagner in Italia è il tipico esempio della ricezione nel mercato librario generalista di gran parte della letteratura russa contemporanea e rappresenta in generale, a differenza dei classici autori di romanzi con una tradizione già riconosciuta, il destino delle traduzioni dei romanzi pubblicati negli ultimi trent'anni in Russia di genere fantascientifico.

¹⁸ Il ciclo *Metro* di Gluchovskij è un best seller a livello mondiale, soprattutto grazie ai videogiochi associati al romanzo, a cui sono a loro volta collegati fumetti, canzoni (*Tunnel*, canzone principale del videogioco *Metro 2034*, è di Del'fin), e altro ancora. Di Gluchovskij sono tradotti tutti i romanzi del ciclo post-apocalittico *Metro* (2005, 2009, 2015), *Budušee* (2013), *Sumerki* (2008), e la dilogia *Post* (2021) per Multiplayer (Gluchovskij 2011^{Ta}; 2011^{Tb}; 2013^T; 2016^T; 2017^T; 2022^T). Dei romanzi di A. Rubanov editi negli ultimi vent'anni sono tradotti soltanto *Chlorofilija* (2009) e *Psychodel* (2011) per Meridiano Zero (Rubanov 2014^T; 2015^T). Dei romanzi di E. Vodolazkin editi negli ultimi vent'anni sono tradotti la metà: *Lavr* (2012), *Aviator* (2016), *Brisben* (2018) per Elliot (Vodolazkin 2014^T) e Brioschi (Vodolazkin 2019^T; 2021^T). In Vodolazkin la variante fantascientifica straniante del "novum" (cfr.: Suvin 1985: 85) è presente soltanto in *Aviator*; qui l'espedito innovativo è la criogenesi, transumanesimo controfattuale alla base dell'intera narrazione che rimanda ai modelli intertestuali di *The Time Machine* (1895) e, soprattutto, *The Sleeper Awakes* (1899) di H.G. Wells e *Klop* (1929) di V. Majakovskij (cfr.: Moskovkina 2022; anche: Kalafatić 2019: 114), o all'eredità del Preobraženskij di M. Bulgakov (Soldatkina 2019: 311).

¹⁹ Si tratta dell'adattamento al ciclo post-apocalittico *Vongozero: Vongozero* (2011) e *Živye ljudi* (2013).

Bibliografija

I. BIBLIOGRAFIA PRIMARIA (ROMANZI E TRADUZIONI)

- Beljaev 1928a: A. Beljaev, *Čelovek-amfibija*, "Vokrug sveta", 1928, 1, pp. 1-5; 2, pp. 17-22; 3, pp. 33-38; 4, pp. 49-52; 5, pp. 65-69; 6, pp. 81-85; 7, pp. 97-101; 8, pp. 113-117; 9, pp. 129-134; 10, pp. 145-150; 11, pp. 161-166; 12, pp. 180-186; 13, pp. 196-202 (*Čelovek-amfibija: Naučno-fantastičeskij roman, Zemlja i Fabrika*, Moskva-Leningrad 1928).
- Beljaev 1928b: A. Beljaev, *Nad bezdnoj*, in: Id., *Bor'ba v éfire*, Molodaja gvardija, Moskva-Leningrad 1928, pp. 283-306.
- Beljaev 1930: A. Beljaev, *Chojti-Tojti*, "Vsemirnyj sledopyt", 1930, 1, pp. 24-42; 2, pp. 102-123.
- Beljaev 1937: A. Beljaev, *Mister Smech*, "Vokrug sveta", 1937, 5, pp. 15-21.
- Beljaev 1948^T: A. Beljaev, *Il diavolo del mare*, trad. di E. Cadei, Genio, Milano 1948 (*L'oceano e gli uomini*, trad. di E. Cadei, Genio, Milano 1954²).
- Beljaev 1961^T: A. Beljaev, *Mister Risus*, trad. di M. Olsoufieva, in: J. Bergier (a cura di), *14 racconti di Fantascienza russa*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 286-310.
- Beljaev 1963^T: A. Beljaev, *Elephas Sapiens*, trad. di E. Gavioli, "Galassia", III, 1963, 28, pp. 11-79.
- Beljaev 1964^T: A. Beljaev, *Senza peso*, trad. di R. Rambelli, in: *Interplanet europa*, v, Edizioni dell'Albero, Torino 1964, pp. 79-96.
- Beljaev 1982^T: A. Beljaev, *L'uomo anfibio*, trad. di P. Serbandini, in: A. Tolstoj *et al.*, *Noi della Galassia*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 365-522.
- Beljaev 1985: A. Beljaev, *Čelovek-amfibija*, in: Id., *Golova professora Douëlja. Čelovek-amfibija*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1985, pp. 151-320.
- Beljaev 2009: A. Beljaev, *Čelovek-amfibija*, in: Id., *Čelovek-amfibija: Ostrov pogibšich korablej; Vlastelin mira; Poslednij čelovek iz Atlantidy; Čelovek-amfibija: fantastičeskie romany*, Èksmo, Moskva 2009, pp. 433-596.
- Beljaev 2017: A. Beljaev, *Sobranie povestej i rasskazov v odnom tome*, Izdatel'stvo "È", Moskva 2017.
- Beljaev 2018^T: A. Beljaev, *L'uomo anfibio*, trad. di Kollektiv Ulyanov, Agenzia Alcatraz, Milano 2018.
- Bogdanov 1908: A. Bogdanov, *Krasnaja Zvezda*, T. Chudož. pečati, Sankt-Peterburg 1908.
- Bogdanov 1913: A. Bogdanov, *Inženier Mënni*, S. Dorovatovskij i A. Čarušnikov, Moskva 1913 (Izd. Petrog. Sov. Rab. i Krasnoarm. Dep., Petrograd 1919²).

- Bogdanov 1988^T: A. Bogdanov, *La stella rossa. Romanzo-utopia*, in: Id., *La stella rossa. L'ingegner Menni*, trad. di G. Mastroianni, Abramo, Caraffa di Catanzaro 1988 (2009²), pp. 6-156.
- Bogdanov 1989^T: A. Bogdanov, *La stella rossa. Romanzo-utopia*, trad. di G. Maniscalco Basile, Sellerio, Palermo 1989.
- Bogdanov 2018^T: A. Bogdanov, *Stella Rossa. Romanzo-utopia*, trad. di Kollektiv Ulyanov, Agenzia Alcatraz, Milano 2018 (2021²).
- Bogdanov 2019^T: A. Bogdanov, *Ingegnere Menni*, trad. di Kollektiv Ulyanov, Agenzia Alcatraz, Milano 2019 (2021²).
- Efremov 1949: I. Efremov, *Na kraju Ojkumeny*, Molodaja gvardija, Moskva 1949 (*Na kraju Ojkumeny*, in: Id., *Velikaja Duga*, Molodaja gvardija, Moskva 1956, pp. 123-412).
- Efremov 1953: I. Efremov, *Putešestvie Baurdžeda*, Molodaja gvardija, Moskva 1953 (in: *Putešestvie Baurdžeda*, in: Id., *Velikaja Duga*, Molodaja gvardija, Moskva 1956, pp. 5-122).
- Efremov 1957: I. Efremov, *Tumannost' Andromedy*, "Technika-Moloděži", 1957, 1, pp. 26-31; 2, pp. 25-29; 3, pp. 22-27; 4, pp. 22-27; 5, pp. 22-27; 6, pp. 27-32; 8, pp. 28-33; 9, pp. 30-35; 11, pp. 25-29 (*Tumannost' Andromedy*, Molodaja gvardija, Moskva 1958).
- Efremov 1959: I. Efremov, *Cor Serpentis (Serdce Zmei)*, in: A. Varšavskij (red.), *Doroga v sto parsekov*, Molodaja gvardija, Moskva 1959, pp. 5-74.
- Efremov 1960^{Ta}: I. Efremov, *Viaggio nell'antispazio*, trad. di R. Dal Sasso, Editori Riuniti, Roma 1960.
- Efremov 1960^{Tb}: I. Efremov, *La Nebulosa di Andromeda*, trad. di M. De Monticelli e F. Frassati, Feltrinelli, Milano 1960.
- Efremov 1963: I. Efremov, *Lezvie britvy. Roman priključenij*, "Neva", 1963, 6, pp. 3-92; 7, pp. 6-92; 8, pp. 51-146; 9, pp. 8-84 (*Lezvie britvy*, Molodaja gvardija, Moskva 1964).
- Efremov 1963^T: I. Efremov, *Il cuore del serpente*, trad. di M. Gavioli, "Galassia", III, 1963, 26, pp. 3-74.
- Efremov 1965: I. Efremov, *Kosmos, kosmos...*, "Ogonëk", 1965, 7, p. 24.
- Efremov 1967^T: I. Efremov, *Cor Serpentis*, trad. di R. Derossi, in: E. Vojskenskij, I. Lukodjanov, *La formula impossibile*, FER, Roma 1967, pp. 123-196.
- Efremov 1968-1969: I. Efremov, *Čas Byka*, "Technika-Moloděži", 1968, 10, pp. 8-11; 11, pp. 7-11; 12, pp. 10-13; 1969, 1, pp. 32-36; 2, pp. 25-29; 3, pp. 12-16; 4, pp. 32-36; 5, pp. 27-31; 6, pp. 25-29; 7, pp. 30-34; "Molodaja gvardija", 1969, 1, pp. 19-103; 2, pp. 19-118; 3, pp. 50-160, 193-231; 4, pp. 129-160, 193-244 (*Čas Byka*, Molodaja gvardija, Moskva 1970).

- Efremov 1972: I. Efremov, *Tais Afinskaja. Istoričeskij roman*, “Molodaja gvardija”, 1972, 7, pp. 8-83; 8, pp. 74-160, 9, pp. 75-160, 193-240; 10, pp. 103-160, 193-221, 11, pp. 142-192, 225-267 (*Tais Afinskaja*, Molodaja gvardija, Moskva 1973).
- Efremov 2013^T: I. Efremov, *Thais l’ateniese: dal romanzo russo Tais afinskaia*, trad. di S.V. Madji e M. Rossetti Giannisi, Albatros, Roma 2013.
- Efremov 2020^T: I. Efremov, *La Nebulosa di Andromeda*, Jouvence-MIM, Milano-Sesto San Giovanni 2020.
- Gluchovskij 2005: D. Gluchovskij, *Metro 2033*, ÈKSMO, Moskva 2005.
- Gluchovskij 2008: D. Gluchovskij, *Sumerki*, Populjarnaja literatura, Moskva 2008.
- Gluchovskij 2009: D. Gluchovskij, *Metro 2034*, AST, Moskva 2009.
- Gluchovskij 2011^{Ta}: D. Glukhovskij, *Metro 2033*, trad. di C. Mazzucchelli, Multiplayer, Perugia 2011.
- Gluchovskij 2011^{Tb}: D. Glukhovskij, *Metro 2034*, trad. di L. Lancini, Multiplayer, Perugia 2011.
- Gluchovskij 2013: D. Gluchovskij, *Buduščee*, AST, Moskva 2013.
- Gluchovskij 2013^T: D. Glukhovskij, *La profezia del crepuscolo*, trad. di T. Dandoli, Multiplayer, Perugia 2013.
- Gluchovskij 2015: D. Gluchovskij, *Metro 2035*, AST, Moskva 2015.
- Gluchovskij 2016^T: D. Glukhovskij, *FUTURE*, trad. di E. Casali, Multiplayer, Perugia 2016.
- Gluchovskij 2017^T: D. Glukhovskij, *Metro 2035*, trad. di F. Legittimo, Multiplayer, Perugia 2017.
- Gluchovskij 2021: D. Gluchovskij, *Post*, AST, Moskva 2021 (audiol.: *Post*, Storytel, Stockholm 2019; *Post. Spastis’ i sochranit’*, Storytel, Stockholm 2021).
- Gluchovskij 2022^T: D. Glukhovskij, *Outpost. L’avamposto*, trad. di A. Moranduzzo, Multiplayer, Perugia 2022.
- Gromova 1962: A. Gromova, *Glëgi*, in: K. Andreev (sost.), *Fantastika*, Molodaja gvardija, Moskva 1962, pp. 310-368.
- Gromova 1966^T: A. Gromova, *Il pianeta dei virus*, trad. di R. Derossi, FER, Roma 1966.
- Gromova 2020^T: A. Gromova, *Il pianeta dei virus e altri racconti di fantascienza sovietica*, Jouvence-MIM, Milano-Sesto San Giovanni 2020.
- Rubanov 2009: A. Rubanov, *Chlorofilija*, AST, Moskva 2009.
- Rubanov 2011: A. Rubanov, *Psichodel*, AST, Moskva 2011.
- Rubanov 2014^T: A. Rubanov, *Lo psicoagente*, trad. di R. Mauro, Meridiano Zero, Bologna 2014.
- Rubanov 2015^T: A. Rubanov, *Clorofilia*, trad. di G. Greppi, Meridiano Zero, Bologna 2015.

- Slavnikova 2006: O. Slavnikova, 2017, Vagrius, Moskva 2006.
- Snegov 1966: S. Snegov, *Ljudi kak bogi*, in: E. Brandis, V. Dmitrevskij (red.), *Ėllinskij sekret*, Lenizdat, Leningrad 1966, pp. 22-304.
- Snegov 1968: S. Snegov, *Ljudi kak bogi. Kniga vtoraja. V zvezdnyh tesninach*, in: E. Brandis, V. Dmitrevskij (red.), *Vtorženie v Persej*, Lenizdat, Leningrad 1968, pp. 32-305.
- Snegov 1977: S. Snegov, *Ljudi kak bogi. Treťja kniga. Kol'co obratnogo vremeni*, in: E. Brandis, V. Dmitrevskij (red.), *Kol'co obratnogo vremeni*, Lenizdat, Leningrad 1977, pp. 11-270.
- Strugackie 1964: A. Strugackij, B. Strugackij, *Trudno byt' bogom*, in: Id., *Dalëkaja raduga*, Molodaja gvardija, Moskva 1964, pp. 137-327.
- Strugackie 1965: A. Strugackij, B. Strugackij, *Ponedel'nik načinaetsja v subbotu*, Detskaja literatura, Moskva 1965.
- Strugackie 1968: A. Strugackij, B. Strugackij, *Ulitka na sklone*, "Bajkal", 1968, 1, pp. 35-72; 2, pp. 40-71 (in: E.P. Brandis, V.I. Dmitrievskij [sost.], *Ėllinskij sekret*, Lenizdat, Leningrad 1966, pp. 384-462; in: A. Strugackij, B. Strugackij, *Volny gasjat veter*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1989, pp. 5-192).
- Strugackie 1969: A. Strugackij, B. Strugackij, *Obitaemyj ostrov*, "Neva", 1969, 3, pp. 86-130; 4, pp. 85-127; 5, pp. 90-140 (*Obitaemyj ostrov*, Detskaja literatura, Moskva 1971).
- Strugackie 1970: A. Strugackij, B. Strugackij, *Otel' "U Pogibšego Al'pinista"*, "Junost", 1970, 9, pp. 48-65; 10, pp. 45-61; 11, pp. 37-56 (*Otel' "U Pogibšego Al'pinista"*, Znanie, Moskva 1982).
- Strugackie 1972: A. Strugackij, B. Strugackij, *Piknik na obočine*, "Avrora", 1972, 7, pp. 28-43; 8, pp. 38-51; 9, pp. 38-51; 10, pp. 42-51 (*Piknik na obočine*, in: Id., *Nenaznačennyye vstreči*, Molodaja gvardija, Moskva 1980, pp. 63-210).
- Strugackie 1982^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *Picnic sul ciglio della strada*, trad. di L. Capo, in: A. Tolstoj et al., *Noi della Galassia*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 523-668 (Marcos y Marcos, Milano 2003²; 2011³).
- Strugackie 1986^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *Passi nel tempo*, trad. di G. Zurlino, Mondadori, Milano 1986 (= Urania, 1082).
- Strugackie 1988^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *Stalker*, trad. di G. Zurlino, Mondadori, Milano 1988 (= Urania, 1066).
- Strugackie 1988-1989: A. Strugackij, B. Strugackij, *Grad obrečennyj*, "Neva", 1988, 9, pp. 64-117; 10, pp. 86-128; 1989, 2, pp. 92-130; 3, pp. 108-144 (*Grad obrečennyj*, in: Id., *Izbrannoe, v 2-ch t-ch*, 11, Moskovskij rabočij, Moskva 1989, pp. 169-483).

- Strugackie 1989^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *È difficile essere un dio*, trad. di M. Pensante, Milano: Mondadori, 1989 (= Urania, 1109)(1996² = Classici Urania, 232; Marcos y Marcos, Milano 2005³).
- Strugackie 1996^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *Il Direttorato*, trad. di R. Valla, Mondadori, Milano 1996 (= Urania, 1277).
- Strugackie 2019^{Ta}: A. Strugackij, B. Strugackij, *Lunedì inizia sabato*, trad. di A. Cortese, Ronzani, Monticello Conte Otto 2019.
- Strugackie 2019^{Tb}: A. Strugackij, B. Strugackij, *La chiocciola sul pendio*, trad. di D. Liberti, Carbonio, Milano 2019.
- Strugackie 2020^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *La città condannata*, trad. di D. Liberti Carbonio, Milano 2020.
- Strugackie 2021^T: A. Strugackij, B. Strugackij, *L'isola abitata*, trad. di V. Parisi, Carbonio, Milano 2021.
- Strugackie 2022^{Ta}: A. Strugackij, B. Strugackij, *L'ultimo cerchio del paradiso*, trad. di S. Ternavasio, Mondadori, Milano 2022 (= Urania, 1703).
- Strugackie 2022^{Tb}: A. Strugackij, B. Strugackij, *L'albergo dell'alpinista morto*, trad. di D. Liberti, Carbonio, Milano 2022.
- Strugackie 2022^{Tc}: A. Strugackij, B. Strugackij, *Picnic sul ciglio della strada. Stalker*, trad. di P. Nori e D. Bacci, Marcos y Marcos, Milano 2022.
- Tolstoj 1922: A. Tolstoj, *Choždenie po mukam. 1. Sěstry*, Moskva, Berlin 1922.
- Tolstoj 1922-1923: A. Tolstoj, *Aělita (Zakat Marsa)*, "Krasnaja nov", 1922, 6, pp. 104-149; 1923, 1, pp. 52-91; 2, pp. 36-57.
- Tolstoj 1925-1927: A. Tolstoj, *Giperboloid inženera Garina*, "Krasnaja nov", 1925, 7, pp. 99-127; 8, pp. 38-68; 9, pp. 108-132; 1926, 4, pp. 3-17; 5, pp. 3-16; 6, pp. 112-132; 7, pp. 93-111; 8, pp. 88-108; 9, pp. 3-39; 1927, 2, pp. 104-118.
- Tolstoj 1928: A. Tolstoj, *Choždenie po mukam. 2. Vosemnadcatyj god*, Petropolis, Berlin 1928.
- Tolstoj 1931^T: A. Tolstoi, *La via dei tormenti*, trad. di E. Vacalopulos, G. Carabba, Lanciano 1931.
- Tolstoj 1936: A. Tolstoj, *Zolotoj ključik, ili Priključenija Buratino*, Izdatel'stvo det'skoj literatury, Leningrad 1936.
- Tolstoj 1943: A. Tolstoj, *Choždenie po mukam. Trilogija: Sěstry. Vosemnadcatyj god. Chmuroe utro*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1943.
- Tolstoj 1946^T: A. Tolstoi, *Via al calvario*, trad. di V. Drago, Zeta, Milano 1946.
- Tolstoj 1981^T: A. Tolstoj, *Il compagno Pinocchio: la piccola chiave d'oro o le avventure di Burattino*, trad. di L. Garzone, Stampa Alternativa, Viterbo 1981.

- Tolstoj 1982^T: A.N. Tolstoj, *Aelita*, trad. di E. Guercetti, in: A. Tolstoj *et al.*, *Noi della galassia. Cinque storie di fantascienza*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 1-137.
- Tolstoj 1994^T: A.N. Tolstoj, *Aelita*, trad. di G. Fazzi, Biblioteca del Vascello, Roma 1994 (2001²).
- Tolstoj 2019^T: A. Tolstoj, *Aelita*, trad. di Kollektiv Ulyanov, Agenzia Alcatraz, Milano 2019.
- Tolstoj 2021^T: A. Tolstoj, *L'iperboloide dell'ingegner Garin*, trad. di F. Tuscano, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2021.
- Vagner 2011: Ja. Vagner, *Vongozero*, AST, Moskva 2011.
- Vagner 2013: Ja. Vagner, *Živye ljudi*, AST, Moskva 2013.
- Vodolazkin 2012: E. Vodolazkin, *Lavr*, AST, Moskva 2012.
- Vodolazkin 2014^T: E. Vodolazkin, *Lauro*, trad. di E. Bonaccorsi e N. Ladaria, Elliot, Roma 2014.
- Vodolazkin 2016: E. Vodolazkin, *Aviator*, AST, Moskva 2016.
- Vodolazkin 2019^T: E. Vodolazkin, *L'aviatore*, trad. di L.M. Pignataro, Brioschi, Milano 2019.
- Vodolazkin 2018: E. Vodolazkin, *Brisben*, AST, Moskva 2018.
- Vodolazkin 2021^T: E. Vodolazkin, *Brisbane*, trad. di L.M. Pignataro, Brioschi, Milano 2021.
- Zamiatin 1924: E. Zamiatin, *We*, Dutton, New York 1924.
- Zamjatin 1952: E. Zamjatin, *My*, Izdatel'stvo imeni Čechova, New York 1952.
- Zamjatin 1955^T: E. Zamjatin, *Noi: romanzo*, trad. di E. Lo Gatto, Minerva italica, Bergamo-Milano 1955 (Feltrinelli, Milano 1963²; Garzanti, Milano 1972³; in: A. Tolstoj *et al.*, *Noi della Galassia*, Editori Riuniti, Roma 1982⁴, pp. 139-289; Feltrinelli, Milano 1984⁵, 1990⁶).
- Zamjatin 1988: E. Zamjatin, *My. Roman*, "Znamja", 1988, 4, pp. 126-177; 5, pp. 104-154.
- Zamjatin 2007^T: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007.
- Zamjatin 2011: E.I. Zamjatin, *My*, in: Id. "My": *Tekst i materialy tvorčeskoj istorii romana*, Izdatel'skij dom "Mir", Sankt-Peterburg 2011, pp. 137-296.
- Zamjatin 2013^T: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di A. Niero, Voland, Roma 2013¹ (Mondadori, Milano 2018²).
- Zamjatin 2020^T: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di S. Chiappalone, Fede & cultura, Verona 2020.
- Zamjatin 2021^{Ta}: E. Zamjatin, *Noi: Edizione integrale*, trad. di C. Gualandrini, Newton Compton, Roma 2021.
- Zamjatin 2021^{Tb}: E. Zamjatin, *Noi*, trad. di A. Cifariello, Fanucci, Roma 2021.

2. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA (SAGGI E ARTICOLI):

- Bar-Sella 2013: Z. Bar-Sella, *Aleksandr Beljaev*, Molodaja Gvardija, Moskva 2013.
- Béghin 2007: L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, Institut Historique Belge de Rome, Brussel-Rome 2007.
- Bočarov 1970: S.G. Bočarov, *Mir v 'Vojne i mire'*, "Voprosy literatury", 1970, 8, pp. 70-90.
- Charitonov 2009: E. Charitonov, *Kommentarii. Čelovek Amfibija*, in: A. Beljaev, *Čelovek-amfibija; Ostrov pogibšich korablej; Vlastelin mira; Poslednij čelovek iz Atlantidy; Čelovek-amfibija: fantastičeskie romany*, EKSMO, Moskva 2009, pp. 602-605.
- Cifariello 2021a: A. Cifariello, *Com'è difficile essere tradotti. Le vicissitudini di un capolavoro dei fratelli Strugackij*, "Slavia", XXX, 2021, 4, pp. 15-21.
- Cifariello 2021b: A. Cifariello, *Vita e tormento*, in: E.I. Zamjatin, *Noi*, Gruppo Editoriale Fanucci, Roma 2021, pp. 7-35.
- De Michelis 1994: C.G. De Michelis, *Letteratura russa del Novecento*, in: G. Brogi-Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani, R. Picchio (a cura di), *La Slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, MBC, Roma 1994, pp. 209-246.
- Erkind 2015: A. Erkind, *Magical Historicism*, in: E. Dobrenko, M. Lipovetsky (eds.), *Russian Literature since 1991*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, pp. 104-119.
- Ginzburg 1964: L. Ginzburg, *Quarant'anni di Gor'kij*, in: Id., *Scritti*, Einaudi, Torino 1964, pp. 322-326.
- Kalafatič 2019: Ž. Kalafatič, *Semantičeskaja funkcija ritoričeskoj konstrukcii mise en abyme v proizvedenijach Evgenija Vodolazkina*, in: A. Skotnicka, Ja. Świeży (red.), *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Evgenij Vodolazkin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, pp. 109-119.
- Lotman, Uspenskij 1975: Ju.M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Semiotica e cultura*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.
- Lotman 1990: Ju.M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, I.B. Tauris, London-New York 1990.
- Lotman 1996: Ju.M. Lotman, *Semiotičeskoe prostranstvo*, in: Id., *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996, pp. 163-174.
- Moskovkina 2022: E. Moskovkina, *Metasjužet i intertekst v poetike romana E.G. Vodolazkina Aviator*, "Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologia", 2022, 78, pp. 137-153.

- Novokhatskiy 2020: D. Novokhatskiy, *Lo strano caso del professor Efremov o L'Orsa del Toro come (anti)utopia comunista*, "Between", x, 2020, 19, pp. 334-353.
- Osimo 2011: B. Osimo, *Manuale del traduttore, guida pratica con glossario*, U. Hoepli, Milano 2011³ (1998¹).
- Possamai 2017: D. Possamai, *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)*, in: L. Piccolo (a cura di), *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, RomaTre-Press, Roma 2017, pp. 21-35.
- Salmon 2017: L. Salmon, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano 2017.
- Salvestroni 1984: S. Salvestroni, *Semiotica dell'immaginazione. Dalla letteratura fantastica russa alla fantascienza sovietica*, Marsilio, Venezia 1984.
- Scherrer, Steila 2017: J. Scherrer, D. Steila (a cura di), *Gor'kij-Bogdanov e la scuola di Capri. Una corrispondenza inedita (1908-1911)*, Carocci, Roma 2017.
- Soldatkina 2019: Ja. Soldatkina, *Dialog s russkoj literatury XX veka v romanach Evgenija Vodolazkina Lavr i Aviator*, in: A. Skotnicka, Ja. Świeży (red.), *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Evgenij Vodolazkin*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, pp. 309-318.
- Steila 2010: D. Steila, *Aleksandr A. Bogdanov*, La Stella Rossa. L'ingegnere Menni. *Romanzi, a cura di Giovanni Mastroianni, Catanzaro, Abramo Editore, 2009, pp. 432*, "Intersezioni", 2010, 2, pp. 333-336.
- Suvin 1985: D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Tuscano 2021: F. Tuscano, *Laboratorio del traduttore*, in: A. Tolstoj, *L'iperboloide dell'ingegner Garin*, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2021, pp. 509-512.
- Zenobi 2007: B. Zenobi, *Il viaggio utopico nella fantascienza sovietica: La Nebulosa di Andromeda di I.A. Efremov*, "Studi Slavistici", IV, 2007, pp. 193-214.

Abstract

Alessandro Cifariello

A Small Evaluation for Italian Translations of the Classics of Russian Science Fiction (1991-2022)

This essay evaluates and compares a series of Italian translations of Soviet and pre-Soviet science fiction novels, published from 1991 to 2022, with particular attention to the most emblematic editorial case of the last 15 years: the new translations of the dystopian novel *We* by E. Zamjatin. In addition, this essay discusses the Italian translations of the most prolific and representative authors of the science-fiction genre: the Strugackij brothers, I. Efremov, A. Belaev, A. Tolstoj, and A. Bogdanov.

Keywords

Science-Fiction; Russian Literature; Translation Studies; Editorial Policy; Soviet Culture.

Giulia De Florio

Letteratura russa per l'infanzia in Italia. Gli studi e le opere

1. *Primo Novecento. Letteratura russa per l'infanzia in Italia e critica coeva*

In passato la letteratura per l'infanzia è stata spesso considerata in posizione ancillare rispetto alla letteratura *tout court*, e pertanto è stata affrontata dagli studi scientifici con un certo ritardo. Per comprendere la situazione attuale quindi è utile soffermare l'attenzione sul contesto novecentesco entro il quale sono arrivate in Italia le prime opere di letteratura russa per l'infanzia, dando conto dei primi critici e studiosi che hanno manifestato nel secolo scorso un interesse verso questi testi¹.

Il Novecento è il secolo in cui in Italia si afferma una piena consapevolezza della letteratura per l'infanzia come produzione a sé e della sua posizione all'interno del panorama letterario del paese (Becchi, Julia 1996), sia per quanto riguarda i libri e le storie scritte da autori italiani o tradotte, sia in riferimento alla critica e agli studi che trattano l'argomento. Va da sé che la situazione appare molto diversa se si prende in considerazione il primo Novecento, gli anni Trenta e Quaranta, il periodo post-bellico o la fine del secolo.

Nei primi decenni, come è facile intuire, lo spazio riservato alla letteratura per l'infanzia come scienza o disciplina accademica in Italia è limitato: pesa il giudizio crociano che considera la letteratura per bambini priva di qualsivoglia valore artistico, mentre le letterature straniere, in epoca fascista, sono accuratamente selezionate. In realtà, pur limitando l'apporto dei libri per bambini e ragazzi, il fascismo non riesce mai a ideologizzare del tutto la produzione per l'infanzia, che diventa al contrario una sacca di resistenza per autori e artisti non del tutto allineati. Ne scaturisce un "appropriazione imperfetta" (Scotto di Luzio

¹ 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 scritte intenzionalmente per gli adulti, che i ragazzi scelgono come loro lettura; c) opere per adulti adattate, ridotte o parzialmente riscritte per renderle accessibili 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 Soriano 1975, Hunt 2005 e Beseghi, 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*).

1996) che, tuttavia, ha forti ripercussioni sulle dinamiche di sviluppo della letteratura per bambini in Italia anche nel periodo tra le due guerre.

Nella prima metà del Novecento dalla Russia arrivano alcuni precisi generi che rappresenteranno poi una costante di tutto il secolo: da una parte, le favole o fiabe, adattate, riscritte, rielaborate a misura di bambino, e, dall'altra, racconti e romanzi dei grandi classici, ovvero opere già di per sé più indicate per la lettura infantile, come *I libri di lettura* (*Russkie knigi dlja čtenija*, lett. *I libri russi di lettura*) di Lev Tolstoj, ma anche adattamenti o riduzioni di testi appartenenti alla letteratura per adulti, come accadeva già da tempo anche nelle letterature degli altri paesi, per esempio con *Ivanhoe* o il *Conte di Montecristo* (Palazzolo 2004).

Per quanto riguarda il patrimonio fiabesco si tratta soprattutto di riscritture, spesso molto libere, in cui si cambiano titoli, personaggi e intere sequenze narrative. Ne sono un esempio le rielaborazioni di Mary Tibaldi Chiesa che attua significative modifiche al testo di partenza sulla base di criteri metodologici espliciti, in particolare l'adeguamento alla sensibilità del lettore bambino e la volontà di edulcorare i passaggi ritenuti troppo violenti o crudi (Vassena 2012).

A livello di studi è interessante notare che, in questa prima fase, a parlare più diffusamente di letteratura russa per l'infanzia non sono gli slavisti, ma i critici e pedagogisti italiani; utili informazioni si possono ricavare dalle antologie di letteratura per l'infanzia degli anni Venti, Trenta e Quaranta che passano in rassegna la produzione straniera, dedicando una seppur limitata attenzione anche a quella russa. I contributi più significativi coprono un arco temporale dal 1926 al 1944 e sono firmati da Olindo Giacobbe (1923), Giuseppe Fanciulli (1926), Olga Visentini (1940) e Tibaldi Chiesa (1944) (Caroli, De Florio 2022: 8-17)². Esaminando gli interventi degli autori si può concludere che lo spazio dedicato dai pedagogisti italiani alla letteratura russa per l'infanzia è limitato in termini quantitativi e, a eccezione del contributo di Mary Tibaldi Chiesa, esclude quasi del tutto la produzione coeva degli anni Venti e Trenta. Sono tuttavia documenti interessanti che testimoniano la pervasività dell'ideologia fascista in Italia, di cui si può trovare traccia nei giudizi sulle produzioni letterarie nazionali e internazionali. Non sembra, invece, ancora il tempo per elaborare analisi e critiche letterarie vere e proprie dedicate ai romanzi e ai racconti russi destinati ai bambini e alle bambine.

2. Secondo Novecento. Nuovi studi sulla letteratura russa per l'infanzia

Il terreno per un vero cambio di orizzonti nell'attenzione posta alla letteratura russa per l'infanzia, sulla scorta di un crescente interesse generale per il settore che si manifesterà

² Nell'articolo si trovano i brani tratti dalle quattro antologie citate, in particolare, *La letteratura per l'infanzia* di G. Fanciulli (1926), a cura di Dorena Caroli; *Letteratura infantile* di O. Giacobbe (1934), a cura di Raffaella Vassena, *Libri e ragazzi: storia della letteratura infantile e giovanile* di O. Visentini (1940), a cura di Raffaella Vassena, *Letteratura infantile* di Mary Tibaldi Chiesa (1944), a cura di Giulia De Florio. I brani sono stati tradotti in inglese per renderli accessibili a un pubblico internazionale.

compiutamente a partire dagli anni Sessanta, viene preparato nel secondo dopoguerra³: nel 1951, al Convegno sulla scuola e la pedagogia sovietica tenutosi a Siena l'8-9 dicembre, intervengono Gianni Rodari e Ada Gobetti con due relazioni dedicate alla letteratura russa per l'infanzia. Lo scrittore per bambini più amato in URSS 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) e passa in rassegna la produzione e distribuzione della letteratura sovietica per bambini.

Ancora più acuta risulta l'analisi di Ada Gobetti (che leggeva il russo), nella quale emergono con forza due concetti fondamentali attorno cui ruota la letteratura per l'infanzia russa: il meraviglioso e l'eroico. Il primo viene inteso non soltanto in senso tradizionale, ma anche in relazione alla natura e alla tecnologia, e presuppone non più una contemplazione passiva ed estatica, ma un atteggiamento attivo, proiettato al futuro. Il secondo, spiega Gobetti, è inteso dallo stato sovietico non più come privilegio di pochi, secondo la tradizione secolare dell'epica, ma come dato costituente l'intera società (Gobetti 1952: 254-260).

Per quanto parziali e basate su un numero di opere limitate, le descrizioni offerte da Rodari e Gobetti intendono favorire uno scambio più continuativo con il patrimonio letterario russo per bambini e ragazzi, ma l'occasione non viene del tutto sfruttata.

Tra gli studi critici degli anni Sessanta è da segnalare un interessante saggio di Ettore Lo Gatto del 1968 dedicato alla letteratura per l'infanzia in Russia. Lo Gatto è, a quanto mi consta, il primo slavista ad affrontare la questione in maniera articolata e a porre innanzitutto una questione fondamentale per chi si occupa di letteratura per ragazzi, ovvero la distinzione tra una produzione nata, pensata e orientata espressamente ai più giovani e una serie di opere 'per adulti' che vengono lette e assimilate anche dai ragazzi e dalle ragazze ed entrano, in alcuni casi, nel canone delle letture consigliate o obbligatorie per i bambini o i giovani. Quest'ultimo, nota lo stesso Lo Gatto, è stato senz'altro uno dei filoni privilegiati della diffusione della letteratura russa per l'infanzia: opere di Tolstoj, Gogol', Čechov e Puškin che tramite rielaborazioni o rifacimenti subivano un riorientamento verso un pubblico di bambini o adolescenti. Successivamente lo slavista ripercorre a grandi linee l'evoluzione della letteratura per bambini in Russia individuandone i primi fautori e specialisti: l'editore Nikolaj Novikov (1744-1818) e il critico Vissarion Belinskij (1811-1848), ma anche alcuni tra i primi autori espressamente dediti a testi per l'infanzia o comunque letti dai giovani, come Aleksandra Isimova (1805-1881) e Michail Čistjakov (1809-1885). Egli sottolinea il cambio di paradigma teorico con cui, a partire dal 1917, si guarda alla letteratura per l'infanzia del passato e coeva e ritiene che a cambiare nella sostanza sia l'atteggiamento nei confronti dell'educazione del bambino, la concezione dell'istruzione e del suo ruolo nella

³ Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, a livello nazionale e internazionale, si susseguono una serie di eventi fondamentali per cogliere il decisivo cambio di rotta verso un reale consolidamento dello status peculiare della letteratura per l'infanzia nel panorama letterario. Convegni, premi, riviste, cattedre universitarie contribuiscono al fermento che caratterizza questi due decenni di vero e proprio boom della letteratura per l'infanzia (De Florio 2022: 56-60).

formazione del cittadino modello nel neonato stato sovietico⁴. La conclusione di Lo Gatto è piuttosto ottimista: “La seconda metà del secolo anche nella narrativa e nella poesia per ragazzi disse una sua parola degna di stare accanto a quelle degli scrittori occidentali, da Marc Twain a De Amicis” (Lo Gatto 1968: 179).

Lo stesso anno di uscita del saggio di Lo Gatto si svolge a Roma il Convegno sull’educazione artistica organizzato 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)⁵.

Altri segnali di un maturato interesse verso la letteratura russa per bambini giungono dalla Bologna Children’s Book Fair (BCBF), la principale piattaforma che raccoglie e difonde lo studio e lo scambio di saperi nell’ambito della letteratura per l’infanzia. Alle prime edizioni della Fiera sono invitati i Paesi dell’Est, e sembra che sia possibile gettare le basi per una collaborazione continuativa e proficua tra Italia e URSS nel nome della letteratura per l’infanzia. Ne è testimone diretta Carla Poesio⁶, che sottolinea la curiosità da parte di entrambi i paesi per le rispettive letterature per bambini e ragazzi:

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

⁴ Nei primissimi anni Cinquanta l’ambientazione scolastica diventa nella letteratura russa per bambini una delle più comuni e popolari, tanto da dare vita a un genere vero e proprio, chiamato *školnaja povest’* (Dobrenko 2013).

⁵ Il testo appare per la prima volta in “Scuola e Città”, 3 marzo 1969.

⁶ Carla Poesio (1926-2017) è stata per molti anni la responsabile delle relazioni internazionali della Fiera e una figura di spicco nell’ambito della letteratura per l’infanzia, in veste di autrice e di critica letteraria nonché, dalla fine degli anni Cinquanta, di collaboratrice della rivista “Schedario”.

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 (Grilli 2013: 54-55).

3. *Secondo Novecento. Letteratura russa per l'infanzia in lingua italiana*

Nonostante la pubblicazione di questi primi studi teorico-critici e gli scambi sempre più frequenti tra Italia e URSS, che permettono una conoscenza diretta delle novità editoriali sovietiche, se consultiamo la bibliografia delle opere per bambini e ragazzi effettivamente tradotte dal russo in italiano⁷ vediamo che i generi privilegiati e quantitativamente preponderanti nella fortuna italiana della letteratura russa per bambini restano le favole/fiabe, da un lato, e i racconti e romanzi di grandi classici (adattati o meno) dall'altro. Nelle fiabe di Afanas'ev domina la componente esotica della Russia, vista come paese magico e lontano, attraente e misterioso. La preponderanza delle opere dei grandi classici sembra trovare la sua ragione nel nome di richiamo dell'autore, secondo una logica di riconoscibilità del prodotto. Non si capirebbe altrimenti perché esistono oltre dieci versioni in italiano di *Taras Bul'ba* o di *Kaštanka* che, per quanto interessanti, non sono certo le pietre miliari della letteratura russa per l'infanzia del Novecento.

D'altro canto, se è vero che rispetto alla prima metà del secolo c'è un decisivo incremento in termini quantitativi e qualitativi e una diversificazione dei progetti editoriali, è peculiare che i nomi più significativi del canone russo per l'infanzia siano portati in Italia dalle case editrici russe Malyš e Progress/Raduga, facenti parte di quei progetti italo-russi poi scomparsi con la dissoluzione dell'URSS⁸, ma che per un decennio sono state protagoniste del momento più vivace della letteratura per l'infanzia russa in lingua italiana. Nei loro cataloghi

si dà spazio alla letteratura per ragazzi dal sapore storico-etnografico con *Il battello bianco* (1972) (*Belyj parochod*) di Čingiz Ajtmatov, con i due libri di Jurij Korinec *Aldilà del*

⁷ Per una prima bibliografia dei volumi russi pubblicati in Italia a partire dal 1900 fino ai giorni nostri si veda (De Florio 2022: 243-258). Le considerazioni sui generi privilegiati dal mercato editoriale italiano non sono definitive e necessitano ancora di un lungo lavoro di mappatura delle pubblicazioni esistenti. Ciò nondimeno il dato statistico è rilevante e non sembra mutare in modo significativo negli anni Duemila.

⁸ Le informazioni certe su questi progetti congiunti e sulla presenza all'estero di Malyš ('Bambino') sono al momento quasi nulle; la casa editrice Progress ('Progresso') sorge nel 1964 sulla base di due precedenti case editrici, Izdatel'stvo inostrannyj literatury ('Casa editrice della letteratura straniera', 1946-1963) e Izdatel'stvo literatury na inostrannyh jazykach ('Casa editrice della letteratura in lingua straniera', 1931-1963). 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 Mir ('Mondo'). Nel 1982 dalla casa Progress si forma una redazione autonoma, chiamata Raduga ('Arcobaleno'). I volumi di letteratura per l'infanzia pubblicati in italiano da Malyš e Progress/Raduga sono, rispettivamente, 22 e 33 (le cifre sono in costante aggiornamento).

fiume (1974) (*Tam, vdali, za rekoj*) e *I fratelli di Volodja* (1977) (*Volodiny brat'ja*), con *Dersu Uzala* (1977) di Vladimir Arsen'ev – ormai un classico in Italia grazie anche alla trasposizione cinematografica di Akira Kurosawa del 1975 – e con *I cacciatori di mammut* (*Ochotniki na mamontov*) di Sergej Pokrovskij. Prosegue il genere negli anni Ottanta *Un sogno ai confini del mondo* (1982) (*Son v načale tumana*) di Jurij Rytcheu, la storia dell'esploratore canadese John McLennan nella Čukotka che, nella versione italiana a forte impronta didattica, ottiene il Premio Grinzane Cavour del 1983. Il romanzo avventuroso è rappresentato dalla vicenda narrata da Savva Morozov in *Ali sull'Artide* (1981) (*Oni prinesli kryl'ja v Arktiku*), quanto iniziato dal *Sergio* di Vera Panova è portato avanti da *Alioscia* (1976) (*Aleša*) di Al'bert Lichanov, in cui l'introspezione psicologica non lascia margine a toni retorici e falsi sentimentalismi [...]. Il panorama è dunque variegato: la grande tradizione russa della letteratura 'naturalistico-animalista', approda in Italia con Čarušin e Obrazcov, fanno capolino – seppur con uno o due titoli al massimo – alcuni tra i più importanti autori in prosa per ragazzi degli anni Trenta-Quaranta: Arkadij Gajdar, Konstantin Paustovskij e Valentin Kataev (De Florio, Niero 2017: 429-431).

Quello che si riscontra è una sorta di *impasse* in cui vive la letteratura russa per bambini nei decenni Sessanta-Ottanta:

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* [...]; 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 (De Florio 2022: 230).

A livello di ricezione è difficile inoltre ricavare informazioni cospicue circa la fortuna di queste opere nel mercato italiano. La loro presenza, tuttavia, non sembra essere particolarmente degna di nota né negli ambiti slavistici né in quelli del settore letterario dedicato all'infanzia⁹.

A livello di traduzione si nota spesso un forte allontanamento dal testo di partenza verso forme di riscrittura che possono essere motivate da ragioni ideologiche o, più spesso, da consuetudini dettate dalla perifericità della letteratura per l'infanzia nel polisistema letterario. Come dimostra la tesi di Zohar Shavit (1986), le traduzioni di libri per bambini sono generalmente più 'libere', ovvero consentono una discrezionalità maggiore rispetto

⁹ Non sono stati condotti finora studi sistematici sulla ricezione della letteratura russa per bambini in Italia. Al momento quindi è possibile fare soltanto ipotesi in base ad alcuni fattori: la collocazione incerta nel mercato italiano e la mancanza di traduttori di spicco possono indurre a pensare che lo spazio riservato dalla critica coeva alle pubblicazioni in lingua italiana fosse limitato. È in corso lo spoglio delle riviste "Schedario", "Minuzzolo" e "Specchio del libro per ragazzi" che potranno confermare o smentire tali supposizioni.

alle opere per adulti in quanto si collocano ai margini del sistema letterario e si adeguano maggiormente ai canoni esistenti (Even-Zohar 1990a, 1990b).

Un esempio del primo caso sono *I più bei racconti per ragazzi, rinarrati da Nonno Pazienza*, pubblicati da La Scuola nel 1951. Il riscrittore è il pedagogo Giovanni Bitelli (1875-1962) che stravolge le storie inventate da Tolstoj, trasformandole in chiave cristiana con l'unico scopo di impartire lezioni di morale al suo giovane pubblico. Nella seconda categoria si può inserire, per esempio, *Taras Bul'ba* di Nikolaj Gogol' di cui vengono pubblicate ben undici versioni italiane, dal 1945 al 1991, in cui si ravvisano omissioni di paragrafi, rifacimento di intere frasi o cambiamento di aggettivi e *realia*. Qui non si scorge una intenzione manipolatoria in senso funzionale, ma una certa disinvoltura nel trattare il testo di partenza, adeguandolo a quelli che sono considerati i canoni stilistici o i gusti dell'epoca. Se presi nel loro insieme, gli scostamenti si possono collocare in un *continuum* che parte dalla sostanziale aderenza al testo di partenza fino alla riscrittura vera e propria, cioè alla riproposizione del testo secondo nuove modalità, stili, procedimenti, finalizzati a scopi diversi da quello originario.

4. 1991-2023: continuità e cambiamenti

Questo quadro, per quanto sommario e schematico, ci permette di valutare meglio la letteratura russa per l'infanzia in Italia degli ultimi trent'anni, sia per quanto riguarda gli studi disciplinari sia dal punto di vista della produzione libraria presente sul mercato editoriale.

Negli studi scientifici si osserva da parte dei russisti un crescente interesse alla letteratura per l'infanzia¹⁰. Oltre ai saggi di storici dell'editoria e pedagogisti si segnalano i contributi degli slavisti che trattano l'argomento da varie prospettive: pedagogica, critico-letteraria e traduttologica. Dorena Caroli si è occupata di costruzione dell'identità russa attraverso i manuali scolastici nel primo Novecento (Caroli 2011), ma ha lavorato anche su alcuni singoli scrittori quali Samuil Maršak (Caroli 2018) ed Eduard Uspenskij (Caroli 2014) e sulla fortuna di De Amicis in Russia (Caroli 2020). Compie un simile percorso dall'Italia alla Russia anche Bianca Sulpasso che indaga la versione del *Ciondolino* di Luigi Bertelli a opera di Nina Petrovskaja (Sulpasso 2021), applicando la prospettiva dell'emigrazione agli studi sulla ricezione della letteratura per l'infanzia in traduzione. Preziosi sono i contributi di Raffaella Vassena sul lascito di Vsevolod Nikulin che si basano sul materiale d'archivio lasciato dall'artista. Vassena presenta i lavori di Nikulin legati al mondo dell'infanzia, in particolare alla fiaba (Vassena 2012, 2015a), e traccia una panoramica circa l'offerta che l'editoria milanese propone a partire dalla letteratura russa per l'infanzia nel periodo tra le due guerre (Vassena 2015b). Infine, Laura Piccolo (2019) esplora le opere di Daniil Charms a cavallo tra scrittura per bambini e per adulti.

¹⁰ Il crescente interesse non riguarda soltanto l'Italia, un parallelo sviluppo degli studi dedicati alla letteratura per l'infanzia si registra anche in Russia. La riflessione si concentra proprio sullo "statuto epistemologico di un sapere complesso" (Ascenzi 2002) e sulla definizione di letteratura per l'infanzia (Leonova 2020) che esula dal presente contributo.

Resta, tuttavia, un quadro piuttosto frammentario in cui le ricerche menzionate assumono il carattere di ‘incursioni’, data anche la natura multidisciplinare dell’oggetto di studio che può essere affrontato con metodologie e strumenti molto diversi. Contribuisce alla dispersione la mancanza di riviste italiane dedicate alla letteratura per l’infanzia, specificatamente orientate all’area slava. Segnalo invece il numero monografico della rivista “Detskie čtenija” del 2022 incentrato sui rapporti italo-russi nella letteratura per l’infanzia¹¹. Ancora una volta si ribadisce che “a differenza dello studio delle influenze inglesi o tedesche sulla letteratura russa per bambini, i contatti con l’Italia sono stati raramente al centro delle ricerche sia in Russia sia in Italia. E questo è avvenuto nonostante lo sviluppo e il consolidamento, nel corso di tre secoli, dei contatti culturali tra i due paesi” (Sergienko, Dimjanenko 2022: 5).

Per quanto riguarda la pubblicazione di opere russe per bambini e ragazzi in Italia a partire dagli anni Novanta, è possibile riscontrare una forte continuità rispetto al periodo precedente con la massiccia presenza di fiabe e la ricollocazione dei classici in vesti totalmente nuove. Si nota, in particolare, il totale ripensamento del testo di partenza che viene semplificato, ridotto all’essenziale, ricreato dal punto di vista testuale e iconico.

Basti pensare alle ultime edizioni delle fiabe di Puškin, quasi sempre in prosa, o alla riduzione per bambini de *Il maestro e Margherita* della collana “In poche parole” di Einaudi.

Oltre a queste operazioni si segnalano anche importanti novità o, meglio, ritorni di genere: la fantascienza, che in Russia ha una tradizione solida e forte a partire già dal primo Novecento, e in Italia arriva, per esempio, con *Aelita*¹² di Aleksej Tolstoj (1883-1945) e viene rappresentata in versione *young adults* dai romanzi di Sergej Luk’janenko, di cui tra il 2005 e il 2010 sono usciti cinque volumi editi da Mondadori¹³. Tuttavia, come spesso accade per la letteratura russa per ragazzi in traduzione italiana, dopo un primo entusiasmo non si ravvisano progetti editoriali a medio-lungo termine né tantomeno collane che vogliano ambire a presentarne almeno i principali autori. Questo non esclude l’uscita di opere importanti come *Il riccio nella nebbia* di Jurij Norštejn, Sergej Kozlov e Francesca Yarusova (cfr. Norštejn *et. al.* 2019), pubblicato in una raffinata edizione nella collana “I cavoli a merenda” di Adelphi¹⁴.

Rimanendo sempre in uno spazio al limite tra letteratura per tutti e letteratura specifica per ragazzi uno degli autori che gode di grande fortuna, almeno per quantità di edizioni, è Daniil Charms, anch’egli sempre in bilico tra il mondo adulto e quello dell’infanzia. Dal

¹¹ La rivista è *online* e in *open access* ed è curata dal gruppo di studio sulla letteratura per l’infanzia dell’Istituto di letteratura “Puškinskij Dom” di San Pietroburgo. Il numero 21 è consultabile online al seguente link: <<https://detskie-čtenija.ru/index.php/journal/issue/view/22>> (ultimo accesso: 30.05.23).

¹² Il romanzo appare nel 1982 per Editori Riuniti all’interno della raccolta di fantascienza *Noi della Galassia. Cinque storie di fantascienza*.

¹³ Rimando alla bibliografia primaria in De Florio 2022: 243-258.

¹⁴ È l’unico titolo russo della collana.

2009 al 2021 sono stati pubblicati cinque volumi a cura di vari traduttori e per diverse case editrici, in cui il testo in traduzione dialoga con efficacia con l'apparato iconografico¹⁵.

Sempre sulla scia umoristico-fantastica segnalò anche le due pubblicazioni italiane di Grigorij Oster, *Il libro del cibo sano e appetitoso dell'orco* (*Kniga o vkusnoj i zdorovoj pišče ljudoeda*) (2007), nella traduzione di Silvia Burini e Alessandro Niero, con le illustrazioni di Cecco Mariniello, e *Una favola tutta intera (con una serie di dettagli)* (*Skazka s podrobnostjami*), tradotta da Maria Candida Ghidini e illustrata da Allegra Agliardi per Salani (2009).

Un altro genere che ha sempre faticato a trovare spazio nell'editoria italiana per bambini è la poesia¹⁶ che, tuttavia, proprio negli ultimissimi anni sembra essere stata messa al centro degli interessi almeno di una certa parte dell'editoria per l'infanzia¹⁷. Ciò ha portato a introdurre anche poeti russi nel mercato destinato ai più piccoli, sempre seguendo il doppio binario di opere originariamente pensate per bambini oppure adattate/riscritte per il pubblico dei piccoli. Alla prima categoria si rifanno *2 tram* (*Dva tramvaja*) di Osip Mandel'stam, tradotto da Alessandro Niero nel 2014, e *Crocodilo* (*Krokodil*) di Kornej Čukovskij (2021), una sfida traduttiva molto complessa che Daniela Almansi ha intrapreso con grande competenza trovando, a mio parere, la giusta direzione per trasportare l'avventura dell'intrepido Vanja Vasilčikov in lingua italiana.

Uno degli esempi più recenti della seconda categoria, nella quale rientrano testi poetici ri-orientati in funzione di un nuovo destinatario, ovvero il bambino, è *Ma io volo* (2021), traduzione della poesia del 1920 di Marina Cvetaeva *Alla mia povera fragilità...* (*Na brennost' bednuju moju...*), proposta da Carthusia con le illustrazioni di Sonia Maria Luce Possentini nella versione di Stefano Garzonio. Sempre ispirato a un componimento di Cvetaeva, *L'accalappiatopi* (*Krysolov*)¹⁸, è *Topo dopo topo* di Bruno Tognolini, noto e prolifico autore di storie e filastrocche in lingua italiana. In questo libro è chiaro come il passaggio al nuovo millennio significhi, anche nella letteratura per l'infanzia, una trasformazione e appropriazione dei testi che tenga conto della commistione di linguaggi e generi tipica della cultura contemporanea. Nell'alletta del libro si legge:

Bruno Tognolini prende la storia di Hamelin in staffetta dalla poetessa russa Marina Cvetaeva, la ricama con rime d'ogni sorta (filastrocche, ottave, rap, tiritere, poesie); aggiunge qualche nuovo personaggio, come la figlia del Borgomastro, che diventa Greta,

¹⁵ Per motivi di spazio qui non si tratta il discorso dell'illustrazione che rimane essenziale nell'analisi del libro per bambini e ragazzi. Gran parte della produzione per l'infanzia è infatti rappresentata da iconotesti e studiare l'evoluzione delle immagini può fornire dati significativi per un'analisi letteraria completa.

¹⁶ Per qualche commento sulla storia della poesia per l'infanzia in Italia si rimanda a De Florio 2022: 146-149.

¹⁷ Notevoli in questo senso i contributi di Chiara Carminati (2011; 2019) e la collana "Parola magica" di Topipittori.

¹⁸ Composto negli anni dell'emigrazione fra Praga e Parigi, *L'accalappiatopi* è l'ultimo poema di Marina Cvetaeva ispirato alla leggenda del Pifferaio magico.

la maestrina, la sola in paese che sappia sognare; inventa qualche risvolto finora ignoto, per esempio il Borgomastro che vuol convincere il Pifferaio a suonare per lui; e porta il tutto a un bel finale thriller. E come finì? Chi salvò i bambini di Hamelin? E perché non tornarono più nella loro città? (Tognolini 2021)¹⁹

Resta l'impressione generale che i motivi che conducono alla scelta di pubblicare un libro russo per ragazzi, sia esso in prosa o poesia, non si trovino quasi mai o non solamente nel valore intrinseco dell'opera, ma debbano sempre scaturire da un concorso di fattori: il successo del genere *tout court*, come nel caso della fantascienza, o la notorietà dell'autore, come per Charms, oppure da particolari passioni di traduttori e traduttrici che intrattengono con le case editrici collaborazioni solide e durature.

Tale situazione, che scaturisce, in parte, dal contesto delineato nella prima parte del presente contributo, nel quale la letteratura russa per l'infanzia non è mai riuscita a trovare un suo spazio riconoscibile e, in termini contrastivi rispetto ad altre letterature europee, è rimasta sempre 'di nicchia', potrebbe però tornare a vantaggio di case editrici in grado di superare i pregiudizi dettati dalla tradizione e desiderose di mettersi in gioco per esplorare nuovi territori letterari.

5. Possibili linee di ricerca

Anche in termini di ricerca sono molteplici le linee che lo studio della letteratura russa per l'infanzia offre: in Italia la questione dei rapporti italo-russi e gli studi di ricezione sono da tempo al centro degli interessi di molti slavisti e in tale ambito la letteratura per l'infanzia potrebbe arricchire il quadro già delineato, aggiungendo un contributo importante a una storia completa della ricezione delle letterature slave in Italia.

Dal punto di vista linguistico una linea di indagine promettente è quella dei *corpora studies* e della loro applicazione sia in prospettiva di analisi che a scopi didattici. Da alcuni anni l'Istituto di letteratura "Puškinskij dom" sta sviluppando il *Detskij korpus i repozitorij*²⁰ che racchiude, al momento, 2703 opere. Sarebbe utile creare *corpora* paralleli da utilizzare per confronti traduttivi (Fantinuoli, Zanettin 2015) e per l'insegnamento del russo come L2 (Tracy Ventura, Paquot 2020).

Seguendo invece una prospettiva comparativistica è auspicabile lavorare sul raffronto tra la letteratura per l'infanzia russa e quella di altre aree slave: penso in particolare alla Bieloruscia e all'Ucraina, ma anche alla tradizione ceca, polacca o bulgara, finora poco rappresentata in Italia, sia a livello di opere sia di studi critici. Lo studio delle influenze reciproche, dell'intertestualità e delle rappresentazioni degli immaginari delle varie culture potrebbe

¹⁹ Questa è l'edizione rinnovata con disegni di Fabio Visintin. Il testo era stato pubblicato per la prima volta nel 2007 da Fatatrac e riedito nel 2010.

²⁰ Consultabile al seguente link: <<http://detcorpus.ru/>> (ultimo accesso: 30.06.2023). Viene continuamente aggiornato, implementato e sistematizzato. Di recente è stato creato anche un *podkorpus* di critica che contiene 892 articoli pubblicati tra il 1918 e il 1940.

confluire in analisi letterarie comparative dove si mettono in luce differenze e affinità tra i vari patrimoni letterari dedicati all'infanzia.

Bibliografia

- Ascenzi 2002: A. Ascenzi, *La letteratura per l'infanzia allo specchio. Aspetti del dibattito sullo statuto epistemologico di un sapere complesso*, in: Id. (a cura di), *La letteratura per l'infanzia oggi. Questioni epistemologiche, metodologie d'indagine e prospettive di ricerca*, Milano 2002, pp. 87-96.
- Becchi, Julia 1996: E. Becchi, D. Julia (a cura di), *Storia dell'infanzia*, II (*Dal Settecento a oggi*), Roma-Bari 1996.
- Beseghi, Grilli 2011: E. Beseghi, G. Grilli, (a cura di), *La letteratura invisibile. Infanzia e libri per bambini*, Roma 2011.
- Blezza Picherle 2005: S. Blezza Picherle, *Libri, bambini, ragazzi. Incontri tra educazione e letteratura*, Milano 2005.
- Carminati 2011: C. Carminati, *Perlaparola. Bambini e ragazzi nelle stanze della poesia*, Modena 2011.
- Carminati 2019: C. Carminati, *Fare poesia con voce, corpo, mente e sguardo*, Roma 2019.
- Caroli 2014: D. Caroli, *Bambine, bambini e animali parlanti nei racconti di Eduard Uspenskij per l'ultima generazione sovietica*, "Genesis", XIII, 2014, pp. 85-108.
- Caroli 2018: D. Caroli, *Samuil Maršak: poétique et pédagogie dans les albums illustrés pour les enfants des années 1920-1930*, in: D. Caroli, A. Maître (eds.), *La poétique dans la littérature de jeunesse russe et soviétique: poétique, auteurs, genres et personnages (XIX^e-XX^e siècles)*, Macerata 2018, pp. 149-185.
- Caroli 2020: D. Caroli, *De Amicis in Russia. La ricezione nel sistema scolastico zarista e sovietico*, Roma 2020.
- Caroli 2011: D. Caroli, *Cittadini e patrioti. Educazione, letteratura per l'infanzia e costruzione dell'identità nazionale nella Russia sovietica*, Macerata 2011.
- Caroli, De Florio 2022: D. Caroli, G. De Florio (eds.), *Italian Anthologies About Russian Children's Literature. An Overview (1926-1944)*, "Detskie Čtenija", 2022, 1 (21), pp. 8-17, DOI: 10.31860/2304-5817-2022-1-21-8-17; <<http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/505/490>> (ultimo accesso: 30.05.23).
- Čukovskij 2021: K. Čukovskij, *Crocodilo*, trad. di D. Almansi, ill. di L. Müllerová, Roma 2021.

- Cvetaeva 2021: M. Cvetaeva, *Ma io volo*, trad. di S. Garzonio, ill. di M.L. Possentini, Milano 2021.
- De Florio, Niero 2017: G. De Florio, A. Niero, *La ricezione della letteratura russa per l'infanzia in Italia (1900-2017)*, "Europa Orientalis", xxxvi, 2017, pp. 421-448.
- De Florio 2022: G. De Florio, *L'isola che (non) c'è. La letteratura russa per l'infanzia in Italia (1945-1991)*, Firenze 2022.
- Dobrenko 2013: E. Dobrenko, "Ves' real'nyj detskij mir" (škol'naja povest' i "naše sčastlivoje detstvo"), in: M.R. Balina, V.Ju. V'jugin (red.), 'Ubit' Čarskuju...? Paradoksy sovetskoj literatury dlja detej (1920-e-1930-e gg.), Sankt-Peterburg 2013, pp. 189-230.
- Even-Zohar 1990a: I. Even-Zohar, *Polysystem Theory*, "Poetics Today", xi, 1990, 1, pp. 9-26.
- Even-Zohar 1990b: I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem*, "Poetics Today", xi, 1990, 1, pp. 45-51.
- Fantinuoli, Zanettin 2015: C. Fantinuoli, F. Zanettin (eds.), *New Directions in Corpus-Based Translation Studies. Translation and Multilingual Natural Language Processing*, Berlin 2015.
- Gobetti 1952: A. Gobetti, *La letteratura infantile nell'URSS*, in: Associazione Italia-URSS (a cura di), *Scuola e pedagogia nell'URSS. Atti del convegno di studi sulla scuola e la pedagogia sovietica* (Siena, 8-9 dicembre 1951), Roma 1952, pp. 254-60.
- Grilli 2013: G. Grilli (a cura di), *Bologna. Fifty Years of Children's Books from Around the World. Bologna Children's Book Fair Anniversary 1964-2013*, Bologna 2013.
- Ewers 2009: H-H. Ewers, *Fundamental Concepts of Children's Literature Research: Literary and Sociological Approaches (Children's Literature and Culture)*, London-New York 2009.
- Hunt 2005: P. Hunt, *Understanding Children's Literature*, London-New York 2005.
- Leonova 2020: E. Leonova, *Ponjatje "Detskaja literatura": k postanovke problemy*, "Vestnik RGGU. Serija Literaturovedenie. Jazykoznanie. Kul'turologija", 2020, 2, pp. 12-24, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-2-12-24.
- Lo Gatto 1968: E. Lo Gatto (a cura di), *Russia*, in: O. Bonafin (a cura di), *La letteratura per l'infanzia*, 1, Brescia-Bellinzona, 1968, pp. 173-204.
- Mandel'stam 2014: O. Mandel'stam, *2 tram*, trad. di A. Niero, ill. di B. Ender, Bologna 2014.
- Norštejn et al. 2019: Ju. Norštejn, S. Kozlov, F. Yarusova, *Il riccio nella nebbia*, trad. di L. Signorini, ill. di F. Yarusova, Milano 2019.

- Oster 2007: G. Oster, *Il libro del cibo sano e appetitoso dell'orco*, trad. di S. Burini e A. Niero, ill. di C. Mariniello, Novara 2007.
- Oster 2009: G. Oster, *Una favola tutta intera (con una serie di dettagli)*, trad. di M. C. Ghidini, ill. di A. Agliardi, Milano 2009.
- Palazzolo 2004: M.I. Palazzolo, *L'editore come autore: traduzioni e libri per ragazzi*, in: L. Finocchi, A. Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e piccoli lettori tra Otto e Novecento*, Milano 2004, pp. 72-82.
- Piccolo 2019: L. Piccolo, *Scrivere per i bambini, scrivere oltre i confini: Daniil Charms funambolo della soglia*, "In limine: frontiere e integrazioni", XVIII, 2019, pp. 665-679.
- Rodari 1952: G. Rodari, *Stampa e letteratura infantile*, in: Associazione Italia-URSS (a cura di), *Scuola e pedagogia nell'URSS. Atti del convegno di studi sulla scuola e la pedagogia sovietica* (Siena, 8-9 dicembre 1951), Roma 1952, pp. 245-53.
- Scotto di Luzio 1996: A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Bologna 1996.
- Sergienko, Dimjanenko 2022: I. Sergienko, A. Dimjanenko, *From the Editors*, "Detskie Čtenija", 2022, 1 (21), pp. 5-7, DOI: 10.31860/2304-5817-2022-1-21-8-17, <<http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/505/490>> (ultimo accesso: 30.05.23).
- Shavit 1995: Z. Shavit, *Translation of Children's Literature. Poetics of Children's Literature*, Athens-London 1995.
- Soriano 1975: M. Soriano, *Guide de littérature pour la jeunesse*, Paris 1975.
- Sulpasso 2021: B. Sulpasso, "La letteratura per l'infanzia è cosa seria": di come a Berlino Ciondolino si trasforma in Codino, "Kwartalnik Neofilologiczny", LXVIII, 2021, 2, pp. 265-281.
- Tognolini 2021: B. Tognolini, *Topo dopo topo*, ill. di F. Visintin, Roma 2021.
- Tracy Ventura, Paquot 2020: N. Tracy Ventura, M. Paquot, *The Routledge Handbook of Second Language Acquisition and Corpora*, London-New York 2020.
- Vassena 2012: R. Vassena, *Il mondo della fiaba russa secondo Vsevolod Nikulin*, in: Ead. (a cura di), *Arte e cultura russa a Milano nel Novecento*, Milano 2012, pp. 29-37.
- Vassena 2015a: R. Vassena, *Tra i tesori nascosti dell'emigrazione russa: l'archivio privato di V.P. Nikulin*, "Russko-ital'janskij archiv", X, 2015, pp. 275-96.
- Vassena 2015b: R. Vassena, *Bogatyri, streghe, lupi e bolscevichi. Visioni russe nell'editoria milanese per ragazzi tra le due guerre*, in: M.V. Calvi, E. Perassi (a cura di), *Milano città delle culture*, Roma 2015, pp. 261-69.

Abstract

Giulia De Florio

Russian Children's Literature in Italy: Assessment and Prospects

This article focuses on Russian children's literature in Italy in the last 30 years. The first part provides a brief historical overview of Russian children's literature in Italy starting from the 20th century. The aim is to identify the best-known authors and the first research dedicated to them in the field of Slavistics and pedagogy. The second part focuses on the presence of Russian children's literature in Italy since the 1990s. The article accounts for both the critical studies on Russian children's literature and the corpus of texts that have arrived in Italy in the form of translation, adaptation, or rewriting. Some constants are identified, but also important novelties are underlined: the short-lived fortune of certain genres, such as science fiction, and the appearance on the market of authors who are in between adult and children's literature.

Keywords

Russian Children's Literature; Russian Classics; Fairy Tales; Adaptation; Translation.

Claudia Olivieri

Il teatro russo in Italia. Trent'anni senza *antrakt*?

Театр начинается с вешалки.
(К.С. Станиславский)

“Il teatro comincia dal guardaroba” – recita un aforisma attribuito a Stanislavskij¹. Sulle scene contemporanee russe, che hanno ampliato i propri confini inglobandovi spazi attigui al palco, questa affermazione si è rivelata quanto mai vera. La sua popolarità è dovuta anche a un *calembour* – attestato persino nella memetica – che gioca sul doppio significato di *veščalka*: ‘gruccia’, ‘appendiabiti’ (e, per l’appunto ‘guardaroba’) o ‘forca’. Entrambe le accezioni, di arte e/o asfissia, si attagliano alla materia che mi accingo a trattare.

Nel presente contributo delincherò una breve panoramica degli studi sul teatro russo in Italia. La mia rassegna non pretende di essere esaustiva; tuttavia, al fine di fornire un quadro il più possibile completo e a costo di una necessaria stringatezza, ipotizzo ed esamino tre categorie non rigidamente separate tra loro, che trovano riflesso nella tripartizione bibliografica indicata in calce. Esse corrispondono a tre tipologie molto diverse di pubblicazioni (da qui l’includibile sinteticità) e sono: 1) storie del teatro; 2) monografie e numeri monografici di riviste; 3) testi / antologie / traduzioni, ovvero tassonomia, pratiche e circostanze traduttive di alcune opere che costituiscono – o potrebbero costituire – un futuro e aggiornato *corpus* teatrale (in) italiano. Per ragioni di spazio tralascio le recensioni (o la ricezione), gli articoli in rivista / volume e gli allestimenti, che daranno comunque adito a qualche riflessione.

Se l’obiettivo è valutare *come* e *se* è mutata l’attenzione rispetto all’argomento dal 1991 in poi, ammetto subito un certo imbarazzo: ad un primo sguardo ho appurato vuoti, anomalie, asistematicità. La slavistica italiana sembra reagire in maniera a dir poco ‘cauta’ al recente fiorire delle ricerche e della produzione teatrale in Russia. Tale tendenza viene confermata dal numero di insegnamenti di Storia del teatro russo nei nostri Atenei (l’unico rimasto è tenuto da Raffaella Vassena all’Università di Milano)², nonché dallo spoglio della

¹ Non v’è traccia di questa esatta citazione negli scritti di Stanislavskij; il modo di dire deriverebbe da una lettera del regista ai guardarobieri dello МCHAT: “Il nostro teatro si distingue da molti altri, perché in esso *lo spettacolo comincia non appena varchi la soglia*” (23.01.1933). *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений* <https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/2678/Teatr> (ultimo accesso 22.01.2023; corsivo mio, C.O.).

² Estrapolo questi dati dalla *Mappa della slavistica* aggiornata all’a.a. 2021-2022 e disponibili su <<https://associazioneslavisti.com/risorse/mappa-della-slavistica>> (ultimo accesso 02.11.2022).

bibliografia e degli Atti dei convegni AIS. La situazione è simile nelle principali banche dati, in particolar modo l'OPAC, dal quale ho parzialmente ricavato il campione di voci esposte a seguire e selezionate in base all'arco temporale di riferimento (1991-2021), pur talvolta travalicandone *emblematicamente* i confini.

Tra le storie del teatro rinvengo, in ordine inverso: E. Faccioli, *I teatri post-sovietici* (2016) e le due *Storie del teatro russo* di Renato Risaliti (1998-1999) ed Ettore Lo Gatto (1993). Malgrado le date, a un'analisi più scrupolosa affiorano le prime 'stranezze' e mancanze. Quello curato da Erica Faccioli è un volume collettaneo sulla drammaturgia di Ucraina, Bielorussia, Paesi baltici, che non contempla il teatro russo e pertanto non è funzionale alla mia disamina³. L'autrice evidenzia la difficoltà di delimitare lo spazio e il tempo post-sovietico: nella quarta di copertina si legge infatti di radicali "cambiamenti di carattere organizzativo ed estetico" e l'intento di fornire "un quadro complessivo della sperimentazione teatrale contemporanea fortemente intrecciata a questioni relative all'identità nazionale"⁴ (Faccioli 2016). D'altro canto, è indicativo che un lavoro edito nel nuovo millennio faccia riferimento all'era sovietica, laddove il *Teatro russo contemporaneo* di Nina Gourfinkel usciva nel 1979, quando l'Unione Sovietica esisteva ancora⁵.

Le opere di Risaliti e Lo Gatto appaiono entrambe in due volumi. La prima, suddivisa in "dalle origini a Ostrovskij" (I, 1998) e "da Turgenev a Čechov" (II, 1999), mostra un impianto sostanzialmente 'classico', che si spinge fino all'inizio del secolo scorso e all'opera di Leonid Andreev (II, cap. xx). "Concepita e attuata da un letterato" a completamento di un ampio progetto sulla vita culturale del Paese (Lo Gatto 1993: VII), la *Storia* di Ettore Lo Gatto è più composita ed estesa, come si evince dalla suggestiva descrizione di Antonella d'Amelia. È "un libro dotto e illustrato da raro – e, aggiungerei, copioso (c.o.) – materiale iconografico", il cui I tomo spazia "dalle prime manifestazioni di carattere religioso e popolare [...] sino alla nascita sotto lo zar Aleksej Michajlovič di un vero e proprio teatro di corte di stampo occidentale, dall'influsso della cultura francese su tutta l'Europa settecentesca fino alla grande stagione del teatro russo dell'Ottocento", mentre il secondo, destinato "alle vicende teatrali del nostro

Segnalo anche, sebbene episodici, i laboratori di traduzione teatrale dell'Università di Torino (G. Baselica e M. Maurizio per tre cicli, rispettivamente su Vorožbit, diari di guerra, Gogol') e di Trieste (M. De Michiel su Sorokin e Vyrypaev).

³ Nello specifico il volume è così articolato: *Il teatro ucraino: l'età post-sovietica* (N. Kornijenko), *Il teatro in Bielorussia come "segno identitario"?* (V. Symaniec), *Cambiamenti sociali e paradigmi estetici del teatro estone post-sovietico* (L. Epner e A. Saro), *Il teatro in Lettonia dal 1991: sopravvivenza, trasformazione e rinnovamento* (V. Čakare), *Il territorio del cambiamento: il teatro nella Lituania post-sovietica* (Ju. Staniškytė).

⁴ Riguardo al rapporto tra teatro russo e teatri nazionali post-sovietici la questione è oggi ancora più complessa, sofferta e non univoca; si vedano gli esempi dei drammaturghi russofoni, fino al 2022 ampiamente presenti nei palinsesti della *novaja drama*: Pavel Prjažko (Bielorussia), Natalija Vorožbit e Maksim Kuročkin (Ucraina).

⁵ Il "contemporaneo" del titolo si riferisce peraltro non agli anni '70, ma a quelli immediatamente precedenti e successivi della Rivoluzione di Ottobre.

secolo” (d’Amelia 1987: 351), abbraccia opera e balletto, attori e cantanti, scenografi e registi, il repertorio russo-sovietico dal 1917 ad oggi. Peccato che la ‘contemporaneità’ esplorata dal celebre slavista si fermi al 1952, anno in cui la *Storia* viene licenziata per essere ristampata in seguito (nel 1963, 1964-1965 e – per l’appunto – nel 1993), *senza modifiche e aggiunte*. In altre parole, a meno di non guardare a studi antecedenti al 1991, la nostra cornice cronologica non conta (su) alcuna storia del teatro russo recente che verifichi quanto accaduto dalla seconda metà del xx secolo in poi e lo integri con la tradizione precedente.

A fronte di tale lacuna, si può ripiegare sulle storie della *letteratura* russa o sulle storie ‘universali’ del teatro, vale a dire su strumenti certamente validi ma non del tutto adeguati (per *focus*, materia, metodo, geografia) e compatibili con la presente trattazione⁶. O, ancora, nelle riviste dedicate alle arti performative o nei saggi monografici incentrati su singole figure e/o fenomeni della drammaturgia russa, si possono scorgere delle ‘forme di compensazione’, atte cioè a supplire parzialmente ai vuoti e alle anomalie a cui si accennava in apertura o ai limiti delle storie del teatro. Nel 2012 “Prove di drammaturgia” riserva un intero fascicolo al Teatr.doc di Mosca (Faccioli, Moguilevskaia 2012) e “Hystrio” assegna una ricca e variegata sezione al “teatro russo 2.0” (Arcelloni, Malcovati 2012). “Arti dello Spettacolo / Performing Arts” di Donatella Gavrilovich è da sempre sensibile a tematiche russe, abbastanza trasversali a quasi tutti i numeri o centrali in quello su Vera Komissarževskaja ed Eleonora Duse (Gavrilovich, Imposti 2016). Sono infine del 2022 il dossier *Resilienza russa* di “Culture teatrali” (Mei 2022) e un numero monografico di “Acting Archives Review” sul “teatro russo e i suoi rapporti con tutti noi” (Egidio 2022: 1). Si tratta di esempi pregevoli e tuttavia circoscritti a sintesi necessariamente concise o specifiche.

Altrettanto specifiche, sebbene dense per quantità e qualità, paiono le monografie. Sono costretta a sorvolare sull’ininterrotta, infaticabile, ‘militante’ attività di Fausto Malcovati, occupatosi – da traduttore, curatore, critico – di un largo spettro di autori e temi: il teatro ottocentesco (Puškin, Gogol’, Ostrovskij), Čechov e il suo *milieu*, la grande regia (Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Vachtangov), la (poca) drammaturgia contemporanea circolata in Italia. Cito invece i saggi che ricostruiscono la fortuna della commedia dell’arte nella Russia del ’700 (Pesenti 1996; Ferrazzi 2000) o si inoltrano fin nella scena musicale (Cabassi, Imanalievva 2010, Giuliano 2013, Giust 2014), e rilevo come la maggior parte delle ricerche si concentri sul teatro di inizio xx secolo: i *Ballets russes* (Gavrilovich 1993), il *laboratorio teatrale* di Jurij Oleša (Mingati 2003), il *pensiero estetico* di Nikolaj Evreinov (Pieralli 2015), lo studio di via Borodinskaja, la rivista “L’amore delle tre melarance” e gli scritti (1907-1912) di Vsevolod

⁶ Le storie letterarie hanno una prospettiva comprensibilmente non drammaturgica e tratteggiano per lo più il (primo) ’900. La notevole e al momento insuperata *Storia del teatro moderno e contemporaneo* (Alonge, Davico Bonino 2000-2003) si avvale della collaborazione di Giampaolo Gandolfo e Massimo Lenzi che menzionerò ancora nel testo; il primo compendia i *capolavori del teatro russo* dalle origini a Čechov (II: 333-425) con un taglio in prevalenza letterario, il secondo illustra *stili e stilemi* dell’intero xx secolo (III: 99-206) con un’attenzione particolare ai teatri come istituzione, alle messinscene, ai registi.

Mejerchol'd (Raskina 2010, 2015). La lista non ambisce alla completezza ma lascia comunque intravedere la mancanza di una prospettiva diacronica unitaria e una spiccata predilezione per il teatro 'classico' o, forse, per un approccio classico al teatro.

Il quadro fin qui delineato non migliora se si prendono in considerazione i 'testi', ovvero la traduzione e il commento di opere drammaturgiche che possano rinnovare un canone sufficientemente rappresentativo degli ultimi trent'anni. A tal proposito va osservato che l'idea di canone, a teatro, è forse più evanescente, come del resto la dicotomia classico / contemporaneo; la messa in scena – cioè la 'terza dimensione' – altera tale binomio, giacché un contemporaneo consacrato sul palco potrebbe diventare un classico (o ridimensionarsi) e un classico può essere aggiornato da un nuovo allestimento. Quale che sia l'equilibrio fra le due categorie, le (ri)traduzioni dei 'classici' risultano limitate, quelle dei 'contemporanei' praticamente assenti.

L'insufficienza risalta con chiarezza, se ci si rivolge – ancora una volta inevitabilmente – agli anni precedenti al nostro campo di indagine, anni in cui in Italia abbondano antologie teatrali che toccano esponenti ed epoche diverse. Lo Gatto edita due raccolte: una per Bompiani (1955), che spazia dallo *Zar Massimiliano* alle "Nuove correnti" (L. Andreev, M. Gor'kij, E. Zamjatin), l'altra per Casini (1968) riservata a *pièce* e ad autori allora attuali in gran parte divenuti dei classici⁷. L'impegno divulgativo dello slavista non è peraltro isolato. Vanno infatti segnalate le miscellanee *Teatro sovietico* a cura dell'ufficiale dell'ARMIR, reduce della Campagna di Russia Andrea Jemma (1957)⁸ e *Teatro sovietico d'oggi* (Arbuzov *et al.* 1961), nelle quali si riscontra una grande curiosità per le scene d'oltrecortina degli anni '40-'60⁹. Né mancano rassegne più 'tradizionali', come quella di Leone Pacini Savoj e Dario Staffa (1961) sul *teatro russo* dalle origini alla contemporaneità¹⁰ o di Milli Martinelli (1979), sul *teatro satirico* dal 1925 al 1934¹¹. Si tratta di un repertorio corposo che permet-

⁷ La raccolta in due volumi comprende: N. Pogodin, *La terza, la patetica*; M. Šatrov, *In nome della rivoluzione*; L. Leonov, *La carrozza d'oro*; A. Arbuzov, *Una storia di Irkutsk* (vol. I); A. Sofronov, *Il cuore di Fedora*; A. Štejn, *Violini di primavera*; A. Salynskij, *La tamburina*; V. Rozov, *Alla ricerca della felicità*; K. Finn, *Il principio della vita*; A. Volodin, *Cinque sere* (vol. II).

⁸ Andrea Jemma (che in seguito diventa una figura di riferimento per i sistemi notarili italo-russi) traduce I. Erenburg, *Il leone della piazza*; L. Leonov, *Un uomo comune*; K. Simonov, *La questione russa*; A. Sofronov, *Il carattere moscovita*; S. Krivoscein, *Nuovo alloggio* e, in appendice, A. Kuprin, *Il klown*. I primi quattro testi erano già stati pubblicati da Jemma su "Dramma" dal 1948 al 1950. La *Questione russa* viene rieditata con un saggio di S. Garzonio nel 2018 da GoWare.

⁹ La raccolta comprende: A. Volodin, *La ragazza di fabbrica*; A. Arbuzov, *Una storia di Irkutsk*; A. Chmelik, *Kolka, amico mio*; V. Rozov, *Alla ricerca della felicità*.

¹⁰ L'opera è in due volumi: il I è imperniato prevalentemente sull'800 e termina con Čechov; il II propone un campione di autori della prima epoca sovietica (Gor'kij, Majkovskij, Ivanov, Kataev, Afinogenov, Skvarkin, Kaverin, Oleša), nonché di N. Pogodin (*L'uomo col fucile*), A. Volodin (*Cinque sere*) e dell'esule turco a Mosca Hikmet Nazim Ran (*Ma è poi esistito Ivan Ivanovič?*).

¹¹ La raccolta comprende: A. Fajko, *Il maestro Bubus*; Ju. Oleša, *La congiura dei sentimenti*; N. Ėrdman, *Il suicida*; A. Koptkov, *L'elefante d'oro*; M. Zoščenko, *Un giorno disgraziato*.

te alcune considerazioni, comprovate da singole traduzioni occasionali, disseminate nel tempo, via via apparse su riviste quali “Sipario” o “Dramma”. L’interesse per i testi della drammaturgia russo-sovietica è innegabile e duraturo. A differenza delle storie del teatro, esso va al passo coi tempi e si estende anche ai contemporanei, presentati al lettore italiano in continuità con il passato.

Non sembra un caso che l’ultima di tali antologie venga pubblicata sul limine di questa feconda epoca e del successivo trentennio. Mi riferisco al *Teatro della perestrojka* di Giampaolo Gandolfo (1990 e 1991), contenente quattro testi di altrettanti autori ‘di moda’ negli anni ’80: *La panchina* di Aleksandr Gel’man (già noto in Italia per *Soli contro tutti*, 1989); *Cara professoressa* di Ljudmila Razumovskaja (che ispirò l’omonimo film sovietico del 1988); *La fianda* di Nikolaj Koljada; *Cinzano* di Ljudmila Petruševskaja. Gli ultimi due costituiscono un esempio emblematico: spopolano tutt’ora sulle scene russe ma vengono pressoché ignorati dai nostri studi teatrali. Koljada non è più tradotto; Petruševskaja approda in Italia come drammaturga (nel 1985 su “Sipario” esce *Amore*, nel 1991 in volume – le *Tre ragazze vestite di azzurro*), e solo in seguito si afferma come prosatrice. Quella di Gandolfo è insomma l’unica raccolta censibile nell’arco cronologico oggetto di queste pagine. Né la lampante sproporzione tra *prima* e *dopo* il 1991 viene bilanciata dalla diffusione di singoli autori / testi, rispetto ai quali editoria e ricerca paiono frammentarie e ‘sguarnite’.

Dopo il 1991 la pubblicazione di classici inediti, ossia mai circolati in Italia, risulta tutto sommato esigua. Vale la pena ricordare *Il nuovo Sterne* di A. Šachovskoj, tradotto per Marsilio (2002) ancora da Gandolfo, versatile promotore del teatro russo nel nostro paese, o *Le anime morte* di M. Bulgakov, che arricchiscono il quadro della drammaturgia bulgakoviana italiana e vengono curate da Barbara Ronchetti per i tipi delle Edizioni Studio Tesi (1992). Il novero delle (ri)traduzioni, cui sono riconducibili la ristampa di versioni già edite prima del 1991 e le nuove proposte traduttive, è più consistente. Sebbene su di esse non sempre sia applicabile il metodo tassonomico di Marco Caratozzolo (v. *infra*), Čechov costituisce una fortunata eccezione. Mi soffermo dunque sul drammaturgo che assicura numeri più elevati sia perché ormai radicato nella nostra cultura, sia grazie alle frequenti messe in scena. *Il giardino dei ciliegi* – ma la tendenza persiste, in misura minore, con *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Le tre sorelle* – conta circa quindici traduzioni, delle quali almeno sei posteriori al 1991, realizzate da Clara Strada Janovič (1991), Chiara De Marchi (1995?)¹², Gemma de Sanctis (1997), Fausto Malcovati (2000), Christian Kolbe (2019), Monica Santoro (2019). Ad esse andrebbero aggiunte le versioni di Gerardo Guerrieri per Einaudi e Luigi Lunari per Rizzoli, poiché ristampate con assidua regolarità, rispettivamente dal 1966 e dal 1974. È significativo che quasi tutte le edizioni citate scaturiscono da concreti ‘esercizi da palcoscenico’: Lunari e Guerrieri collaborano, nell’ordine, con Strehler e Visconti (nonché con Mario Ferrero)¹³; Malcovati e De Marchi

¹² La traduzione, pubblicata nei Quaderni della compagnia Lavia, non è datata ma è collocabile nella stagione 1995-1996.

¹³ Guerrieri traduce per Mario Ferrero (Teatro Eliseo, 1961) e crea una ‘nuova versione’ per Luchino Visconti (Teatro Stabile / Valle, 1965).

– con Marco Bernardi e Gabriele Lavia; Santoro, che opera su commissione del Teatro Verdi di Pisa, è lei stessa attrice-traduttrice¹⁴ (una combinazione e una nuova linea interpretativa su cui tornerò a breve).

Se il pretesto per (ri)tradurre è sovente un allestimento che ‘attualizza’ un classico, il canone ‘attuale’ stenta a consolidarsi nei teatri e nella pratica traduttiva. Laddove in passato i repertori antologici non erano indifferenti alle novità, i drammaturchi oggi più rappresentativi e rappresentati in Russia sono poco noti a studiosi, spettatori, interpreti. Ad eccezione di Gandolfo (1991) o di qualche trasposizione ‘di servizio’, comunque non censita dalle banche dati¹⁵, individuo i fortunati esempi di Ivan Vyrypaev e Michail Durnenkov, le cui *pièce* vengono pubblicate in italiano da CUE Press.

Nonostante si collochi nel solco di una editoria specializzata – Titivillus, Ubulibri, Casa Usher, Dino Audino¹⁶ – CUE Press merita una digressione per l’approccio innovativo e, a mio avviso, potenzialmente utile per incentivare i nostri studi teatrali. Fondata nel 2012 dall’attore e regista Mattia Visani, essa intende “rilanciare l’editoria del settore” con “una prospettiva multidisciplinare e multimediale” e un catalogo *digital first* (che tuttavia non esclude il cartaceo *on demand*). La vasta offerta di *instant book*, Interactive eBook, ePub coltiva la memoria (ossia “opere che i consueti standard di produzione hanno condannato alla scomparsa”), ma non disdegna il presente, come testimoniato dalle collane che comprendono Saggi, Guide, Materiali, Teorie e spaziano dai Classici al Contemporaneo¹⁷. Tra i numerosi titoli russi spiccano i testi di Ostrovskij, Tairov, Vachtangov (l’elenco potrebbe continuare) ma anche Marzio Badali (2017) con il suo “diario di viaggio verso una messa in scena dostoevskijana” di Konstantin Bogomolov (che al momento sembra essere l’unico studio apparso in Italia su un regista russo odierno) e, per l’appunto, Durnenkov (2018) e Vyrypaev (2019), tradotti entrambi dall’attore Teodoro Bonci del Bene.

Da interprete scenico e linguistico Bonci del Bene offre una selezione cospicua di testi: quattro *pièce* di Durnenkov, otto di Vyrypaev¹⁸. In particolare, al secondo volume, frut-

¹⁴ Santoro ha condiviso la sua esperienza intervenendo al convegno *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni* (Siena, maggio 2021); cfr. <<https://www.youtube.com/watch?v=Dg-65hDopzU>> (ultimo accesso 26.01.2023) e Santoro 2022.

¹⁵ Cfr. ad esempio il sodalizio fra i fratelli Oleg e Vladimir Presnjakov e Gian Maria Cervo, il cui risultato sono state le performance *Pastorale contemporanea n. 1* (2018) e *Freetime* (dal 2019) eseguite nell’ambito dei festival Quartieri dell’Arte e Tramedautore.

¹⁶ La Titivillus del Teatrino dei Fondi pubblica, tra l’altro, la già citata “Prove di drammaturgia” (<<https://www.titivillus.it/chi-siamo/>>); Ubulibri viene fondata nel 1977 dal critico teatrale Franco Quadri (<<http://www.ubulibri.it/chi-siamo-2/>>); La Casa Usher è specializzata in arte e teatro ed edita “Culture teatrali” (<<http://www.lacasausher.it>>); Dino Audino si concentra su drama e sceneggiatura (<<https://www.audinoeditore.it/casa-editrice>>).

¹⁷ Traggo le informazioni e il virgolettato da <<https://www.cuepress.com/cover/chi-siamo>>.

¹⁸ M. Durnenkov: *La guerra non è ancora cominciata; Il lago; È (più) facile smettere di fumare, se sai come farlo; Cose*. I. Vyrypaev: *Ossigeno; Genesi n. 2; Illusioni; Ufo; DreamWorks; Ubriachi; Linea solare; Agitazione*.

to del progetto “Cantiere Vyrypaev”, sono anteposte due premesse a firma del traduttore stesso (*Io e Vanja*) e di Fausto Malcovati (*In principio c'era l'autore*). Quest'ultimo riconduce il drammaturgo alla tradizione russa e post-sovietica: un collegamento purtroppo raro nella quasi totale assenza di una ricezione italiana del teatro russo contemporaneo. Bonci del Bene ripercorre invece la sua esperienza da attore-traduttore, poi puntualizzata in un articolo redatto con Giulia De Florio (Bonci del Bene, De Florio 2021).

A riprova della possibilità – e necessità – di uno scambio interdisciplinare fra comparti diversi (accademia, editoria, ribalta, teoria e pratica dell'interpretazione) menziono solo due circostanze. La prima è la collaborazione delle Università di Parma (Maria Candida Ghidini) e di Modena Reggio Emilia (ancora De Florio) con Bonci del Bene e CUE Press per la promozione di Vyrypaev in Italia¹⁹. La seconda è un numero monografico della rivista on line “Tradurre” (Greco 2013) interamente dedicato alla traduzione teatrale con la partecipazione di figure professionali eterogenee. Dai contributi, uno dei quali incentrato su Stanislavskij (Baselica 2013), emergono la peculiarità della scrittura scenica, orientata – specialmente se contemporanea – su performatività e oralità; l'affinità fra traduzione e opera teatrale (entrambe costituiscono una re-citazione o una ‘reviviscenza’); lo *status* ‘anomalo’ della traduzione teatrale, sollecitata e influenzata dalla messa in scena o compiuta da addetti ai lavori (come nel caso di Santoro e Bonci del Bene), e ‘aperta’, in quanto indirizzata sia al lettore (il testo), sia allo spettatore (l'allestimento). Non è questa la sede per vagliare tali riflessioni, che potrebbero indicare future traiettorie di ricerca o una chiave ermeneutica ed empirica per accrescere e sistematizzare il *corpus* di opere, assai carente negli ultimi anni, e gli studi ad esso pertinenti.

* * *

Traggo quindi un bilancio ed eventuali prospettive dal succinto *excursus* proposto in queste pagine e azzardo una risposta alla domanda formulata nel titolo, non prima di sollevarne un'altra. Parafrasando un maestro indiscusso del teatro come Bulgakov, è lecito chiedersi: sono cambiati gli studi teatrali negli ultimi trent'anni? – Sì e no. Da un canto ci si trova in un'*impasse* piuttosto seria, dove sembrano diminuire interesse, entità, continuità. Dall'altro perdura una certa vitalità: si registrano consuetudini simili (come la traduzione per la scena) e nascono feconde realtà editoriali. Siamo insomma in un *antrakt* che può (e deve) essere superato.

Sulla base di un progresso lodevole ma spesso circoscritto al ‘classico’, urge colmare un vuoto cronologico, guardando alle scene russe dalla seconda metà del XX secolo all'epoca odierna con un indirizzo metodologico multidisciplinare e allargato a prassi concrete. Tra gli obiettivi si impone la stesura – auspicabilmente a più mani – di una storia del teatro aggiornata e organica, che coniughi passato e presente. Va dunque rinnovato e arricchito il ca-

¹⁹ V. il programma completo su <http://www.emiliarussia.org/wp-content/uploads/2019/10/VYRYPAEV_italia2019_2.pdf>.

none di registi e drammaturghi. Per i primi occorre estendere le ricerche sulla regia di inizio '900 ai grandi maestri attivi dagli anni '60 in poi, che non di rado raccolgono il testimone dei loro illustri predecessori. Muove in tale direzione Massimo Lenzi (2004), il quale tenta un'incursione nelle 'nuove' regie di Ėfros, Ėfremov, Vasil'ev, Fomenko, Dodin. Altre figure di rilievo, come Ginkas, Krymov, Juchananov, Butusov, Ugarov, Serebrennikov – riporto appena qualche nome di una schiera nutritissima – sono in parte conosciute in Italia ma non ancora oggetto di un'indagine scientifica strutturata e approfondita. Per quanto concerne gli autori risulta indispensabile (re)integrare il sistema dei loro scritti in traduzione, mappando quanto già apparso in volume e, soprattutto, in rivista, e fissando un campione sufficientemente rappresentativo della drammaturgia russa moderna e contemporanea (con occhio attento alla sua proiezione scenica). Meritano infine una ricognizione gli allestimenti – oggi anche multi- e transmediali – e la loro ricezione, sincronica e diacronica (v. d'Amelia 2022, sui "grandi romanzi di Dostoevskij sulla scena italiana"). Quest'ultimo aspetto suggerisce una constatazione. Se l'assimilazione è strettamente connessa a plausibili interferenze o influenze del teatro su un intero spaccato culturale, rivitalizzare le ricerche drammaturgiche gioverebbe a illuminare e valorizzare pure altri settori dei nostri studi. Lo capiva bene Ettore Lo Gatto, che nei suoi *Incontri con la Russia* ricorda:

Il 1929 e il 1931 furono senza dubbio per me anni di eccezionale interesse [...] perché si sviluppò in me l'amore per il teatro russo [...] grazie alle conoscenze personali che feci dei registi Stanislavskij, Tairov e Mejerchol'd. [...] *La Storia del teatro russo* ebbe un posto abbastanza notevole nell'evolversi della mia conoscenza della vita spirituale russa. Non per nulla tra le mie traduzioni una delle prime era stata *Zio Vanja* di Cechov e quando avevo cominciato a stendere la mia *Storia della letteratura russa* in più volumi avevo cercato di rendermi conto di quel che era stato il teatro russo (Lo Gatto 1976: 33 e 219).

Esortato da Angelo Maria Ripellino a "non lasciar passare sera senza frequentare un teatro", lo slavista non si fa certo pregare: coltiva durature amicizie con i grandi maestri a cui la *Storia* è intitolata²⁰ e ci lascia "un'opera preziosa [...], che non fissa il teatro unicamente sotto l'aspetto letterario come storia dei testi drammatici, ma lo anima come luogo d'incontro di drammaturghi, registi, attori, ballerini, scenografi e decoratori" (d'Amelia 1987: 351).

Al teatro sono in effetti intrinseche alcune prerogative. Esso lega indissolubilmente la letteratura e "le varie forme d'arte messe in moto per realizzarne i fini attraverso la regia, la recitazione, la scenografia, ecc." (Lo Gatto 1993: VIII); può fungere da *medium* per generi diversi (vedi le trasposizioni sceniche della prosa); è un'arte 'tridimensionale' (opera > lettore / spettatore), immanente e 'viva'.

Mai una sera "senza frequentare un teatro", dunque. Ovviamente a cominciare dal guardaroba.

²⁰ "Alla memoria di K.S. Stanislavskij, Vl.I. Nemirovič-Dančenko, Vs.E. Mejerchol'd e A.Ja. Tairov per me uniti nel nostalgico ricordo di preziosi colloqui di tanti anni orsono. E.L.G." (Lo Gatto 1993).

Bibliografia

I. STORIE DEL TEATRO

- Alonge, Davico Bonino 2000-2003: R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, I-IV, Torino 2000-2003.
- Faccioli 2016: E. Faccioli (a cura di), *I teatri post-sovietici. Ucraina, Bielorussia, Estonia, Lettonia, Lituania*, Roma 2016.
- Gourfinkel 1979: N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, Roma 1979.
- Lo Gatto 1993: E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, I-II, Milano 1993.
- Risaliti 1998-1999: R. Risaliti, *Storia del teatro russo*, I-II, Firenze 1998-1999.

2. RIVISTE E MONOGRAFIE, SAGGI

- Arcelloni, Malcovati 2012: R. Arcelloni, F. Malcovati (a cura di), *Dossier Teatro russo 2.0*, "Hystrio", 2012, 4, pp. 31-60, <<https://www.hystrio.it/numero/numero-4-di-ottobre-dicembre-2012/>> (ultimo accesso 24.01.2023).
- Badali 2017: M. Badali, *Delitto e castigo di K. Bogomolov. Diario di viaggio verso una messinscena dostoevskijana*, Imola 2017.
- Baselica 2013: G. Baselica, *Metodo Stanislavskij con dizionari. È di scena la traduzione*, "Tradurre", 2013, 5, <<https://rivistatradurre.it/metodo-stanislavskij-con-dizionari/>> (ultimo accesso 22.01.2023).
- Bonci del Bene, De Florio 2021: T. Bonci del Bene, G. De Florio, *Tradurre Vyrypaev per il teatro*, "Arti dello spettacolo", VII, 2021, pp. 178-189, <<https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2021-2/>> (ultimo accesso 22.01.2023).
- Cabassi, Imanalieva 2010: N. Cabassi, K. Imanalieva (a cura di), *L'opera comica russa nel Settecento*, Parma 2010.
- d'Amelia 1987: A. d'Amelia, *Un maestro della slavistica italiana: Ettore Lo Gatto*, "Europa Orientalis", V, 1987, pp. 329-382.
- d'Amelia 2022: A. d'Amelia, *I grandi romanzi di Dostoevskij sulla scena italiana: profanazioni o capolavori?*, "Europa Orientalis", XLI, 2022, pp. 315-357.

- Egidio 2022: A. Egidio (a cura di), "Acting Archives Review", 2022, 24, <https://www.actingarchives.it/images/Reviews/24/Acting_Archives_Review_-_Anno_XII_-_numero_24_-_Novembre_2022_a_cura_di_Aurora_Egidio.pdf> (ultimo accesso 18.04.2023).
- Faccioli, Moguilevskaia 2012: E. Faccioli, T. Moguilevskaia (a cura di), *TEATR.DOC. Report teatrali nella Russia d'oggi*, "Prove di drammaturgia", 2012, 2, <<https://www.titivillus.it/periodico/2-2012/>> (ultimo accesso 24.01.2023).
- Ferrazzi 2000: M.L. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte. Italiani alla corte russa (1731-1738)*, Roma 2000.
- Gavrilovich 1993: D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici (1860-1920)*, Roma 1993.
- Gavrilovich, Imposti 2016: D. Gavrilovich, G. Imposti (a cura di), *Vera Komissarzhevskaya meets Eleonora Duse. The "Joan of Arc" of the Russian scene and the "Divina" of Italian theatre*, "Arti dello Spettacolo/Performing Arts", 2016, 2 (Special Issue), <<https://www.artidellospettacolo-performingarts.com/2016-special/>> (ultimo accesso 24.01.2023).
- Giuliano 2013: G. Giuliano, *L'unione tra le muse. Musica e teatro in Russia nel primo trentennio del XIX secolo*, Roma 2013.
- Giust 2014: A. Giust, *Cercando l'opera russa. La formazione di una coscienza nazionale nel teatro musicale del Settecento*, Milano 2014.
- Greco 2013: G. Greco (a cura di), "Tradurre", 2013, 5, <<https://rivista-tradurre.it/category/archivio/numero-5/>> (ultimo accesso 27.01.2023).
- Lenzi 2003: M. Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Torino 2004.
- Lo Gatto 1976: E. Lo Gatto, *I miei incontri con la Russia*, Milano 1976.
- Mei 2022: S. Mei (a cura di), *Dossier Resilienza russa*, "Culture teatrali", XXXI, 2022 (in corso di stampa).
- Mingati 2003: A. Mingati, *Il laboratorio teatrale di Jurij Oleša. L'elenco delle benemerienze e La morte di Zand*, Padova 2003.
- Pesenti 1996: M.C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento: contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano 1996.
- Pieralli 2016: C. Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov dalla teatralità alla 'poetica della rivelazione'*, Firenze 2015.

- Raskina 2010: R. Raskina, *Mejerchol'd e il dottor Dappertutto: lo "Studio" e la rivista "L'amore delle tre melarance"*, Roma 2010.
- Raskina 2015: R. Raskina (a cura di), *Vsevolod Mejerchol'd. Sul teatro. Scritti 1907-1912*, Roma 2015.
- Santoro 2022: M. Santoro, *Sentire, recitare, tradurre: il percorso di un'attrice che ha tradotto Il Giardino dei Ciliegi*, in: G. Marcucci, M. Boschiero, G. Rimondi, D. Di Leo (a cura di), *Sulle orme di Čechov. Riletture, adattamenti, trasposizioni*, Roma 2022, pp. 447-453.

3. TESTI, ANTOLOGIE, TRADUZIONI

- Arbuzov *et al.* 1961: A. Arbuzov, A. Chmelik, A. Volodin, V. Rozov, *Teatro sovietico d'oggi*, Roma 1961.
- Bulgakov 1992: *Le anime morte*, trad. e cura di B. Ronchetti, Roma 1992.
- Čechov 1991: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di C. Strada Janovic, Venezia 1991.
- Čechov 1995?: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di C. De Marchi, Genova 1995.
- Čechov 1997: *Il giardino dei ciliegi. La sofferenza del mutamento*, trad. di G. de Santis, Colognola ai Colli 1997.
- Čechov 2000: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di F. Malcovati, Bolzano 2000.
- Čechov 2013: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di G. Guerrieri, Torino 2013.
- Čechov 2013: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di L. Lunari, Milano 2013.
- Čechov 2019: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di C. Kolbe, Massa 2019.
- Čechov 2019: *Il giardino dei ciliegi*, trad. di M. Santoro, Pisa 2019.
- Durnenkov 2018: M. Durnenkov, *Teatro*, Imola 2018.
- Gandolfo 1991: G. Gandolfo (a cura di), *Teatro della perestrojka*, Genova 1991 (già Trento 1990).
- Gelman 1989: A. Gelman, *Soli contro tutti*, Roma 1989.
- Jemma 1957: A. Jemma, *Teatro sovietico*, Biella 1957.
- Lo Gatto 1955: E. Lo Gatto, *Teatro russo. Raccolta di drammi e commedie*, Milano 1955.
- Lo Gatto 1968: E. Lo Gatto, *Teatro sovietico degli anni '50*, I-II, Roma 1968.
- Martinelli 1979: M. Martinelli (a cura di), *Teatro satirico russo. 1925-1934*, Milano 1979.
- Pacini Savoj, Staffa 1960: L. Pacini Savoj, D. Staffa (a cura di), *Teatro russo*, I-II, Milano 1960.

- Petruševskaja 1985: L. Petruševskaja, *Amore*, "Sipario", 1985, 41, pp. 111-114.
Petruševskaja 1991: L. Petruševskaja, *Tre ragazze vestite di azzurro*, Milano 1991.
Šachovskoj 2002: A. Šachovskoj, *Il nuovo Sterne*, Venezia 2002.
Vyrypaev 2019: I. Vyrypaev, *Teatro*, Imola 2019.

Abstract

Claudia Olivieri

Russian Theatre in Italy: Thirty Years without an Antrakt?

The contribution provides a survey of theatre studies and the reception of Russian theatre in Italy, assessing how attention to this matter has changed in the last thirty years (1991-2021). The review is subdivided into 1) theatre histories; 2) journals and monographs; 3) works and anthologies. Special attention is given to the theory and practice of translations (or re-translations) of certain playwrights from the classical and contemporary scene. From the analysis, 'anomalies' and gaps emerge, for example, the history of Russian theatre combining past and present and contemporary Russian dramaturgy. In light of the data, future research perspectives are put forward in the conclusion.

Keywords

Theatre; Dramaturgy; Russia/URSS; Overview (1991-2021); Theatre-Translation.

Luca Vaglio

La ricezione di Ivo Andrić in Italia (1991-2021). Bilanci e prospettive

1. *Considerazioni preliminari*

Si può dire, senza temere smentite, che, tra tutti gli scrittori delle letterature slave meridionali di ogni epoca e di ogni orientamento stilistico e di poetica, Ivo Andrić (1892-1975) è il più noto, il più riconoscibile e il più apprezzato al di fuori dei confini geografici di più diretto riferimento. La ragione di questa particolare fortuna internazionale di Andrić risiede almeno in parte e inizialmente nella visibilità derivante dall'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura nel 1961, ma è legata anche ai valori intrinseci della sua opera e, inoltre, al fatto che negli anni Novanta del secolo scorso i suoi testi sono stati non di rado chiamati in causa per la comprensione dei conflitti allora in atto nell'ex Jugoslavia.

Il lavoro che qui si presenta mira a proporre una panoramica della ricezione e della fortuna di Andrić in Italia negli ultimi trent'anni, prendendo in considerazione le traduzioni in lingua italiana stampate in Italia e gli studi pubblicati sempre in lingua italiana e in Italia. Sarebbe meritorio il lavoro di allestimento di un repertorio bibliografico, attendibile per completezza, comprendente gli articoli e le recensioni riguardanti Andrić apparsi su quotidiani e riviste non accademiche del nostro Paese, oltre che su vari portali Web, ma è altrettanto certo che si tratterebbe di un lavoro arduo. Soprattutto nel corso degli anni Novanta, per gli eventi storici ricordati, ad Andrić è stata dedicata una serie di interventi di vario approccio, a volte miranti più a spiegare quanto avveniva sul piano storico-politico che a presentare lo scrittore e la sua opera dal punto di vista storico-letterario ed estetico, anche se con il tempo la situazione è cambiata ed è cambiato l'approccio all'autore. Sono poi numerose le recensioni delle traduzioni di testi andrićiani apparse negli ultimi decenni, tanto numerose che non è semplice rintracciarle tutte. Una prima informazione relativa a questi ambiti, da integrare per ragioni cronologiche e di esaustività, si può trovare nella monografia di Persida Lazarević Di Giacomo (2000: 113-116) e nel volume mondadoriano *Romanzi e racconti* (cfr. Andrić 2001a: 1521-1524).

Dunque, per le ragioni pratiche appena descritte e per una scelta di campo – prediligere la letteratura e ciò che è disponibile in lingua italiana, quindi ciò che non è destinato solo ai serbocroatisti o slavisti di formazione e professione – qui si prendono in considerazione solo le traduzioni italiane apparse in Italia in forma di volume o in antologie e insieme ad esse soltanto gli studi pubblicati in forma di libro o su riviste accademiche italiane e in volumi miscelanei di carattere accademico stampati nel nostro Paese.

2. *Le traduzioni*

È opportuno cominciare la presentazione dalle traduzioni, che costituiscono probabilmente la parte più ricca della ricezione di Andrić in Italia, e non solo in Italia. È un dato di fatto che lo scrittore nativo di Travnik rappresenti un caso unico nel panorama della ricezione delle letterature slave meridionali sia nel nostro Paese, sia a livello internazionale, per le ragioni menzionate in precedenza, che nei trent'anni abbracciati da questo articolo lo hanno portato a essere ritenuto lo scrittore più rappresentativo, più importante e più riconoscibile del Sud slavo. Inoltre, le traduzioni sono un elemento chiave della ricezione dell'opera di uno scrittore in un contesto linguistico-culturale diverso da quello di origine, poiché, pur con le peculiarità che esse possono presentare a livello teorico e nella concreta realtà testuale (si pensi alla varietà di approcci traduttivi e alla possibile diversità di soluzioni traduttive, alla possibilità di errori di traduzione e all'invecchiamento delle traduzioni), sono il primo strumento di una vera diffusione della sua produzione letteraria e della sua poetica anche tra i lettori che non ne possono leggere gli originali, cioè tra coloro che non hanno una formazione linguistico-letteraria specifica e adeguata. Grazie a tale strumento possono avere una maggiore efficacia e diffusione anche gli studi dedicati al medesimo scrittore.

Andrić era nel periodo precedente e resta nel periodo qui affrontato l'autore del Meridione slavo più tradotto in assoluto. È l'unico scrittore di tale area di cui sono state rese in italiano molte opere minori oltre a tutte le maggiori, e sono state realizzate anche più traduzioni di alcuni suoi testi. Con la trasposizione delle sue opere si è cimentato un numero non piccolo di traduttori e tali versioni sono state date alle stampe da numerosi editori, appartenenti alla grande, alla media e alla piccola editoria. Oltre ai quattro romanzi compiuti, i racconti sono l'ambito della produzione andriciana che è stato più coltivato dai traduttori italiani anche negli ultimi trent'anni, arrivando alla trasposizione di un numero complessivo di testi elevato e di assoluto rilievo, compresi alcuni racconti meno noti anche tra i lettori degli originali che non siano specialisti dell'opera andriciana, sia nei Balcani Occidentali, sia al di fuori di essi (basti ricordare, tra gli altri, testi come *La passeggiata*, *Il secondo giorno di Natale* e *Sulla riva*). Alle traduzioni di testi narrativi si affiancano poi una scelta di poesie e alcune sillogi di prosa saggistica e meditativa.

Per quanto concerne gli editori, i più attivi, cioè quelli che hanno pubblicato più volumi, sono Mondadori di Milano, Zandonai di Rovereto e Bottega Errante di Udine. Quest'ultimo ha ereditato il ruolo avuto da Zandonai fino alla sua chiusura nel dare alle stampe edizioni innovative dell'autore, cioè due raccolte di racconti (*La donna sulla pietra* e *Litigando con il mondo*) che hanno dato impulso a una rinnovata ondata di interesse per l'Andrić minore. Che ci sia una continuità tra queste due case editrici nella pubblicazione dei testi andriciani si evince anche dal fatto che Bottega Errante ha riproposto uno dei volumi editi da Zandonai (*Litigando con il mondo*), sforzo sfociato anche nella riedizione della traduzione della *Signorina* di Dunja Badnjević e Manuela Orazi pubblicata da Livello 4.

Altri editori hanno pubblicato due volumi di Andrić: Adelphi di Milano – ancora una delle maggiori case editrici italiane – e Newton Compton di Roma. In particolare, l'editore milanese si distingue da decenni come uno dei più attenti alla letteratura di qualità nelle varie lingue slave. In tale contesto si collocano i due volumi andriciani e le opere di quelli che sono con Andrić i principali scrittori serbi del Novecento: Miloš Crnjanski e Danilo Kiš.

Ci sono poi editori che hanno dato alle stampe un unico volume di Andrić: Castelvecchi di Roma, Cosmo Iannone di Isernia, Le Lettere di Firenze, Livello 4 di Roma, Nuova dimensione di Portogruaro, Perosini di Zevio, cui si aggiungono il Comune di Monfalcone e il Lions Club "Trieste Europa", unitisi per pubblicare l'agile volumetto *Ivo Andrić*, contenente alcuni brevi testi sullo scrittore e due racconti: *Una storia maledetta* e *Le prove generali*, tradotti rispettivamente da Alice Parmeggiani e da Lara Cerruti.

Nell'esposizione si è seguito un criterio meramente quantitativo, che non implica che gli editori con meno pubblicazioni andriciane abbiano scelto testi e offerto versioni di qualità e di rilievo minore o che abbiano avuto un ruolo secondario nella diffusione della sua opera.

Nel periodo di riferimento di questo articolo i traduttori cimentatisi con la resa in italiano di testi di Andrić sono i seguenti: Luciana Borsetto; Dunja Badnjević, in alcune occasioni in collaborazione con Manuela Orazi; Lara Cerruti; Elisa Copetti; Lionello Costantini; Ines Olivari; Alice Parmeggiani; Giacomo Scotti; Stevka Šmitran; Luca Vaglio. Questi traduttori hanno all'attivo almeno un volume di testi andriciani in traduzione, con l'eccezione di Olivari e di Cerruti, ognuna delle quali ha trasposto un unico racconto (cfr. Andrić 1994, 2007b), di Borsetto, che ha tradotto una scelta di brani dal libro di prose lirico-meditative *Inquietudini* (cfr. Andrić 2000b), e di Scotti, che in un'antologia di narrativa breve della Bosnia ha inserito cinque racconti andriciani (cfr. Andrić 2006), di cui quattro (*La storia dell'aiducco*, *Aska e il lupo*, *Il ponte sul fiume Žepa*, *In catene verso Costantinopoli*) già da lui proposti in florilegi degli anni Settanta e uno (*Una lettera del 1920*) con cui si è cimentato per la prima volta.

Oltre ai traduttori, un ruolo di rilievo nella fortuna di Andrić in Italia negli ultimi decenni è stato svolto da Božidar Stanišić, poeta, narratore e saggista, che a partire dal 2010 si è fatto promotore e curatore di ben sette volumi di racconti e di saggi andriciani, accompagnando i testi delle traduzioni (non eseguite da lui) con prefazioni o postfazioni in cui confluiscono elementi autobiografici e spunti di lettura e di contestualizzazione storico-letteraria dei testi proposti al lettore (cfr. Stanišić 2010, 2011, 2012a, 2012b, 2016a, 2017a, 2020). In questa sua attività di divulgazione Stanišić ha collaborato quasi sempre con Parmeggiani, in un'occasione con Badnjević e Orazi e in un'altra con Copetti.

Ad Alice Parmeggiani va riconosciuto il merito di essere stata la traduttrice più assidua nel rendere in italiano i testi narrativi di Andrić, non solo nell'ultimo trentennio, ma in assoluto, e di averlo fatto con accuratezza filologica e finezza letteraria. A Parmeggiani si deve la traduzione di ben cinque raccolte di racconti (cfr. Andrić 2007a, 2010, 2012a, 2012b, 2016a), oltre che di testi inclusi in scelte più concise (Andrić 2004, 2007b), e della *Vita di Isidor Katanić* (orig.: *Zeko*, cfr. Andrić 2020), che si presenta come libro a sé stante a

dispetto della tradizione ecdotica relativa al prototesto e degli studi dedicati ad esso, considerato un racconto lungo. L'approccio testuale innovativo si spiega perché *La vita di Isidor Katanić* è ritenuto un "romanzo breve" nella postfazione di Stanišić (2020: 167). È interessante che un'edizione in traduzione, e non in lingua originale, proponga di modificare un giudizio morfologico e storico-letterario che nell'area di origine è consueto e unanime.

Per prolificità nel rendere i testi andriciani in italiano e per la rilevanza degli scritti scelti si distingue anche Dunja Badnjević, che si è prima segnalata per la traduzione e la cura di due sillogi di racconti apparse nella prima metà degli anni Novanta, *Racconti di Sarajevo* (cfr. Andrić 1993) e *Racconti di Bosnia* (cfr. Andrić 1995), e poi come principale traduttrice e come curatrice dell'apparato critico ha partecipato alla pubblicazione di *Romanzi e racconti*, volume nato da un progetto editoriale di Predrag Matvejević e dato alle stampe da Mondadori nei suoi "Meridiani" all'inizio del nuovo millennio (cfr. Andrić 2001). Sia per il prestigio della collana, sia per l'ampiezza della scelta offerta, comprendente i due romanzi-cronache, tredici racconti (tra cui *Il cortile maledetto*, da ritenere e generalmente ritenuto un romanzo) e una selezione di brani dalla raccolta di prose meditative *Segni lungo il cammino*, questa è divenuta l'edizione di riferimento delle opere di Andrić in lingua italiana e ha contribuito all'inclusione dell'autore nel canone della letteratura europea, secondo il punto di vista italiano. In questa edizione Badnjević ha proposto delle nuove traduzioni dei romanzi-cronache, succedendo al lavoro svolto da Bruno Meriggi e da Luigi Salvini, i primi traduttori italiani rispettivamente del *Ponte sulla Drina* (1960) e della *Cronaca di Travnik* (1961). Una prima analisi del rapporto tra le due traduzioni italiane del *Ponte sulla Drina* è offerta da Ljiljana Avirović (2003).

Nell'edizione dei *Romanzi e racconti*, insieme alle traduzioni eseguite da Badnjević, trovano posto anche le due versioni di Lionello Costantini. Ciò non è privo di significato, poiché, dal punto di vista non solo cronologico, le traduzioni dei *Tempi di Anika* e della *Corte del diavolo* pubblicate da Costantini per i tipi di Adelphi nella prima metà degli anni Novanta costituiscono l'inizio di quella che si può ritenere una nuova fase della traduzione in lingua italiana dei testi andriciani e, quindi, della fortuna di Andrić in Italia, una fase corrispondente proprio agli ultimi trent'anni, in cui si riscontrano un rinnovato interesse per lo scrittore e una intensificazione e diversificazione crescenti della traduzione delle sue opere.

Poco prima dell'ampia edizione mondadoriana, quasi uno spartiacque, sono state realizzate due iniziative miranti a far conoscere al lettore italiano alcuni segmenti della produzione di Andrić diversi dalla narrativa e dalla saggistica: il volume *Poesie scelte*, curato da Stevka Šmitran (Andrić 2000a), e la già citata selezione di brani tratti da *Inquietudini*, curata da Luciana Borsetto. Queste due pubblicazioni sono un importante arricchimento della gamma di testi andriciani disponibile in italiano.

Alcuni anni dopo *Romanzi e racconti* inizia la più intensa fase di traduzione delle opere di Andrić nel nostro Paese, una fase in cui nel giro di un quindicennio vedono la luce ben undici volumi diversi, quasi tutti di narrativa, ma anche di saggi, oltre alle stampe autonome delle più recenti versioni del *Ponte sulla Drina* e della *Cronaca di Travnik* negli "Oscar Moderni" di Mondadori e alla versione rivista della traduzione della *Signorina* di Badnjević e Orazi.

In questa occasione, per meri limiti di spazio, è impossibile soffermarsi in modo dettagliato sugli altri volumi, ma è opportuno quantomeno menzionarli.

In ordine cronologico il primo è *La storia maledetta. Racconti triestini* (Andrić 2007a), con la traduzione di Alice Parmeggiani e la cura di Marija Mitrović, che da anni dedica una particolare attenzione alle intersezioni fra Trieste e la letteratura serba. Nello stesso anno e grazie al lavoro della medesima curatrice vede la luce anche il già citato *Ivo Andrić*, edito dal Comune di Monfalcone e dal Lions Club “Trieste Europa” (Andrić 2007b). Pochi anni prima uno dei “racconti triestini”, *Esaltazione e rovina di Toma Galus* (Andrić 2004), è stato incluso nell’antologia *Sul mare brillavano vasti silenzi*, curata ancora da Mitrović.

Alla cura di Stanišić e all’attività traduttiva di Parmeggiani si devono le raccolte di racconti *La donna sulla pietra* (2010), *Litigando con il mondo* (2012), *Buffet Titanik* (2012), *La casa solitaria* (2016) e il romanzo, o racconto lungo, *La vita di Isidor Katanić* (2020), tutti nati dall’intenzione di offrire al lettore italiano dei testi narrativi che solitamente non rientrano tra quelli più noti e citati, ma che sono di pregevole fattura e ugualmente degni di attenzione.

Stanišić è il curatore anche dei saggi raccolti nella silloge intitolata *Sul fascismo* (Andrić 2011), tradotti da Badnjević e Orazi, e degli scritti di natura odeporea e meditativa inclusi nel volume *In volo sopra il mare e altre storie di viaggio* (Andrić 2017a), tradotto da Copetti e comprendente anche una nuova scelta di brani tratti da *Segni lungo il cammino*.

Si osserva che le raccolte ricordate poc’anzi non riflettono i contenuti di quelle volute da Andrić, ma costituiscono delle scelte di testi dovute ai curatori/traduttori, con l’eccezione della *Casa solitaria*, traduzione integrale della raccolta di racconti *Kuća na osami*, una delle opere postume entrate nel canone andrićiano nel 1976.

Sia concesso di ricordare la raccolta *Racconti francescani*, edita da Castelvechi nel 2017 e curata dall’autore del presente contributo, nella quale per la prima volta si offrono insieme in lingua italiana i dieci racconti del ciclo basato sulle vicende dei frati bosniaci dell’Ordine di San Francesco, cui è stato aggiunto il saggio biografico *La leggenda di san Francesco d’Assisi*, trasposto per la prima volta in italiano.

Quanto ai testi pubblicati al di fuori dei volumi di Andrić, oltre al già ricordato *Esaltazione e rovina di Toma Galus*, nel periodo preso in esame si rileva la traduzione del racconto *Lettera del 1920* eseguita da Ines Olivari e inclusa nell’antologia *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa della ex-Jugoslavia*, a cura di Nicole Janigro (cfr. Andrić 1994). Si tratta di un testo divenuto famoso e spesso citato negli anni Novanta perché ritenuto utile a comprendere gli eventi storici di quel periodo in ex Jugoslavia. Allora non stupisce che del medesimo racconto esistano una traduzione coeva, di Dunja Badnjević, inclusa nei *Racconti di Sarajevo* (Andrić 1993: 21-35) e poi – in una versione riveduta – in *Romanzi e racconti* (Andrić 2001a: 1210-1226), e un’altra successiva, già menzionata, di Giacomo Scotti, l’altro traduttore che ha reso in italiano testi andrićiani al di fuori di volumi interamente di Andrić.

3. *Gli studi*

L'altro aspetto fondamentale della ricezione di uno scrittore al di fuori dei suoi confini di più immediato riferimento, quindi anche della ricezione e della fortuna di Andrić in Italia, è quello degli studi volti a presentare e a interpretare la sua biografia, i suoi testi letterari, la sua poetica. Da questo punto di vista, si constatano due cose: negli ultimi trent'anni si è assistito a un incremento dei contributi accademici pubblicati su riviste e miscellanee o altri volumi, mentre permane la quasi totale assenza di monografie. Ciò corrisponde all'esiguità degli strumenti adatti all'alta divulgazione e ai corsi universitari.

Si può ancora osservare che una parte non trascurabile, cioè circa un terzo, di tali contributi è costituita dalle prefazioni e dalle postfazioni che accompagnano le traduzioni. Di queste la gran parte si deve alla penna di Stanišić, ai cui testi, usciti tra il 2010 e il 2020, si è già fatto riferimento.

Passando a una rapida panoramica, si rileva che nel periodo considerato è apparsa un'unica monografia, *I romanzi-cronache di Ivo Andrić* di Persida Lazarević Di Giacomo (2000), che si aggiunge a *Invito alla lettura di Ivo Andrić* (1981) di Diego Zandel e Giacomo Scotti, "un'agile monografia" – per dirla con Perillo (1994: 407) – "che concorse alla migliore conoscenza del suo [di Andrić] universo artistico nel nostro Paese", un lavoro di intenzione e di portata introduttiva, che per decenni è stato l'unico strumento a disposizione dei lettori non specialisti e degli studenti italiani.

La monografia di Lazarević Di Giacomo consta di quattro capitoli dedicati a particolari aspetti delle opere studiate (*Storia e leggenda come tempo e non tempo; Lo spazio e la sua assenza; Il silenzio. Grado zero del suono; Personaggi*) e di una breve conclusione. Inoltre, contiene un testo di Svetlana Stipčević (2000) sulla fortuna dello scrittore nel nostro Paese, una *Biografia di Ivo Andrić* fornita dalla Fondazione Ivo Andrić di Belgrado e due repertori bibliografici sulle traduzioni di testi andrićiani pubblicate in Italia in forma di volume e sui contributi critici, anche pubblicistici, apparsi in lingua italiana. Pur nella sua concisione e pur affrontando solo una parte delimitata della vasta produzione dello scrittore, il volume ha il pregio di occuparsi di due delle sue opere chiave, i romanzi-cronache *Il ponte sulla Drina* e *La cronaca di Travnik*, offrendo interessanti spunti interpretativi, tra cui spiccano quelli sulla funzione e sul significato dello spazio carcerario e del silenzio. Altro pregio è l'aspirazione scientifica coniugata all'utilità didattica.

Alcuni anni dopo è apparsa anche un'altra monografia, *Ivo Andrić. Scrittore e diplomatico europeo. Evropski pisac i diplomata* (Babac et al. 2010), ma si tratta di una pubblicazione che non contiene né traduzioni, né studi su Andrić, e che ha un valore documentario limitatamente alla sua esperienza diplomatica.

Tornando a Persida Lazarević Di Giacomo, le si deve anche un contributo meno ampio, *L'eco morlacca in un episodio de "La cronaca di Travnik" di Ivo Andrić* (Lazarević Di Giacomo 1999). Aggiungendo a questo l'articolo del 1993 in cui Ljiljana Banjanin offre un'interessante panoramica ragionata dei personaggi femminili nella narrativa breve di Andrić, si osserva che questi sono gli unici contributi accademici apparsi in Italia e in

lingua italiana negli anni Novanta, periodo in cui invece proliferavano gli interventi di carattere pubblicistico, ai quali si affiancano i testi introduttivi di Badnjević alle raccolte di racconti da lei curate. Si può così constatare che la monografia di Lazarević Di Giacomo (2000), insieme al volume *Romanzi e racconti*, con una prefazione di Matvejević (2001), costituiscono l'inizio di un nuovo, più intenso periodo anche dell'elaborazione di studi italiani su Andrić, un periodo in cui l'aumento del numero dei contributi è netto rispetto ai decenni precedenti.

Per quanto riguarda gli studi pubblicati su riviste, miscellanee e volumi di testi andrićiani, tra gli studiosi più attivi c'è Marija Mitrović, la quale tra il 1999 e il 2017, oltre ad aver curato la raccolta *La storia maledetta* e l'antologia *Sul mare brillavano vasti silenzi*, contenente un racconto di Andrić, ha pubblicato quattro contributi di carattere storico-letterario e di approfondimento incentrati su temi peculiari come *Gli stranieri nell'opera di Ivo Andrić*, *Andrić e l'Italia*, *Il principe ottomano Gem nella storia e nel romanzo di Ivo Andrić* e *Il sole mediterraneo nella poesia di Ivo Andrić* (cfr. Mitrović 1999, 2007, 2016, 2017).

Si incentrano soprattutto sulla poesia andrićiana e su un aspetto più specifico (dei taccuini inediti dell'autore) i contributi di Stevka Šmitran apparsi nei primi anni del XXI secolo e nel 2019, due dei quali sono confluiti in *Storia e mito slavo*, raccolta di saggi di questa studiosa e poetessa edita sempre nel 2019. Quell'anno ha visto la luce anche l'articolo di Stefano Aloe *La dimensione odeporica dell'opera di Ivo Andrić e il suo soggiorno a Berlino (1939-1941)*, mentre di nuovo all'inizio del millennio si colloca il saggio in cui Rosanna Morabito (2001) presenta una riflessione comparativa su Andrić e Meša Selimović, altro classico moderno delle letterature slave del Sud.

Non è stato composto da una serbocroatista italiana, ma rientra nei criteri adottati per la stesura di questo articolo il saggio in cui Svetlana Šeatović-Dimitrijević (2016) affronta il tema della solitudine in alcuni racconti andrićiani.

Per la loro innovatività si ricordano i due articoli di Sanela Mušija (2004, 2015): il primo è tra i rari contributi sul romanzo ricostruito *Na sunčanoj strani (Dalla parte del sole)*, 1994, di cui si tratta la componente autobiografica, mentre il secondo esamina le traduzioni di tre testi lirici italiani antichi eseguite da Andrić e il loro significato per la sua poetica.

Anche l'autore del presente articolo ha pubblicato tre contributi, tra il 2014 e il 2017, in cui studia l'importanza del tema e della tecnica del ritratto per la poetica di Andrić, esamina alcuni aspetti portanti del romanzo *Gospodica (La signorina)* e presenta il tema francescano in Andrić e il ciclo dei dieci racconti francescani. Sebbene esca dai confini cronologici di questo lavoro, si segnala anche Vaglio 2022.

Non si prendono in considerazione, almeno per ora, le voci dedicate ad Andrić nei lessici o dizionari letterari esistenti in lingua italiana, ma non si può chiudere questa panoramica senza parlare delle storie della letteratura croata e della letteratura serba pubblicate in italiano nel periodo di riferimento. In ordine cronologico, si tratta della *Storia della letteratura croata* di Dubravko Jelčić (2005), traduzione italiana della prima edizione, uscita nel 1997, della sintesi storico-letteraria dello studioso croato, e della *Storia della cultura e della letteratura serba* di Bojan Mitrović e Marija Mitrović (Mitrović et al. 2015 – le parti sulla

letteratura si devono a Marija Mitrović). La presenza dello scrittore in entrambe le opere attesta la transculturalità della sua figura e della sua scrittura, appartenenti alla letteratura serba, ma inclusi anche nella letteratura e cultura croata, per la sua origine cattolica, e in quella bosniaca, vista la nascita a Travnik da una famiglia sarajevese e la raffigurazione della Bosnia così centrale nella sua narrativa.

4. *Bilanci e prospettive: considerazioni conclusive*

Concludendo, si possono offrire alcuni dati numerici relativi all'ultimo trentennio: 1) undici traduttori diversi hanno pubblicato almeno una versione italiana di un testo di Andrić; 2) undici editori hanno stampato almeno un volume andriciano; 3) includendo la traduzione dei *Tempi di Anika* di Costantini, del 1990, la stampa in forma autonoma delle versioni del *Ponte sulla Drina* e della *Cronaca di Travnik* eseguite da Dunja Badnjević, e la riedizione di alcune raccolte narrative, in Italia sono usciti più di venti volumi di Andrić.

Sempre per quanto concerne l'attività traduttiva, si rileva un'intensificazione che riguarda due aspetti: da un lato, si è molto sviluppata la traduzione di testi ancora inediti in italiano od ormai inaccessibili da decenni ai lettori comuni; dall'altro, sono state eseguite nuove versioni di opere chiave dell'autore, in primo luogo dei suoi romanzi, ma anche di alcuni racconti.

Resta, tuttavia, un margine ancora ampio per la traduzione di altri testi non ancora resi in italiano o resi solo in forma parziale. È, inoltre, auspicabile la preparazione di edizioni commentate, oltre che dotate di prefazioni solide e affidabili, edizioni di cui si sente l'esigenza anche per fini didattici e che rappresenterebbero un arricchimento del panorama attuale e un ulteriore grado di sviluppo degli studi italiani su Andrić. Infine, come nel caso di ogni scrittore di rilievo ed entrato nel canone europeo, è naturale che con il passare del tempo possano vedere la luce nuove versioni di testi già tradotti.

Infine, nei trent'anni presi in considerazione e rispetto ai decenni precedenti si è verificata anche un'intensificazione dell'attività di studio, con importanti inquadramenti storico-letterari (nel contesto slavo meridionale e in quello europeo) delle opere e del loro autore e con nuovi contributi interpretativi, in primo luogo dei romanzi, ma anche dei racconti e della poesia. Tale intensificazione si può far coincidere con una nuova fase della serbocroatistica italiana, in cui la traduzione funge da traino e gli studi si fanno più diffusi e aperti ai fenomeni letterari moderni e contemporanei, forse più che nel periodo precedente. Probabilmente Andrić è l'argomento più frequente dell'attività accademico-traduttiva della serbocroatistica nostrana dai primi anni Novanta del secolo scorso a oggi. Tuttavia, resta un margine ancora ampio per l'elaborazione di nuovi studi complessivi o specifici, in primo luogo di monografie, che presentino l'opera andriciana in lingua italiana a livello accademico e di alta divulgazione.

Bibliografia

I. TRADUZIONI DI TESTI ANDRICIANI

- Andrić 1990: I. Andrić, *I tempi di Anika*, trad. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1990 (= Piccola Biblioteca Adelphi, 244).
- Andrić 1992: I. Andrić, *La corte del diavolo*, trad. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1992 (= Piccola Biblioteca Adelphi, 281)(rist. 2000).
- Andrić 1993: I. Andrić, *Racconti di Sarajevo*, a cura di D. Badnjević Orazi, Newton Compton, Roma 1993 (= 100 pagine 1000 lire, 95).
- Andrić 1994: I. Andrić, *Lettera del 1920*, trad. di I. Olivari, in: N. Janigro (a cura di), *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa della ex-Jugoslavia*, Manifestolibri, Roma 1994, pp. 23-34.
- Andrić 1995: I. Andrić, *Racconti di Bosnia*, ed. integrale, a cura di D. Badnjević Orazi, Newton Compton, Roma 1995 (= Biblioteca Economica Newton. Classici, 34).
- Andrić 2000a: I. Andrić, *Poesie scelte*, a cura di S. Šmitran, Le Lettere, Firenze 2000 (= Il Nuovo Melograno, 43).
- Andrić 2000b: *Ivo Andrić segreto. Inquietudini*, a cura di L. Borsetto, "Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica", XIII, 2000, 141, pp. 48-55 (pref.: pp. 49-50; trad. [brani scelti] di L.B.: pp. 51-55).
- Andrić 2001a: I. Andrić, *Romanzi e racconti*, progetto editoriale e saggio introduttivo di P. Matvejević, traduzioni, cronologia e note a cura di D. Badnjević, Mondadori, Milano 2001 (= I Meridiani)(rist. 2011).
- Andrić 2001b: I. Andrić, *La cronaca di Travnik. Il tempo dei consoli*, trad. di D. Badnjević, Mondadori, Milano 2001 (= Scrittori italiani e stranieri) (rist. negli Oscar).
- Andrić 2004: I. Andrić, *Esaltazione e rovina di Toma Galus*, trad. di A. Parmeggiani, in: M. Mitrović, *Sul mare brillavano vasti silenzi. Immagini di Trieste nella letteratura serba*, Il Ramo d'Oro, Trieste 2004 (= Scritture, 1), pp. 135-152.
- Andrić 2006: [I. Andrić], *La storia dell'aiducco / Aska e il lupo / Il ponte sul fiume Žepa / In catene verso Costantinopoli / Una lettera del 1920*, in: *Racconti dalla Bosnia*, scelti e tradotti da G. Scotti, Diabasis, Reggio Emilia 2006 (= Al Buon Corsiero, 25), pp. 43-51, 52-59, 60-68, 69-74, 75-88.
- Andrić 2007a: I. Andrić, *La storia maledetta. Racconti triestini*, a cura di M. Mitrović, trad. di A. Parmeggiani, Mondadori, Milano 2007 (= Oscar scrittori moderni, 1963)(con rist.).

- Andrić 2007b: *Ivo Andrić*, Comune di Monfalcone - Lions Club “Trieste Europa”, Monfalcone-Trieste 2007 (tra l’altro, contiene i racconti: *Una storia maledetta. Racconto inedito in italiano di Ivo Andrić*, trad. di A. Parmeggiani, pp. 13-47; *Le prove generali*, trad. di L. Cerruti, pp. 61-81).
- Andrić 2008: I. Andrić, *La signorina*, trad. di D. Badnjević e M. Orazi, Livello 4, Roma 2008 (= Testimoni)(ried. Bottega Errante, Udine 2022 [= Estensioni. Voci dell’est Europa, 29]).
- Andrić 2010: I. Andrić, *La donna sulla pietra*, a cura di B. Stanišić, trad. di A. Parmeggiani, Zandonai, Rovereto (TN) 2010 (= I fuochi).
- Andrić 2011: I. Andrić, *Sul fascismo*, a cura di B. Stanišić, trad. di D. Badnjević e M. Orazi, Nuova dimensione, Portogruaro (VE) 2011 (= Freccce, 2).
- Andrić 2012a: I. Andrić, *Litigando con il mondo*, a cura di B. Stanišić, trad. di A. Parmeggiani, Zandonai, Rovereto (TN) 2012 (= I fuochi)(rist.: *ivi*, 2013; Bottega Errante, Udine 2021 ([= Estensioni. Voci dell’est Europa, 20])).
- Andrić 2012b: I. Andrić, *Buffet Titanik – Buffet Titanik, Bambini, Il secondo giorno di Natale*, a cura di B. Stanišić, trad. di A. Parmeggiani, red. di A. Rinaldi, Perosini Ed., Zevio (VR) 2012 (= I fiordalisi, 13).
- Andrić 2016a: I. Andrić, *La casa solitaria*, trad. di A. Parmeggiani, postfazione di B. Stanišić, Cosmo Iannone Ed., Isernia 2016 (= Reti).
- Andrić 2016b: I. Andrić, *Il ponte sulla Drina*, trad. di D. Badnjević, Mondadori, Milano 2016 (= Oscar moderni, 57)(rist.: 2020⁶).
- Andrić 2017a: I. Andrić, *In volo sopra il mare e altre storie di viaggio*, a cura di B. Stanišić, trad. di E. Copetti, Bottega Errante, Udine 2017 (= Estensioni. Voci dell’Est Europa, 1).
- Andrić 2017b: I. Andrić, *Racconti francescani*, a cura di L. Vaglio, Castelvecchi, Roma 2017 (= Narrativa).
- Andrić 2020: I. Andrić, *La vita di Isidor Katanić*, trad. di A. Parmeggiani, postfazione di B. Stanišić, Bottega Errante, Udine 2020 (= Estensioni. Voci dell’Est Europa, 15).

2. STUDI SU ANDRIĆ

- Aloe 2019: S. Aloe, *La dimensione odeporica dell’opera di Ivo Andrić e il suo soggiorno a Berlino (1939-1941)*, in: M. Severini (a cura di), *Viaggiare nel mondo in guerra 1939-1945*, Venezia 2019, pp. 63-74.
- Avirović 2003: Lj. Avirović, *Il ponte di Andrić collega uomini e cose. Sulla traduzione di Ivo Andrić in Italia*, “Comunicare letterature lingue”, III, 2003, pp. 377-388.

- Babac *et al.* 2010: J. Babac *et al.*, *Ivo Andrić. Scrittore e diplomatico europeo. Evropski pisac i diplomata*, Trieste 2010.
- Badnjević 1993: D. Badnjević Orazi, *Prefazione*, in: I. Andrić, *Racconti di Sarajevo*, a cura di D. Badnjević Orazi, Newton Compton, Roma 1993, pp. 9-16.
- Badnjević 1995: D. Badnjević Orazi, *Introduzione*, in: I. Andrić, *Racconti di Bosnia*, a cura di D. Badnjević Orazi, Newton Compton, Roma 1995, pp. 7-15.
- Banjanin 1993: Lj. Banjanin, *Le figure femminili nei racconti di Ivo Andrić*, "Slavia. Rivista trimestrale di cultura", II, 1993, 3, pp. 109-130.
- Jelčić 2005: D. Jelčić, *Storia della letteratura croata*, pref. di A. Stamać, contributi di R. Katičić e D. Žubrinić, a cura di R. Cattaneo, Milano 2005, pp. 290-294.
- Lazarević Di Giacomo 1999: P. Lazarević Di Giacomo, *L'eco morlacca in un episodio de "La cronaca di Travnik" di Ivo Andrić*, "Itinerari", 1999, 1-2, pp. 223-244.
- Lazarević Di Giacomo 2000: P. Lazarević Di Giacomo, *I romanzi-cronache di Ivo Andrić*, Pescara 2000.
- Mattuglia 1999: S. Mattuglia, *Dall'Italia alla Jugoslavia. Note a margine di uno dei percorsi di Ivo Andrić*, "Quaderni Giuliani di Storia", XX, 1999, 1, pp. 21-63.
- Matvejević 2001: P. Matvejević, *Segni, sentieri, solitudini. Ivo Andrić tra Oriente e Occidente*, in: I. Andrić, *Romanzi e racconti*, a cura di D. Badnjević, Mondadori, Milano 2001, pp. IX-XXXVI.
- Mitrović 1999: M. Mitrović, *Gli stranieri nell'opera di Ivo Andrić*, "Letterature di frontiera", IX, 1999, 2 (*Culture maggioritarie e culture minoritarie: incontri e scontri*, 1), a cura di L. Calvi, pp. 205-212.
- Mitrović 2007: M. Mitrović, *Andrić e l'Italia*, in: I. Andrić, *La storia maledetta. Racconti triestini*, a cura di M. Mitrović, Mondadori, Milano 2007, pp. V-XIII.
- Mitrović 2016: M. Mitrović, *Il principe ottomano Gem nella storia e nel romanzo di Ivo Andrić*, in: L. Ramello, A. Borio e E. Nicola (a cura di), *Par estude ou par acoustumance. Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, Alessandria 2016, pp. 513-524.
- Mitrović 2017: M. Mitrović, *Il sole mediterraneo nella poesia di Ivo Andrić*, in: Lj. Banjanin, P. Lazarević Di Giacomo, S. Roić, S. Šeatović (a cura di), *Il SoleLuna presso gli slavi meridionali*, II, Alessandria 2017, pp. 169-182.
- Mitrović *et al.* 2015: B. Mitrović, M. Mitrović, *Storia della cultura e della letteratura serba*, Lecce 2015, pp. 135-139.
- Morabito 2001: R. Morabito, *Storicità del destino dei popoli e atemporalità dell'individuo. Riflessioni su Andrić e Selimović*, "Russica Romana", VIII, 2001, pp. 207-222.

- Mušija 2004: S. Mušija, *Autobiografia e finzione: Na sunčanoj strani di Ivo Andrić*, “Europa Orientalis”, XXIII, 2004, 2, pp. 309-318.
- Mušija 2015: S. Mušija, *Ivo Andrić e la lirica italiana antica*, “Ricerche slavistiche”, N.S. XIII (LIX), 2015, pp. 367-383.
- Stanišić 2010: B. Stanišić, *Racconti dall’ombra*, in: I. Andrić, *La donna sulla pietra*, a cura di B. Stanišić, Rovereto (TN) 2010, pp. 127-138.
- Stanišić 2011: B. Stanišić, *Il fascismo, “una peste umana”*, in: I. Andrić, *Sul fascismo*, a cura di B. Stanišić, Nuova dimensione, Portogruaro (VE) 2011, pp. 87-110.
- Stanišić 2012a: B. Stanišić, *Racconti con un’etichetta ingannevole*, in: I. Andrić, *Litigando con il mondo*, a cura di B. Stanišić, Zandonai, Rovereto (TN) 2012, pp. 135-148.
- Stanišić 2012b: B. Stanišić, *Tre racconti di Ivo Andrić*, in: I. Andrić, *Buffet Titanik – Buffet Titanik, Bambini, Il secondo giorno di Natale*, a cura di B. Stanišić, Perosini Ed., Zevio (VR) 2012, pp. 77-95.
- Stanišić 2016: B. Stanišić, *Postfazione. La casa dei racconti*, in: I. Andrić, *La casa solitaria*, Cosmo Iannone Ed., Isernia 2016, pp. 117-130.
- Stanišić 2017: B. Stanišić, *La condizione dell’animo e un bislacco orario delle partenze*, in: I. Andrić, *In volo sopra il mare e altre storie di viaggio*, a cura di B. Stanišić, Bottega Errante, Udine 2017, pp. 5-22.
- Stanišić 2020: B. Stanišić, *Un uomo in circostanze straordinarie*, in: I. Andrić, *La vita di Isidor Katanić*, Bottega Errante, Udine 2020, pp. 163-175.
- Stipčević 2000: S. Stipčević, *Ivo Andrić in Italia*, in: P. Lazarević Di Giacomo, *I romanzi-cronache di Ivo Andrić*, Pescara 2000, pp. 89-94.
- Šeatović-Dimitrijević 2016: S. Šeatović-Dimitrijević, *La solitudine nei racconti solari di Ivo Andrić*, in: Lj. Banjanin, K. Jaworska, M. Maurizio (a cura di), *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell’Europa centro-orientale*, Bari 2016, pp. 243-266.
- Šmitran 2000: S. Šmitran, *Introduzione*, in: I. Andrić, *Poesie scelte*, a cura di S. Šmitran, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 5-27.
- Šmitran 2020a: S. Šmitran, *Malinconia e sogno. Traduzione di Poesie scelte di Ivo Andrić*, in: Ead., *Storia e mito slavo. Saggi 1979-2019*, Canterano (RM) 2020, pp. 11-26 (già in: “Semicerchio. Rivista di poesia comparata”, XX-XXI, 2001, pp. 84-92).
- Šmitran 2020b: S. Šmitran, *Taccuini inediti di Ivo Andrić scritti durante la Prima guerra mondiale*, in: Ead., *Storia e mito slavo. Saggi 1979-2019*, Canterano (RM) 2020, pp. 27-31 (già in: F. Guida [a cura di], *Il Sud-est europeo e l’Adriatico. Studi italiani. Contributi al XII Congresso Internazionale dell’Association Internationale d’Études du Sud-Est Européen [Bucarest, 2-7 settembre 2019]*, Canterano [RM] 2019, pp. 113-118).

- Vaglio 2014a: L. Vaglio, *L'arte del ritratto. Osservazioni sulla poetica di Ivo Andrić*, "Europa Orientalis", XXXIII, 2014, pp. 277-292.
- Vaglio 2014b: L. Vaglio, *Ritratto di un'alienazione. Per una lettura de La signorina di Ivo Andrić*, "Ricerche slavistiche", N.S. XII (LVIII), 2014, pp. 357-372.
- Vaglio 2017: L. Vaglio, *I racconti francescani di Ivo Andrić*, in: I. Andrić, *Racconti francescani*, a cura di L. Vaglio, Castelveccchi, Roma 2017, pp. 5-27.
- Vaglio 2022: L. Vaglio, *Anatomia della narrativa di Ivo Andrić. Un'introduzione al Cortile Maledetto*, "Slavia. Rivista trimestrale di cultura", XXXI, 2022, 3, pp. 163-182.

3. ALTRI STUDI

- Perillo 1994: F.S. Perillo, *La serbocroatistica italiana: bilancio di un cinquantennio*, in: G. Brogi Bercoff, G. Dell'Agata, P. Marchesani, R. Picchio (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Roma 1994, pp. 401-428.

Abstract

Luca Vaglio

The Reception of Ivo Andrić in Italy: 1991-2021. Assessment and Prospects

This paper offers a survey of the reception of Ivo Andrić in Italy from 1991 to 2021. The most widely translated South Slavic author, Andrić is unique in having not only major but also minor works translated into Italian. In some cases, various translations of the same text have been carried out, and numerous translators have worked with a wide range of publishers, from small to large publishing houses. In addition to novels, short stories represent the part of Andrić's oeuvre that translators have cultivated more intensely over the last thirty years. Formal studies of the author's work have increased since the early 1990s, but only one monograph has been published (P. Lazarević Di Giacomo, *I romanzi-cronache di Ivo Andrić*).

Keywords

Ivo Andrić; Reception; Literary Translation; Literary Studies.



RECENSIONI

J.A. Álvarez-Pedrosa, E. Santos Marinas, *Las Vidas de San Cirilo y San Metodio de Tesalónica. Las tradiciones oriental y occidental*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2022 (= Nueva Roma, 54), pp. 285.

Il presente volume costituisce un significativo contributo alla conoscenza della questione cirillo-metodiana per l'area ispanica e ispano-americana (e non solo), offrendo testi originali e traduzioni spagnole delle principali fonti relative all'attività dei fratelli tessalonicesi, un momento fondamentale della storia culturale europea, perché segna l'inizio della cultura scritta nel mondo slavo. Lo hanno curato con scrupolo e passione scientifica Juan Antonio Álvarez-Pedrosa, da molti anni attivamente impegnato in ambito linguistico e indoeuropeistico nello studio della prima civiltà slava, ed Enrique Santos Marinas, filologo slavo e traduttore, entrambi i membri dell'Università Complutense (Madrid). Vorremmo ricordare in particolare, in primo luogo, il significativo convegno *New Perspectives for Research in Medieval Slavonic Studies*, tenutosi a Madrid, a cui abbiamo avuto la ventura di partecipare e di cui sono stati pubblicati gli atti (*Medieval Slavonic Studies. New Perspectives for Research. Études slaves médiévales. Nouvelles perspectives de recherche*, a cura di J. A. Álvarez-Pedrosa, S. Torres Prieto, Paris 2009). Fra i lavori più significativi dei colleghi spagnoli possiamo citare: J.A. Álvarez Pedrosa, *Las respuestas del Papa Nicolás I a las consultas de los búlgaros. Edición crítica, traducción y comentario* (Granada 2009) e E. Santos Marinas, *La cultura material de los primitivos eslavos: un estudio sobre el léxico de los Evangelios* (Madrid 2008), frutto della sua tesi di dottorato, che abbiamo recensito sulla nostra rivista ("Studi Slavistici", VIII, 2011, pp. 351-352). Si deve aggiungere il recente volume, uscito per i tipi di Brill, a cura di Álvarez-Pedrosa, a cui ha collaborato Santos Marinas per i testi slavi: *Sources of Slavic Pre-Christian Religion*, Brill, Leiden-Boston 2021, una miscellanea con i testi originali e le traduzioni in inglese delle fonti medievali che ci informano sulla religione praticata dagli Slavi prima della loro cristianizzazione. Dell'opera, che avrebbe meritato una recensione, esiste un'edizione precedente in spagnolo: *Fuentes para el estudio de la religión eslava precristiana* (Zaragoza 2017).

L'introduzione di carattere generale tratteggia il momento storico e le biografie di Costantino-Cirillo e Metodio, considerando gli attori principali, le grandi potenze dell'epoca, l'impero bizantino e carolingio, come pure la grande Moravia, con le difficoltà di definirne i confini, e il khanato bulgaro. Pur nella sua brevità si colgono gli aspetti principali della questione. Certamente l'aspetto fondamentale rimane l'uso dello slavo nella liturgia, anche se ci pare eccessivo parlare di 'liturgia in slavo' per l'epoca di Cirillo e Metodio, dal momento che nella fase più antica lo slavo nella liturgia aveva ancora forti limitazioni. Probabilmente le traduzioni possedevano ancora una

funzione principalmente mistagogica. Solo all'epoca del primo impero bulgaro si potrebbe parlare di una vera e propria 'liturgia slava'. Abbiamo avuto occasione di ribadirlo in una conferenza dedicata a "San Clemente di Ocrida nella cultura dell'Europa", di cui sono disponibili gli atti (cfr. *Biblija i bogosluženie na slavjanskom jazyke vo vremena Klimenta Ochridskogo*, in: *Sv. Kliment Ochridski v kulturata na Evropa*, a cura di S. Kujumdžijeva, A.-M. Totomanova, V. Velinova, G. Nikolov, S. Nikolova, S. Bärlijeva, Sofija 2018, pp.16-29).

Si dà inoltre per scontato l'inizio del divieto della liturgia in slavo ai tempi di papa Stefano V (885), salvo poi ricordare l'autorizzazione di Innocenzo IV all'uso dello slavo in Dalmazia nel 1248. In ogni caso sarebbe stato troppo lungo sviluppare un discorso relativo alle sopravvivenze dell'eredità cirillo-metodiana nella Slavia latina. Si aggiunge comunque alla fine una pagina dedicata al rinnovamento del culto dei fratelli tessalonicesi nella chiesa cattolica, a partire dall'enciclica *Grande munus* di Leone XIII (1880).

Il volume prosegue con una breve presentazione dei testi della 'tradizione orientale', cioè le vite paleoslave e la *Vita di San Clemente* di Teofilatto di Ocrida, mentre per la 'tradizione occidentale' si scelgono la *Vita Cyrilli cum translatione sancti Clementis*, le testimonianze di Anastasio Bibliotecario, alcune epistole o frammenti di epistole dei papi Giovanni VIII e Stefano V e infine la *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*. Le brevi introduzioni si concentrano solo sull'aspetto testuale e sulle edizioni disponibili, tralasciando del tutto l'aspetto letterario, che avrebbe meritato qualche riflessione.

Parte fondamentale del volume sono le edizioni e le traduzioni dei testi presentati, curate da entrambi gli studiosi, anche se Álvarez-Pedrosa è responsabile soprattutto per i testi greci e latini, mentre Santos Marinas si è occupato soprattutto delle vite paleoslave. Riguardo ai testi originali si deve osservare che per le vite paleoslave e la *Vita Cyrilli* si segue l'edizione di F. Grivec e F. Tomšić, (*Constantinus et Methodius Thessalonicenses. Fontes*, Zagreb 1960 [= Radovi Staroslavenskog Instituta, 4]), per la *Vita di San Clemente* di Teofilatto di Ocrida si preferisce ancora la *Patrologia Graeca* (PG 126, coll. 1192-1249), ma limitandosi alla prima parte relativa al periodo moravo, mentre per le testimonianze di Anastasio Bibliotecario e le epistole papali si fa riferimento alle tradizionali edizioni dei *Monumenta Germaniae Historica*. Infine, per la *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, di cui è stata omessa la prima parte dedicata alla fondazione della diocesi di Salisburgo, oltre alla vecchia edizione dei *Monumenta Germaniae Historica*, curata da D.W. Wattenbach (1854) si attinge alla recente edizione di F. Lošek, che contiene anche una versione tedesca del testo (*Die Conversio Bagoariorum et Carantanorum und der Briefe des Erzbischofs Theotmar von Salzburg*, Hannover 1997 [= Monumenta Germaniae Historica. Studien und Texte, 15]).

Nelle indicazioni delle fonti di carattere biblico i curatori si sono limitati solo a quelle principali, ma spesso hanno indicato se si tratta di citazioni letterali o di parafrasi. In genere i personaggi, etnonimi e toponimi sono oggetto di una nota specifica e non mancano adeguate indicazioni bibliografiche. Tradurre le fonti cirillo-metodiane è un'operazione sempre delicata in cui ci si deve confrontare con le difficoltà di rendere i testi in lingua moderna, tenendo conto del complesso sottotesto, soprattutto di origine biblica, e del contesto culturale e storico del mondo alto medievale, dall'oriente asiatico fino all'occidente germanico. Vi sono inevitabilmente passaggi particolarmente difficili sul piano terminologico, come dimostra per esempio la traduzione dei termini *knigy* e *pismena* nella *Vita di Metodio* (cap. V, 11), resi entrambi con "letras", anche se più avanti (cap. VI, 3) il medesimo *knigy* è reso con "Escrituras". L'arduo compito è assolto da traduttori esperti di fonti medievali e inoltre le soluzioni stilistiche sono difficilmente valutabili se non si è madrelingua.

In bibliografia sono indicati non solo i più importanti repertori a disposizione, ma anche gli studi più significativi, a cui si devono aggiungere i numerosi riferimenti bibliografici presenti sia

nelle introduzioni ai testi, sia nel commento alle traduzioni. Fra la letteratura citata vediamo con piacere abbondanti riferimenti alla nostra cirillo-metodianistica, a cominciare da R. Picchio fino ad arrivare al volume di M. Betti, cui si deve la più solida ricerca medievistica sulla questione cirillo-metodianica degli ultimi vent'anni in Italia: *The Making of Christian Moravia (858-882). Papal Power and Political Reality* (Leiden, Boston 2014). Seguono gli indici dei nomi (con i soli personaggi storici) e quello dei luoghi.

Nel complesso si tratta di una pubblicazione estremamente utile per introdurre alla questione cirillo-metodianica, di cui si deve apprezzare soprattutto la concomitante presenza dei testi originali e delle traduzioni in lingua moderna che mettono direttamente a contatto i lettori con le fonti invitando a considerare l'opera dei fratelli tessalonicesi nel contesto storico e culturale dell'epoca, al di là di ogni approccio nazionale o confessionale alla questione. Potrebbe servire da modello anche per altre lingue europee in un contesto che spesso vede gli studiosi impegnati in ricerche di alta specializzazione, i cui risultati a stento escono dall'orizzonte strettamente slavistico o nazionale per confrontarsi sia con altre discipline, a partire dalla bizantinista e dalla medievistica, sia con un pubblico di più vaste dimensioni, a cominciare dagli studenti che frequentano le aule universitarie.

Marcello Garzaniti

M. Calusio, K. Stantchev (a cura di), *Dieci anni della Classe di Slavistica: vita, ricerche e sguardo sul futuro*, Biblioteca Ambrosiana, Centro Ambrosiano, Milano 2022 (= Slavica Ambrosiana, 10), pp. 266 + ill.

Il volume è articolato in tre sezioni, centrate su differenti nuclei tematici, ma legate da un pensiero comune: esaminare il portato di ricerche concluse o in corso per individuarne prospettive future. Il bilancio critico è dunque pensato in funzione dell'individuazione delle nuove direzioni verso le quali orientare la ricerca.

La prima sezione raccoglie le relazioni del *Dies Academicus* tenutosi il 25 e 26 ottobre 2019, dedicato alla celebrazione del decennale della Classe di Slavistica a cui fu affiancato il ricordo dell'anniversario dei 1150 anni dalla morte di Costantino-Cirillo. La seconda ospita i contributi presentati alla XVIII Giornata di studi Cirillometodiani, tenutasi all'Università Roma Tre il 4 febbraio 2020, nell'ambito della decima edizione delle *Rimskie Kirillo-Mefodievskie čtenija*, e dedicata al 1150° anniversario dell'ordinazione episcopale di Metodio. La terza sezione è dedicata al ricordo di Viktor M. Živov, studioso di prima grandezza nel panorama slavistico contemporaneo, scomparso nel 2013, nonché Accademico fondatore della classe di Slavistica. Il sottotitolo del volume, *Vita, ricerche e sguardo sul futuro*, ben rappresenta, condensandolo in una formula densa di significati, lo spirito che ha portato a un'impostazione unitaria di contributi e indirizzi di pensiero solo apparentemente eterogenei. Il volume, nato per ospitare ricerche e idee formulate prima del dilagare della pandemia da virus SARS, ed elaborato durante il periodo pandemico, sintetizza e dà voce alla necessità, sentita da autori e lettori, di ancorarsi saldamente al lavoro e alla responsabilità della ricerca e proiettarsi al suo proseguimento, pur con le difficoltà e nuove sfide prodottesi in questo periodo di crisi. *L'Introduzione* del Direttore della Classe, don Francesco Braschi, dà puntualmente conto di tutto ciò, lasciando emergere come l'attività della classe di Slavistica non si sia fermata, nonostante le restrizioni e i lutti, e come si accinga ad affrontare le prospettive future.

Più in dettaglio, il bilancio dei primi dieci anni della classe è presentato nel primo contributo, che apre il volume e introduce la prima sezione. I due autori, Francesco Braschi e Krassimir Stantchev, ripercorrono le tappe della fondazione e dell'attività del primo decennio, argomentando sul 'perché' di una classe di slavistica nell'Accademia Ambrosiana ed evidenziandone le radici già nello Statuto dell'Accademia, laddove (art. 3) è previsto che la promozione di ricerche in diversi campi della cultura sia traguadata a rendere la Veneranda Biblioteca Ambrosiana un luogo di confronto e scambio. Nell'applicazione di questo orientamento, la classe di Slavistica si è posta statutariamente il compito di coltivare gli studi nel campo della Slavistica nel senso più ampio, senza riserve

o preclusioni, attraverso lo spazio e il tempo. Sulla base di questo atteggiamento, inteso a costruire, i due autori illustrano l'attività svolta e sottolineano l'intenzione della classe di continuare a promuovere gli studi comparatistici in generale, ma con particolare attenzione all'avanzamento dello studio, da un lato, della presenza di Ambrogio nel mondo slavo e, dall'altro, delle ricerche sui materiali slavi e per gli Slavi raccolti nella Biblioteca Ambrosiana.

La biblioteca come presupposto imprescindibile per la realizzazione di attività di ricerca, discussione e divulgazione è il cardine della prima parte del *Dies*. La relazione di Jitka Křesálková e Andrea Trovesi descrive il Fondo Mensinger acquisito dalla Biblioteca Ambrosiana a fine Ottocento, ne indaga le dinamiche di formazione rapportandolo al contesto storico e alla personalità del suo possessore, il sacerdote Karel Mensinger cappellano del reggimento austriaco Reisinger, che tra il 1867 e il 1892 cercò di creare a Milano una raccolta di libri sulle lingue e le culture slave che egli riteneva essere troppo poco conosciute e ingiustamente trascurate in tale ambiente sia dagli intellettuali sia dal grande pubblico. La relazione di Giovanna Brogi Bercoff esamina in parallelo l'Accademia Ambrosiana e quella Mohyliana, con ampio riferimento ai rispettivi ambiti culturali, per evidenziarne similitudini e divergenze. Il contributo pone in rilievo la funzione esercitata dalla biblioteca nelle due istituzioni, e che le accomuna per molti versi, pur notando come le due accademie non abbiano avuto alcun contatto diretto.

La seconda parte del *Dies* è incentrata sulla cirillometodianistica: il contributo di Axinia Džurova e Vasja Velinova non è solo una dettagliata ricostruzione delle posizioni enunciate sulla vita e l'opera di Costantino-Cirillo e Metodio dagli studiosi più accreditati, ma anche un'accurata analisi delle multiple intersezioni di questa problematica all'interno della filologia slava. Un contributo che può essere letto e utilmente consultato a più livelli, da quello del neofita a quello dello specialista. Problematiche inerenti alla letteratura dell'epoca immediatamente successiva a Cirillo e Metodio – dalla questione della precisa individuazione dei testi prodotti nella fase morava e di quelli della fase bulgara, alle nuove acquisizioni in tema di innografia e scrittura glagolitica, alla tradizione di testi chiave della letteratura slava medievale – sono passate in rassegna nell'articolo di Giorgio Ziffer, con attenzione a individuare nello *status quaestionum* tutti gli utili spunti per proseguire le ricerche.

Nella seconda sezione, l'articolo di Aleksandr Naumow affronta in chiave comparativa, nelle tradizioni dell'Oriente e dell'Occidente, la questione della rappresentazione di Cirillo e Metodio come vescovi sulla base di un dossier documentale molto ampio. In tal modo il tema centrale del contributo ne incrocia molti altri legati all'attività dei fratelli tessalonicesi – quali il problema stesso dell'ordinazione vescovile di Cirillo – offrendo uno spaccato vivido e composito della sua ricezione. Un approfondimento innovativo proprio sulla questione della nomina (arci)vescovile di Metodio, a ragione *vexata quaestio* della cirillometodianistica, è offerto dal contributo di Krassimir Stantchev che, partendo da una solida ricostruzione dell'ampio dibattito intorno al tema, contraddistinto da teorie, non solo diverse, ma spesso opposte fra loro, si sofferma sull'apporto di studi recenti e offre una nuova lettura delle fonti. Metodio e la ricezione della sua figura nella tradizione cattolica non liturgica in lingua italiana dei secoli XVII-XVIII sono l'oggetto del contributo di Anna Vlaevska. Questo studio prosegue un'indagine già avviata in altri contributi dedicati a epoche precedenti e presenta una disamina di testi dai quali si evince come in Occidente la figura di Metodio sia andata incontro a interpretazioni diverse e talora ai limiti dell'accusa di eresia. Ancora alla figura di Metodio è dedicato il contributo di Francesco Dall'Aglio che la analizza nel contesto della *Istorija Slavenobolgarskaja* (1762) di Paisij Hilendarski, mostrando in che modo l'autore, padre della storiografia bulgara moderna, la utilizzi per rivendicare una (storicamente inesistente) paternità metodiana della evangelizzazione dei bulgari e con ciò attribuire loro una sorta di primogenitura tra gli slavi nella

ricezione del cristianesimo e della cultura in cui esso si sostanzia. La finalità dell'operazione, marcata da un uso molto libero da parte di Paisij delle sue fonti, era duplice: bloccare e controbattere la scarsa considerazione che i contemporanei mostravano per la tradizione bulgara e al tempo stesso garantire a questa i più nobili natali. Dal che è chiaro come la ricezione dell'operato dei fratelli tessalonicesi abbia dato sostanza a momenti cruciali dei processi identitari sviluppatasi nel mondo slavo dall'età moderna in avanti e di come valga la pena approfondire le ricerche in questa direzione per ricostruire un quadro più completo e problematico delle matrici di dinamiche storico-politiche che sono ancora in essere.

La terza sezione ospita una relazione di Giorgio Ziffer sull'incontro di studio tenuto il 10 ottobre 2018 all'Università Cattolica di Milano e dedicato all'opera postuma di Viktor M. Živov *Istorija jazyka ruskoj pis'mennosti* (Universitet Dmitrija Požarskogo, Moskva 2017) che aveva coinvolto, oltre a insigni slavisti incaricati di analizzare specifici elementi dell'opera, anche specialisti di altre lingue, i cui modelli di sviluppo e uso vi sono spesso evocati. L'elemento fortemente innovativo della visione d'insieme di Viktor Živov è emersa nell'incontro in tutta la sua grandezza. A suggello di ciò, la dettagliata analisi – che costituisce il secondo contributo della sezione – di Roland Marti di questo libro «fuori dell'ordinario» presenta con magistrale chiarezza il pensiero dello studioso russo. Egli sottolinea come sui tanti meriti dell'opera si stagli quello di essere basata sul lavoro diretto su fonti manoscritte: ciò conferisce all'analisi effettuata tutt'altro respiro rispetto alle tante altre esistenti e garantisce alla ricostruzione della lingua russa di Viktor Živov un'aderenza alla realtà linguistica senza precedenti. Anche questo contributo si presta a diversi livelli di lettura: da quello didattico, nel quale con mano sicura il neofita viene guidato nel dedalo della storia della lingua russa e delle sue interpretazioni, a quello più specialistico della lettura-interpretazione dell'opera effettuata da un linguista-filologo ben addentro alle problematiche descritte.

Nella sua variegata complessità il volume offre al lettore una visione di acquisizioni consolidate in vari ambiti della medievistica slava unitamente a un ventaglio notevole di spunti per ulteriori approfondimenti, in una dinamica di fruttuosa interazione tra ciò che si sa e ciò che si deve ancora chiarire. E questo, crediamo, sia di per sé stimolo a incuriosirsi e incamminarsi lungo i percorsi tracciati dagli autori.

Barbara Lomagistro

F. Balatri, *Vita e viaggi*, a cura di M. Di Salvo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020, pp. 746.

L'autore e il titolo non chiariscono immediatamente l'importanza di questo volume, notevole non solo per il numero delle pagine, ma soprattutto per i contenuti. Anche chi ricordi che Filippo Balatri (1682-1756) fu un cantante castrato di carriera e fama europee potrebbe stupirsi della pubblicazione di un suo testo memorialistico nella collana "Slavica", e non cogliere subito lo straordinario impegno che si cela dietro le parole "a cura di".

In realtà per molti dei lettori di queste pagine è chiaro che oggetto di questa recensione è il più recente e molto atteso lavoro, forse l'*opus magnum*, di una delle 'colonne' della slavistica italiana, Maria Di Salvo, su uno dei suoi temi di elezione, i rapporti interculturali della Russia di Pietro il Grande. Tra le 112 pagine introduttive, con numerazione romana, le illustrazioni in bianco e nero e (sulla copertina) a colori, le 2690 note di commento al testo e una bibliografia veramente multidisciplinare, si tratta in effetti quasi di un'enciclopedia della Russia a cavallo tra Sei e Settecento, colta proprio all'inizio delle epocali trasformazioni avviate dal sovrano, ma anche della vita degli stati e delle corti italiani ed europei (Firenze, Venezia, Francia, Inghilterra, Fiandre, Baviera) nella prima metà del Settecento.

Ciò è dovuto alla straordinaria personalità del "musichetto" Filippino o Filippetto (p. 126), poi a pieno titolo Filippuscka (p. 111), e infine maturo "sior" Balatri (p. 645). Terzo di tre figli maschi, nato a Pisa nel 1682 in una colta e pia famiglia nobile impoverita protetta da Cosimo III, Balatri era inizialmente destinato alla carriera ecclesiastica, che già prevedeva un'approfondita formazione musicale, ma a causa della purezza cristallina della voce fu indirizzato a quella di cantore. Evirato da un sempre amaramente ricordato cerusico Accoramboni e inviato a perfezionarsi nel canto a Firenze, alla fine del 1698 accogliendo le richieste di Pietro fu inviato dal Granduca a Mosca come musicista. Vista la giovane età venne affidato a Pëtr Alekseevič Golicyn (1660-1722), con l'impegno di non spingerlo a passare all'Ortodossia. I due anni trascorsi in Russia (1699-1701) lo videro prevalentemente a Mosca ("Mosco"), a un tempo "figlio" devoto e talvolta riottoso di Golicyn ("il mio Principe") e soprattutto di sua moglie Dar'ja ("Madama"), inserito nel personale di corte e in competizione con i paggi di camera (gli odiati "spalnicchi"), cacciatore e adattatore di "ariette" moscovite, spesso a doppio senso, disinvolto frequentatore delle abitatrici della *Nemeckaja sloboda* ("Slobotta"), tra cui Laura Guasconi, figlia dell'importante mercante fiorentino, maestro di canto dell'amante di Pietro, Anna Mons, e dunque quasi 'rivale' dello stesso zar. D'altra parte nella primavera del 1699 fu partecipe della nascita della prima flotta a Voronež e il coronamento del soggiorno

fu, l'anno dopo, la partecipazione all'ambasceria di Boris Golicyyn presso il Khan Calmucco Ajuka. Quando Petr Golicyyn divenne ambasciatore a Vienna (1701) Balatri lo seguì, ma l'anno dopo tornò in patria. Nel 1714 con il permesso del Granduca tentò la fortuna a Londra, esibendosi anche in Francia durante il viaggio, ma alla fine del periodo accordato fu richiamato in Italia. Anche in questo caso il viaggio fu occasione di esibizioni canore e contatti in alto loco. Nel 1716 Balatri fu assunto definitivamente dall'elettore di Baviera Massimiliano II Emanuele Wittelsbach (1679-1626). In questa fase finale della sua carriera tornò in Italia, acclamato, al seguito dei padroni, o per periodi di cure mediche e vacanza. Infine decise di entrare nel monastero cistercense di Fürstenfeld. Nel 1741 fu consacrato sacerdote e nel 1756 morì.

Vita e viaggi è una godibile, arguta e autoironica narrazione memorialistico-romanzesca, iniziata intorno alla seconda metà degli anni 1720, e portata a termine a Monaco di Baviera nell'arco di circa dieci anni. Ben sei degli originari dieci (ora nove) volumi sono dedicati ai due anni trascorsi in Russia, a partire da un diario tenuto dal giovinetto per ordine del Granduca (p. 3). Il testo, scritto in una sapida lingua toscana lardellata di parole straniere, è costruito come una conversazione con un non identificato, secondo l'autrice in parte fittizio, Amico, che avrebbe sollecitato la scrittura. Per movimentare la narrazione Balatri ne anticipa le domande o i commenti, chiamandolo "abate" o "priere", e alla fine lo prega di distruggere il manoscritto, per restarne l'unico lettore. In realtà sulla stessa materia il cantante scrisse in seguito addirittura un poema in endecasillabi *I frutti del mondo* (1735), pubblicato in Italia da Karl Vossler nel 1924, e ancora fonte di riferimento per chi si occupa di Balatri in Italia.

Quella qui presentata è la prima edizione in assoluto, e integrale e commentata, del manoscritto autografo di *Vita e viaggi* conservato inizialmente come il resto dell'eredità balatriana nel convento bavarese, ma in seguito passato in altre mani e privato di un tomo. Si trovava a Praga negli anni 1930-1940 e fu donato quindi alla Biblioteca Lenin di Mosca nel 1962. Presentato agli studiosi nel 1965, tra la fine degli anni 1980 e l'inizio del nostro secolo è stato sporadicamente e parzialmente citato in traduzioni russa e inglese e parafrasi tedesca in articoli scientifici e monografie rispettivamente di interesse storico, o sociologico o musicologico.

L'intento di Maria Di Salvo è di favorire la valutazione complessiva di *Vita e viaggi* nel contesto della tradizione odeporica e da parte degli specialisti di ogni tipo di disciplina, ma anche di agevolarne la lettura come romanzo. A suo agio negli archivi storici italiani come russi e tedeschi, in rapporti di familiarità con la lingua toscana e il russo degli anni a cavallo tra Sei e Settecento, di infaticabile acribia, la curatrice sottopone Balatri a una sorta di 'pedinamento', verificando, per confermare, smentire o spiegare, ogni singola affermazione, tappa di viaggio e uso descritto sulla base di ogni sorta di documenti rari, ufficiali e privati, ma il frutto di queste ricerche è abilmente distribuito in modo da non appesantire la lettura. Le brevi note che accompagnano il testo hanno funzione esplicativa dal punto di vista linguistico, ma possono suggerire anche il confronto con testi coevi e, per discorsi più complessi, rimandano all'*Introduzione*, che funge da Commento biografico, storico, musicologico e artistico. Al *Percorso musicale*, volutamente trascurato nel racconto del cantante, è dedicata l'appendice, che individua 17 opere che videro la partecipazione di Balatri.

L'*Introduzione* è aperta dai due paragrafi che ricostruiscono per la prima volta in modo corretto la storia veramente avventurosa e internazionale del manoscritto e quella delle ipotesi sui rapporti con le altre opere del cantante. Inizia poi la parte intitolata *Vita*, divisa in sottoparagrafi dedicati alle sue varie fasi. La maturità è illustrata anche da 3 caricature dell'altissimo e magrissimo cantante conservate a Venezia e a Londra. Per i lettori di *Vita e Viaggi* molto utile risulta la ricostruzione degli anni italiani, cui era dedicato il perduto tomo settimo. Molte sono state le imprecisioni ripetute ne-

gli studi del passato di cui qui viene fatta giustizia, a cominciare dall'idea che il luogo natale dell'autore, Alfea, sia qualcosa di diverso dal nome araldico della città di Pisa. Già nel 1999, indagando nei registri pisani Maria Di Salvo aveva potuto stabilire la data esatta della nascita del cantante (21 febbraio 1682), posticipando quella indicata dall'editore del poema (1776), a partire dalla presunta età al momento della morte. Più avanti vengono corretti anche la data della partenza per l'Inghilterra, il nome del diplomatico inglese che la favorì, proposti dalla prima studiosa sovietica del manoscritto, e un tardivo ricordo dello stesso Balatri su questo viaggio.

Particolare attenzione merita naturalmente il paragrafo *In Moscovia*, che rimette ordine nelle osservazioni fatte nei giorni davvero cruciali dell'introduzione delle prime riforme e ridistribuite tra i primi tomi, più vicini al "diario per il Granduca" (e quindi alla difficoltà di interpretare correttamente quanto visto), e il quinto e il sesto, dominati da uno sguardo retrospettivo e, secondo Maria Di Salvo, volutamente apologetico. Vengono sottolineati il punto di vista privilegiato e inedito offerto da Balatri sul mondo femminile dell'alta società, generalmente lontano dagli sguardi stranieri, e la testimonianza dei diversi approcci di Balatri, del sovrano, dei sacerdoti e della parte più tradizionalista della società alla tematica della contrapposizione tra confessioni religiose e della secolarizzazione.

La seconda parte dell'*Introduzione*, pure divisa in sottoparagrafi, è intitolata *Viaggi* e tratta dell'opera letteraria, in stretto rapporto con l'individualità dell'autore, fatta per contraddire ogni stereotipo sulla categoria dei castrati. In particolare, da giovane Balatri era attratto dal sesso femminile e spesso coinvolto in intrighi amorosi. L'autrice mette in luce le diverse componenti dell'opera, l'origine diaristica, l'assenza di un'istanza propriamente autobiografica e piuttosto l'ispirazione romanzesca (Don Chisciotte, la tradizione picaresca). La "finzione del racconto orale" suggerisce la parentela con il teatro di G. B. Fagioli, e porta a toccare il tema dell'idioletto balatriano. In *Le lingue di Balatri* di particolare interesse appaiono le osservazioni sulla lingua parlata russa (non a caso detta da Balatri "moscovita"), qui 'registrata' non solo nel lessico ma anche nella sintassi.

Chiudiamo sottolineando il valore simbolico del soggiorno moscovita, letteralmente a cavallo dell'adozione del calendario europeo e all'epoca della campagna per il taglio delle barbe, di un personaggio forzatamente glabro (p. 362).

Laura Rossi

P.I. Čajkovskij, *Lettere da Sanremo (1877-1878)*, a cura di M. Moretti, introd. di V. Sokolov, Zecchini editore, Varese 2022, pp. 219.

Il libro presenta una scelta di lettere inviate dal compositore russo a una serie di corrispondenti appartenenti al suo *entourage* professionale e familiare: la baronessa Nadežda von Meck (1831-1894), amica e mecenate, la sorella Aleksandra Davydova (1842-1891), il fratello Anatolij (1850-1915), Nikolaj Rubinštejn (1835-1881), pianista e direttore d'orchestra, nonché direttore del Conservatorio di Mosca, Sergej Taneev (1856-1915), allievo di Čajkovskij, l'editore Pëtr Jurgenson (1836-1904) e Karl Al'brecht (1836-1893), violoncellista e compositore di origini tedesche, suo collega allo stesso Conservatorio.

Le lettere sono qui presentate per la prima volta in una traduzione italiana integrale, dopo esser comparse in forma frammentaria nei pochi studi dedicati al compositore in Italia. La prima considerazione che emerge di fronte a un'iniziativa di questo tipo è proprio che essa non va a inserirsi in un contesto dovutamente preparato alla sua ricezione: pochi sono ancora, in effetti, gli studi che la musicologia e la russistica italiane hanno dedicato al compositore, a dispetto della celebrità del suo nome, del valore della sua produzione e della sua presenza nei repertori delle sale concertistiche e – sebbene meno frequentemente – nei cartelloni teatrali.

Da questo punto di vista possiamo, però, osservare che l'editore Zecchini negli ultimi tempi ha dimostrato grande attenzione per la cultura est-europea e russa in particolare, inserendo nel proprio catalogo svariati titoli dedicati a suoi esponenti in ambito musicale: mi riferisco ai volumetti biografici di Piero Rattalino (*Sergej Prokofiev. La vita, la poetica, lo stile*, 2005; *Sergej Rachmaninov, Il tataro*, 2006; *Sviatoslav Richter, Il visionario*, 2005; *Vladimir Horowitz, Il mattatore*, 2005; *Šostakovič. Continuità nella musica, responsabilità nella tirannide*, 2013) e, sempre per quel che concerne il pianoforte, al saggio *Soviet Piano* di Luca Ciammarughi (*I pianisti dalla rivoluzione d'ottobre alla guerra fredda*, 2018), che esplora le esperienze artistiche dei maggiori interpreti della scuola russa in epoca sovietica, con particolare riferimento al loro difficile rapporto con le autorità politiche.

Invece Čajkovskij, che pure è dedicatario di numerose note di sala scritte da voci anche autorevoli in occasione di *performance* della sua musica, appare ancora poco studiato rispetto a quanto accade all'estero: accanto ai volumi 'fondativi' di David Brown, che in italiano figurano compendati in *Čajkovskij, Guida alla vita e all'ascolto* (Il Saggiatore, Milano 2012) e agli studi ormai un poco *agè* di Aleksandra Orlova (*Čajkovskij, Un autoritratto*, a cura di M.R. Boccuni, EDT, Torino 1993¹) e di Claudio Casini con Maria Delogu (*Čajkovskij, La vita, Tutte le composizioni*, Rusconi, Milano 1993¹), la letteratura secondaria italiana annovera i contributi di Vincenzina Caterina Ottomano,

che alla poetica del compositore ha dedicato una serie di studi che mettono a confronto le forme sceniche occidentali con il modo in cui egli le interpretò, a partire dalla sua tesi di laurea specialistica *Lirismo e narrativa in Evgenij Onegin e Pikovaja Dama*, discussa alla Facoltà di Musicologia dell'Università degli studi di Pavia, nell'anno accademico 2006-2007 (disponibile online all'indirizzo <http://www-5.unipv.it/girardi/VO_2006_TS.pdf>), proseguiti con *Oltre l'opera: la teatralità trasfigurata di Romeo and Juliet nella poetica di Pëtr Il'ič Čajkovskij* (in: *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta*, a cura di M.I. Biggi e M. Girardi, Edizioni di Pagina, Bari 2018, pp. 137-157); *La vergine guerriera: letture di Giovanna d'Arco da Schiller a Čajkovskij* (in: *La Pulzella d'Orléans: storia, teatro, suoni e immagini*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2008 [= Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 2], pp. 165-172); *Teatralizzazione sonora della scrittura: Luisa Miller ed Evgenij Onegin a confronto* (in: *Eroine tragiche... ma non troppo*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2007 [= Quaderni dell'Istituto di Studi Verdiani, 1], pp. 79-95); *Soggetto biografico e soluzioni estetiche in Orleanskaja Deva di Pëtr Il'ič Čajkovskij* ("Philomusica online", IV, 2005, 1, < <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/04-01-LAU02> >).

Anche chi scrive ha indagato la poetica del compositore nel saggio *Un Onegin nell'Onegin: la scena della lettera di A.S. Puškin nell'opera di P.I. Čajkovskij*, "Romanticismi. La rivista del C.R.I.E.R.", VI, 2021, pp. 251-289), dopo aver contribuito con un saggio generalista al volume a lui dedicato nella recente collana "Impronte musica" (*L'opera e Discografia in Čajkovskij*, GEDI-Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Milano 2019 [= monografia della collana Impronte musica, 12], pp. 51-145 e 147-157).

Questa raccolta di lettere non rientra pienamente, per il taglio scelto, nella letteratura scientifica di ambito musicologico: Marina Moretti è infatti una traduttrice, nonché studiosa dei rapporti tra la Russia e la Riviera Ligure, tema sul quale ha già pubblicato due libri in edizione italiana (qui citata) e russa: *I Russi a Sanremo* (Comune di Sanremo, Sanremo 2005) e *I Russi in Riviera* (Philobiblon Edizioni, Ventimiglia 2021). La sua ricerca sull'emigrazione russa in Italia, e in particolare in questa regione, è sicuramente agevolata dalle origini sanremesi; tuttavia, l'Autrice sembra riconoscere la necessità di affiancare le competenze linguistiche ad analoghe conoscenze nell'altro ambito scientifico cui questo contributo guarda. Così si spiega, a mio avviso, l'inserimento di un'articolata introduzione di Valerij Sokolov, violinista ucraino già premiato in concorsi internazionali, che ha all'attivo numerose collaborazioni con orchestre europee ed extraeuropee, nonché svariate incisioni discografiche, che includono anche musiche di Čajkovskij.

Dopo una brevissima *Introduzione* (pp. 1-2) che fornisce una chiave di lettura emotiva della figura del compositore russo, Sokolov propone due saggi volti a guidare il lettore nell'approccio alle lettere: *Il filo del destino* (pp. 3-12) e *Il "nodo" di Sanremo* (pp. 13-21). Il primo è sostanzialmente una sintetica biografia di Čajkovskij, che ripercorre i momenti salienti della sua vita personale e artistica, offrendo qualche cenno sulle modalità in cui la produzione del compositore si inserì nelle più diffuse pratiche musicali russe e nella vita delle istituzioni musicali del Paese. Il secondo testo si concentra sullo specifico periodo in cui si collocano le lettere, ovvero quello trascorso dal compositore a Sanremo alla Pension Joly, insieme al fratello Modest Il'ič (1850-1916), a Nikolaj Germanovič Konradi (Kolja), un ragazzino sordomuto seguito da Modest su incarico della famiglia, e al servitore Aleksej Sofronov. Proprio questi fu causa del prolungamento del soggiorno sanremese del compositore: mostrati presto i sintomi di una malattia venerea, fu costretto alla separazione dai compagni e al ricovero in una *maison de santé* della zona, ragione per cui Čajkovskij, arrivato a Sanremo proprio alla fine del 1877 (31 dicembre, secondo il calendario gregoriano), vi dovette rimanere fino a metà febbraio dell'anno successivo, quando la compagnia si spostò a Firenze con la prospettiva di recarsi

poi in Svizzera, passando per Milano e Como. Come si evince dalla successione delle lettere, questo cambio di piani dovette indispettare non poco il compositore, che a tutti i propri interlocutori ribadisce a più riprese il senso di insofferenza per la situazione, la propria iniziale ‘avversione’ per la cittadina (“sono completamente indifferente alle bellezze di San Remo”, p. 45, “non riesco ancora a farmi piacere San Remo” p. 126, e sim.), che pure gli arrecò infine – a suo stesso dire – “grandissimo giovamento” (p. 109), e la nostalgia per il Paese natale (“sogno la primavera in Russia”, p. 53, “Ah, quanto mi attira la Russia, amica mia! Penso a lei come alla terra di Canaan”, p. 82, “Oh, come amo la cara, lontana Russia!”, p. 126, e sim.).

Il testo di Sokolov anticipa anche altri temi che figurano nell’epistolario solo in forma di allusioni che rimandano a un *background* ben noto ai corrispondenti, ma meno al lettore non specialista. Vi si legge infatti della nomina di Čajkovskij a delegato russo all’Esposizione Universale di Parigi nel 1878, che testimonia le aspettative riposte in lui dalle autorità russe; di come il sofferto rifiuto dell’incarico indispettì Nikolaj Rubiņštejn (agli occhi di Čajkovskij, trascinato da “indomabile dispotismo” e “mania di primeggiare”) fino a creare una frattura che fece emergere anche altri motivi di divisione ascrivibili a questioni interne alle istituzioni musicali russe, ma anche a un rapporto maestro-allievo da cui per primo Čajkovskij intendeva svincolarsi.

Di particolare interesse sono le osservazioni condivise con Nadežda von Meck (pp. 37 e sgg.) sul rapporto del compositore con i membri del cosiddetto ‘gruppo dei Cinque’: C. Kjuj, M. Balakirev, A. Borodin, N. Rimskij-Korsakov e M. Musorgskij. Generalmente percepiti come gruppo coeso e monolitico, per il quale il critico Vladimir Stasov creò il ‘nomignolo’ di *mogučaja kučka*, questi colleghi pietroburghesi ebbero rapporti non facili con Čajkovskij di formazione moscovita, in quanto coltivavano orientamenti nazionalistici e valorizzavano un approccio istintivo alla composizione, che prescindesse volutamente dalla competenza tecnica sulla base della convinzione che questa, appresa per tradizione in istituzioni accademiche e generalmente impartita da maestri di origine o formazione occidentale, vincolasse a un linguaggio e a forme ad essa debitorie. Dal canto suo Čajkovskij, che nell’approccio alla scrittura inseguiva piuttosto l’ideale dell’artigiano capace di dominare la materia trattata, non poneva limiti al libero utilizzo di forme che caratterizzavano la scrittura sinfonica e scenico-musicale, pur reinterpretandone il linguaggio in modo spesso personale e lungi dall’essere ‘imitativo’, e mal sopportava le loro posizioni intransigenti e autoreferenziali (“Tutti i nuovi compositori pietroburghesi [a eccezione di Rimskij] sono pieni di talento, ma sono influenzati fino al midollo da un’estrema presunzione e da una convinzione tipicamente dilettantesca della propria superiorità su tutto il restante mondo musicale”, p. 37).

Su un altro piano, le lettere ai familiari lasciano trapelare l’astio maturato da Čajkovskij-uomo nei confronti di Antonina Miljukova (1848-1893), sua giovane consorte, intenzionata a far durare ad ogni costo un’unione impossibile sin dal principio. Il soggiorno sanremese del compositore si colloca infatti in un periodo cruciale: Čajkovskij aveva tradito la propria omosessualità contraendo matrimonio con l’ex allieva, che solo pochi mesi prima aveva ripreso i contatti con lui dichiarandogli i propri sentimenti. A cose fatte, aveva realizzato di non poter tollerare la vita di coppia con lei, e – come lui stesso si esprime – di aver “pagato a caro prezzo” il fatto di essere andato contro la propria natura e di considerare “come obbligo ciò che non lo era” (p. 112), cercando invano di ottenere l’annullamento. L’episodio rimbalza tra tutte le biografie del musicista, occupando più spazio del dovuto (se si pensa a pubblicazioni specialistiche musicologiche) e nutrendo il mito dell’‘anima malata’ di Čajkovskij, spesso usato come chiave di lettura prevalente della sua musica.

Sicuramente le lettere ci danno conto delle molte nevrosi del musicista e del suo bisogno continuo di trovare presso i suoi interlocutori (“Io sono nervoso”, p. 82, ma vale di più il continuo rovello

su singoli temi che si manifesta in tutta questa sezione dell'epistolario); eppure, da esse trapela anche la gioia sempre connessa all'attività compositiva, in particolare della *Quarta Sinfonia* (definita "cara" p. 128) e dell'opera *Evgenij Onegin* ("due grandi lavori", p. 53), la cui scrittura non par generare situazioni problematiche come le altre circostanze della sua esistenza, ma sembra anzi sgorgare fluida da una semplice ma "invincibile esigenza dell'anima" (p. 59). Un divario che deve far riflettere il lettore che voglia studiare la genesi di questi lavori in modo genuino, libero da convenzioni della passata tradizione storiografica di derivazione romantica (citerò a esempio sintomatico di questa tradizione, il testo di Nina Berberova *Čajkovskij, Istorija odinokoj žizni*, 1936, tradotto in italiano come *Il ragazzo di vetro* nell'edizione Guanda del 1993).

A completare l'immaginario evocato dalla lettura dei testi, il volume presenta un apparato iconografico in bianco e nero che include riproduzioni di manoscritti e ritratti dei protagonisti e dei luoghi in cui essi si trovarono ad agire nel periodo a cui l'epistolario si riferisce; come indicato dall'autrice (p. 205), queste fotografie, collocate in margine ai testi (pp. 22, 30, 49, 64), e in fondo al volume (pp. 205-214), provengono prevalentemente da un album intitolato *San Remo*, che Čajkovskij stesso aveva portato con sé a Mosca rientrando dall'Italia, e che è oggi conservato presso la casa-museo di Klin (Russia).

Tutto ciò non basta a fornire al lettore interessato a un approfondimento i necessari strumenti di comprensione di un mondo (quello della vita musicale russa del secondo Ottocento) complesso, pieno di retaggi del passato e contrastanti urgenze del presente, tanto più che le note biografico-artistiche relative ai corrispondenti contengono qualche imprecisione, se non dei veri e propri errori (segnalo che Taneev studiò al Conservatorio di Mosca con Nikolaj Rubinštejn, e non con suo fratello Anton, come si afferma a p. 185).

Tuttavia, in quanto fonte primaria, queste lettere – nonostante qualche scelta discutibile nella resa dei tempi verbali dell'originale – senza dubbio introducono il lettore inesperto al mondo čajkovskiano, e favoriscono l'auspicio che tra i ricercatori italiani aumentino coloro che, volendo avvicinarsi in modo più consapevole, siano pronti allo sforzo – oggi più che mai grande – di imparare la lingua e conoscerne la cultura.

Anna Giust

Ju. Karjakin, *Dostoevskij e L'Apocalisse*, trad. it. e cura di C. De Lotto, WriteUp Books, Roma 2021, pp. 380.

Il volume, edito nell'ambito della collana *Masterskaja 20. Studi e ricerche sulla Russia*, propone al lettore italiano una serie di saggi su Dostoevskij del noto filosofo, critico letterario e pubblicista russo Jurij Karjakin (1930-2011). *Dostoevskij i Apokalipsis*, uscito in edizione originale nel 2008, contiene alcuni scritti composti dall'autore nell'arco di diversi decenni, e già pubblicati in parte nel 1989 in una raccolta intitolata *Dostoevskij i kanun XXI veka (Dostoevskij e la vigilia del XXI secolo)*. Nella *Nota alla Traduzione italiana* la curatrice Cinzia De Lotto specifica che rispetto all'edizione del 1989 nel testo russo del 2008 sono stati riproposti in una versione rivista e integrata i primi tre capitoli: *L'autoinganno di Raskol'nikov, I demòni. Il romanzo oggi e Non stiamo a lungo sulla terra*. Completano l'opera un quarto capitolo, *Dostoevskij e L'Apocalisse*, che 'tira le fila' delle riflessioni sul motivo apocalittico trasversale a tutti gli argomenti trattati, e altri lavori dell'autore (alcuni scritti su Dostoevskij e Goya, nonché un'ampia scelta dai suoi diari dal titolo *Dal diario di un lettore russo*). L'edizione italiana ne ripropone soltanto i primi quattro capitoli, riflettendo l'orientamento espresso a suo tempo da Jurij Karjakin in vista di un'eventuale traduzione nella nostra lingua. È importante sottolineare che questa scelta è stata discussa e ridefinita assieme alla curatrice della versione finale del volume del 2008, la vedova dello studioso Irina Zorina (a cura della stessa autrice si segnalano le pubblicazioni su argomenti affini *Žažda družby. Karjakin o druž'jach i druž'ja o Karjakine*, Raduga, Moskva 2010 e il più recente *Raspelenat' pamjat'*, Izd.-vo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg 2020). Karjakin era già gravemente malato all'epoca: l'opera si rivela quindi una sorta di compendio finale, un 'testamento ultimo' del suo pensiero su Dostoevskij. A nostro avviso, l'esclusione degli altri materiali presenti nell'originale russo – peraltro, come nel caso dei diari, pubblicati integralmente alcuni anni dopo – conferisce all'edizione italiana una maggiore coerenza e compattezza sia sul piano contenutistico che su quello formale.

Nella prefazione al testo la curatrice ricostruisce accuratamente il contesto storico-sociale del *zastoj* sovietico, nonché il *milieu* intellettuale e giornalistico in cui si è formato Jurij Karjakin. Questa introduzione dà ai lettori italiani la possibilità di collocare pienamente la sua figura di pensatore e critico letterario che si è distinto anche per un instancabile impegno civile. Dall'attività politica diretta ai tempi della *perestrojka*, al rapporto di amicizia e reciproca stima con Solženicyn, infatti, il filosofo non si è mai accontentato di risposte semplicistiche o scontate, andando al cuore dell'antinomia di fondo, dell'inscindibile binomio entro cui la Russia si muove da sempre (tradizione nazionale *vs.* anima europea). Dopo aver contestualizzato l'opera anche a partire dai dati biografici dell'autore, Cinzia De Lotto lancia la provocazione di leggerla di per sé, così com'è, 'affrancandola',

per così dire, dalle tensioni e dalle molteplici contraddizioni culturali e socio-politiche dell'epoca. Affrontare in questo modo una scrittura che, nell'immagine di Paolo Nori, "sanguina ancora" come quella di Dostoevskij, permette di rendere il testo ancora vivo per noi, oggi.

L'autoinganno di Raskol'nikov è il denso saggio che costituisce il capitolo iniziale del volume; sebbene la sua prima stesura risalgia al 1976, in seguito Karjakin vi è ritornato negli anni a mano a mano che il suo studio dell'opera di Dostoevskij proseguiva, arricchendolo e approfondendone i concetti chiave. Come traspare dal titolo, in queste pagine lo studioso analizza le motivazioni del delitto del protagonista di *Delitto e castigo* (1866), distinguendovi una dualità e una complessità di fondo. Da un lato, infatti, il protagonista lo definisce un "non-delitto", in quanto compiuto per realizzare idealmente ciò che ritiene il "Bene dell'umanità"; dall'altro afferma più volte che in realtà ha ucciso "per lui solo, per essere come Napoleone" e dimostrare prima di tutto a sé stesso di appartenere alla categoria degli "uomini superiori" (pp. 46-47). Questi ultimi, nella visione di Raskol'nikov, sono chiamati per loro natura ad azioni grandiose, eroiche, e si collocano pertanto al di sopra della mediocrità, del Bene e del Male e del concetto comune di morale. Nell'interpretazione di Karjakin l'"indeterminatezza artistica delle motivazioni del delitto", che verrà risolta soltanto nel finale, affonda le radici in un sottile meccanismo psicologico di autoinganno del protagonista, da cui si dipana al contempo le sue scelte e le vicende narrate: "L'autoinganno è un anello indispensabile dell'autocoscienza di Raskol'nikov, ma è un anello di cui egli non ha coscienza: non vuole averla, anzi la teme. È una sorta di vista interiore malata, un cristallino lesionato dell'occhio dello spirito. L'uomo vede le cose (e se stesso in primo luogo) così come vuole vederle. Ma se gli vengono mostrate così come sono nella realtà, se cioè egli non può evitare di prendere coscienza del proprio autoinganno, allora l'autoinganno finisce. L'autocoscienza dell'autoinganno è la fine dell'autoinganno" (p. 176).

Lo studioso si addentra nella psicologia dell'"amletico" personaggio (pp. 96-98), con uno stile appassionato e impetuoso ne evoca e ne esamina in dettaglio le continue contraddizioni celate nei meccanismi testuali: si pensi, fra gli altri aspetti, all'orgoglio ferito e alla "tensione della parola" che lo accomunano ad altri personaggi dostoevskiani. Ricordiamo, inoltre, i motivi del diavolo e dello sdoppiamento, la ripetizione in chiave polifonica dell'espressione "aria, aria fresca" che torna a più riprese fra le righe (pp. 29-36), o l'intensa lettura dell'epilogo 'aperto' del romanzo, con il silenzio e le valenze simboliche del sole primaverile rapportati alla rinascita spirituale di Raskol'nikov (pp. 103-116). Numerosi echi e richiami a immagini puškiniane (da *Mozart e Salieri, Il cavaliere di bronzo*, ecc.) rappresentano un *fil rouge* che attraversa i vari paragrafi del saggio, mettendo in luce uno dei punti di riferimento più significativi per Dostoevskij, fonte di un intenso e suggestivo dialogo intertestuale. Ricostruendo le vicende biografiche e le vicissitudini emotive dello scrittore durante la composizione dell'opera, Karjakin sottolinea come l'autore abbia trasfuso "tutto il suo potente amore per la vita e la sua pietà nei suoi personaggi" (p. 146). Dopo un approfondimento sulla ingarbugliata struttura temporale, sul ruolo dei bambini e sulla visione dell'infanzia nel romanzo, lo studioso si sofferma sulle molteplici connotazioni profetiche dei sogni di Raskol'nikov e di altre celebri figure dostoevskiane (da *l'Adolescente* al *Sogno di un uomo ridicolo*). Nella dimensione del sogno, infatti, si sgretolano tutte le maschere e gli infingimenti più o meno consapevoli dei tormentati personaggi, e per questo motivo gli inserti onirici si rivelano di primaria importanza nelle opere. Il saggio si conclude tornando al tema principale del "vortice spaventoso" dell'autoinganno in *Delitto e castigo*, declinato attraverso la sua influenza sul "Dostoevskij giapponese" Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927) e attraverso le riflessioni sull'argomento espresse da Tolstoj (1890) e da alcuni suoi eroi.

Il secondo capitolo del volume è dedicato ai *Demòni* (1873), ai quali Dostoevskij lavorò a lungo (tre anni) e in modo tormentato. Karjakin osserva quanto a fondo tematiche della scottante

attualità come la secolare ingiustizia sociale nel Paese, l'inevitabilità di un'esplosione rivoluzionaria e il pericoloso tunnel di violenza del neçaevismo toccassero l'animo e la *vis* creativa dello scrittore, al contempo profondamente uomo e cittadino del suo tempo. Il romanzo viene definito come "una profezia artistica della politica del futuro" (p. 196), una sorta di geniale e precoce diagnosi "di quella manifestazione demoniaca che, se non verrà sradicata, vanificherà ogni sforzo di salvare il mondo" (*ibid.*). I personaggi, evocati a tinte fosche come ciniche canaglie o cupi fanatici, veri e propri demòni nel senso etimologico del termine, secondo lo studioso esprimono la rabbia e le contraddizioni di Dostoevskij, nonché la sua opinione estremamente negativa sui nichilisti. Non a caso già alla sua pubblicazione in rivista (fine 1872) l'opera suscitò allo stesso tempo commenti esaltati, insulti e roventi polemiche. Karjakin indaga poi il significato artistico e le funzioni del Cronista nel testo, un personaggio vago, che si trova ovunque e in nessun luogo, ma che in realtà dà il tono al romanzo e ne crea la musicalità sottesa, unendo in sé in una forma assolutamente moderna gli elementi biblico, apocalittico e giornalistico (p. 223). Sul piano estetico e formale la figura del Cronista Anton Lavren' tevič è paragonata con quelle dei suoi precursori letterari, in particolare con l'Ivan Petrovič Belkin di Puškin e con il narratore in prima persona dell'*Adolescente*. A evidenziare l'attualità dei *Demòni* e i sinistri, profetici legami fra i suoi contenuti e i tragici eventi del xx secolo, segue un intenso resoconto di un viaggio dell'autore in Cambogia (1980), durante il quale l'orrore delle testimonianze del genocidio operato dai Khmer rossi viene messo a confronto con alcuni passaggi chiave dal testo dostoevskiano: "Il dolore di un popolo non si soffoca con il dolore di un altro. Dostoevskij attinse così a fondo dal suo popolo, dal suo tempo, che anche altri popoli e altri tempi vi si riconobbero. Che bella cosa, che *I demòni* adesso ci siano dappertutto... *I demòni* hanno accomunato tutti nel dolore. *I demòni* accomunano tutti nella comprensione" (p. 268).

Chiudono il saggio una suggestiva (e inusuale) comparazione fra i *Demòni* e *Guerra e Pace*, e un'accurata ricostruzione diacronica delle vicende editoriali del romanzo. Karjakin si sofferma in particolare sulla mancata pubblicazione, nelle versioni in rivista e in volume (1873), del capitolo conclusivo *Da Tichon*, rifiutato dall'editore Katkov, e delle scelte in merito nelle poche riedizioni successive. Pur riconoscendo una serie di difficoltà di carattere testologico legate alla perdita di alcune parti e alla distanza temporale, lo studioso ritiene che nelle edizioni odierne il capitolo dovrebbe essere proposto all'interno del testo con un adeguato commento critico. Questa scelta sarebbe doverosa sia per l'importanza delle pagine finali sul piano semantico e compositivo, sia per rispettare la volontà e il disegno originari dell'autore.

Nel terzo capitolo dell'opera, dall'eloquente titolo *Non stiamo a lungo sulla terra...*, attraverso l'analisi di alcuni incontri particolarmente emblematici di Dostoevskij con la morte – fra i quali la sua mancata fucilazione del 22 dicembre 1849, la morte della prima moglie Marija Isaieva il 16 aprile del 1864, quella di Nikolaj Nekrasov nel dicembre del 1877 – lo studioso riflette sulla "indistruttibile e salvifica sete di vita" dello scrittore (pp. 306 e 313). Come osserva Karjakin, l'amore per la vita in sé rappresenta un vero e proprio filo conduttore che solca le opere e le lettere di Dostoevskij: grazie a un ampio numero di citazioni viene sottolineato quanto anche nei momenti più bui e tragici della sua esistenza il "sole interiore" della passione per la vita e la creazione letteraria non lo abbia mai abbandonato. Al di là delle letture psicoanalitiche, secondo lo studioso proprio i frequenti incontri con la morte dello scrittore e la presenza costante della malattia si sono trasformati in pensieri-passione, ovvero in un "metodo insostituibile di conoscenza dell'animo umano" sul quale si è progressivamente formato il suo credo esistenziale ed estetico (p. 312). Karjakin esamina quindi con dovizia di dettagli le tematiche principali del *Sogno di un uomo ridicolo* (1877), – fra cui le valenze simboliche del sogno, della bambina e del suicidio –, mettendole in relazione con la personalità e il carattere

di Dostoevskij, e facendo emergere una serie di parallelismi con altri suoi personaggi (il principe Myškin e Alëša Karamazov). Lo studioso si sofferma in particolare sull'importanza dell'ascolto della voce del protagonista/io narrante come elemento fondante del ritmo, ma anche dell'architettura semantico-formale del testo ("il suono è l'anima della parola detta", pp. 328-329). Torna nuovamente il dialogo con Puškin, in particolare rispetto al prediletto componimento poetico *Il profeta* (1826) e al noto *Discorso su Puškin* del 1880, con una suggestiva apertura sulle decine di abbozzi, piani e progetti spesso incompiuti di Dostoevskij, costellati di migliaia di dettagli, schizzi e lampi di genio (p. 364).

L'ultimo capitolo, come si è già detto, rappresenta idealmente una riflessione conclusiva che si pone come *trait d'union* dei *leitmotiv* emersi nel volume. In queste pagine Karjakin, parlando delle letture di Dostoevskij compiute in momenti diversi della sua vita, approfondisce i significati del libro dell'*Apocalisse* – intesa etimologicamente, dal termine greco, come 'rivelazione' – nelle opere e soprattutto nella visione di fondo dello scrittore. L'autore fa riferimento "prima di tutto e soprattutto allo stesso carattere apocalittico della sua percezione visiva e uditiva, emotiva e intellettuale, al suo essere sintonizzato su una determinata – apocalittica – frequenza d'onda. Ogni suo romanzo (e la maggioranza dei racconti) è un'Apocalisse minore *sui generis*, così come lo è il processo creativo stesso di ciascuna opera" (p. 369).

La stessa polifonia, che nelle note definizioni bachtiniane caratterizza il tessuto connettivo della scrittura di Dostoevskij, secondo Karjakin è per sua natura totalmente apocalittica, e trova la sua fonte di dialogismo primaria proprio nella Bibbia (p. 371). Dostoevskij, conclude lo studioso, ci appare come "una bussola spirituale sicura" anche per orientarsi nel caos di oggi, date le cupe previsioni per il futuro e i presentimenti di una definitiva catastrofe disseminati nelle sue opere.

Nel complesso, il volume è composto da saggi raffinati e profondi, caratterizzati da uno stile letterario incalzante, in cui l'efficacia di quella che Karjakin definisce la "microanalisi artistica" di Dostoevskij è innervata e amplificata dal ritmo implacabile degli interrogativi (diretti) rivolti al lettore. Spicca in particolare l'invito, ricorrente e trasversale fra le righe, ad *ascoltare* la voce dello scrittore e dei suoi personaggi, a leggere le sue opere da un lato "ad alta voce" (elemento teatrale), dall'altro come una partitura musicale (p. 149). Fra gli elementi di pregio di questa traduzione si segnala che le numerose citazioni dagli scritti di Dostoevskij, nonché i riferimenti intertestuali che rimandano a opere di altri autori russi, sono stati tradotti *ex novo* dalla curatrice direttamente dagli originali, con le edizioni di riferimento in nota. Oltre alle note di Karjakin, in diverse occasioni ne compaiono altre inserite dalla traduttrice nella versione italiana, che rendono conto di precisi rimandi a cui allude l'autore o di alcuni parallelismi culturali mirati a una migliore comprensione del testo per i lettori del contesto di arrivo. La ricchezza lessicale e la scorrevolezza della lingua italiana in cui De Lotto ci 'restituisce' il lavoro fa rivivere lo stile di Karjakin, con i suoi sbalzi, i chiaroscuri e le volute ripetizioni dei concetti-chiave che ricorrono fra i saggi a creare una rete di echi e simmetrie interne. A nostro avviso, un ulteriore aspetto pregevole del volume è rappresentato dalla copertina, che sulla scia del motivo apocalittico fa dialogare un celebre autoritratto stilizzato di Dostoevskij dai *Taccuini* (cf. K. Baršt, *Disegni e calligrafia di Fëdor Dostoevskij. Dall'immagine alla parola*, Lemma Press, Bergamo 2016) con l'acquaforte *L'angelo che sta in piedi sul mare e sulla terra* tratta dalla serie *Apocalisse* dello scultore, pittore e illustratore russo Ėrnst Neizvestnyj (1925-2016). Fra l'altro, lo stesso artista ha realizzato un famoso ritratto dello scrittore (1967), nonché una serie di acqueforti ispirate a personaggi e temi di *Delitto e castigo* (1968-1969); oltre che a livello di contenuti, quindi, la scelta appare particolarmente felice anche sul piano della continuità storico-culturale.

F. Dan, *Due anni di peregrinazioni*, a cura di A. Liebich, L. Lih, A. Panaccione, trad. di M. Berrone, Biblion, Milano 2022, pp. 250.

La prima edizione italiana delle memorie *Dva goda skitanij* di Fëdor Dan (pseudonimo di Fëdor Il'ič Gurvič, 1871-1947), leader del partito menscevico, fa parte della "Biblioteca Menscevica", una collana di scritti rari, dimenticati o inediti in Italia curata da Andrea Panaccione per Biblion edizioni. La serie ha già proposto opere di Martov, Kabo, Majsikij, Vojtinskij e Aleksandrova, titoli utili a orientare il lettore italiano nell'universo menscevico, "una cultura politica all'apparenza inattuale ma che costituisce un'eredità importante per la comprensione della realtà in cui viviamo e della storia che l'ha formata" (così nel risvolto di copertina).

Tra gli autori della collana non poteva mancare Fëdor Dan, personaggio centrale del menscevismo fin dalla scissione dai bolscevichi e poi guida del partito e della sua Delegazione estera dopo la morte del fondatore Julij Martov (1923) fino alla Seconda guerra mondiale. Il volume presentato, un diario del periodo rivoluzionario, è corredato di un ricco apparato critico che contestualizza il pensiero e la biografia dell'autore nella storia del partito socialdemocratico, delle rivoluzioni russe, del dibattito dell'emigrazione politica russa e del socialismo internazionale. La prefazione di André Liebich descrive il punto di vista di Dan sulla rivoluzione prima e dopo l'esilio dalla Russia sovietica; un saggio di Lars Lih analizza le argomentazioni di questo e altri testi del leader menscevico mettendo in luce l'ambiguità della sua posizione; chiude il volume una preziosa nota biografica dell'autore, a cura di Andrea Panaccione, che segnala, tra l'altro, come la biografia di Dan sia "uno specchio delle vicende politiche del menscevismo" (p. 226).

L'opera, scritta e pubblicata a Berlino nel 1922, non ha avuto fortuna: riedita in Russia solo nel 2006 (Centropoligraf, Moskva), ha avuto un'unica traduzione inglese uscita a Londra nel 2016 (*Two Years of Wandering: A Menshevik Leader in Lenin's Russia*, a cura di Francis King). L'elegante e accurata versione italiana di Milly Berrone appare dunque a distanza di un secolo dall'originale, contribuendo a divulgare una testimonianza importante sulla rivoluzione russa, soprattutto in considerazione del prestigio dell'autore. Si tratta dell'unica opera organica che riporti il punto di vista di un leader menscevico su quegli eventi, se si esclude l'incompiuto *Bolscevismo mondiale* di Julij Martov, che è in realtà una raccolta di articoli risalenti al 1919, curati e pubblicati dopo la morte dell'autore dallo stesso Dan (*Mirovoj bol'sevizm*, Berlin 1923), che li considerava "quanto di più profondo e ispirato sia mai stato detto sulle radici sociali e ideologico-psicologiche del bolscevismo quale fenomeno mondiale, sulla sua ideologia e sui rapporti di questa ideologia col marxismo" (*Bolscevismo mondiale. La prima critica marxista del leninismo al potere*, Torino 1980, p. xxv). Gli altri

principali menscevichi, come Plechanov, Aksel'rod e Potresov, affidano i loro giudizi sulla rivoluzione di Ottobre ad articoli o lettere e non a opere organiche; mentre il lavoro imponente di Nikolaj Suchanov, *Zapiski o revoljucii* (Peterburg 1919-1923), non può dirsi realmente 'menscevico', giacché quando fu scritto l'autore aveva già preso le distanze dalla militanza nel partito, di cui comunque non era mai stato elemento di spicco. A differenza delle *Cronache* di Suchanov, e del *Bolscevismo mondiale* di Martov, *Due anni di peregrinazioni* di Dan non aspira a una narrazione sistematica dei fatti rivoluzionari o all'analisi storica del bolscevismo, ma offre un punto di vista molto soggettivo su un periodo relativamente tardo della rivoluzione, il biennio che va dalla primavera del 1920 all'inverno del 1922, quindi dagli ultimi mesi del 'comunismo di guerra' fino agli inizi della NEP. La scelta del termine *a quo* non è argomentata nel testo, ma sembra chiaro che l'autore sia interessato a ripercorrere attraverso il racconto della propria vicenda personale, che si conclude con l'esilio, la fase in cui il partito menscevico è estromesso dalla rivoluzione a opera dei bolscevichi. Ne risulta un resoconto "partigiano ma sobrio" (Liebich, p. 5), volto a contrapporre una versione storica minoritaria a quella dominante dei vincitori.

Sospinto dall'urgenza di rendere noto il suo punto di vista, Fëdor Dan raccoglie a Berlino i ricordi immediati di "due anni di peregrinazioni" nella Russia sovietica tra provvedimenti di confino e arresti. In relazione alle differenti esperienze della repressione, il confino e il carcere, il testo appare diviso in due parti: la prima dominata dagli spazi aperti, in cui il narratore, sebbene colpito da un provvedimento amministrativo, viaggia in autonomia per il territorio sovietico, da Mosca verso gli Urali, e poi nella direzione opposta, verso il fronte russo-polacco; e la seconda da recluso, quando le peregrinazioni continuano, ma tra diversi luoghi di detenzione, prima a Mosca, poi a Pietrogrado, poi nuovamente a Mosca.

Il resoconto di questo percorso travagliato propone un ampio repertorio di immagini della Russia sovietica: le due capitali, città e cittadine di provincia, stazioni, treni, uffici, ospedali e caserme, e poi, ambientazione non meno tipica della geografia rivoluzionaria, numerose prigioni. Medico per formazione, Dan presta servizio nelle amministrazioni sanitarie sovietiche con incarichi di gestione e approvvigionamento prima a Mosca, poi a Ekaterinburg, e in seguito a Minsk, sede del quartier generale del fronte russo-polacco, località che sceglie come destinazione del suo confino con lo scopo di "osservare meglio l'Armata rossa".

In questo vasto scenario, il governo dei bolscevichi è descritto come il dominio del caos e dell'arbitrio, dove una burocrazia inefficiente e corrotta opprime un popolo allo stremo. Dan dipinge ogni aspetto deterioro della Russia bolscevica come conseguenza diretta o indiretta di una gestione dissennata della rivoluzione e il suo giudizio severo sui dirigenti si estende alla gran parte degli aderenti al partito bolscevico incontrati per il Paese, tra i quali regna un "analfabetismo politico" spaventoso. È oggetto di critica particolarmente feroce la deriva dispotica del regime, incarnata dalla *čeka*, chiamata da Dan 'la Straordinaria' (dalla sigla Če-Ka, che sta per 'Commissione Straordinaria'), il braccio armato della repressione. L'autore contesta non solo il merito delle persecuzioni contro gli avversari politici, ma anche il metodo: non c'è traccia di coerenza, né politica né amministrativa, in nessuno dei passaggi, minuziosamente ricostruiti, dell'accanimento della *čeka* contro di lui e i suoi compagni. Come avverte Liebich nell'introduzione, l'atteggiamento dei bolscevichi nei loro confronti fu in effetti estremamente contraddittorio: "Al vertice della piramide bolscevica, Lenin sembrò contrario all'eliminazione fisica dei menscevichi, mentre Trockij era favorevole alle misure più severe contro di loro" (p. 9).

Per Dan e i suoi sodali, in seguito alla campagna di discredito subito dopo l'Ottobre da parte degli ex compagni di partito, è particolarmente oltraggioso il fatto di essere equiparati alle forze del-

la controrivoluzione. Un'accusa considerata irricevibile per un partito che, anche per molti anni a seguire, mantiene una linea di critica al potere sovietico, rifiutando tuttavia la soluzione del suo rovesciamento, considerato un male ancora maggiore. Il resoconto di Dan sottolinea infatti la prudenza dei menscevichi nel prestare il fianco a operazioni controrivoluzionarie, anche nelle circostanze che li vedevano più solidali con i rivoltosi, come gli scioperi di Pietrogrado e la rivolta di Kronštadt.

La seconda parte delle memorie è dedicata alla reclusione in alcune tra le prigioni più note della storia russa, come la Fortezza di Pietro e Paolo, il carcere di Butyrka e la Lubjanka. Per l'ampiezza delle descrizioni e degli spunti di riflessione, questa parte del libro può leggersi come un piccolo trattato di vita carceraria dei primi anni di storia sovietica. Dan aveva una lunga esperienza di reclusione, come gran parte dei socialisti russi attivi prima del 1917, quindi individua con cognizione di causa alcune specificità della detenzione sovietica, resa particolarmente penosa dall'imprevedibilità: "Rinchiuso nella cella della prigione, un uomo – non importa se colpevole o meno del reato a lui ascritto – ha le stesse probabilità di essere all'improvviso rilasciato o altrettanto all'improvviso di essere trascinato alla fucilazione" (p. 165). Un'altra novità rispetto all'epoca zarista è la consuetudine di spostare continuamente i detenuti: "Una volta, ai tempi dello zar, la prigione serviva per molti di noi da vera e propria scuola. Dopo una vita estenuante e logorante di clandestinità e illegalità fuori dalla prigione [...] la prigione serviva da luogo di riposo, dove si poteva leggere un po', pensare un po', mettere ordine nei propri pensieri, cercare di esporli sulla carta. La prigione era per il rivoluzionario un luogo di intenso lavoro intellettuale. Non è lo stesso in una prigione sovietica" (p. 191).

Suscita immediati paralleli con la storia successiva il configurarsi del carcere come esperienza di massa per i cittadini del nuovo Stato – "ci erano stati negli ultimi anni decisamente tutti" (p. 153) – e in quest'ottica le prigioni sovraffollate diventano un buon osservatorio sul mondo esterno: "Per la prigione continuavano a passare enormi quantità di detenuti: operai, piccoli funzionari, marinai e guardie rosse. In confronto a quello che avevo osservato nella prigione della Butyrka due anni prima, la composizione dei detenuti era cambiata di netto [...] ormai quasi non le vedi più le figure ben vestite dei 'borsaneristi', degli alti funzionari, degli ufficiali della guardia bianca [...] nelle ondate ininterrotte di detenuti che affluiscono incessantemente alla prigione, come al cinematografo, si riflette tutta la vita della città" (pp. 159-160).

Il carcere è anche spazio di socializzazione e di lotta, dove i detenuti organizzano azioni di resistenza comuni, alcune sorprendenti per i risultati raggiunti. In un periodo di 'regime ideale' alla Casa di Detenzione Preventiva di Pietrogrado, i 'politici' si organizzano in partiti, club di lettura, uomini e donne partecipano insieme a seminari e serate teatrali. A queste scene si contrappongono esperienze durissime di isolamento, umiliazione e violenza alla Lubjanka, cui Dan generalmente riesce a sottrarsi in virtù di una posizione di privilegio riconosciutagli dalle autorità bolsceviche.

In seguito a uno sciopero della fame alla Butyrka, molti menscevichi vengono scarcerati e condannati all'esilio. Dan è espulso dalla RSFSR nel gennaio del 1922: "Alle otto il treno partì, portandoci via verso l'esilio all'estero, tante volte sperimentato al tempo dello zar e così inaspettato adesso, nel quinto anno della rivoluzione. L'umore era pessimo..." (p. 224). Dan non immaginava che quell'ennesimo esilio sarebbe stato senza ritorno.

M. Cvetaeva, *Sette poemi*, a cura di P. Ferretti, Einaudi, Torino 2019, pp. XLV-254.

La raccolta di sette poemi di Marina Cvetaeva proposta da Paola Ferretti nella pregevole ed elegante veste della "Collezione di poesia" einaudiana rappresenta una novità assoluta rispetto alle numerose traduzioni italiane di recente fattura dedicate alla poetessa. Non tanto per prestigio, quanto per pregio, questa silloge ha il merito di restituirci Cvetaeva da una prospettiva meno convenzionale, quella del poema lungo, un genere di composizione verso cui l'autrice manifestò sempre una naturale inclinazione. Come ebbe a dire Boris Pasternak, i vari cicli poetici di Cvetaeva tendono a legarsi e coagularsi in una composizione lunga; se l'*usus scribendi* cvetaeviano si muove lungo il sottile confine tra cicli poetici e poema – come accadrà anche ad Achmatova con *Poema senza eroe* –, la corona di sette poemi qui tradotti è la manifestazione evidente di una maturazione nel percorso autoriale, che accompagna le vicende biografiche della poetessa negli anni Venti. Opera di apertura della raccolta è *Poema della montagna* (*Poëma gory*), composto a Praga nel gennaio 1924 e apparso a Parigi nel 1926, sul primo numero della rivista "Versty". Qui Cvetaeva elabora il dolore per la fine della relazione con Konstantin Rodzevič e lascia che sia la Montagna, con la sua impervia mole e sacralità, a enunciare lo stato d'animo della poetessa. In questo simbolo amore e strazio sono condivisi e trovano ragion d'essere; in una lettera del 10 maggio 1926 Cvetaeva dichiarava a R.M. Rilke, suo privilegiato interlocutore, quell'amore e quel "Credo nelle montagne!". Il "dolente titano", "gobba di Atlante", forma imperitura che svetta ben al di sopra delle piccole vicende dell'uomo e connette l'anima con il cielo, è complice della poetessa, ne sorregge la voce in balia delle emozioni. Come dichiara la curatrice, molteplici sono i sottotesti biblici diretti e indiretti nel poema, e in fin dei conti *Poema della montagna*, come un Vecchio Testamento, fa da preludio al Nuovo Testamento, ovvero a *Poema della fine* (*Poëma konca*). Questo secondo lungo poema (in 14 parti, di varia lunghezza), che sarà pubblicato a Praga su "Kovčeg" nel 1926, viene composto immediatamente dopo *Poema della montagna*, nella primavera del 1924. Qui il tema della separazione e del doloroso ricordo d'amore si dissociano dalla metafora dell'attaccamento alla terra, gli occhi come in una Via Crucis volgono lo sguardo oltre il monte, al cielo, e il cuore si abbandona sul lungofiume al fluido elemento dell'acqua. Questo motivo si lega al titolo del terzo poema, *Dal mare* (*S morja*), composto in Francia nel 1926 e pubblicato nel 1928 a Parigi su "Versty", e trova qui in italiano la sua prima versione. Il nome di Marina palesa il legame con il mare, a quel simbolo di "marini meandri", ma la poetessa non esprime un sentimento univoco, il mare è moto ondosso, non può dare appiglio, lascia in balia, tanto da diventare ostile. Come testimonia in una lettera a Pasternak, Marina non ama il mare, ma questo sentimento va contestualizzato nella vicenda biografica: è il periodo

in cui l'amore pare superato, derubricato a un relitto e la sensazione di naufragio dei sentimenti si avverte con costanza in questo ermetico poema "dal mare". *Tentativo di stanza* (*Popytka komnaty*), del giugno 1926, pubblicato a Praga su "Volja Rossii" nel 1928, è il quarto poema cvetaeviano presentato da Paola Ferretti. È un componimento di 210 versi in cui rimandi e scomposizioni oniriche hanno come interlocutore iniziale Pasternak (come testimonia il carteggio tra i due), che si trasfigura quasi immediatamente in Rilke. La stanza evoca il rifugio ultimo dei poeti, l'alloggio murato che li divide da quel cosmo indefinito che paradossalmente intendono contenere nella stanza stessa. Altro testo che chiama a simbolo l'oggetto modellato dall'uomo è *Il Poema della scala* (*Poëma lestnicy*), tradotto qui integralmente per la prima volta in italiano; viene composto da Cvetaeva nel luglio del 1926 in Vandea e sarà pubblicato a Praga su "Volja Rossii" nel 1928. La scala è una spirale, oggetto traballante, scricchiolante, essenza stessa delle storture umane (individuali, della civiltà), con il loro pericoloso saliscendi. È una metafora che si lega anche alla percezione del tempo, come ribadisce Cvetaeva a più riprese. Il motivo del tempo torna in modo diverso in *Per l'anno nuovo* (*Novogodnee*), poema datato 7 febbraio 1927 e pubblicato a Parigi nel 1928 su "Versty". È una più breve e intensa composizione, strutturata su distici trocaici di cinque piedi con rima irregolare (che si alterna, si fa baciata, fino a svanire, per poi riapparire più incalzante nella parte finale). *L'incipit* celebra con un "Buon Nuovo Anno – mondo – limbo – riparo", il motivo del tempo nella sua scansione rituale, mal celando quel senso di straniamento e di disorientamento della poetessa percepibili più chiaramente nel dipanarsi dell'opera. Il motivo del tormento in Cvetaeva è di nuovo legato al tema del distacco, come testimonia il finale del poema, in cui è palese il riverbero emotivo della recente scomparsa di Rilke, suo amico e "Cristo in croce", venuto a mancare nel dicembre 1926. L'ultimo poema della raccolta, *Poema dell'aria* (*Poëma vozducha*) viene composto nel maggio 1927 e pubblicato a Praga nel 1930 su "Volja Rossii". In questo poema il senso di solitudine trova la sua più piena esplicitazione, come preannuncia Cvetaeva a Pasternak. Gli echi filosofici si sommano alla trasposizione allegorica delle vicende dell'epoca, con le imprese eroiche dell'uomo aviatore che conquista i cieli (l'aria); non a caso nella datazione del poema si esplicita il rimando a "i giorni di Lindbergh" con la storica prima traversata oceanica. Nonostante questi sparsi indizi, non emerge nulla di epico, Cvetaeva imprime all'opera un'energia inversa, ambisce non a librarsi nell'aria, ma a liberarsi dall'aria, non a celebrare l'uomo che domina, ma a spezzare il legame tra uomo e creato; nel respiro interrotto si insinua un intento di soffocamento corporeo che permette allo spirito di affrancarsi definitivamente dall'aria, quale ultimo stadio della materia. Il poema pare contemplare questa ascesi del respiro, l'asfissia, la perdita dei sensi, come condizione necessaria a sprigionare il distillato supremo dell'anima, la voce estrema della poesia.

Premesse le specificità di ognuno dei sette poemi, non certo assimilabili l'uno all'altro, un'ultima e doverosa considerazione va alle peculiarità della traduzione. Paola Ferretti si confronta con un'autrice di ineguagliabile complessità, ritraducendo cinque poemi e proponendo per la prima volta *Dal mare* e *Poema della scala*. L'elevato grado di difficoltà si manifesta sul piano metrico, sintattico e delle figure foniche, ma inevitabilmente è la polisemia marcata a rendere i testi degli ostinati interlocutori, inespugnabili voltagabbana, su tutti il *Poema dell'aria*. L'inesauribile floridezza nelle combinazioni del linguaggio poetico di Cvetaeva costringe Paola Ferretti a rincorrere con grande pervicacia gli impensati intrecci semantici; è una solerzia ben ripagata dalla resa in italiano, che non si lascia trasportare da eccessive aderenze letterali che rischierebbero di scaraventare il senso della traduzione altrove. Nonostante tutta la prudenza e la precauzione necessarie, dettate da una sintassi spesso sincopata, dal ritmo che concede e devia, la traduttrice dimostra di sapersi districare egregiamente, addentrandosi con audacia nel moto non sempre regolare dei poemi. Le rende merito l'uso

ricercato del lessico italiano che straborda di sofisticate soluzioni. Ferretti riesce a cogliere la reale lusinga dell'originale, quell'invito ad abbandonarsi alla lettura dei poemi in un'unica soluzione, senza respiro, in un'apnea dove di primo acchito non è lecito riemergere nel razionale per soffermarsi sul senso, ma dove si è sospinti oltre, alla ricerca di una compiutezza che resta introvabile. In tutta la loro estensione strofica, i sette poemi di Cvetaeva sono costruzioni criptiche, dove si percepisce una generosità di significati reconditi. E se al primo incontro sono così munifici di frammenti di senso e di simboliche figurazioni, nel momento in cui la loro rilettura è accolta attraverso le quaranta pagine della densa prefazione e sostenuta dalle circa sessanta pagine di preziose note e commenti della curatrice, il loro impianto sinfonico si rivela in tutta la reale complessità e si esalta nel variegato corollario di suggestioni intertestuali. Con eguale passione e raffinata erudizione, la curatrice lascia che il lettore sia permeato da quella consapevolezza che i poemi meritano. Grazie all'ampio spettro poetico restituito da questi sette componimenti, la struggente passione e l'inopinabile afflizione, di cui da sempre la poesia di Marina Cvetaeva è venata, si caricano qui di un intenso carattere evocativo, svelando ancora di più quell'orizzonte della coscienza che balugina, ora disperata, ora quasi divinatoria, verso sterminati scorci di stupore interiore.

Marco Sabbatini

O. Mandel'stam, *Quaderni di Mosca*, a cura di P. Napolitano e R. Raskina, Einaudi, Torino 2021, pp. 294.

Negli ultimi anni l'editoria italiana ha mostrato notevole attenzione alla poesia russa, e in particolare ai suoi classici novecenteschi, pubblicandone non solo, come da tradizione, scelte antologiche più o meno ampie, ma anche restituendo ai lettori le edizioni d'autore. Il caso più clamoroso è costituito da Pasternak, con i cinque volumi (*Temi e variazioni, Sui treni del mattino, Quando rasserena, Mia sorella la vita, Seconda nascita*) apparsi nella collana Poesia di Passigli tra il 2018 e il 2022, a un quarto di secolo dalla prima edizione integrale di *Mia sorella la vita* (Leonardo, 1996). Ora, con la bella edizione dei *Quaderni di Mosca* (2021) curati per Einaudi da Pina Napolitano e Raissa Raskina, si va completando anche l'acquisizione di Mandel'stam, quasi mezzo secolo dopo la prima apparizione integrale delle *Poesie 1921-1925* (a cura di S. Vitale, Guanda 1976), 26 anni dopo i *Quaderni di Voronež* (curati da chi scrive, Mondadori, 1995), sette dopo *La pietra* (traduzione e cura di G. Lauretano, 2014), mentre *Tristia* è stato incluso nella silloge *L'opera in versi* (Giometti & Antonello, 2018), che presenta le versioni non annotate approntate da G. Zappi negli anni '80-'90.

Delle cinque raccolte mandel'stamiane, i *Quaderni di Mosca* hanno avuto la sorte più travagliata – per composizione, tradizione, edizione. Il poeta iniziò a lavorarvi nell'autunno 1930 a Tiflis, dopo cinque anni di silenzio, e compose le poesie come di consueto a mente, camminando, dettandole poi alla moglie e via via correggendole e ordinandole in 'libri'. In seguito all'arresto e alla perquisizione, a Mosca nel maggio 1934, le poesie furono considerate perdute; Mandel'stam le avrebbe ricostruite a Voronež, dove la moglie Nadežda Jakovlevna gli avrebbe portato le minute fortunosamente ritrovate in uno dei suoi viaggi a Mosca. Dopo aver compiuto il primo dei tre *Quaderni* del confino, Mandel'stam lavorò ai 'nuovi versi' moscoviti, ricostruiti e ritrovati, che vennero trascritti in ordine cronologico su quaderni di scuola, il 'Codice vaticano' nell'ironico lessico familiare. Le date in calce, come ricordava la vedova, indicano non inizio e fine del processo compositivo, ma solo il momento in cui i testi furono messi su carta. Sopravvissuti fortunosamente all'era 'pregu-tenberghiana', sarebbero rimasti a lungo inediti, come i *Quaderni di Voronež*.

"Inutile dire che già a questo punto esiste una massa di varianti al testo in cui è difficile districarsi. Lo studioso deve oggi confrontarsi con le diverse edizioni esistenti, e con le loro

rispettive scelte testologiche”, scriveva Pina Napolitano in *Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca* (FUP, 2017, <<https://books.fupress.com/author/pina-napolitano/134388>>), la monografia offerta come “minuzioso compagno di lettura” di ciascuna poesia e insieme “scorcio interpretativo sull’opera e la personalità di Mandel’stam nel suo complesso” (p. 18), che oggi può essere letta come prima fase dell’avvicinamento alla traduzione dei *Quaderni*.

Sia per la monografia sia per il volume di traduzioni, il testo di riferimento scelto è *Sočinenija v dvuch tomach* a cura di A.D. Michajlov e P.M. Nerler (1990), la prima edizione critica ad apparire dopo la riscoperta di Mandel’stam nell’Urss della perestrojka. Le curatrici hanno studiato anche le tre maggiori edizioni successive (*Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, a cura di Nerler e A. Nikitaev; *Stichotvorenija i proza*, a cura di M.L. Gasparov; *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, a cura di A.G. Mec) per approntare le 90 pagine di quelle che, con elegante modestia, sono chiamate *Note di commento*. Un commento indispensabile per il libro più oscuro del difficile secondo Mandel’stam; note minuziose che, oltre a lasciar trasparire la ricchezza degli studi mandel’stamiani, “danno un’idea della difficoltà di trasportare Mandel’stam in un’altra lingua” e si presentano come “parte integrante del testo”, secondo quanto scrive Napolitano nel saggio *Leggere Mandel’stam in italiano*, che segue quello di Raskina, *È tempo che lo sappiate: sono anch’io un contemporaneo*, in apertura di volume: due saggi complementari che introducono il lettore italiano a temi e struttura dei *Quaderni*, al discorso poetico mandel’stamiano nei primi anni Trenta, e infine (con sintetica efficacia) alle scelte compiute nel tradurre.

La vertiginosa complessità di questi versi (e quindi la difficoltà per il traduttore) non sta nella densità delle citazioni e degli ipotesti, e neppure nella fitta trama di rimandi alla quotidianità del poeta stesso, in parte sciolti da Nadežda Jakovlevna, quanto nella deliberata prassi poetica di far “oscillare i significati”, di singole parole e intere frasi, che il poeta ricerca costantemente, e di cui dà illustrazione nel *Discorso su Dante* (uscito in italiano sempre nel 2021 nella magnifica edizione curata da S. Vitale per Adelphi), coevo ai *Quaderni di Mosca* e guida alla sua stessa poetica.

Le traduttrici – che hanno lavorato insieme “su ogni verso”, anche se Raskina firma la prima metà dei testi (pp. 2-91), con relativo commento, Napolitano la seconda (pp. 92-195), in una suddivisione che “riflette le rispettive ultime scelte e rifiniture” – hanno voluto seguire il Mandel’stam *smyslovik*, ‘costruttore di sensi’ (da far cozzare gli uni contro gli altri, giacché in poesia non vi è spazio per l’odiata quiete “buddista”), dunque rinunciando programmaticamente alla resa metrica, e però ricercando “una certa tessitura sonora e ritmica”, resa possibile dall’ampio ricorso a figure di suono – allitterazioni, assonanze, consonanze, rime interne... Si prendano ad esempio i *Versi sulla poesia russa* (I, vv. 15-19, p. 125):

Капли прыгают галопом,
Скачут градины гурьбой,
Пахнет потом – конским топом –
Нет – жасмином, нет – укропом,
Нет – дубовой корой.

Gocce saltano al galoppo,
scende grandine a go-go,
c’è sentore di sudore – di equino scalpitio –
anzi no – di gelsomino, no – d’aneto,
no – di corteccia quercia.

Oltre a restituire fedelmente semantica e sintassi del testo russo, Napolitano suggerisce a ogni inizio di verso l'andamento trocaico, con l'accento che cade sulla prima sillaba della prima parola. Conserva la rima interna (потом : топом), spostata però tra i vv. 17-18 (equino : gelsomino), mentre la perdita dell'anagramma потом : топом è compensata con l'aggiunta di un'altra rima interna, *sentore* : *sudore*. Insiste inoltre sulle velari sonore allitteranti ai vv. 15-16 (*gocce, galoppo*) che danno rilievo sonoro a *grandine*, fino all'ardito *go-go*, riprendendo *галопом* : *градины гурьбой*. Al v. 17 l'allitterazione delle fricative sibilanti "sentore di sudore" non è inattesa dopo "saltano" al v. 15 (con l'eco variato di "scende"), mentre l'insistere della "i" tonica in "equino scalpitio" (in nota si ricorda l'ascendenza puškiniana dell'immagine, che viene dal sogno di Tat'jana in *Onegin* e, insieme, dal *Cavaliere di bronzo*) arriva con la rima interna fino a *gelsomino*, dove inizia la nuova serie vocale delle "e" accentate, che proseguirà con *aneto, corteccia, quercia*; le ultime due parole rimano, imperfette, tra loro e rallentano a fine strofa il ritmo della *grandine* (il solo ultimo verso non conserva l'inerzia trocaica dell'originale).

Se proviamo a confrontare le versioni dei *Quaderni* con le traduzioni ("interlineari") delle poesie, versioni di servizio "senza alcuna pretesa di poeticità" presenti nella monografia del 2017 di Napolitano, fatte ricercando la "massima simmetria semantica", vediamo che i vv. 15-16 (p. 210), già trocaici e allitteranti (*Gocce saltano al galoppo, / scende grandine a go-go*), sono rimasti immutati, come pure il v. 19 (*no – di corteccia di quercia*), mentre è stato profondamente rielaborato, con l'intento evidente di arricchirne la tessitura sonora, il v. 17 (*c'è odore di sudore – di scalpitio di cavallo*); il v. 18, infine, si è arricchito di un "anzi" a inizio verso, assente nella monografia (*no – di gelsomino, no – d'aneto*), che rende trocaico il ritmo.

Facciamo un altro rapido esempio, prendendo la seconda quartina di *Колуют ресницы...* (*Pungono le ciglia...*) prima nella traduzione interlineare di Napolitano: "Sollevatosi dal tavolaccio al diffondersi del primo suono, / guardandosi intorno scontroso e ancora assonnato, / ecco che il galeotto intona una ruvida canzone / nell'ora in cui una sottile striscia d'alba si leva sul carcere" (p. 103), e poi leggendo lo stesso testo nei *Quaderni* (*Ciglia che pungono...*, p. 57), tradotto da Raskina:

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,	Trasalito sulla branda al primo rumore,
Дико и сонно еще озираясь вокруг,	assonnato e torvo scrutando intorno ancora,
Так вот бушлатник шершавую песню поет	così un forzato un ruvido canto intona nell'ora
В час, как полоской заря над острогом встает.	in cui si leva sul carcere una striscia d'aurora.

Ugualmente rispettosa della struttura sintattica, Raskina offre una sola rilevante variazione lessicale ("Trasalito" invece di "Sollevatosi"), e scioglie elegantemente "так вот" in "così". La differenza sta tutta nelle tre rime (*ancora : ora : aurora*, vv. 6-8) anticipate da una consonanza (*rumore*, v. 5); nel ricco tessuto sonoro: *Trasalito sulla branda al primo rumore* (v. 5), *torvo scrutando intorno* (v. 6); *canto intona* (v. 7); *si leva sul carcere una striscia* (anticipato nella prima strofa al v. 2 da "Senza terrore presento quel che sarà, e sarà una tempesta"); nelle inversioni – dell'avverbio al v. 6, del verbo al v. 7 e infine del soggetto al v. 8. La

nota informa che Mandel'stam amava il canto dei galeotti, e che l'intonazione da ballata accomuna la poesia ad altre del ciclo; la traduzione lo suggerisce nella realizzazione sonora.

Non è questo l'unico confronto possibile, per studiare questa edizione. Guardando alla tradizione della traduzione da Mandel'stam in Italia, Napolitano e Raskina si misurano, in particolare nei due cicli ("scelte", per Nadežda Jakovlevna) *Armenia* e *Ottave*, con le versioni che ha dato Serena Vitale in *Viaggio in Armenia* (Adelphi, 1988) e *Quasi leggera morte* (Adelphi 2017) – nel secondo caso richiamandovisi esplicitamente. Un'analisi comparata di queste traduzioni (a prima vista diremmo più filologiche e analitiche Napolitano e Raskina, più creativamente sintetica Vitale) arricchirà senz'altro la nostra conoscenza dell'opera mandel'stamiana. È tema che merita, crediamo, uno studio a sé.

Maurizia Calusio

A. Losev, V. Loseva, *La gioia per l'eternità. Lettere dal gulag (1931-1933)*, postfaz. di E. Takho-Godi, trad. e cura di G. Rimondi, Guerini e Associati, Milano 2021, pp. 284.

In Italia l'interesse per la cosiddetta *lagernaja literatura* si va consolidando sempre più, tendendo a configurarsi come una branca specifica degli studi di ambito slavistico. Recentemente, l'attività di Memorial-Italia, che è parte dell'associazione internazionale Memorial, premio Nobel per la Pace 2022, ha ricollocato al centro dell'attenzione sia accademica sia della società civile il recupero delle testimonianze, delle memorie e delle indagini svolte in passato e in corso di svolgimento sulle violazioni dei diritti umani nello spazio sovietico e post-sovietico, compresi i crimini perpetrati nei campi di lavoro correzionale.

Il volume qui presentato, *La gioia per l'eternità. Lettere dal gulag (1931-1933)*, a cura di Giorgia Rimondi, è patrocinato da Memorial-Italia e può essere ascritto al filone non letterario della *lagernaja literatura*: si tratta di un documento storico prezioso ed originale, unico nel suo genere, visto che presenta la corrispondenza intercorsa, da un lager ad un altro, tra Aleksej F. Losev (1893-1988), "l'ultimo filosofo russo", come lo definisce V. Erofeev, e sua moglie Valentina M. Loseva (nata Sokolova, 1898-1954), astronoma, arrestati nel 1930 per una generica 'attività antisovietica'. In una delle lettere scritte al marito dopo due anni di detenzione Valentina si chiede ancora: "[...] qual è, in tutta coscienza, la mia colpa? [...] non so davvero perché siamo stati condannati tu a dieci e io a cinque anni" (p. 91).

Losev è formalmente e ingiustamente accusato di far parte dell'organizzazione monarchica antisovietica *Istinno-pravoslavnaja cerkov'*, ma il reale motivo del suo arresto consiste nell'aver pubblicato le sue opere a proprie spese. La persecuzione che ne deriva tocca l'apice nel 1930 con l'uscita di quella che potrebbe essere considerata la sua opera centrale, *Dialektika mifa*, l'ultima della serie di opere loseviane apertamente antimarxiste, editata senza l'approvazione del Glavlit.

Inizialmente detenuti nel carcere di Butyrki, nel 1931 Aleksej e Valentina sono destinati a lager diversi: ad Aleksej toccherà lo Svirlag, il Lager dello Svir, localizzato nei pressi del fiume Svir' a circa 250 km a nord est di San Pietroburgo, a Valentina il Siblag, il lager siberiano di Borovljanka sull'Altaj. Dall'estate del 1932 i Losev ottengono il ricongiungimento e saranno spostati nel Belbaltlag, uno dei lager più duri dove i prigionieri sono impiegati nella costruzione del canale Mar Bianco-Mar Baltico. Aleksej perde progressivamente la vista e viene dichiarato invalido, condizione che avrebbe dovuto portare alla sua scarcerazione; eppure, solo per intercessione di Ekaterina Peškova, la prima moglie di Gor'kij, Aleksej e Valentina saranno liberati e torneranno a Mosca.

Il carteggio qui riprodotto copre un arco temporale di due anni, da settembre 1931 a settembre 1933, e contiene ventotto lettere di Aleksej, ventisei lettere di Valentina, trentasette lettere scambiate con i Sokolov, genitori di Valentina, e tre lettere di amici. La scrittura riflette la terribile realtà vissuta interiormente con sgomento, ma fiducia in Dio (“Cerca di rispondere all’odio con l’amore e la dolcezza”, scrive Aleksej, p. 29), esteriormente con forza d’animo (“Continuo a riflettere sulla filosofia del numero. Ho elaborato diverse teorie che pubblicherò senz’altro. Avremo la nostra rivincita!”, pp. 38-39) e sopportazione (“Non ci conviene lagnarci della vita”, p. 47) ed è caratterizzata da evidenti, consapevoli ‘laccature’ per superare la censura degli organi preposti: “Io sto bene. È la verità” (p. 17); “Per quanto riguarda le condizioni materiali sto bene” (p. 25) e persino “Sono così felice finalmente di vivere stabilmente in un luogo e di lavorare. Ci troviamo ai contrafforti dei monti Altaj. Tutt’intorno, pini secolari. Una foresta di pini. Che bellezza! E le notti, che notti stellate. Solo qui ho capito cos’è una vera notte stellata” (*ibid.*), scrive Valentina.

Colpisce il fatto che la ‘narrazione’ mostri un progressivo allentamento delle istanze filosofico-intellettuali per lasciare spazio a questioni di ordine più pratico, materiale (vestiti, cibo, documenti ecc.): dalle ultime missive di Aleksej trapela una certa apprensione per l’assenza di risposte immediate da parte di Valentina dopo la sua liberazione.

La gioia per l’eternità è una citazione del libriccino di P. Florenskij, guida filosofica e spirituale dei Losev, che Aleksej regala a Valentina nel 1922 prima del matrimonio celebrato proprio da Florenskij a Sergiev Posad. Nel 1929 i Losev vestono clandestinamente l’abito, consacrando la loro vocazione monacale nelle mani dell’archimandrita David con i nomi di Andronico e Atanasia, gli sposi santi vissuti nel V secolo ad Antiochia.

L’edizione italiana della corrispondenza dei Losev, accuratamente preparata da Giorgia Rimondi – l’unica studiosa italiana esperta di Losev, autrice di una monografia in russo (*Filosofskie i mirovozzrenčeskie osnovy chudožestvennoj prozy A.F. Loseva*, Moskva 2019) e di una in inglese in corso di stampa, dedicata al pensiero estetico del filosofo russo –, presenta l’ultima versione delle lettere, pubblicate parzialmente su diverse riviste russe a partire dal 1989, integrata, rivista e corretta come nell’edizione moscovita “*Rados’ na veky’*”: *Perepiska lagernych vremën*, a cura di A.A. Takho-Godi e V.P. Troickij (2005). L’edizione russa è aperta da un saggio di Aza Alibekovna Takho-Godi dedicato alla figura e al pensiero filosofico di Losev, seguito dalle lettere ordinate per gruppi di mittenti, da una selezione di poesie di Aleksej e Valentina, dall’appendice *Tjur’ma i lager’* con alcuni estratti da opere, come *Rossija v konclagere* (1936) di I.L. Solonevič, scelti perché contengono descrizioni della vita negli stessi Gulag ‘frequentati’ dai Losev nell’arco temporale 1931-1933, permettendo così un raffronto delle testimonianze carcerarie. Completa il profilo del volume la postfazione di Elena Takho-Godi, nipote di Aza Alibekovna, dal titolo *Začem nam nužen opyt pomračeniija soznaniija...?*, dedicata all’esperienza di Losev nel lager e alla sua produzione letteraria e filosofica.

L’epistolario riprodotto fu ritrovato tra le carte di Valentina Loseva da Aza Takho-Godi (1922-), considerata figlia spirituale dei Losev: incaricata dalla stessa madrina di provvedere al marito, dopo la morte di Valentina Takho-Godi è ufficialmente registrata come moglie di Aleksej.

L’edizione italiana rispetto a quella russa è organizzata diversamente e nell’impianto rassomiglia maggiormente a quella francese pubblicata nel 2014 (Éditions des Syrthes, Genève) a cura di L. Jurgenson. Le somiglianze sono evidenti già a partire dal titolo: “*La joie pour l’éternité*” – *correspondance du goulag (1931-1933)*: il volume francese si apre con una premessa di G. Nivat e una prefazione di E. Takho-Godi, che viene ripubblicata, con minime differenze, nel volume curato da Rimondi, seguite dalla corrispondenza dei Losev disposta cronologicamente e non in base ai mittenti e corredata di note collocate a piè di pagina redatte dai curatori dell’edizione russa. Chiude il volume una

Postfazione di Jurgenson, esperta di letteratura concentrazionaria, che inserisce questa ‘cronaca dal lager’ nel più ampio quadro delle testimonianze sui gulag. Sia il volume francese sia quello italiano hanno ricevuto per la pubblicazione il sostegno dell’Istituto per la Traduzione di Mosca.

L’edizione italiana si apre con una *Prefazione* di G. Rimondi, a cui seguono le lettere dei Losev in ordine cronologico, la *Postfazione* di E. Takho-Godi e un fitto apparato di *Note* dei curatori russi, alleggerite di alcuni rimandi ad altre note e integrate con spiegazioni di luoghi, avvenimenti e *realia*. Chiude il volume una piccola galleria di fotografie. Mancano i brani scelti riportati nell’appendice dell’edizione russa.

Oltre a contribuire alla diffusione in Italia della figura e del pensiero di un importante filosofo russo del Novecento, ancora troppo poco conosciuto per l’assenza di traduzioni delle sue opere, ma che senz’altro merita di essere accostato ai più noti Berdjaev, Florenskij e Solov’ëv, l’intento fondamentale di questa pubblicazione è quello di riportare alla luce le violazioni dei diritti umani, le ferite fisiche e psicologiche inferte ai detenuti, spesso ignari del loro reato, e le difficoltà di sperare in una possibile soluzione del dramma concentrazionario: “[...] io sono uno scrittore – scrive Aleksej – e non posso vivere senza il lavoro letterario, e sono un pensatore, non posso vivere senza il pensiero e la creazione intellettuale [...] Rinunciare a tutto questo significa la morte spirituale e non vedo altra strada per me” (p. 61); “[...] la sola cosa di cui si può parlare e che si può opporre a questo luogo di dolore è la consolazione religiosa” (p. 97). Come rileva Rimondi, “la scrittura rappresenta l’ultimo conforto, la salvezza dalla miseria umana e spirituale del campo. Le lettere prendono la forma di una confessione intima affidata alla parola” (p. 12).

Va anche rilevato, infine, come queste lettere contengano riflessioni su principi filosofici e visioni sistematiche del mondo, rivelino alcuni progetti letterari di Aleksej nati negli anni di reclusione e includano indicazioni di nomi, luoghi e situazioni di interesse storico e scientifico.

Il volume, finanziato anche dalla Fondazione Mikhail Prokhorov, è inserito nella collana *Narrare la memoria. Le storie dimenticate dell’Europa dell’Est* della casa editrice Guerini e Associati (Milano 2021) che ospita opere della letteratura dell’Europa Orientale rimaste inedite a causa della censura. La collana è coordinata da N. Cicognini, P. Deotto, F. Gori e N. Mazour e ha accolto, prima del libro qui recensito, il romanzo *Inseparabili. Due gemelli nel Caucaso* di A. Pistavkin, *Leningrado. Memorie di un assedio* di L. Ginzburg e la raccolta di memorie dello storico dell’arte N. Punin, *L’arte in rivolta. Pietrogrado 1917*.

A Giorgia Rimondi va senza dubbio riconosciuto il merito di aver offerto al lettore italiano le testimonianze dei Losev in una eccellente traduzione e di suscitare, attraverso i suoi studi e le sue ricerche, l’interesse per il pensiero filosofico di Aleksej Losev.

Donatella Di Leo

N. Nikulin, *Memorie di guerra: Leningrado (1941-1945)*, trad. e cura di E. Freda Piredda, prefaz. di I. Ščerbakova, Guerini e associati, Milano 2022, pp. 296.

Nel 2005 Natalija Naročnickaja pubblicava il pamphlet *Per cosa e con chi abbiamo combattuto*, uno dei testi che pongono le basi dell'interpretazione della seconda guerra mondiale che, riprendendo la concezione brežneviana, ne fa un cardine dell'ideologia a sostegno del regime di Putin. Leggiamo in questo testo: "... era proprio la politica da grande potenza dell'URSS e la restaurazione del territorio della Russia storica che dovevano essere svalutati e macchiati di nero. Ma come? Collegandoli alle repressioni?". Nelle memorie di Nikolaj Nikulin, pubblicate nel 2007, leggiamo invece che "la guerra ... è stata combattuta con i metodi dei campi di prigionia e della collettivizzazione".

Il libro di Nikulin, che ora Guerini e associati pubblica nella traduzione di Elena Freda Piredda nella collana curata da Memorial Italia, è stato scritto in gran parte nel 1975, si inserisce dichiaratamente nell'ondata di memorie di guerra originate negli anni del Disgelo (in appendice alla prima edizione, è riprodotto uno stralcio del carteggio dell'autore con Vasil' Bykov, uno degli autori simbolo di quella generazione). Era stata la denuncia della concezione staliniana della guerra inclusa nel rapporto di Chruščev al XX congresso a creare la possibilità di una letteratura (dove si confondono memorialistica e letteratura d'invenzione basata strettamente e dichiaratamente sull'esperienza personale) che andava oltre la mitologia ufficiale, restituendo la guerra come esperienza vissuta, e dunque umana, drammatica e cruda.

Questo libro, scritto 'per il cassetto', senza preoccuparsi di renderlo accettabile alla censura sovietica, e pubblicato solo nel 2007 dalle edizioni dell'Ermitage, dove Nikulin aveva lavorato dal 1949 (per diventare curatore delle collezioni di pittura medievale e rinascimentale olandese e tedesca), è più che un tardo frutto di quella voga; la sua uscita ha fatto evidentemente l'effetto di una novità importante: dopo una prima edizione a tiratura e diffusione estremamente limitate, ne sono uscite un'altra decina, fino a costituire un piccolo caso editoriale.

La prosa della *okopnaja pravda*, della 'verità di trincea', la prosa dei Bykov, Baklanov, Okudžava, è spesso definita 'prosa dei tenenti': il punto di vista, nei testi degli anni Sessanta, si sposta da quello dei generali, dalla visione a volo d'uccello sui fronti, i grandi movimenti di truppe, dalla scala delle armate e delle divisioni, alla vista dal basso, alla scala della compagnia e del plotone. Con Nikulin, che ha fatto tutta la guerra senza superare il grado di sottufficiale, siamo scesi ancora di un livello, dal plotone all'individuo; è questo l'elemento di novità. Il suo punto di vista è limitato al terreno in cui si trincerava, ai compagni che gli stanno direttamente accanto, alle pallottole e alle schegge che gli fischiano intorno. La guerra, osservata dalla prima linea (il sottotitolo all'edizione italiana, con il riferimento a Leningrado, rischia di risultare fuorviante: Nikulin combatté sì a lungo tra le truppe

che tentarono, con sacrifici innominabili, di rompere l'assedio di Leningrado, ma dall'esterno della cerchia, tra i boschi e le paludi; e proseguì la guerra in Polonia, in Prussia Orientale, fino ad arrivare a partecipare alla presa di Berlino) perde le ultime tracce di significato, diventa un massacro insensato in cui è difficile recuperare un filo conduttore. Tanto che il racconto si interrompe presto in una serie di novelle (la definizione è dell'autore) relativamente indipendenti. Questa rinuncia alla ricerca di una struttura narrativa organizzata come rinuncia a dare un senso agli eventi sconvolgenti, insieme alla secchezza e al pessimismo del racconto, finiscono per apparentare la prosa scarnificata di Nikulin, se il paragone non è scandaloso, a quella di Varlam Šalamov.

Il risultato è un quadro della guerra ancora più disperatamente crudo di quelli che già conosciamo, impietoso. Impietoso verso la guerra in quanto tale, e impietoso verso i comandi. Il racconto lascia a volte il posto all'invettiva:

All'inizio della guerra le armate tedesche penetrarono nel nostro territorio come un coltello arroventato nel burro. Per rallentare la loro avanzata non si trovò altro mezzo che ricoprire di sangue la lama di quel coltello. Gradualmente iniziò ad arrugginarsi e a diventare meno affilato e penetrò sempre più lentamente. Nel frattempo, però, il sangue continuava a scorrere. Così morirono i riservisti di Leningrado (p. 47).

Oppure, una formula che sarà ripetuta, variata, più volte:

Le persone sensibili e deboli di nervi non sopravvivono. Rimangono le personalità crudeli, forti, capaci di combattere in quelle condizioni. Conoscono un unico modo di fare la guerra: schiacciare il nemico sotto una massa di corpi. Qualcuno riuscirà pure a uccidere un tedesco (p. 48).

Nessuno dei miti che negli anni Sessanta erano ancora intoccabili resiste; neppure il maresciallo Žukov, raffigurato in una vignetta mentre ordina alla sua scorta di picchiare l'autista di un camion di munizioni non abbastanza veloce a cedere il passo al suo corteo sulla strada di Berlino; o gli stessi soldati sovietici, di cui l'autore racconta con orrore la violenza insensata durante l'occupazione della Germania.

In uno dei capitoli conclusivi, Nikulin racconta dei suoi viaggi sui luoghi delle battaglie nei dintorni di Leningrado. La natura sta coprendo le tracce dei combattimenti; i monumenti, dove esistono, non rendono giustizia alle vittime:

Diciamola tutta. I memoriali esistenti non sono dei monumenti ai caduti, ma la concezione, incarnata nel cemento, dell'invincibilità della nostra armata. La nostra vittoria in guerra è stata trasformata in un capitale politico, che ha il compito di rinsaldare e giustificare lo *status quo* del nostro Paese. Le vittime contraddicono la trattazione ufficiale della vittoria. La guerra deve essere ritratta in toni entusiastici. Urrà! Vittoria! Le perdite non sono importanti! I vincitori non vengono giudicati.

Capisco i francesi che a Verdun hanno conservato una zona del fronte della Prima guerra mondiale lasciandole l'aspetto che aveva nel 1916. Trincee, crateri, filo spinato e tutto il resto. E noi invece a Stalingrado, per esempio, abbiamo spianato tutto con il bulldozer e abbiamo messo la statua di una donna con un coltello in mano sulla collina del Mamaev Kurgan, come "simbolo della Vittoria" (?!). Nei posti invece in cui morirono i soldati, sono sorte le tombe degli istruttori politici che non ebbero nulla a che fare con gli avvenimenti della guerra (p. 265).

Nel 1966 Evgenij Vučetič, l'autore della scultura della "donna" (che a Stalingrado rappresenta, in effetti, non la Vittoria ma la Madrepatria), aveva pubblicato un articolo in difesa della sua opera, oggetto di critica da parte dello scrittore Boris Polevoj già qualche anno prima, quando il memoriale era ancora in fase di progettazione. Il suo argomento implicava una critica alla voga della memorialistica: "Qualcuno chiede, per esempio, che ai monumenti sui luoghi delle battaglie si sostituiscano i bunker e le trincee. Questi trasmetterebbero meglio l'eroismo dei giorni di battaglia. Ma forse che i racconti di chi ha partecipato direttamente alle battaglie possono sostituire i romanzi, i racconti, i poemi? Certo che no!"

Il dibattito, a quanto pare, non è ancora concluso; o meglio, ha ripreso vigore negli ultimi anni, con il tono pomposo dei Vučetič che torna a caratterizzare le posizioni ufficiali. Tra gli slogan che accompagnano le sempre più imponenti celebrazioni dell'anniversario della Vittoria nella Russia di questi anni, è particolarmente popolare almeno a partire dal 2014 quello che recita "*možem povtorit*": possiamo rifarlo. Slogan che suonava sinistro già alla sua prima apparizione, e che lo diventa tanto di più alla luce degli eventi dell'ultimo anno. Il successo del libro di Nikulin dimostra che nella società russa esiste una corrente di pensiero in grado di contrapporsi a questo tipo di dissennato entusiasmo.

Duccio Colombo

G. Gospodinov, *Lettere a Gaustìn e altre poesie*, a cura di G. Dell'Agata, Voland, Roma 2022, pp. 212.

Una vena di nostalgia attraversa le liriche di Georgi Gospodinov, proposte al lettore italiano da Giuseppe Dell'Agata in un'ampia scelta antologica, con testo a fronte, che comprende poesie tratte da tutte le raccolte edite dallo scrittore bulgaro a partire dal volume d'esordio *Lapidarium* (1992) fino all'ultima silloge *Tam, kãdeto ne sme* (*Là, dove non siamo*, 2016), sebbene la maggior parte delle liriche siano state selezionate dai volumi di più recente pubblicazione.

Gospodinov è una delle voci più alte della letteratura bulgara contemporanea. All'esordio da poeta è seguita un'attività che ha riguardato molti ambiti, dalla prosa alla critica letteraria, in cui ha avuto modo di sperimentare una pratica compositiva che non distingue tra i generi ma assembla, smonta, ricompone e vive la letteratura come un armonico comporsi di esperienze scritte diverse. La "fisica della malinconia" per riprendere il titolo di un romanzo che Voland, sempre nella traduzione di Dell'Agata ha pubblicato nel 2013, è uno dei tratti distintivi di uno stile senz'altro originale nutrito da una vasta conoscenza letteraria. Gospodinov prima che uno scrittore è un lettore appassionato, capace di cogliere il senso profondo e immedesimarsi negli autori che lo appassionano.

Al di là delle possibili etichette, più che appartenere a una scuola, Gospodinov è figlio dei fermenti culturali dell'ultimo decennio del XX secolo, che nei paesi usciti dall'esperienza del socialismo reale ha avuto il sapore delle riscoperte e di un nuovo inizio. La sua poesia mescola il privato, le piccole cose di ogni giorno, la banalità dei gesti quotidiani con l'incedere della cronaca che con il passare del tempo si trasforma in oggetto di studio, in storia. La dimensione umana, però, vive nel ricordo, nell'amore che c'è stato e in quello che si prova al presente: "Ogni notte / sognare la donna / accanto a cui sei sdraiato". Così traspare sempre in questi versi la dimensione degli affetti familiari, la ricerca di una quiete vissuta in pomeriggi casalinghi in cui non accade nulla ed è proprio questo l'evento da raccontare: "Proprio oggi l'ho saputo / e ho rabbrivito che mai più / ci sarà un giovedì 22 luglio / 1999 / non è successo nulla di particolare / un tranquillo assolato pomeriggio / [...] un giorno / in cui non è successo / nulla".

Ma ci sono invece altre giornate che risultano decisive per il destino di tutti gli uomini. Perché la storia non si può ignorare, condiziona le nostre vite. Ed è bene non dimenticarlo: questo giustifica l'affannosa ricerca del ponte sul quale Gavrilo Princip attentò alla vita di Francesco Ferdinando innescando la scintilla che provocò la Prima guerra mondiale, di cui Gospodinov parla nella *Fotografia II*, uno dei quattro brevi testi composti in una prosa lirica, pure tradotti in questo volume. Cosa certifica il ricordo meglio di una fotografia? Lo scrittore scatta, a futura memoria, delle istantanee che immortalano momenti della sua vita, da cui inevitabili scaturiranno dei versi.

Una lirica che si intitola *Nato il 7 gennaio*, reale data di nascita dello scrittore, riporta come sottotitolo *Le nostre nostalgie*: l'infanzia è un tempo perduto, vivo solo nel ricordo che può essere cancellato dall'oblio. Ma l'antidoto contro questo possibile rischio è la lingua, sono le parole, a cui pure Gospodinov dedica dei versi: "Se non ci fosse la lingua, / come potremmo sottacere? / Come rifugiarsi nel silenzio? / Nasconderci sotto di lei... / Costruirci capanne... / Tutto può essere ricoperto / con qualche parola". La lingua ci consente di descrivere stati d'animo, pensieri, persone, situazioni, paesaggi, tutta la pienezza della vita, ma anche un "mondo / sovrappopolato / di assenze", vale a dire quel nostro non essere in tutti i luoghi della terra tranne che in uno solo che rappresenta il nostro ineluttabile *hic et nunc*.

Lo stile poetico di Gospodinov non sembra essere ingabbiato in schemi prosodici. Spesso fanno capolino la rima, l'anafora e anche delle soluzioni dal sapore sperimentale come nella poesia *Mattina di girasoli* dedicata ad Allen Ginsberg in cui si usa la spericolatezza di far rimare l'imperativo "Stoj" con la seconda sillaba di "Tol-stoj" volutamente mandata a capo in un solitario *enjambement*, a testimonianza del fatto che non manca al poeta la necessaria maestria per presentare nei suoi versi degli artifici tecnici.

Sospeso tra Brecht e Pasternak, debitore di Borges (e, come ha dichiarato in un'intervista, degli insegnamenti della nonna), nelle poesie di questa antologia Gospodinov predilige scandire il tempo con le parole che trae dalla lingua parlata, – ecco di nuovo le parole e la lingua a farla da padrone – come dichiara nella poesia *Filologo (apocrifo)*: "Ci sono parole per ogni cosa / e parole per ogni azione sotto il cielo. / [...] E tempo per ogni parola". La facoltà straordinaria del linguaggio è che consente di entrare in contatto con gli altri, ma tale è la necessità del dialogo che lo scrittore deve instaurare un rapporto continuo con un altro da sé – il Gaustin richiamato anche nel titolo del volume, – una sorta di *alter ego* che pare avere il dono della saggezza e rappresenta il 'tu' che ogni 'io' vorrebbe avere per completare una frase con la parola giusta, per riempire le assenze, per avere qualcuno a cui raccontare la propria storia, anche quando è da solo. Perché lo sguardo di Gospodinov sull'universo che lo circonda non è disincantato, bensì partecipe della commedia umana (così spesso volta in tragedia): da pari a pari, curioso dei sentimenti che si provano e un po' stupito che il mondo vada come vada, tra guerre, soprusi e violenze. Basterebbe invece dedicarsi all'amore, con la fatica che certo comporta, sopportando a volte delusioni e abbandoni: "L'oblio / così come l'amore / richiede lavoro". E in aggiunta coltivare il ricordo dei propri cari, con la dovuta attenzione a quello che rappresenta un mondo ormai perduto eppure sempre vivo nei nostri gesti, in quella forza della tradizione che ciascuno porta con sé anche inconsapevolmente.

Giuseppe Dell'Agata ha dato voce italiana alle liriche di Gospodinov con grande sapienza stilistica, mai tradendo l'originale, nel tentativo riuscito di trasmettere al lettore quella semplicità lessicale – la lingua parlata a cui si faceva riferimento – che è un altro dei tratti distintivi della parola scritta di Gospodinov, della sua concezione poetica e che si sostanzia, come già rilevato, nel credere fermamente nella necessità del dialogo. Un dialogo alimentato da un profondo senso di umanità, per così dire 'diffuso', solidale, onnicomprensivo, in cui la nostalgia diventa un elemento creativo proprio perché ha il sapore della condivisione tra gli uomini di un sentimento che tutti accomuna, mentre la vita scorre troppo in fretta: "Secondo me – scrive il poeta nella *Fotografia III* – il problema nasce dal fatto che ci hanno insegnato a misurare la vita in anni. Mi sembra davvero troppo grossolano e rovinoso. Se ne ricava un umiliante piccolo numero, 70-80 se tutto va bene. Se vivessimo in giorni, in notti, in ore e in minuti avremmo molto più tempo da contare".

Nella *Postfazione* Dell'Agata passa in rassegna i testi presentati e fornisce delle possibili chiavi di lettura: il ruolo centrale della lingua; "l'aspetto colto ed erudito della sua scrittura convogliato,

pienamente a suo agio, in un linguaggio ‘semplice’, prossimo a quello della conversazione”; l’amore “declinato dialetticamente come innamoramento e separazione”; l’importanza per la formazione di Gospodinov della lettura e di alcuni scrittori; il legame con l’infanzia e i familiari. Sono temi che danno respiro europeo alla lirica di Gospodinov, ma al tempo stesso non lo separano dalle sue radici. Si può aggiungere che non siamo in presenza di una poesia da declamare a alta voce, ma bensì da leggere in compagnia per riflettere sulla nostra dimensione esistenziale.

Dell’Agata dà anche conto della fama e della eco che l’opera di Gospodinov ha ormai a livello internazionale. Per quel che concerne l’ambito italiano, la pubblicazione di questo volume è un’ulteriore testimonianza del sempre lodevole impegno della casa editrice Voland per favorire la diffusione delle letterature slave nel nostro contesto culturale e dell’azione di indefesso divulgatore della Bulgaria in Italia che assieme all’attività di filologo e docente universitario ha caratterizzato la lunga militanza slavistica di Dell’Agata, nel solco tracciato per i nostri studi bulgaristici da Enrico Damiani di cui è l’indiscusso erede.

Gabriele Mazzitelli

E. Švarc, *Mattino della seconda neve*, a cura di A. Niero, Bompiani, Firenze-Milano 2023, pp. 474.

L'intero corpus letterario di Elena Švarc è racchiuso in un'edizione in cinque volumi andata in stampa dal 2002 al 2013, oltrepassando così la scomparsa della sua persona, avvenuta nel 2010. Tralasciando unicamente il penultimo tomo, costituito da prose, Alessandro Niero ha attinto a ognuno dei restanti quattro per allestire una corposa antologia (composta di centoquarantasette liriche, un poema e un brano in prosa) che restituisce scorci significativi del mondo creativo di questa autrice.

Si tratta di una produzione ampia e pregevolissima, ardua da collocare nel contesto dei suoi tempi – un arco che abbraccia poco meno di quattro decenni tra le più diseguali della storia culturale russa –, attraversata da un dialogo sotterraneo con alcuni dei poeti più eminenti dell'Età d'Argento, oltre che con l'ineludibile Puškin. Delinea una dimensione poetica in cui vige una visione metamorfica dell'essere, colto nel suo concitato, incessante sfiorire, impietrire, trasformarsi in altro: lei stessa vi si annida sotto forma di "elena arborea", penzola sospesa in legnosi enigmi tra infanzia e oltretomba, tra addii, traslochi e transumanze, in bilico su un cosmo semovente, intessuto di simboli sanguinosi e cruento macchinazioni celesti, che la vedono costantemente intenta a interessare un dialogo con un Dio tutto suo, l'unico capace di comprendere questa sua "risibile" figlia, "che getta al vento tutto / quanto le dona il destino, / e ha capelli bianchi, / ed è selvatica, incivile".

L'osmosi di vegetale-animale-umano raggiunge in Švarc picchi impensabili: se una parte considerevole del suo Vangelo d'aria è vergata da apostoli unghiuti, creature alate, alberi favellanti e senzienti, in altri punti dei suoi versi siamo di fronte a vere e proprie bestie vegetali ("E alza un acero le zampe membranose / al cielo nel vento lievazzurro / Minaccia? No, somiglia così stranamente / a un rospo orante dalle mille zampe"); così come sembianze ferine hanno le presenze diaboliche da lei percepite: braccata dai lupi-demoni di una poesia del 1982, prima li divora, poi li ammansisce. Ed è con lo stesso animismo bruciante che si guarda al procedere delle stagioni: "La primavera si pitturerà gli artigli / di madreperla torbido e angoscioso / per graffiare il cielo, / lasciando in libertà il mattino".

I nuovi motti trovati per l'acquazzone – che "attorce corde, cuce e intreccia", mentre "la fradicia veranda sfrigola / nella pioggia come una padella" – ostentano nobili, familiari ascendenze: innegabilmente pasternakiana è la botanica che Švarc riepiloga laddove si tratti di catturare la natura sorpresa dai tuoni ("impallidi l'epilobio / sbiancarono l'origano e la verberna"), o lo sgomento dell'io colto dall'attimo di "raccapriccio lampone" sprigionato da un fulmine ("la lingua argentina del lampo / in quell'istante mi passò sul cuore"), capace di lasciare dietro di sé unicamente "oblio, edera, cuscuta / e un ruminò di fragola".

Non stupiscono, in questa percezione metamorfica complessiva, i sortilegi della fisiologia umana: l'incredibile (per quanto impari) capacità di resistenza alla morte dispiegata dall'organismo ("Non mi tradirà il corpo perfido: / quest'ingiuriosa accolta di scrupoli") può arrivare ad assumere connotati concretissimi, mutarsi in tenzone a colpi di lama che finisce per spezzare una costola all'autrice (*Lotta con i coltelli*); mentre la musica annidata in un Beethoven ormai sordo non smette di essere presente nel suo padiglione auricolare. Nel sogno di mettere a tacere la sofferenza fisica ("Dio sa il dolore della malattia? È Egli stesso dolore. / Dolore non prova dolore. E anche a me lo si tolga"), il tema onnipresente della morte si veste così di sconvolgenti risonanze fisiologiche. Ma la prospettiva della dipartita origina anche una delle più scenografiche, struggenti fantasie švarciane sul trapasso ("Quando l'angelo mi porterà via l'anima, / l'abbraccerà nella nebbia, dandola poi alle fiamme / non avrò corpo, né lacrime ma / solo una sacca nel cuore e, dentro, versi").

Lo stesso mito di Pietroburgo nella sua variante spettrale, noto fino alla noia, viene rivisitato con sensi aguzzi, e la città ci viene mostrata nella più insolita delle sue fioriture, quella invernale ("Rosa – rosa vetrosa, / rosa bianca, raggelata dentro, / che si dispiega, si sparge; / e si disserra tremendo l'inverno"), mentre l'istante in cui il sole cala sul Canale Obvodnyj innesca visioni che sembrano scaturite dal crinale di un altro universo.

Un discorso a sé meriterebbe il posto occupato dalle città italiane nella poetica di questa autrice: la sua Bologna del *Compianto sul Cristo morto*, col vento-trombettiere che "ulula nell'infinità dei portici", o la sua fosca e degradata Roma. Ma è soprattutto il ciclo veneziano ad assommare impressioni impalpabili quanto le sonnolente nevi della città lagunare o le trine dei suoi palazzi. E proprio il mito di Venezia-vetro soffiato sembra prestarsi alla riscrittura del tema più praticato dai poeti russi da Deržavin in poi, quello del monumento da innalzare a se stessi: "Non di pietra, né di legno, / ma di parola – onda viva – / soffiata come vetro, / cangiante, fluida, / fiammeggiante, / erigere un tempio".

Distillandolo da echi properziani, con il poemetto *Cynthia* Švarc crea poi un universo pseudo antico dotato di una sua sanguigna, sconcertante persuasività interna, i cui quadretti vividi raccontano azioni calate in ere governate da costumi arcani e brutali, in cui è possibile far "debordare il senno come una schiava / che, di slancio, rovesci liquido da un'anfora". Lo abita un'eroina "volubile di indole", altera e capricciosa, "atroce" nei suoi moventi, implacabile nel giustiziare il vecchio padre (ma solo con l'immaginazione), sprezzante con gli aspiranti poeti o con il saggio Greco acquistato a peso d'oro perché la inizi ai "segreti egizi". Invidiosa con le Baccanti, imperiosa con Morfeo ("se non mi invierai sogni luminosi, / puri e chiari come vele sul mare, / non mi addormenterò mai più, per farti ripicca"), Cynthia percorre vie oscure nelle relazioni passionali che allaccia – intrise di un non-amore che non arreca gioia ("L'alba ci ha sorpreso lupi / frementi d'odio, / affamati e feroci / in una gabbia di circo, agli angoli") – o non allaccia, come col giovane gladiatore "puro, onesto, olivastro, enorme, triste" che per lei ha perso il sonno; oppure col centurione da cui è ormai rifiutata con astio: "Che il tuo corpo, un tempo tanto amato, / noto fino a dolerne, fino a quella certa piega / sulla pianta del piede, diventi cenere / nell'oro di un falò funebre – prima / che io torni dalla selvaggia Lusitania".

Molteplici sono i rimandi alla tradizione poetica precedente (dal fruscio della vita-topo del Puškin dei *Versi composti di notte durante l'insonnia* al fatale rossore del tifico di Majakovskij nel *Flauto di vertebre*), ma è emblematico che già in *Una torre e, dentro, gabbie*, del 1972, il trito cliché ottocentesco del poeta-usignolo venga rinverdito contaminandolo con l'immagine tutta cvetaeviana delle vene che si schiudono: quella di Švarc è una scrittura poetica in così tanti punti riconducibile ai versi della poetessa suicida nel '41 da far pensare alla scelta di prefigurare Cvetaeva come tema. Nel ricorso stesso alla forma poema, impensabile non riaccostarsi per via matrilineare all'opera di

colei che aveva scardinato quella forma per reinventarla secondo criteri propri, sotto l'urgenza di incalzanti impulsi autobiografici. E se in *Candelabro a nove bracci (ninna-nanna)* compare il "grembo dell'aria", l'intero *Vangelo d'aria* sembra configurarsi come una variazione su *Poëma Vozducha*, mentre lo sforzo della mente per allestire spazi domestici consoni a evocare l'arrivo di un etereo ospite in *Nascondino* non può non rimandare a *Popytka komnaty*. Sicuramente cvetaeviani appaiono tanto la smodata predilezione di Švarc per l'elemento del fuoco (dichiarata in *Candela commemorativa*) quanto l'uso pregnante che viene fatto del bianco ("Vita nuova di dolore. / Vita nuova di bianco-re"), il concetto dell'amore come "cosa terza" (presente in *Novogodnee* e riutilizzato in *Cynthia* e altrove) o l'idea stessa del poeta-setaccio. Švarc mostra tutta la sua indole cvetaeviana anche quando si rivolge alle parti del proprio corpo marcandole con degli esclamativi ("Osso! Hai ingiallito a lungo") o si identifica nel moto (e nel termine) *vverch*.

Colpisce la capacità del traduttore – che è anche autore di una documentata e ispirata introduzione, integrata dalle note alle poesie e alla traduzione (un lavoro che ho avuto peraltro il privilegio di conoscere in corso d'opera) – di sintonizzarsi con le più peculiari commistioni švarciane, generando versi di sicura presa ("*Ljubov' i Skorb', smesjas' neostorožno*": "Amore e Lutto, incautamente in mischia"; "*Ljubov', dvojas, voschodit povilikoj*": "Sdoppiandosi, l'amore-cuscuto si abbarbica"). Niero eccelle nell'arte di recuperare con mezzi inevitabilmente diversi le increspature sonore dell'originale portandosi esattamente allo stesso livello di elaborazione stilistica della sua autrice, sia che si tratti di ridislocare su altri elementi del verso il registro alto che ne punteggia il dettato ("*Korotkij perelet vo grad nebesnyj*": "breve è il trasvolo alla città celeste"), sia che si punti invece a più immediati effetti di riecheggiamento ("*I serdce b'etsja, serdce rvetsja*": "e il cuore batte, il cuore si dibatte"). Identico obiettivo perseguono gli apparenti discostamenti ideati con sicuro istinto ritmico, come nella strofa di apertura di *Sono più i morti*, in cui il fluire ininterrotto dell'originale viene ricombinato in blocchi segmentati dal tirè (e mossi da catene allitteranti), senza per questo nulla perdere in intensità e ricchezza.

Ispida e passionale come Cvetaeva, come Majakovskij magnetica e insolente, blokianamente irretita dalla poetica del proprio nome (di cui balena "il nero sfolgorio"), Elena Švarc convoca dunque nei suoi versi suggestivi conglomerati di immagini, che flirtano col Settecento (*Imitazione di Boileau*) e riscrivono l'antico utilizzando volture di senso e di prospettiva inusuali e potenti. Il suo è un arazzo imbastito a tinte disarmoniche, annerite o luminescenti, un mondo come "giacimento dove si estrae dolore", un cosmo complanare di "marmo e lordura" fusi, in cui "tutto si salverà, forse – compenetrandosi", e in cui è l'amore – in combatte con la morte – a dettare gli accenti più strazianti: "Andrò cercando / chi amo / negli anfratti dell'Universo, / nei suoi buchi neri"; "E se trovarlo non sarà possibile, / resterò sospesa / con braccia squadernate a croce, / in qualche punto sotto la Croce del Sud / ed erutterò fuoco / come un drago. / E tutto, tutto tutto / annienterò".

Paola Ferretti

G. Barker, *SPQR in the USSR: Elena Shvarts's Classical Antiquity*, Legenda, Oxford 2022, pp. 372.

Tra i lavori dedicati all'indagine di una poesia complessa e stratificata come quella di Elena Švarc, figura di spicco dell'underground leningradese anni Settanta e Ottanta e tra le voci più rilevanti nel panorama poetico russo del XX secolo, il libro di Georgina Barker, russista e latinista della UCL, si distingue come opera critica importante, in grado di far luce su un aspetto della poetica di Švarc poco studiato.

Obiettivo dell'autrice è dimostrare l'importanza della tematica classica per la poesia di Švarc, e quindi fare luce sulla presenza della Roma antica nell'opera di una poetessa del secondo Novecento sovietico: da qui il gioco di sigle del titolo.

L'antichità classica è una componente fondamentale nell'universo poetico degli autori non ufficiali; costituisce un elemento cardine della poetica di Brodskij fin dagli anni Sessanta, come classicismo mediato dalla tradizione russa e poi come dialogo diretto con i poeti greci e latini, e riemerge in seguito, oltre che in Švarc, nelle opere di altri importanti autori dell'underground leningradese, Krivulin e Stratanovskij su tutti, e moscovita, come Sedakova. Il mondo classico ha per questi poeti una doppia funzione simbolica: da un lato la sua assimilazione e reinterpretazione certifica il legame d'appartenenza a una dimensione della cultura mondiale di mandel'stamiana memoria, di cui gli autori sentono di far parte, dall'altro li riconnette alla tradizione prerivoluzionaria e modernista di cui si vogliono eredi.

Il primo capitolo ripercorre le tappe della ricezione dell'eredità classica in Russia, dalle origini all'età contemporanea, con particolare attenzione al mito della Terza Roma, passando per il romanticismo e il modernismo fino all'underground e al collasso dell'URSS. A tale inquadramento storico si accompagna un'introduzione biografica e di contesto, che chiude il capitolo e ha il merito di restituire un'immagine molto umana di Švarc donna e poetessa ("She was self-willed, intellectual, beautiful, rowdy, theatrical, apolitical, religious, superstitious, animal-loving, chain-smoking, hard-drinking, nail-biting, a football fan, a technophile, a translator, a traveller, a Petersburg... and, first and foremost, a poet", p. 5), dall'infanzia alla morte, l'11 marzo 2010. Grazie a diari e poesie giovanili, Barker ricostruisce inoltre l'avvicinamento di Švarc al tema, e quindi la sua personale ricezione dell'antichità classica.

Come il primo, è tematico anche il quarto capitolo, nel quale si indaga lo speciale rapporto che Švarc intrattiene con la città e la cultura dell'antica Roma. La Roma di Švarc è russificata e pregra di simboli e voci pietroburghesi – si riconoscono, ad esempio, Achmatova e Mandel'stam. Pietroburgo e Roma si trovano associate in una sorta di *translatio imperii*; la poetessa reinterpreta infatti il mito della Terza Roma, riconoscendo in essa non Mosca ma Pietroburgo, teatro principe delle sue liriche.

Emerge anche l'immagine della finestra sull'Europa, dunque del mito di Pietroburgo, colto tra tinte fosche e periferie spesso in contrasto proprio con l'aspetto neoclassico della "Palmira del nord". L'accostamento delle due città dà inoltre vita a riflessioni di carattere storico che creano un parallelismo ricorrente tra l'Impero Romano in decadenza e il destino dell'URSS. In chiusura di capitolo Barker, ripercorrendo un percorso critico già presente in O. Martynova e A. Bočarova, rileva le differenze esistenti tra la Roma idealizzata degli anni sovietici, quando la prospettiva di andare all'estero sembrava irrealizzabile, e quella reale, dove Švarc soggiornò nell'inverno 2001-2002, vincitrice di una borsa della Fondazione Brodskij. La Roma ideale, frutto di impressioni letterarie rielaborate in modo personalissimo, si fonde allora con quella reale. L'incontro con la città prende forma poetica in undici componimenti, che costituiscono il *Quaderno romano* di Elena Švarc, e che sono caratterizzati dall'intersezione di vita quotidiana e antica Roma; l'estasiata contemplazione dell'architettura e della concretezza fisica della città (la poetessa, con fare da *flâneur*, vaga tra fontane, chiese e piazze), si unisce al metamorfismo proprio di tale poesia (così il Circo Massimo, personificato, è al tempo stesso essere vivente e bagno arrugginito) e ai continui riferimenti, ancora una volta, a Roma nella cultura russa e per gli scrittori russi (su tutti Gogol' e Kuzmin).

Per quanto riguarda l'analisi dei componimenti, oggetto dei capitoli due, tre e cinque, dedicati rispettivamente agli *alter ego* classici della poetessa, al poema *Kinfija* e al poemetto *Homo musagetes*, il metodo di Barker si basa sull'individuazione di un corpus di immagini classiche, e quindi sul confronto dei testi di Švarc con quelli delle fonti latine, considerando la metrica, le immagini ricorrenti e l'intonazione. In particolare, i poeti latini più rilevanti presenti nell'opera di Švarc sono Catullo, Orazio e Ovidio. Nel breve testo autoesegetico *Tre particolarità dei miei versi* Švarc riconosce come principio ovidiano la spiccata tendenza alla metamorfosi che connota la sua poesia.

Barker indica come caratteristica l'appropriazione di figure classiche che, utilizzate come *alter ego* o maschere autoriali, rappresentano diverse sfaccettature e aspetti dell'identità della poetessa. L'utilizzo di queste maschere crea un effetto straniante: il poeta, da un lato, celando il suo io lirico, occupa una posizione esterna e superiore al testo, dall'altro, come in uno specchio, si riflette nel personaggio classico di cui prende le sembianze, e contribuisce così a rafforzare la teatralità sottesa al suo universo poetico (Švarc è spesso definita 'poeta-burattinaio', che tira i fili del mondo e delle creature da lei stessa creati, e in cui finisce spesso per immergersi, tanto da paragonarsi lei stessa in un'occasione a un teatro).

Tra quelli che Barker definisce "minor classical alter egos" si riconoscono due categorie di personaggi: i 'corpi celesti', che si distinguono per una sorta di connessione tra dimensione fisica e astrale, e tra i quali rientrano Narciso, Venere/Afrodite, Selene/Luna e Odisseo, e coloro che discendono negli inferi o hanno legami con l'oltretomba, come Ade e Persefone, Orfeo e Euridice, la Pizia, Ariadne e le vittime di Dioniso e Apollo, tra cui Marsia. È per esempio il caso di Narciso, protagonista di una delle liriche che compongono il poemetto *Buriana notturna*; la poetessa vive il mito, lo applica alla propria situazione e confronta la propria condotta con quella di Narciso. Barker fa notare come il modello ovidiano incida non solamente sul piano narrativo ma anche su quello stilistico, con evidenti richiami al passaggio delle *Metamorfosi*: "the verbal repetitiousness which abounds in this section of the *Metamorphoses* is also in evidence in Shvarts's poem", e ancora: "since the eighteenth century Narcissus has been constantly adapted to symbolise the figure of the artist, or poet. This subtext of the Ovidian Narcissus becomes the subtext of the Shvartsian Narcissus" (p. 47).

Un'analisi più estesa e dettagliata è dedicata ai due cicli classici di maggior rilievo nella produzione poetica di Švarc, ovvero *Kinfija* e *Homo musagetes*. In *Kinfija* la poetessa assume le sembianze di Cynthia, musa di Properzio e lei stessa poetessa di cui non è sopravvissuto alcun componimen-

to, restituendone i versi in russo, in un paradossale processo di pseudotraduzione. Barker analizza nel dettaglio le ventisette liriche che compongono il ciclo, dedicando una sezione al dialogo con Properzio, modello principale in quanto cantore della Cynthia originale, e una al dialogo con altri poeti latini, Catullo e Marziale in particolare, la cui voce emerge soprattutto nell'intonazione e nella creazione dell'*alter ego*, simile per certi versi alla Lesbia catulliana: "*Kinfija* has more of a Catullan than a Propertian tone, due to its realism, its physicality, which is more often violent or unpleasant than erotic (something not only Catullan but also typically Shvartsian), its frequent use of invective, and its mix of metres" (p. 130).

L'analisi formale è minuziosa e la studiosa mette in luce il modo in cui Švarc, giocando con la metrica russa, imita il verso latino. Un paragrafo è inoltre dedicato alla ricerca degli anacronismi che rivelano l'autore dietro la maschera del personaggio e che, seppur "unobtrusive" (p. 141) e ben nascosti, concorrono secondo Barker a creare una diretta comunicazione tra Švarc e il suo lettore contemporaneo. Indagarli risulta dunque fondamentale per comprendere a pieno il disegno della poetessa, che dà vita a una maschera autoriale psicologicamente complessa, che incarna due voci e due piani, quello classico e quello moderno, che le sono valsi al tempo stesso le definizioni da un lato di personalità romana perfettamente riuscita, dall'altro di eroina dostoevskiana e viva voce del xx secolo.

In *Homo musagetes* le Muse si aggirano, uniche divinità sopravvissute, per Pietroburgo, cercando nella poetessa un nuovo musagete. Barker analizza nel dettaglio testo e sottotesti del poema e, partendo dalla citazione oraziana in epigrafe ("Vester, Camenae, vester..."), ripercorre la diffusione e la fortuna di Orazio in Russia, per poi approfondire le 9 liriche che compongono il poemetto, mettendo in evidenza in particolare l'aspetto stilistico e i legami intertestuali, mostrando come all'influenza classica si sovrapponga quella del modernismo ("Shvarts's most important source for her Orpheus is Tsvetaeva, a poet who is particularly influential on Shvarts's view of inspiration", p. 211).

Un'ampia appendice raccoglie i testi citati e analizzati, tradotti in inglese dalla stessa studiosa. Si tratta di 65 testi, inclusi *Kinfija* e *Homo musagetes*, di cui è proposta l'analisi metrica e delle varianti. È inoltre possibile osservare il lavoro d'archivio condotto da Barker, che presenta alcuni testi inediti e incompiuti dall'archivio 'domestico' (sic!) di Pietroburgo, conservato da K. Kozyrev, amico ed esecutore testamentario della poetessa, e nell'Archivio del Centro Studi sull'Est Europa dell'Università di Brema. Tra questi, di grande interesse risultano gli 'apocrifi' di *Kinfija*, testi concepiti per il ciclo e infine scartati, anch'essi oggetto di analisi.

Il libro di Barker costituisce una risorsa importante per lo studio della tematica classica e dei legami intertestuali nell'opera di Švarc, poiché permette di indagare la sintesi e la personale reinterpretazione di immagini appartenenti alla tradizione russa e mondiale in un universo poetico tra i più vasti e interessanti del xx secolo.

Riccardo Mini

V. Nosedà, *La concorrenza degli Aspetti nella lingua russa. Teoria, analisi, acquisizione* Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022 (= Slavica 29), pp. 256.

Alla ricerca dell'invariante semantica propria degli aspetti perfettivo (PF) e imperfettivo (IPF), l'aspettologia sovietica si è sempre dovuta scontrare con la variabile costituita dal cosiddetto *obščefaktičeskoe značenie* ('significato generico-aspettuale', OF). Si tratta, specialmente al passato, di uno tra i più frequenti significati assunti da IPF, usato in riferimento ad una situazione che ha avuto luogo almeno una volta e/o si è potenzialmente conclusa, ma di cui non viene fornita una collocazione temporale univoca, né viene focalizzato l'effettivo raggiungimento del risultato. L'apparente sovraestensione di IPF in contesti tipici per l'utilizzo di PF ('concorrenza degli aspetti') spinge pertanto non solo a riesaminare lo status di OF nel sistema russo, ma anche ad interrogarsi sulla natura 'profonda' di IPF da una prospettiva tipologica, con implicazioni rilevanti per la teoria linguistica. Tra i rari titoli in italiano sul tema, la monografia di Valentina Nosedà (introdotta da Lucyna Gebert) aggiunge un importante tassello alla discussione scientifica, grazie anche alla scelta di indagare la questione da tre angolazioni complementari.

Il primo capitolo (*Teoria*) fornisce una cernita della sconfinata letteratura teorica, andata nei decenni accumulandosi sull'argomento, che ha moltiplicato, anziché sfrondare, le questioni empiriche. Sin dalle iniziali definizioni terminologiche appare adamantina l'intenzione dell'autrice di ricercare una complementarità dialettica fra i classici della letteratura semantico-funzionalista sovietica e gli studi dei decenni successivi, che ne hanno affinato gli strumenti di analisi e approfondito le intuizioni teoriche. Interessate da questo dialogo transgenerazionale sono tre macroaree di ricerca: il concetto di 'coppia aspettuale', l'interazione fra dominio tempo-aspettuale e classe azionale, l'integrazione di OF nel sistema delle invarianti aspettuative.

Se la discussione sul costrutto di 'coppia aspettuale' ha un peso marginale nella monografia, centrale è il dibattito sull'intersezione fra semantica aspettuale e azionale, resa celebre dalla quadripartizione temporale di Zeno Vendler (1957). L'autrice propone di ridimensionare l'importanza attribuita ai test sintattici per determinare l'appartenenza univoca di un predicato ad una determinata classe azionale ('in x tempo' vs. 'per x tempo'), favorendo un approccio scalare incentrato sull'analisi semantica di quello che Bertinetto (2001) definisce "frame argomentale" (p. 48). Tale scelta trova giustificazione nella produttività dei predicati perfettivi atelici, in russo derivati per preverbazione da situazioni temporalmente omogenee e/o mereologicamente cumulative. In questi casi, tuttavia, più che il parametro di '(a)telicità' (*vnutrennjaja predel'nost'*), pertinente è quello di '(un)bound-ness' (*vnešnjaja predel'nost'*), legato all'introduzione di un limite esterno (temporale, qualitativo

o quantitativo) non presente nell'originaria denotazione della situazione target. Ulteriori considerazioni sulla triangolazione fra dominio tempo-aspettuale, classe azionale e (a)telicità dei predicati russi avrebbero comunque richiesto un'ampia digressione sullo status formale dei preverbi: digressione che l'autrice liquida comprensibilmente in nota (p. 43).

È solo nella seconda parte (pp. 48-82) che viene introdotto – limitatamente alle predicazioni teliche al passato – il caso studio dell'OF risultativo (reso in italiano come 'imperfettivo fattivo'), la cui distribuzione sembra dipendere da un numero imprecisato di variabili (struttura informativa e prosodica dell'enunciato, presenza contestuale di elementi anaforici presupposizionali di varia natura, non univoca collocabilità della situazione target sull'asse temporale). La rassegna bibliografica, densa e informativa, poggia sulla bipartizione fra OF risultativo 'esistenziale' e 'presupposizionale' avanzata da Atle Grønn (2003), che l'autrice confronta con l'opposizione temporale tra situazioni 'attuali' (*token*) e 'non attuali' (*type*) adottata in Mehlig (2001) (pp. 55-57) e con il complesso modello semantico di Padučeva (1996) (pp. 61-70). A questi autori si può affiancare S. Dickey, tornato più volte sul tema dell'OF risultativo con lavori di grande acume teorico, a partire dall'influente monografia del 2000 (assente in bibliografia, ma citata a p. 79).

Nel secondo capitolo (*Analisi*) vengono verificate empiricamente le ipotesi teoriche su funzioni e distribuzione dell'OF risultativo, analizzando un campione di 1070 esempi estratti – lungo un periodo che va dagli anni '30 al 2019 – dal subcorpus orale del Corpus Nazionale della Lingua Russa (NKRJa), con focus su quattro coppie di verbi telici (*pokupat*^{IPF}/*kupit*^{PF} 'comprare'; *sprašivat*^{IPF}/*sprosit*^{PF} 'chiedere'; *vstrečat*^{IPF}/*vstretit*^{PF} 'incontrare'; *zvonit*^{IPF}/*pozvonit*^{PF} 'telefonare'). Raccolti in quattro database quantitativamente bilanciati, i dati sono annotati manualmente per una variabile dipendente (l'aspetto) e otto indipendenti, tre sintattiche (presenza di un verbo contiguo; presenza di un determinante dell'oggetto; tipo di illocuzione) e cinque pragmatiche (soggetto; oggetto; status dell'oggetto, vale a dire 'referenziale' vs. 'non referenziale'; verbo, inclusa la distinzione tra valore presupposizionale e non presupposizionale di IPF; altri complementi), ciascuna delle quali ulteriormente specificata per lo status informativo 'dato' / 'nuovo' (e, in alcuni casi, 'N/A'). La scelta di un approccio *corpus-based* al dato linguistico è giustificata, anche se alcuni assunti metodologici impongono un paio di integrazioni critiche a margine. Se da un lato è piuttosto *tranchant* affermare – specialmente in considerazione del dialogo della sintassi formale con pragmatica e Conversation Analysis – che il generativismo "ricorre esclusivamente ad esempi inventati e all'intuizione dei parlanti nativi come unica fonte per la riflessione linguistica" (p. 84), dall'altro i dati provenienti da corpora non sono autointerpretabili: c'è sempre bisogno di un professionista che ne verifichi l'integrità e indaghi le possibili cause di una loro mancata attestazione, siano esse interne alla lingua e/o legate alle dimensioni del corpus. Sono questioni centrali per la stessa autrice, come quando è costretta a reintrodurre i test sintattici per verificare, assieme a tre parlanti madrelingua, l'accettabilità dell'IPF *vstrečat*' (nel significato di 'aspettare') in un contesto tipo con un avverbiale di tempo continuato – contesto periferico in russo contemporaneo e, come tale, non registrato nel corpus di riferimento (pp. 90-93).

I risultati provenienti dall'analisi qualitativa dei database indicano che il 60% degli esempi con OF risultativo al passato, soprattutto quelli designanti una situazione telica singola e referenziale ('attuale'), è presupposizionale. Se il peso delle variabili pragmatiche sembra essere assai limitato, il dato più interessante è ancora sintattico: solo di rado gli OF sono associati in una sequenza con un altro predicato contiguo, sia esso PF (come per *vstrečat*' e *zvonit*') o a sua volta IPF (come per *pokupat*' e *sprašivat*'). Una seconda analisi quantitativa, condotta con due modelli non parametrici basati sul partizionamento ricorsivo (*Classification and Regression Trees* e *Random Forests*, per i cui dettagli tecnici si vedano le pp. 125-134), conferma come il predicato contiguo sia l'unico parametro in grado

di favorire l'uso di PF. Si tratta di una solida tendenza che, come suggerisce la stessa autrice (p. 137), spinge a riconsiderare la concorrenza aspettuale come una forma di organizzazione narrativa del testo, determinata dall'ancoraggio temporale delle situazioni target.

Nel terzo capitolo (*Acquisizione*) la monografia si smarca definitivamente dalla sfera d'indagine puramente teorica. La prima parte, che propone un confronto contrastivo tra le funzioni del passato IPF russo e quelle dei tempi verbali passati italiani sulla base della tradizionale classificazione di Bertinetto (1986; 1991), introduce la successiva discussione delle principali teorie acquisizionali, con particolare riferimento all'acquisizione dell'aspetto da parte di apprendenti di russo L2. Rilevanti sono, nel merito, le ricerche di K. Bardovi-Harlig sull'interazione fra distribuzione della morfologia tempo-aspettuale e struttura del discorso (pp. 161-162) e, soprattutto, l'*Aspect Hypothesis* (AH) di Y. Shirai (pp. 154-157), che individua uno stretto legame fra acquisizione dell'aspetto e classe azionale della situazione target. L'interessante studio di Vinnitskaja e Wexler (2001) dimostra invece come i bambini russofoni imparino a padroneggiare l'OF risultativo non prima dei tre anni, probabilmente per mancanza di una specifica competenza pragmatica che permette di "valutare correttamente il background di conoscenze dell'interlocutore" (pp. 170-171). Un simile deficit pragmatico pare influire, sotto forma di transfer negativo (traducibile non solo in errori, ma anche in omissioni, facilitazioni e *overuse*), anche il processo di apprendimento dell'OF risultativo da parte di apprendenti stranieri. Il dato confermerebbe l'ipotesi di Shirai (1991) secondo cui è la combinazione tempo-aspettuale meno marcata (situazioni teliche al passato, prototipicamente marcate come PF in russo) la prima ad essere acquisita dai bambini (p. 171).

L'ultima sezione del capitolo presenta i risultati di quattro esperimenti, condotti alla Cattolica e alla Statale di Milano tra il 2018 e il 2021 con gruppi di studenti universitari italo-foni di diverse annualità e livello linguistico. I primi due (una produzione e/o riassunto orale e due produzioni scritte su traccia) testano la validità degli assunti teorici dell'AH sulla base dell'input didattico fornito agli studenti e la distribuzione testuale delle forme tempo-aspettuali. Gli ultimi due (test a completamento con esempi tratti dal subcorpus orale e dal corpus parallelo italiano-russo dell'NKJRJA, quest'ultimo anche in appendice al testo) indagano in maniera più accurata il livello di acquisizione dell'OF risultativo da parte di discenti di livello medio-avanzato.

I risultati, forse anche per la difficile comparabilità dei corpora scritto e orale (p. 210), non sono univocamente interpretabili. Se con i principianti si registra un netto *overuse* di forme IPF al passato, indipendentemente dalla (a)telicità della situazione target (dato forse spiegabile con la maggiore familiarizzazione che gli studenti del primo anno hanno con i predicati IPF), è a partire dal secondo anno che prende corpo un pattern associativo fra situazioni teliche e PF da un lato, situazioni ateliche e IPF dall'altro, con una distribuzione testuale (*foreground vs. background*) consonante con l'ipotesi di lavoro di Bardovi-Harlig (1998). Permane tuttavia comune a tutti i gruppi una certa confusione di fondo sull'utilizzo più adeguato delle marche aspettuali, soprattutto in contesti privi di concorrenza: dovuto al transfer linguistico è, probabilmente, l'*overuse* del passato PF di *uvidet'* 'notare' per esprimere non subitanei cambiamenti di stato, ma stati temporalmente delimitati che, in italiano, richiederebbero un perfetto esperienziale (p. 190). In generale, commentando l'utilizzo sporadico dell'OF risultativo da parte degli apprendenti di livello più avanzato per designare situazioni teliche al passato, l'autrice nota come "gli apprendenti sembrano stabilizzati su un unico livello, come se il processo di acquisizione dell'Aspetto non progredisce con il passare degli anni di studio" (p. 206).

È proprio da questa considerazione che il presente studio si apre a nuovi orizzonti di ricerca. In ambito glottodidattico, ad imporsi è una riflessione concreta sulla validità dei metodi di insegnamento proposti a livello universitario e dell'input didattico fornito agli apprendenti (p. 211). I

risultati empirici suggeriscono poi di ampliare i corpora di partenza per testare un maggior numero di predicazioni teliche, tra cui quelle più problematiche da codificare aspettualmente per gli apprendenti (p. 215). Infine, in campo acquisizionale, l'assenza di un pattern chiaramente identificabile spinge a riconsiderare il ruolo del *language transfer* nel processo di acquisizione della L2: per un parlante italofono, l'OF risultativo sarebbe difficile da padroneggiare perché cognitivamente marcato e lontano dall'espressione di azioni abituali e/o durative (p. 212). Sono questi solo alcuni dei molti spunti offerti dalla lettura della competente monografia di Valentina Nosedà che – per la versatilità delle sue possibili ricadute pratiche e lo stile chiaro e comprensibile – non si può non consigliare anche ad un pubblico di non specialisti.

Marco Biasio

O. Bejenari, P. Cotta Ramusino, M. Halavanava, F. Legittimo, D. Magnati, *Давай-ме! Comunicare in russo 4. Corso di lingua e cultura russa*, Hoepli, Milano 2022, pp. VIII-292.

Il manuale *Давай-ме! Comunicare in russo 4* chiude la serie del noto corso di lingua e cultura russa pensato per la scuola secondaria di secondo grado ma utilizzabile anche all'università, nelle scuole di lingue private e in percorsi di autoapprendimento, arrivando a coprire il livello B1+/B2 del *Quadro Comune Europeo di Riferimento per le Lingue*.

Il libro presenta una struttura consolidata a partire dal terzo volume, con la suddivisione in 5 lezioni che combinano, all'interno di un approccio comunicativo, lo studio della lingua con aspetti di cultura e civiltà. In questo quarto volume ritroviamo gli stessi pregi che avevano decretato il meritato successo dei volumi precedenti, quali, per esempio, lo sviluppo armonico e integrato delle quattro abilità linguistiche fondamentali (lettura, ascolto, scrittura e parlato) e l'attenzione alla grafica, che incide positivamente sulla motivazione degli apprendenti.

Gli argomenti grammatico-lessicali trattati dal volume, su cui vertono le sezioni *Bez grammatiki – nikuda!* all'interno delle singole lezioni, rispecchiano i livelli richiesti per affrontare le certificazioni di lingua russa TRKI-1 e TRKI-2 (rispettivamente, B1 e B2). In particolare, fra i temi grammaticali presentati, segnaliamo l'intonazione russa, le interiezioni e le particelle rafforzative più comuni, le subordinate complete, i pronomi e gli avverbi negativi. Molto utili sono, a nostro avviso, gli approfondimenti lessicali (dal significato dei verbi di moto transitivi con i prefissi *npu-, om-, y-, npo-, v-, vy-, za-, pod-, do-, nepe-, no-, c-* al significato dei prefissi *nepe-, do-, vy-, y-, za-, o-/ob-, paz-/pac-* nei verbi non di moto, dai suffissi produttivi dell'aggettivo *-ck-, -n-, -vчeck-* alle sigle e agli acronimi, ecc.), così come l'analisi contrastiva di lessico italiano e lessico russo, che permettono allo studente di acquisire una sensibilità linguistica e metalinguistica del russo pari al livello intermedio.

Il manuale consente di potenziare in ugual modo la comprensione, così come la produzione orale e scritta attraverso la proposta di *input* ed esercizi vari e diversificati sia all'interno delle 5 lezioni sia negli esercizi supplementari (*Рабочая тетрадь*) al termine del volume, così come nelle due simulazioni di test di preparazione alle certificazioni TRKI-1 e TRKI-2 poste a metà e alla fine del libro.

L'abilità di lettura è supportata da apposite sezioni del manuale, intitolate *Čitajte! Čitajte! Čitajte!* e *Ponjat' Rossiju... umom i serdцем*. Qui vengono offerti allo studente testi di diversa tipologia, stile e lunghezza, dal *reportage* giornalistico al programma di un festival letterario, dal manuale di storia al blog, dall'intervista alla recensione, che permettono al discente, rispettivamente, di ampliare e rafforzare le proprie conoscenze morfosintattiche e lessicali facendogli toccare con mano tutta la

ricchezza della comunicazione odierna in lingua russa. I testi sono corredati di immagini, fotografie e statistiche, nonché di glossari con la traduzione delle parole nuove e di box esplicativi di particolari concetti o realia. Particolarmente apprezzabile è lo spazio che (come già nel terzo volume) gli autori riservano ai temi culturali. Se nei primi due volumi la sezione dedicata alla civiltà era inserita solo al termine delle singole lezioni a completamento delle stesse, nei volumi successivi le lezioni ruotano attorno a temi legati a questo aspetto di volta in volta diversi e che assumono dunque un peso rilevante. Nello specifico, per quanto riguarda questo quarto volume, gli argomenti proposti allo studente sono vari: si va dalla letteratura alla geografia, dalla storia all'economia, dall'arte alla scienza. Dal punto di vista culturale, il volume si conferma dunque, accanto a *Mir tesen* di D. Bonciani, R. Romagnoli e N. Smykunova (2016, 2023²) e *Ura* di M. Vanin e B. Zanivan (2020-2021), come uno dei manuali di russo per italofoni più completi e ricchi di spunti tematici. È positiva e perfino innovativa, nel quadro della manualistica italiana attualmente in commercio, la cura nella presentazione di un'immagine della Russia multifaccettata e complessa, ovvero, per dirla con gli autori, "realistica e non stereotipata" (*Presentazione*, p. III), capace di rifuggire "dagli stereotipi e dalle immagini abusate" (*Guida per il docente*, p. 13). In questo il manuale riesce benissimo, dal momento che allo studente vengono proposti temi legati alla civiltà anche meno consueti, con lo scopo di restituirgli un ritratto a tutto tondo del paese oggetto di studio: si pensi, per esempio, agli itinerari turistici letterari (*Urok 1, passim*), ai luoghi mistici della Russia (es. 24, p. 70) o alle sue popolazioni autoctone (pp. 82-85). Originale è anche la scelta di inserire fra gli argomenti la fantascienza (*Urok 4v*). Nel manuale la letteratura russa e russofona (classica, moderna e contemporanea) gioca un ruolo centrale; anziché fungere da mero *input* per le spiegazioni grammaticali (come avviene in altri manuali), infatti, l'elemento letterario ne sostanzia i contenuti (si veda, per esempio, l'*Urok 1*). Oltre alla letteratura, anche la storia occupa un posto di rilievo e contribuisce a far maturare nell'apprendente una percezione contestualizzata e al tempo stesso dinamica dei fenomeni culturali: questo è evidente, per esempio, dall'interessante compendio di storia russa (dalla Rivoluzione del 1917 alla dissoluzione dell'Unione Sovietica) contenuto nell'*Urok 3*. Infine, l'approfondimento nell'*Urok 5* di argomenti quali il sistema politico della Federazione Russa, il settore industriale, i problemi sociali, fa del manuale uno strumento eccellente per la conoscenza della Russia di oggi.

L'abilità di ascolto viene sviluppata grazie alla presenza di 25 tracce audio. Gli ascolti si caratterizzano per una lunghezza variabile (da 60 secondi fino a un massimo di 11 minuti), che si adatta alla tipologia e agli scopi delle attività. I contenuti linguistici e i temi presenti negli audio richiamano gli argomenti delle rispettive lezioni, permettendo ai discenti di fissare le regole/strutture grammaticali e il lessico fino a quel momento appreso. Di particolare utilità sono gli esercizi relativi alle costruzioni intonative russe (da IK-1 a IK-7), che spaziano da *pattern drills* basati sulla semplice ripetizione di singole frasi (per esempio, nell'es. 3 a p. 27) alla declamazione di versi (cfr., per esempio, l'es. 7 a p. 29). I dialoghi e i monologhi proposti dal volume presentano una velocità di registrazione che ci sembra adeguata al livello di riferimento; negli ascolti più difficili lo studente è di norma aiutato dalla trascrizione dell'audio o di alcune sue parti (cfr., per esempio, l'es. 12 sugli acronimi a p. 191). Va anche sottolineato che la lettura di questi testi da parte di voci diverse (maschili e femminili, più e meno giovanili) assicura al discente una proficua esposizione a diversi tipi di toni e cadenze. Il forte aggancio con la vita quotidiana, così come la presentazione di materiali autentici quali le canzoni, comprova la validità degli ascolti ai fini dell'accrescimento sia delle competenze linguistiche che della motivazione degli apprendenti.

Per quanto riguarda l'abilità di scrittura, questa viene esercitata soprattutto grazie alla sezione intitolata *Vremja pisat' po-russki*. Accanto ad esercizi più 'tradizionali' (riordino di sequenze, com-

posizione di testi di varia tipologia su traccia, stesura di racconti a partire da immagini, esercizi di traduzione, ecc.), si trovano nel volume numerosi *task* o compiti di realtà utili tanto al lavoro sulle strutture grammaticali e sul lessico acquisiti nelle rispettive lezioni (in abbinamento, dunque, agli esercizi della sezione grammaticale), quanto al consolidamento delle competenze trasversali e di cittadinanza attiva in linea con gli obiettivi dell'*Agenda 2030*: tali *task*, infatti, permettono al discente di confrontarsi con i problemi del mondo reale lavorando in gruppo per risolvere una situazione problematica. Per fare qualche esempio, gli studenti di russo vengono invitati a scrivere recensioni di visite turistiche (es. 13, p. 35), tradurre pagine web (es. 15, p. 171), postare dei commenti sui social (es. 26, p. 219), e così via. Insomma, grazie alle simulazioni proposte di contesti reali, il volume prepara adeguatamente l'apprendente di oggi a usare il russo nella vita quotidiana, sia nell'ambito privato che in quello lavorativo, per il proprio livello di riferimento.

Infine, all'abilità del parlato è dedicata l'apposita sezione *Nu čto, pogovorim?*, che mira allo sviluppo spontaneo della produzione orale in lingua russa attraverso attività graduali e diversificate quali narrazioni di sé ed espressione di opinioni, interviste, *role-play*, produzione di testi orali su traccia o a partire da *input* visivi, giochi comunicativi, discussioni, lavori progettuali di classe o a gruppi, ecc. Ci sembra che gli esercizi offerti diano la possibilità agli studenti di cimentarsi in compiti sempre più accattivanti e sfidanti, dalle semplici interviste doppie (es. 14, pp. 35-36) ai report giornalistici (es. 17, p. 37), dalla descrizione della casa dei propri sogni (es. 18, p. 81) alla realizzazione di presentazioni su temi sociali (es. 31, p. 224), stimolandone la capacità critica ma anche la creatività.

Inoltre, presentando esercizi di diversa tipologia, pensati per diverse modalità di svolgimento (individuali, di coppia, di gruppo), dal punto di vista glottodidattico il manuale si dimostra un valido sussidio per attuare una didattica differenziata che vada incontro ai più vari stili cognitivi e di apprendimento degli allievi. Sulla scia del terzo volume, il livello di difficoltà dei singoli esercizi (da uno a tre) è contrassegnato da un apposito simbolo. A differenza dei volumi precedenti, le istruzioni sono fornite interamente in russo. Le soluzioni degli esercizi, unite ad attività supplementari da svolgere in classe, alle trascrizioni degli audio e a 5 verifiche con le rispettive soluzioni, sono disponibili nella *Guida per il docente*.

La versione cartacea è corredata di e-book ed è associata a una piattaforma didattica per la creazione di classi virtuali. Complessivamente il libro ci appare uno strumento indubbiamente prezioso per una didattica aggiornata e moderna della lingua russa.

Linda Torresin

Studi Slavistici

Rivista dell'Associazione Italiana degli Slavisti

A.A. ГИППИУС <i>Логолический амулет из Варны в свете древненовгородских параллелей и vice versa</i>	5-20
M. URBAŃSKA <i>Jana Lechonia twarz i maska. W oparciu o Tischnerowskie doświadczenie prawdy i tożsamości</i>	21-38
M. ŠEKLI <i>L'origine dei friulanismi del tipo medih 'medico' e lampadarih 'lampadario' nello sloveno dialettale nell'area di contatto slavo-romanza in Friuli</i>	39-56
BLOCCO TEMATICO	
<i>Gli studi slavistici in Italia nell'ultimo trentennio (1991-2021): Bilanci e prospettive. Questioni specifiche (1)</i> (a cura di R. Benacchio, A. Ceccherelli, C. Diddi e S. Garzonio)	
<i>Prefazione</i>	59
R. VASSENA <i>Gli studi dostoevskiani in Italia (2013-2022). Bilanci e prospettive</i>	61-73
M. CARATOZZOLO <i>La ritraduzione dei classici della letteratura russa. Bilancio (1991-2022) e prospettive</i>	75-94
A. NIERO <i>Considerazioni sulla poesia russa tradotta in italiano tra il 1987 e il 2022</i>	95-109
M. CALUSIO <i>La lagernaja literatura in Italia (1991-2022). Qualche nota su edizioni e riedizioni di un canone minimo</i>	111-127
A. CIFARIELLO <i>Piccolo bilancio delle traduzioni italiane dei classici della narrativa fantascientifica russa (1991-2022)</i>	129-146
G. DE FLORIO <i>Letteratura russa per l'infanzia in Italia. Gli studi e le opere</i>	147-160
C. OLIVIERI <i>Il teatro russo in Italia. Trent'anni senza antrakt?</i>	161-172
L. VAGLIO <i>La ricezione di Ivo Andrić in Italia (1991-2021). Bilanci e prospettive</i>	173-185
Recensioni	189-237