

Animazione,
fumetti e
graphic novel
nei Paesi slavi

a cura di
Alessandro Ajres

aAccademia
university
press



**Animazione,
fumetti e
graphic novel
nei Paesi slavi**

a cura di
Alessandro Ajres

aA

**Animazione,
fumetti e
graphic novel
nei Paesi slavi**

Comitato di redazione

Alessandro Ajres, Filippo Bazzocchi, Margherita De Michiel, Simone Guagnelli, Martina Napolitano, Karin Plattner, Francesco Sifo, Erika Stragapede

Volume stampato con fondi della

Qualità ed Internazionalizzazione della Ricerca -
DR 2924 del 29.07.2024

Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica
Università di Bari

aA

© 2025

Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino



prima edizione novembre 2025
isbn 9791280136657
edizioni digitali www.aAccademia.it/ajres

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

	Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi: un vuoto da colmare nella Slavistica italiana	Filippo Bazzocchi	1
	Il professore <i>cosplayer</i>. Insegnare letteratura, cioè traduzione: A.S. Puškin. <i>Povesti Belkina.</i> <i>Klassika v komiksach</i>	Margherita De Michiel	10
	Traduzione audiovisiva e Web 2.0: "Masjanja da Runet con Stëb"	Eleonora Gallucci	28
	Poliksena Solov'ëva e il prisma dell'illustrazione	Martina Napolitano	45
	Komiks in due tempi: Majakovskij a fumetti / I "fumetti" di Majakovskij	Karin Plattner	58
	Major Grom 1939, un eroe sovietico. Strategie narrative e identitarie nell'universo crossmediale di Bubble editore	Gloria Politi	72
aA	Uso dell'animazione nella didattica RKI come strumento per lo sviluppo delle competenze socio-culturali relative alla lingua straniera, sull'esempio di Čeburaška	Francesco Sifo	86
	Le avventure di Maugli e Vinni-Puch nell'Unione Sovietica	Angelina Zhivova	100
	Čaršija Sconta detta Arcana. I riferimenti all'opera di Hugo Pratt nei racconti di Karim Zaimović	Enrico Davanzo	112
	Il fumetto croato sulle guerre jugoslave dal 1990 ad oggi	Marco Jakovljevic	125
	Il terzo argomento: il graphic novel serbo tra Oriente e Occidente	Persida Lazarević Di Giacomo	139
	Astérix Légionnaire in italiano e polacco: differenze in traduzione	Alessandro Ajres	154
	Il cinema animato dell'inquietudine morale. L'opera cinematografica di Piotr Dumala	Adam Regiewicz	167
	Per una visione d'insieme sul fumetto ucraino (<i>mal'opys</i>). Periodizzazione e tematiche principali	Filippo Bazzocchi	180
	L'animazione come archivio della memoria ucraina. Dumy e canti popolari in <i>Marusja Bohuslavka</i> (1966)	Iryna Shylnikova	198

Essere donna da Praga a Kabul: <i>Moje slunce Mad</i> (2021) di Michaela Pavlátová tra memoir-reportage e animazione ceca 2D	Francesca Lazzarin	215
Storia dell'arte e illustrazione: un rapporto in via di definizione? Alcune suggestioni tra Italia e area slava	Giulia Perrino	228
Un festival con le zampe di gallina. Ragioni, storia e prospettive di Baba Jaga Fest	Alessio Trabacchini	238

**Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi:
un vuoto da colmare nella Slavistica italiana /**
***Animation, Comics, and Graphic Novels in Slavic Countries:
Bridging a Gap in Italian Academic Literature on Slavistics***

Filippo Bazzocchi
Università di Trieste

aA

Le singole tradizioni nazionali di animazione, fumetti e graphic novel dei Paesi slavi, a dispetto di un'apparente derivazione straniera (prima fra tutte, americana), affondano le proprie radici in marcate specificità storiche, linguistiche e culturali autoctone. Tuttavia, a fronte della copiosa letteratura accademica sulle produzioni internazionali affermate da più tempo¹, al giorno d'oggi le tradizioni slave, pur nel loro indiscusso valore, non risultano essere oggetto di indagini strutturate (specie nel contesto italiano), salvo sporadiche eccezioni recenti². Tale mancanza di interesse scientifico

1

1. A titolo esemplificativo, per il fumetto si segnala la monografia: D. Mazur, A. Danner, *Comics: A Global History, 1968 to the Present*, Thames & Hudson, London 2014. Degno di nota per lo spaccato su tradizioni nazionali e tematiche trasversali è il volume: F. Bramlett, R. Cook, A. Meskin (a cura di), *The Routledge Companion to Comics*, Routledge, New York and London 2017. Sulla specificità del fumetto in traduzione, si vedano i contributi raccolti in: F. Zanettin (a cura di), *Comics in Translation*, St. Jerome, Manchester 2008. Quanto al graphic novel, il panorama editoriale italiano vanta l'opera: A. Tosti (a cura di), *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Tunnúé, Latina 2016. Per l'animazione, un'approfondita rassegna delle tradizioni di tutto il mondo è presentata nel monumentale: G. Bendazzi, *Animation: A World History*, Routledge, New York and London 2017.

2. A titolo esemplificativo, per il fumetto slavo si segnala innanzitutto il volume, pubblicato in buona parte in italiano per i tipi di EUT Edizioni Università di Trieste, sulla

è dovuta, da un lato, alla generale percezione di lunga data che vede questi generi come forme d'arte di importanza 'minore' e, dall'altro, a dinamiche interne ai singoli Paesi slavi che ne hanno determinato l'evoluzione e la ricezione. Ad esempio, per quanto concerne il caso della "nona arte" di Russia e Ucraina, durante la comune parabola sovietica il fumetto era considerato un prodotto capitalista per l'infanzia di importazione americana e dunque una "manifestazione estranea all'arte socialista" – fatto che ne ostacolò "uno sviluppo libero e autonomo"³. Ciononostante, tale percezione non impedì la comparsa di esperienze narrative 'in verbo e icona' proprie, di cui le fiorenti produzioni odierne di entrambi i Paesi restano fortemente intrise.

2

produzione russa e dell'ex Jugoslavia: "Slavica TerGestina", *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, a cura di M. De Michiel, n. 27 (II), 2021. Per il *komiks* russo, si vedano anche due importanti monografie in inglese: J. Alaniz, *Komiks: Comic Art in Russia*, University Press of Mississippi, Jackson 2010; J. Alaniz, *Resurrection: Comics in Post-Soviet Russia*, Ohio State University Press, Columbus 2022. Sempre in inglese, casi specifici di nona arte d'Oltrecortina (Polonia, Cechia, ex Jugoslavia, Ucraina) sono analizzati nel volume: M. Kuhlman, J. Alaniz (a cura di), *Comics of the New Europe: Reflections and Intersections*, Leuven University Press, Leuven 2022. Le singole tradizioni nazionali sono oggetto di studio anche in opere realizzate negli stessi Paesi slavi. Ad esempio, il *komiks* viene indagato nella raccolta: Ju. Aleksandrov (a cura di), *Russkij komiks. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2010. Una selezione di *stripovi* dell'ex Jugoslavia è presentata nel volume bilingue serbo/inglese: Z. Zupan, Z. Stefanović, *Stripovi koje smo voleli: izbor stripova i stvaralaca sa prostora bivše Jugoslavije u XX veku / The Comics We Loved: Selection of 20th Century Comics and Creators from the Region of Former Yugoslavia*, Omnibus, Beograd 2011. Il *mal'opys* ucraino è analizzato nella recentissima monografia: B. Kordoba, R. Koropec'ka, V. Kordoba, *Ukraïns'kyj mal'opys: (ne)rozkazana istorija*, UA Comix, Lviv 2025.

aA

Rispetto al fumetto, l'animazione slava sembra aver ricevuto maggiore attenzione in Occidente. Ad esempio, l'animazione polacca per l'infanzia è raccontata in un catalogo bilingue inglese/polacco: J. Armata, N. Chojna (a cura di), *65 lat polskiej animacji dla dzieci / 65 Years of Polish Animation for Children*, Polski Instytut Sztuki Filmowej, Łódź 2012. La produzione della Cechia viene studiata in dettaglio in: A. Whybray, *The Art of Czech Animation: A History of Political Dissent and Allegory*, Bloomsbury Academic, London and New York 2022. Per la Croazia si segnala: M. Ajanović, *Animation in Croatia: Zagreb School and Beyond*, CRC Press, Boca Raton 2024. Tra le opere realizzate negli stessi Paesi slavi, i creatori della tradizione russa (e sovietica) sono annoverati in ordine alfabetico nell'enciclopedia: S. Kapkov (a cura di), *Ėnciklopedija otečestvennoj mul'tiplikacii*, Algoritm-kniga, Moskva 2006.

Infine, nel contesto della convegnoistica accademica italiana, l'animazione per bambini nei Paesi d'Oltrecortina è stata il tema di una conferenza internazionale, organizzata da M. Woźniak e tenutasi presso l'Accademia Polacca delle Scienze di Roma il 10 maggio 2024, dal titolo "Animation Films for Children behind the Iron Curtain 1945-1989".

3. M. De Michiel, *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS. A volo di mantello: brevi incursioni nei fumetti russi – con qualche planata nella Slavia vicina. (Introduzione in tre terzi)*, in: "Slavica Tergestina", *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, pp. 8-63: 22.

Al fine di colmare, quantomeno in principio, il vuoto della Slavistica italiana in materia, il 12 e 13 maggio 2025 si sono svolte le Giornate di studi intitolate “Animazione, fumetti e graphic novel nei Paesi slavi” presso l’Università degli studi di Bari “Aldo Moro”. L’evento è stato organizzato e coordinato a livello scientifico da una squadra che ha visto la stretta collaborazione della stessa Università di Bari (Alessandro Ajres, Simone Guagnelli, Francesco Sifo, Erika Stragapede), dell’Università di Trieste (Filippo Bazzocchi, Margherita De Michiel, Martina Napolitano, Karin Plattner) e dell’Università degli Studi di Napoli L’Orientale (Andrea De Carlo). A tali giornate hanno partecipato più di trenta tra oratori e oratrici. Gli interventi sono stati suddivisi per aree geografiche, in un totale di otto sessioni (due mattutine e due pomeridiane al giorno): la prima giornata è stata dedicata ai prodotti artistici di Russia e Ucraina, mentre la seconda ha dato spazio a Cechia, Polonia e Paesi dell’ex Jugoslavia. Il tutto è stato inoltre arricchito dalle voci della storica dell’arte Giulia Perrino e del critico del fumetto Alessio Trabacchini, co-fondatore e co-direttore artistico del rinomato festival Baba Jaga Fest. A margine della conferenza, la sera del 12 maggio si è svolto l’evento FumettOFF presso il centro culturale barese Officina degli Esordi – dove, tra le altre cose, la fumettista e illustratrice Giulia Cellino ha raccontato la sua residenza artistica presso la casa editrice kuš! komikss (Riga, Lettonia), mentre l’illustratore Claudio Losghi ha tenuto un intervento sul vignettista sovietico Leonid Soyfertis (1911-1996), di cui sono state messe in mostra le vignette più significative.

Questo volume, curato dalle ‘squadre’ di Bari e Trieste, riunisce una parte dei contributi presentati durante le suddette giornate, mantenendo la suddivisione geografica per Paesi. A differenza dell’evento, tuttavia, i Paesi sono qui disposti in base al numero di studi raccolti per ciascuno di essi, in ordine decrescente; all’interno di ogni ‘blocco’ si segue poi l’ordine più democratico di tutti – quello alfabetico per cognome. Si delinea così una discreta rappresentatività del mondo slavo: Russia (sette articoli), ex Jugoslavia (tre), Polonia e Ucraina (due ciascuna) e Cechia (uno) – cui si aggiungono i contributi di Perrino e Trabacchini. Questa selezione, pur nel suo carattere tutt’altro che esaustivo, consente di toccare i temi più disparati: dagli adattamenti

letterari alla specificità della traduzione del fumetto; dal ruolo dell'animazione nello sviluppo dell'identità nazionale ai possibili benefici per l'apprendimento della lingua derivati dall'utilizzo in classe di prodotti audiovisivi; dalle analisi di interi filoni e produzioni nazionali di fumetti ai rimandi alla nona arte di Paesi non slavi.

Iniziando dalla **Russia**, apre il volume Margherita **De Michiel**, il cui lavoro prende in esame il *komiks* russo (fenomeno squisitamente autoctono per filogenesi e ontogenesi) nel caso specifico degli adattamenti letterari. In particolare, l'autrice analizza *Povesti Belkina* – traduzione a fumetti del famoso ciclo prosastico puškiniano noto al pubblico italofono, tra le diverse restituzioni esistenti, come *I racconti di Belkin*. Realizzata da un folto gruppo di artisti (non ultimo il prolifico Askol'd Akišin), l'opera è pubblicata nel 2024 per la casa editrice Alpaca in una collana dall'eloquente nome *Klassika v komiksach* (Classici a fumetti). De Michiel propone, come *enjeu* teorico, la definizione di un'unica isotopia entro cui inserire l'insegnamento tanto della letteratura quanto della traduzione. Infatti, nel caso della nona arte, l'adattamento consta di diverse tappe obbligate (documentazione sistematica, analisi, riformulazione e revisione dell'originale), in un confronto serrato con l'elevata tendenza della cultura russa all'intertestualità, che qui si dispiega sul duplice livello verbale e iconico.

Eleonora **Gallucci** presenta gli esiti di una sua ricerca sulla ricezione di tre episodi, sottotitolati in italiano con modalità affini alla pratica del fansubbing, della fortunata serie di animazione *Masjanja* lanciata nel 2001 dall'artista Oleg Kuvaev. Gallucci introduce così al concetto stesso del fansub, al cosiddetto crowdsourcing e, più in generale, alle problematiche degli studi sulla ricezione dei prodotti audiovisivi.

Il lavoro di Martina **Napolitano** prende in esame, sulla base di quattro esempi concreti, il ruolo dell'illustrazione nell'elaborazione artistica di Poliksena Solov'ëva (1867-1924) – sorella minore del filosofo Vladimir Solov'ëv e personaggio oggi poco noto del panorama artistico russo di fine Ottocento/inizio Novecento. L'analisi approfondisce così la poliedrica produzione di "Allegro" (questo lo pseudonimo di Solov'ëva), figura votata al sincretismo tra le arti

(poesia, disegno e musica), benché generalmente ricordata solo come poetessa o autrice per l'infanzia.

Karin **Plattner** mette in dialogo l'esperienza artistica di Vladimir Majakovskij (1893-1930) con il recente *Majakovskij: kak delat' stichi* (Majakovskij: come fare poesia, 2022) di Askol'd Akišin (disegni) e Aleksandr Kondrat'ev (sceneggiatura) – biografia a fumetti del famoso poeta (e grafico) russo. Attraverso la lettura di quest'opera, l'autrice indaga la combinazione sperimentale di codice verbale e visuale messa in atto da Majakovskij nelle cartoline realizzate per *Segodnjašnij lubok* e nelle cosiddette “Finestre satiriche della Rosta”, che, anticipando ‘linguaggi’ e modalità espressive propri della nona arte, segnano una tappa decisiva nella storia del *komiks*.

Gloria **Politi** analizza le strategie narrative adottate dalla casa editrice Bubble Comics nella costruzione dell'identità del supereroe russo contemporaneo Major Grom: mediante l'espedito del “libro fittizio” e la collocazione artificiosa della trama nel 1939, l'editore rielabora la memoria del *komiks* ‘recuperando’ storie considerate perdute. L'autrice confronta così il tipo eroico di Grom con un'altra esperienza di valorizzazione della tradizione – il progetto *Russkij komiks 1935-1945. Korolevstvo Jugoslavija* (Il fumetto russo 1935-1945. Il regno di Jugoslavia) dell'editore indipendente Černaja Sotnja, indagando come la struttura seriale, i riferimenti storico-politici e i giochi intertestuali siano in grado di reinterpretare i miti del passato in chiave contemporanea.

Il contributo di Francesco **Sifo** studia l'efficacia dell'animazione sovietica, in particolare dell'episodio *Čeburaška idët v školu* (Čeburaška va a scuola, 1983), come strumento per l'insegnamento del russo a studenti italofoeni. Attraverso attività di visione, riflessione linguistica e confronto interculturale, l'esperienza dell'autore mostra come l'adozione di materiale autentico favorisca la motivazione, la comprensione culturale e lo sviluppo della competenza comunicativa. L'approccio narrativo e multimodale proposto integra lingua e cultura in un unico processo formativo, contribuendo alla costruzione della *jazykovaja kartina mira* (immagine linguistica del mondo) russa nei discenti.

Infine, Angelina **Zhivova** analizza le differenze tra le serie animate sovietiche *Vinni-Puch* (1969-1972) e *Maugli* (1967-1973) e le ‘tradizionali’ controparti letterarie occi-

dentali *Winnie-the-Pooh* di Alan Milne e *Il Libro della giungla* di Rudyard Kipling. In particolare, nelle due opere ormai divenute canoniche nel contesto della filmografia russa per l'infanzia, l'autrice sottolinea il ruolo centrale delle soluzioni musicali, l'uso magistrale delle voci e della recitazione, gli elementi dell'avanguardia musicale, nonché il tipico citazionismo “nascosto” della cultura russa.

Dalla Russia si passa ai Paesi dell'ex **Jugoslavia**. Enrico **Davanzo** studia i legami fra l'opera del fumettista italiano Hugo Pratt e la prosa del bosniaco Karim Zaimović (1971-1995) – scrittore il cui esordio ebbe luogo proprio con un saggio sull'artista del Belpaese. Davanzo si concentra su una serie di racconti postmoderni, in cui Zaimović descrive l'assedio di Sarajevo (di cui fu poi vittima), pubblicati nella raccolta postuma *Tajna džema od malina* (Il segreto della marmellata di lamponi, 1997). Forte è in essi l'influsso di Pratt, come dimostrano i rimandi alla serie *Corto Maltese* e la commistione di fiction e realismo storiografico con cui Zaimović raffigura la *čaršija*, cioè la società cittadina, in tempo di guerra.

Il contributo di Marco **Jakovljević** prende in esame la produzione fumettistica croata dedicata alle guerre jugoslave dal 1990 a oggi, con particolare attenzione alle sue principali tendenze – da un lato satirica, dall'altro patriottico-celebrativa. Lo studio approfondisce gli autori e le opere più rappresentative, evidenziando il ruolo della nona arte nella costruzione dell'identità nazionale e nella rielaborazione del trauma bellico. Viene inoltre analizzato *Vojna* (2022) di Goran Duplančić, prodotto di stampo pacifista che segna una svolta nella narrazione fumettistica post-jugoslava per la tematica mai trattata prima (la Guerra dei dieci giorni in Slovenia nel 1991).

Persida **Lazarević Di Giacomo** propone una disamina del pluripremiato graphic novel *Treći argument* (Il terzo argomento, 1995) – adattamento dell'omonimo racconto dello scrittore serbo Milorad Pavić (1929-2009) realizzato da Zoran Stefanović (sceneggiatura) e Zoran Tucić (disegni). L'autrice indaga il carattere enigmatico di *Treći argument* (migliore rielaborazione grafica di un testo della letteratura serba secondo la critica), in cui Stefanović e Tucić danno prova di conoscere a fondo l'opera e il ragionamento paviciani esprimendone l'essenza anche grazie a sapienti

effetti cromatici. Vengono evidenziati i temi principali di questo graphic novel, che ricorrono in tutta la produzione di Pavić: il rapporto tra Balcani ed Europa, la dilatazione della dimensione cronologica e il tentativo di ‘afferrare’ il tempo trascorso.

Segue dunque la **Polonia**. Alessandro **Ajres** confronta le traduzioni italiana e polacca della popolare storia a fumetti francese *Astérix Légionnaire* (1967). Lo studio sottolinea la capacità dei traduttori di cogliere il messaggio dell’opera originale e, al contempo, il ‘coraggio’ di operare adattamenti culturali dalla elevatissima resa comica: ad esempio, i legionari della versione italiana parlano romanesco – elemento pienamente assente nell’originale. In uno scenario in cui i protagonisti entrano costantemente in contatto con popolazioni straniere al di fuori della Gallia, Ajres evidenzia i momenti in cui la traduzione è incaricata di avvicinare quanto più possibile il pubblico alla comprensione di realtà “altre” – anche grazie a simili espedienti.

Il contributo di Adam **Regiewicz** indaga l’opera di Piotr Dumała (1956), fra i registi più caratteristici del cinema polacco d’animazione. L’autore approfondisce il metodo, sviluppato da Dumała e unico nel suo genere, del disegno su cartongesso – pratica vicina alla pittura barocca e, al contempo, alla tradizione espressionista. Viene quindi studiato il carattere onirico e profondamente simbolista dell’animazione del regista, ottenuto grazie a transizioni fluide da un’immagine cinematografica all’altra. Particolare attenzione è dedicata al cortometraggio *Franz Kafka* (1991) e agli adattamenti della letteratura, come il dostoevskiano *Delitto e castigo* (2000) – opere che inseriscono l’animazione polacca nella tradizione del “cinema dell’inquietudine morale”.

Il ‘viaggio’ prosegue verso l’**Ucraina**. Filippo **Bazzocchi** traccia una panoramica sulla nona arte ucraina (chiamata *mal’opys* in Patria) in quanto fenomeno in forte espansione ancora scarsamente studiato nella letteratura accademica di lingua italiana. L’autore individua una fase di proto-esperienze locali dal Settecento al crollo dell’Urss, seguita da un prolifico ‘entusiasmo per la Storia’ negli anni Novanta, da un relativo stallo negli anni Duemila e da un vero e proprio boom dal 2014 – anno in cui la produzione fumettistica diviene strumento di espressione identitaria in seguito al risveglio nazionale innescato da Euromaidan. Conclude il

tutto un approfondimento trasversale sui temi e i personaggi distintivi e sull'uso delle lingue ucraina e russa nel *mal'opys* nel corso dei decenni.

Iryna **Shylnikova** prende in esame il cortometraggio *Marusja Bohuslavka* (1966) come caso emblematico della tensione tra controllo ideologico e ricerca di un'espressione nazionale. L'autrice indaga come il film, che riprende l'omonima *duma* (un tipo di canto popolare ucraino), intrecci mito e leggenda in una riflessione sul destino collettivo, segnando una tappa cruciale nella storia del cinema animato del Paese: il folclore, infatti, diviene strumento di resistenza simbolica e riaffermazione identitaria. Shylnikova si concentra in particolar modo sulla musica (i frammenti di *dumy* che permeano la narrazione) e su come questa si unisca al registro visivo del cortometraggio.

A chiosare la lista dei singoli Paesi è la **Cechia**, cui è dedicato il contributo di Francesca **Lazzarin**. L'autrice esamina *Moje slunce Mad* (ingl. *My Sunny Maad*, 2022), primo lungometraggio animato di Michaela Pavlátová – tra le figure più significative del cinema ceco di animazione odierno. Il film, 'summa' della produzione artistica della regista, narra di una giovane praghese, Helena, che decide di trasferirsi a Kabul dopo aver sposato un coetaneo afghano. Lazzarin confronta così quest'opera, ispirata a un noto romanzo della giornalista ceca Petra Procházková, sia con altri lungometraggi animati d'autore incentrati sul Medio Oriente, sia con le creazioni ceche contemporanee incentrate sulla condizione di 'estraneità' delle proprie protagoniste.

Concludono il volume i due lavori di voci 'a margine' – o, più propriamente, a ricco completamento del convegno barese. Giulia **Perrino** si sofferma su una questione di natura disciplinare particolarmente delicata, solo da poco tempo oggetto di studi: che rapporto esiste tra storia dell'arte e storia dell'illustrazione? Se la prima è – forse – in fase di ridefinizione, restano ancora da chiarire alcuni aspetti critici, filosofici ed epistemologici nella relazione tra i concetti di "arte" e di "immagine". Pertanto, Perrino prende spunto dalla storia dell'arte per promuovere l'avvio di una storia dell'illustrazione parallela e paritaria, proponendo di eliminare definitivamente quegli schemi, oggi superati, secondo cui l'illustrazione costituirebbe una forma 'minore' d'espressione.

Infine, l'articolo di Alessio **Trabacchini** racconta l'evoluzione, l'essenza e le sfide legate al Baba Jaga Fest. Nato a Roma nel 2022, il festival ha lo scopo di esplorare, attraverso mostre, incontri, laboratori, pubblicazioni e altre attività, le 'narrazioni disegnate' dell'Europa orientale, con particolare attenzione al fumetto: uno spazio d'incontro per autori e autrici, capace di coinvolgere e 'ibridare' diverse nicchie di pubblico.

L'auspicio è che il presente volume, privo di qualsiasi pretesa di esaustività per la vastità dei temi trattati e per la ricchezza culturale dei luoghi oggetto di studio, funga comunque da ideale apripista per ulteriori ricerche sull'affascinante mondo dell'animazione, del fumetto, e del graphic novel di matrice slava.

**Il professore cosplayer. Insegnare letteratura,
cioè traduzione: A.S. Puškin. Povesti Belkina.
Klassika v komiksach /
The Professor as a Cosplayer. Teaching Literature,
That Is Translation: A.S. Puškin. Povesti Belkina.
Klassika v komiksach**

Margherita De Michiel

Università di Trieste

In medias res

Puškin Aleksandr Sergeevič. Grandissimo poeta, drammaturgo e prosatore, che ha posto le basi della lingua russa moderna e della corrente realista. Come di Puškin scrisse Daniil Charms: “È difficile dire qualcosa di Puškin a chi non sa niente di lui. Puškin è un grande poeta. Napoleone è meno grande di Puškin. Anche gli Alessandri – il I, il II e pure il III – sono bolle di sapone in confronto a Puškin. Ma chiunque in confronto a Puškin è una bolla di sapone”¹.

A esordio, la definizione del “nostro tutto” dalle pagine di un fumetto che sfida il lettore al di là di ogni “automatismo della percezione”: per un breve intervento che si pone lo scopo di spiegare almeno il titolo scelto. Per parlare di un testo particolare, dove l’autorialità si sdoppia, raddoppia, moltiplica, in un castello di specchi semiotici². Ma procediamo uno specchio alla volta.

Del nostro titolo, la prima parola è “Il professore”.

1. A. Nikitin, *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*. Bumkniga, Moskva 2017, p. 92.
2. A.S. Puškin, A. Akišin et al., *Povesti Belkina. Klassika v komiksach*, Alpaca, Moskva 2024.

67. Professore.

[...] Se il termine “professore” deriva da *profiteri*, “professare”, obbligata è la domanda: “Ma noi professori che cosa professiamo? Siamo all’altezza del nostro nome?”. A noi spetta professare sia l’etica della competenza [...], sia l’etica della responsabilità [...]: trasmettere certezze ma anche condividere dubbi e ammettere socraticamente di non sapere³.

Sin dalla sua fase aurorale, si sa, la “nona arte” ha dovuto combattere per il suo diritto a un’esistenza degna tra gli altri fatti di letteratura: anche se (forse) oggi sono lontani i tempi – come ricordavamo altrove⁴ – che marchiavano U. Eco di “temerarietà intellettuale” solo perché cosciente (allora) di “rischiare la derisione nel parlare in modo serio di fumetti, specie nel mondo universitario”⁵. Il fatto è che il fumetto, in Russia – ci giochiamo subito la carta della citazione con variazione – “è più di un fumetto”. Per questo, da molti anni, “il professore” che scrive tiene all’ultimo anno dei corsi di Traduzione specializzata dal russo all’italiano un seminario permanente di traduzione di *komiks*. Testo sincretico dal plurilinguismo costitutivo, il fumetto costringe, nella traduzione, ad attuare metodologicamente tutte le fasi di analisi, riformulazione, revisione: nonché, in forma massima ancorché primaria, di sistematica documentazione, in un confronto serrato con *skrytye citaty* e *precedentnye teksty* – stante la caratteristica tendenza all’autocitazione della cultura russa – al livello raddoppiato, qui, di linguaggio verbale e iconico. Ecco allora che il fumetto diviene luogo di condivisione di dubbi, ricerche – e di diverse risposte, di diverse, etimologiche, *responsabilità*.

Perché, ci è già capitato di dire, il fumetto russo è risultato non di una contaminazione culturale, ma di una storia che, per filogenesi e ontogenesi, è squisitamente autoctona.

3. I. Dionigi, *Parole che allungano la vita. Pensieri per il nostro tempo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2020, p. 91.

4. M. De Michiel, *КОМКС – STRIP – COMICS. A volo di mantello: brevi incursioni nei fumetti russi – con qualche planata nella Slavia vicina. (Introduzione in tre terzi)*, in: “Slavica Tergestina”, *КОМКСБИ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, p. 46.

5. M. Pellitteri, *La nona arte secondo Umberto Eco*, in: “Doppiozero”, 2019, <<https://www.doppiozero.com/materiali/la-nona-arte-secondo-umberto-eco>> (ultimo accesso 01/11/2025).

“Язык свободы”, da un lato: “lingua della libertà”, come suggeriva S. Savickij in una raffinata contestualizzazione in ingresso a un antologico volume di G. Litičevskij⁶. Dall’altro, luogo di ridefinizione di una tradizione e del proprio rapporto con essa, nonché di istituzione e al contempo educazione di un proprio lettore, all’interno di una cultura contrassegnata da un elitarismo che per lungo tempo – così J. Alaniz spiegava la mancata popolarità del fumetto in Russia⁷ – ha rigettato ogni “belletteristica”. Una “storia russa”, la definivamo⁸: dove un capitolo particolare è quello dedicato ai fumetti letterari, al cui interno ci muoveremo anche noi.

Puškin & Co.

Nei fumetti ispirati a opere dei propri classici, l’atavico letteraturocentrismo della cultura russa si dispiega con mezzi nuovi che suggeriscono una rivisitazione del canone in duplice prospettiva: del fumetto, e della letteratura. Una delle correnti più ricche è la cosiddetta “postcostruzione dei classici” (*postkonstrukcija klassiki*), di cui felicissimo esempio è quella stessa *Charmsiniada* qui scelta a epigrafe – gioco “ai classici” rifratto, attraverso D. Charms e gli aneddoti pseudocharmsiani di V. Pjatnickij e N. Dobrochotova, nelle “traduzioni” a fumetti di A. Nikitin. Così A. Pavlovskij ricordava il momento aurorale di questo “genere nel genere”:

Già negli anni ‘30 del ‘900 gli emigranti bianchi russi iniziarono l’adattamento a fumetti di testi classici russi da *La dama di picche a Guerra e pace*. Negli anni ‘90 Askol’d Akišin e Michail Zaslavskij da una parte e Rodion Tanaev dall’altra, in modo del tutto indipendente, disegnarono due graphic novel tratte dal romanzo *Il maestro e Margherita*⁹.

6. S. Savickij, “Jazyk svobody”, in: G. Litičevskij, *Opus comicum*, Bumkniga, Sankt Peterburg 2016, p. 5.

7. J. Alaniz, *Komiks: comic art in Russia*, University Press of Mississippi, Jackson 2010, p. 45.

8. Cfr. il già citato n. 27 della rivista “Slavica Tergestina” – frutto di un progetto di ricerca dedicato al fumetto in area slava, primo volume monografico sul tema in lingua “altra” dal russo e dall’inglese.

9. A. Pavlovskij, *Charmsiniada. Posleslovie*, in: A. Nikitin, *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*, Bumkniga, Moskva 2017, p. 97.

Da quell'esordio, il fumetto russo avrebbe presto sentito il gusto "per un ripensamento del canone":

All'inizio degli anni 2000 i mutanti kitsch di Katja Metelica come *Anna Karenina by Leo Tolstoy* scioccarono i prof di letteratura con un Vronskij dall'aspetto di John Travolta e con la protagonista che sniffa coca. [...] Di recente, la "nouvelle vague" impersonata da Vitalij Terleckij e dal classico del fumetto russo Askol'd Akišin ha arricchito la cultura fumettistica patria di un *Georges D'Anthès viaggiatore nel tempo* [...]¹⁰.

Perché "postcostruzione" non significa solo "adattamento": essa fa dei classici "il materiale vivo dei propri personaggi"¹¹. Non meno raffinata però – ed è questo il nostro punto – è la sfida semiotica quando la letteratura diviene pretesto non per una sua decostruzione, ma per una sua "ricostruzione". Per una sua "riscrittura". Per una sua "traduzione".

Com'è il caso di queste *Povesti Belkina*.

aA

Akišin & Co.

Vi presentiamo il nuovo volume della serie "Classici a fumetti" della casa editrice Alpaca!

Sulla carta hanno già preso vita le trame e le biografie di altri autori importantissimi: M. Bulgakov, V. Majakovskij, A. Čechov, S. Esenin e molti altri. Finalmente è arrivato il turno dell'unico e inimitabile!¹²

Così la casa editrice presenta una collana dal titolo già emblematico: *Klassika v komiksach*. Quindi, da iperonimo a iponimo:

"Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin" è il famoso ciclo di A.S. Puškin che ha segnato il debutto del grande scrittore nella prosa.

Un duello che si protrae per anni. Il matrimonio casuale di due sconosciuti. Il terribile sogno di un fabbricante di bare. Il tragico destino di un guardiano di stazione ferroviaria. L'insospettato segreto della figlia di un proprietario

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. "Knižki s kartinkami", <<https://comicbooks.ru/collection/alpaca>> (ultimo accesso 01/11/2025).

terriero: tutte queste trame classiche prendono vita sulla carta in un nuovo formato, nella veste di graphic novel!¹³

Un testo in un “nuovo formato”, con una nuova – autorialità.

Il compito, tutt’altro che semplice, è toccato a veri maestri del fumetto d’autore: A. Akišin [...], O. Lavrent’eva [...], I. Voronin [...], A. Trošin [...] e N. Fomičeva [...].

Questo libro sarà un regalo perfetto per tutti gli appassionati di fumetti russi, della letteratura classica russa e delle edizioni di qualità. Scoprite A.S.P. in una forma completamente nuova!¹⁴

Un “regalo d’autore”, quasi: “in una forma completamente nuova”. Ma è davvero così nuova, questa forma? Un fumetto che offre al lettore la “traduzione” di un classico. *Del*, classico: “unico e inimitabile”. Ma di quale classico (di quale testo) stiamo parlando? E di quale traduzione? Queste le domande che ci porteranno a domande nuove – per risposte, forse, fortunatamente meno nuove di quanto ci aspetteremmo.

14

aA

Povesti Belkina di A.S. Puškin

I *Racconti di Belkin* (chiamiamoli ancora così) sono la prima opera in prosa completa di Puškin. Com’è noto, tutte le *povest’* furono scritte nel villaggio di Boldino nell’autunno del 1830 – periodo straordinariamente fecondo della produzione puškiniana – e completate in successione ritmata; posteriore è la prefazione *Ot izdatelja* del sedivente editore. L’intero ciclo, prefazione compresa, fu pubblicato per la prima volta nel 1831 con il titolo *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina, izdannye A. P.*: ovvero, come “racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin, pubblicati da A. P.”.

Solo nella seconda edizione Puškin apparirà a fine introduzione con la (metaletteraria) sigla A.P. Belkin è personaggio letterario creato da Puškin: un giovane proprietario terriero che trascorre il tempo libero dedicandosi alla scrittura. Di lui veniamo a sapere abitudini e aneddoti dalla lettera, inclusa nella nota editoriale, di un suo vicino

13. A.S. Puškin, A. Akišin et al., *Povesti Belkina*, cit., p. 2.

14. *Ibid.*

di tenuta. Questa la struttura del ciclo: cinque racconti di un autore reale che all'inizio nemmeno compare, inseriti in una cornice unificante tramite un narratore fittizio, di cui ci vengono date, in una nota del fittizio editore, notizie provenienti da un altro personaggio fittizio, da cui apprendiamo che Belkin amava trascrivere i racconti a lui narrati da varie persone – a loro volta citate con le sole iniziali nei racconti stessi. “C’è una specie di tono comune che produce un effetto comune” – scrive P. Nori: “si raccontano cose che si son sentite raccontare da qualcun altro” – aggiunge.

È un modo per tagliar fuori il problema della verosimiglianza, è un modo di farla finita con il narratore onnisciente, è un modo per far nascere continuamente nel lettore la domanda “Chissà se è vero?”, domanda che a me viene sempre quando leggo qualcosa che mi piace che mi sembra abiti sempre in una regione che sta a cavallo tra il sì e il no, e poi c’è dell’altro¹⁵.

Specchi, filtri, diffrazioni. Un gioco alla verità – alla veridicità meglio: alla letterarietà. Perché nei *Racconti* Puškin si poneva innanzitutto compiti di natura *specificatamente* letteraria, nel tentativo di definire quale strada avrebbe preso la letteratura russa.

Gli anni Trenta rimangono un periodo di grande dibattito sulla prosa, basato su una chiara coscienza di dover aprire uno spazio nuovo per la letteratura, di dover creare i presupposti, non ultimi quelli linguistici, per una prosa che non esisteva ancora in Russia, mentre il momento storico poneva l’esigenza di dover esprimere in russo, anziché in francese, anche il pensiero filosofico, politico, scientifico [...]¹⁶.

Stilisticamente perfetti, si è detto, essi furono accolti in modo difforme dai contemporanei; solo a inizio del secolo successivo avrebbero goduto di una rinnovata attenzione, grazie soprattutto all’interesse della “scuola formale”: che avrebbero puntato il faro, oltre che sulla scrittura, sulla

15. P. Nori, *Le notti passavano inavvertitamente*, in: A.S. Puškin, *Umili prose*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 11.

16. G. Spindel, *Introduzione*, in: A.S. Puškin, *I racconti di Belkin*, Rizzoli, Milano 1999, p. 9.

struttura. “E poi c’è dell’altro”. La forma, appunto. A partire – ripartiamo – dal titolo.

Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А. П.

Così Puškin, dunque, battezzava la sua opera, con un titolo che non si può abbreviare senza commettere gravi infrazioni semiotiche. Subito, dichiarata ancorché mascherata, una doppia paternità. Narratore e personaggio in veste di scrittore, Belkin è portatore di un punto di vista che entra in complesse relazioni dialogiche con A. P.

E se per Belkin ogni singolo racconto è un insieme finito, una narrazione conclusa, per Puškin è il sistema intero dei racconti a costituire un *edinoe celoe*, un tutt’uno integrale: aperto e “incompiuto” perché (bachtinianamente) “incompatibile”.

I racconti di Belkin non si concludono in se stessi, ma hanno un *sjužet* aperto sia verso il passato che il futuro, una prospettiva più ampia rispetto alla quale i racconti sono solo frammenti. In questa prospettiva lo stesso lettore [...] da ascoltatore passivo deve farsi cooperatore dell’autore¹⁷.

Sedicente trascrizione di un’oralità intessuta di parole mai univoche, costitutivamente ambigue, quella dei racconti è scrittura per un lettore nabokoviano: attento “rilettore”, indagatore di forme e non “ingenuo” cercatore di messaggi e di contenuti¹⁸. A partire dalla marca incastonata nel titolo: Belkin infatti è *pokojnyj*, ovvero “defunto” – impossibilitato dunque a confutare o confermare la veridicità di quanto al lettore stesso è offerto. Al titolo, fa quindi seguito un’epigrafe (dall’opera comica *Il minorenne* di Fonvizin) posta a *in tono* dell’intero ciclo: perno semantico che, rimandando a un contesto familiare al lettore dell’epoca di Puškin, predispone a una lettura specifica, delineando la posizione del ciclo rispetto alla tradizione letteraria precedente.

I racconti di Belkin sono la prima opera in prosa che Puškin portò a termine, e sono anche la base di tutta la successiva prosa russa dell’Ottocento. Qui Puškin mette

17. Ivi, p. 14.

18. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura*, Adelphi, Milano 2018, p. 40.

a frutto un'esperienza formatasi nel processo di composizione dell'*Evgenij Onegin*: l'espressione, attraverso mezzi stilistico-linguistici indiretti, di posizioni e punti di vista eterogenei, uniti e intrecciati in un'unica composizione¹⁹.

Esempi di “una sottile ricerca da parte di Puškin nell'ambito dei generi e degli stili letterari, piccole sperimentazioni di possibilità narrative”²⁰, i racconti sono quindi preceduti ciascuno da una o più epigrafi, chiavi ironiche di lettura alla scrittura che segue. Impegnato “in un grandioso sforzo di invenzione e fondazione”, Puškin deposita nel ciclo di Belkin, manifestazione di quel “proteismo” dell'arte puškiniana già magistralmente individuato da Ju. Lotman, “un compendio antologico delle possibilità narrative a quell'epoca esistenti o immaginabili”²¹:

Funzione narrativa ha infine la letteratura, o meglio, la letterarietà – ed i suoi stereotipi – presente nel testo come ben definito stile di pensiero, e di valutazione, capace di determinare uno dei piani narrativi e di assicurare all'ironia dell'autore la possibilità di manifestarsi²².

aA

17

Chiavi musicali, le epigrafi, con cui A.P. parodiava i cliché della letteratura popolare, sentimentale e romantica a lui contemporanea: ciascuno dei cinque racconti presentandosi come parodia di un genere letterario tradizionale o alla moda. Dopo la poesia, Puškin si presenta al suo lettore con pagine che dispiegano al massimo grado quella “precisione” (*točnost*) e “concisione” (*kratkost*) in cui vedeva le prime qualità della prosa: dopo il “fuoco” dei versi, il “ghiaccio” di una prosa che rappresenta non per via di introspezione ma tramite gesti, azioni – parole. “L'arte di Puskin sta alle soglie dell'epoca dei Gogol', Turgenev, Tolstoj, Dostoevskij, come un inizio sacrale, un prologo superbo e misterioso”, scrive S. Vitale²³. Con questa scrittura – e con questa struttura – le

19. Ju. Lotman, *Puškin*, in: AA. VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 1, UTET, Torino 1997, p. 425.

20. Ivi, p. 8.

21. S. Vitale, *Introduzione*, in: A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, Garzanti, Milano 2005, pp. XXVII, XXX.

22. Ju. Lotman, *Puškin*, in: AA. VV., *Storia della civiltà letteraria russa*, cit., p. 425.

23. S. Vitale, *Introduzione*, cit., p. XIX.

pagine di *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina, izdannyje A.P.* si presentano per essere lette – e quindi tradotte.

A.S. Puškin. Povesti Belkina

Una rapidissima incursione dentro l'originale: perché per capire la traduzione di un classico bisogna prima capire il classico. Ci togliamo ora il costume del professore di letteratura per indossare quello del professore di traduzione. Carnevalesco, come carnevalesca, in senso filologico, à la Bachtin, è la scrittura di cui parliamo.

C'è un passo di Dvlatov in cui alcuni russi emigrati in America si lamentavano del fatto che i propri figli, americani, non sapevano leggere il russo, e sarebbero cresciuti senza poter leggere Dostoevskij in originale. “Come faranno?”, “Come faranno?”, “Come potranno vivere senza aver letto Dostoevskij in originale?” si chiedevano tutti fino a che uno non ha detto “Bè, anche Puškin, non ha mai letto Dostoevskij in originale”²⁴.

Nel duello infinito tra originale, testo “unico e sintetico”, e traduzione, per suo statuto ontologico testo “molteplice e analitico”²⁵, si insinua un cuneo metodologico: perché nell'equilibrio (nell'equilibrismo) tra “ciò che si trasmette, ciò che si trasforma, ciò che si perde e ciò che si sacrifica”²⁶ durante il processo traduttivo, a volte si inciampa. Ma delle traduzioni interlinguistiche non qui²⁷: qui solo di questo testo-pretesto, traduzione al contempo “intra-linguistica” e “intersemiotica” a rinnovare la forza estetica dell'originale. Ne sfoglieremo le pagine per vedere “com'è fatto” – *kak sdelano*, secondo il mai desueto adagio dei formalisti – questo testo sincretico: indossando il costume di un metaletterario

24. P. Nori, *Le notti passavano inavvertitamente*, cit., pp. 11-12.

25. P. Torop, *Total'nyj perevod*, TUP, Tartu 1995, p. 18.

26. Ivi, p. 29.

27. Ci limitiamo a osservare in nota i diversi approcci nelle traduzioni del titolo edite in italiano – in forma di modulazione alla domanda posta a esordio: “Quale traduzione?” – ovvero, “quali traduzioni?”. Nella già citata versione di P. Nori il titolo vale un non meglio identificato “Racconti del povero Ivan Petrovič Belkin” (cfr. A.S. Puškin, *Umili prose*, cit., il corsivo è nostro); sparisce ogni determinazione nella traduzione di S. Polledro (cfr. A.S. Puškin, *I racconti di Belkin*, cit.), che pure offre un confronto diretto con l'originale russo posto a fronte; si afferma invece come “speculare” (secondo la definizione di “зеркальный перевод” suggerita da E.I. Zeffert) la traduzione di A. Alleva (*Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*, in: A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, cit.).

“Giano bifronte” per indagare il modo in cui si dispiegano nella “riscrittura” (à la Lefevère) le componenti della scrittura originaria e si incarna il paradigma di “classico a fumetti”.

Noi leggiamo Puškin attraverso Majakovskij, Majakovskij attraverso Letov [...]: si tratta non solo di un processo normale, ma dell’unico possibile. Ciò che è metafora in letteratura nel fumetto acquisisce fattualità. [...] E si tratta non solo di capire quanta importanza abbia il testo nel fumetto, ma di rendere testo e immagine indissolubilmente legati²⁸.

Considerazioni, riferite invero alla “eccezionale ritmizzazione” della scrittura di A. Nikitin (una cui suggestione ci era servita da ingresso), che recuperiamo qui: per entrare nel mondo di un Puškin – a riprendere un titolo dalla puškiniade a fumetti – sempre “con noi”²⁹.

In medias res

La prima cosa: il colore. Il mondo in cui entriamo è in bianco e nero: la stessa dicotomia della pagina scritta – nessuna aggiuntiva sinestesia a interferire con la percezione del testo. Il silenzio della neve – e della pagina scritta. Il profilo di Puškin nel celebre autoritratto, la sua firma, e la pagina delle coordinate: Aleksandr Puškin, *Povesti Belkina*, (Alpaca, Moskva, 2024). Manca il “defunto” a marcare il filtro nella riscrittura; mancano l’introduzione “dell’editore”, i giochi espliciti tra Editore e Autore – nonché tra Belkin e A.P.

In medias res: senza la cornice che tanto ruolo – strutturale e dunque semantico – ha nell’originale. Ma quanto pesano queste omissioni sulla percezione del testo? Perché il gioco è – come in ogni riscrittura – anche con la memoria del testo. Con il lettore, cioè. Nel caso del fumetto, aggiungeremo, costitutivamente chiamato a riempire gli spazi delle *closure*, transizioni tra le vignette che definiscono la sintesi

28. A. Pavlovskij, *Charmsiniada. Posleslovie*, cit., p. 98.

29. Cfr. E. Dvoskina, *Puškin s nami*, Reč', Sankt-Peterburg-Moskva 2021. Non abbiamo lo spazio per attraversare i luoghi della presenza di ASP all’interno del genere fumetto: per un approfondimento rimandiamo, su tutto, a: M. De Michiel, K. Plattner, C. Rainis, *S-Puškin! Ovvero: Tre traduzioni. Evgenij Onegin a teatro, in fumetto e par furlan*, in: “Slavica Tergestina”, *Trenta. Trideset. Тридцать. Literature of Difference / Culture Translation Theater*, n. 33 (II), 2024, pp. 634-721.

narrativa del genere. Un passo raffinato di metaletteratura, ci verrebbe allora da definirlo: il gioco con una tradizione che però non è quella con cui giocava Puškin, ma è quella che Puškin ha fondato. Dove Puškin e A.P., assenti dalla superficie, è come se fossero attratti all'interno della dimensione pluriplanare del testo. Anzi: inglobati nel titolo della riscrittura, dove “i racconti di Belkin di Puškin” schierano due genitivi entrambi soggettivi e oggettivi al contempo. Azzardiamo qui inoltre un'ipotesi, perché le due pagine ad apertura e chiusura dell'intero volume sono a firma di “Akišin ASK 2024”, come si legge in due piccoli riquadri a inizio e fine: quasi Akišin, primo nome della numerosa serie che affianca la firma del Nostro, assumesse il ruolo di un (co-)autore che costruisce, con un linguaggio altro, una cornice – che c'è e non c'è. Forse è sua, postuliamo, la voce da saper “vedere” in dialogo con tutte le altre? Ma lasciamo qui questa marca, forse in regime di “ipertraduzione”: e procediamo nel castello di specchi della riscrittura, alla ricerca di infrazioni o modulazioni del codice istituito dall'originale. Rileviamo: epigrafe ed epigrafi mantengono posto e funzione a ingresso di ogni racconto: ognuno affidato – ed è questa la marca più forte – ad autori diversi. Firme che incarnano ognuna generi e stili diversi del macrogenere “komiks”: e che affiancano il nome stesso di Puškin, a interpretarne le voci diverse. “88 pagine, con illustrazioni” (p. 2)³⁰. Sic.

Povesti Belkina. Klassika v komiksach / Aleksandr Puškin, Askol'd Akišin, Ol'ga Lavrent'eva, Il'ja Voronin, Marija Šamova, Aleksej Trošin, Aleksandr Kondrat'ev, Natal'ja Fomičeva

1. “Vystrel. Adaptacija: Askol'd Akišin”

Nato nel 1965, Askol'd Akišin è uno dei più importanti maestri del *komiks* russo, membro del leggendario studio moscovita KOM. Le sue storie illustrate abbracciano praticamente tutti i generi del fumetto: storico, bellico, di avventure, per bambini, supereroistico, documentario, horror, poliziesco, underground. Molte sono le opere ispirate

30. Qui e oltre con il solo numero di pagina indicato tra parentesi nel testo rimandiamo al fumetto oggetto di indagine.

alla letteratura classica, dai romanzi grafici su Dostoevskij, Remarque, Lovecraft e Pelevin alle biografie illustrate di Achmatova, Gumilëv, Esenin – Cvetaeva l'ultima della serie³¹. La sua autobiografia a fumetti, storia di formazione che descrive “eventi successi a Mosca e dintorni a cavallo tra i due secoli”, si profila come “primo tentativo di raccontare il divenire del fumetto nella Russia di oggi” – per di più “in forma di graphic novel”³². Dal diapason grafico molto ampio e dall'impatto visivo di grande efficacia e raffinatezza, famoso è il suo bianco e nero autoriale – accompagnato da una grafia del pari riconoscibile.

Nella *povest'* a “sua” firma, piani diversi di raffigurazione scandiscono la divisione tra parte narrativa, disposta nello spazio bianco della vignetta, e fumetto in sé, dove i *balloon* accolgono il dialogo tra i personaggi. Sullo sfondo, tra virgolette uncinata, anche il racconto in prima persona al tempo passato. *Priemy* grafici (“procedimenti” o “artifici”) e un uso sapiente della disposizione (dell'esposizione) restituiscono l'interrelazione tra i diversi piani del racconto nonché le modulazioni tra discorso diretto, indiretto e indiretto libero, riproducendo con specchi diversi la composizione e la pluriplanarità dell’“originale”. Dentro la riscrittura: la scrittura originaria (e originalissima) di ASP, in tutta la maestria e l'esibita metaletterarietà. Nell'ultima vignetta, un Sil'vio a pistola puntata recita (nel *balloon*) la propria replica di vendetta e perdono, tra caporali ASP (per mano di AA) descrive lo sparo finale, e fuor di virgolette si attua il passaggio da letteratura a letterarietà: “Граф замолчал. Таким образом узнал я конец повести, коей начало некогда так поразило меня”³³.

aA

21

31. Come già in precedenza, non intendiamo affollare lo spazio angusto di queste note con rimandi bibliografici facilmente recuperabili in rete. Ci limitiamo a offrire tratteggi per un percorso interpretativo. Nello specifico di A. Akišin, rimandiamo inoltre a quanto in K. Plattner, nelle pagine (e nei riferimenti) di questo stesso volume.

32. A. Akišin, *Moja komiks-biografija*, Bumkniga, Sankt-Peterburg 2013, p. 1.

33. Giacché indossiamo la veste di Giano bifronte, di questa chiusa (incompleta, è vero, in questo originalissimo originale, dove mancano le ultime supposizioni sul destino ulteriore di Sil'vio), riportiamo la traduzione dalle tre già citate versioni italiane dei “Racconti di Belkin”: “Il conte tacque. In questo modo conobbi la fine del racconto il cui inizio, tempo prima, mi aveva tanto colpito” (A.S. Puškin, *Umili prose*, cit., p. 30); “Il conte tacque. In questo modo appresi la fine del racconto, il cui inizio un giorno mi aveva tanto colpito” (A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, cit., p. 59); “Il conte tacque. In tal modo conobbi la fine di quella storia che un tempo mi aveva così colpito” (A.S. Puškin, *I racconti di*

2. “Metel’. Adaptacija: Ol’ga Lavrent’eva”

Autrice di storie basate su eventi reali, spesso su temi sociali e politici; celebre per i “reportage grafici”, inchieste giornalistiche in forma di graphic novel, O.L. pubblica nel 2014 il primo volume documentario in forma di romanzo grafico: *Process dvenadcati* (Il processo dei dodici), dedicato al processo contro gli attivisti di San Pietroburgo del partito non registrato “Drugaja Rossija” (L'altra Russia). Dopo il successo dell'esordio, dà alle stampe una serie di fumetti tra fiction e realtà sui tentativi più folli di fondare un proprio Paese nel mondo contemporaneo: *Stati non riconosciuti. Undici storie di separatismo*³⁴. Del 2019 è il romanzo (bio)grafico *Survilo* in cui racconta, attraverso la storia della propria famiglia, tragiche vicissitudini della Leningrado ai tempi dell'Assedio. “Come ogni grande fumetto, il romanzo di Lavrent’eva richiede una lettura lenta e profonda – una rilettura di almeno cinque volte – affinché il lettore possa cogliere tutta la complessità della realizzazione grafica e fumettistica e l'enorme quantità di rimandi e parallelismi” – avrebbe scritto A. Pavlovskij di questo testo destinato ad aprire squarci nell'interpretazione della Storia – e della storia del genere³⁵. *ŠUV. Detective story. Romanzo gotico in otto capitoli, con prologo ed epilogo*, il suo terzo romanzo, storia che mostra gli anni '90 attraverso gli occhi degli adolescenti³⁶.

Passaggi di una biografia d'autore, utili a individuare la cifra di uno stile che “riscrive” un racconto à la Hoffman. E come nella *povest'* cambia il tono autoriale, cambia radicalmente, rispetto all'“adattamento precedente”, il *vizual'nyj rjad*, la “serie visiva”. Radicalmente cambia anche la grafica – a incarnare una diversa voce, diversa modulazione della puškiniana ironia:

Belkin, cit., p. 81). Tre spari, quasi nel centro, a distanza invero troppo ravvicinata: nessuno che restituisca la marca raffinatissima e arcaica di quel sommeso (e inarrivabile?) *koej*.

34. O. Lavrent’eva, *Nepriзнанные gosudarstva. Odinnadcat' istorii o separatizme*, KomFedereacija, Sankt-Peterburg 2015. Cfr. M. Pavia, *Da Limonov alle micronazioni – Come costruire il proprio fumetto*, in: “Slavica Tergestina”, КОМИКСЫ – STRIP – COMICS, cit., pp. 342-362.

35. O. Lavrent’eva, *Survilo*, Bumkniga, Sankt-Peterburg 2019. Cfr. R. Greco, *Survilo: il fumetto come modo di narrazione*, in: “Slavica Tergestina”, КОМИКСЫ – STRIP – COMICS, cit., pp. 254-271.

36. O. Lavrent’eva, *ŠUV. Gotičeskij detektiv v vos'mi glavach, s prologom i epilogom*, Bumkniga, Sankt-Peterburg 2016.

Марья Гавриловна была воспитана на французских романах, и следовательно, была влюблена.

Mar'ja Gavrilovna era stata educata sui romanzi francesi e, per conseguenza, era innamorata.

Mar'ja Gavrilovna si era formata sui romanzi francesi e, di conseguenza, era innamorata.

Mar'ja Gavrilovna era stata educata sui romanzi francesi, e, dunque, era innamorata³⁷.

Brani puškiniani riportati nella loro integrità – nei dialoghi e nella narrazione; proverbi estrapolati e affidati a “nuvolette” singole (p. 26); il disegno che si fa carico di intere descrizioni, nel perfetto stile di un reportage grafico: “Urrà! Urrà! Urrà! Gloria ai vincitori!”, recita il testo in scritte a grandi caratteri – e il fumetto mima il lancio in aria di cappelli femminili in segno di esultanza (p. 28), in risposta all’originale puškiniano: “Женщины, русские женщины были тогда бесподобны, Обыкновенная холодность из исчезла. Востог их был упоителен, когда, встречая победителей кричали они ура! *И в воздух чепчики бросали*”. Il genere parodiato viene ripreso nelle tinte cupe del disegno gotico, le ombre delle voci si inseguono – e le due metà scisse di un teschio, tra cui si profila in remota lontananza la figura di un uomo, chiudono, (ironico) sipario spettrale, il racconto.

aA

23

3. “Грбовщик. Адаптация: Илья Воронин”

Maestro del fumetto di guerra, Il'ja Voronin unisce nel proprio lavoro “perizia estrema nella grafica in bianco e nero, grande conoscenza delle questioni militari e infinito amore per l’arte del fumetto”³⁸. Membro dello studio КОМ, lavora come illustratore per numerose case editrici, distinguendosi al contempo come caricaturista. Riveste con le sue copertine diversi volumi della collana *Klassika v komiksach*, tra cui uno dedicato ai racconti di Čechov, una “traduzione” di *La figlia del capitano* di Puškin³⁹ – e quello di cui è discorso qui ;-)

37. La beffarda osservazione puškiniana (oneginiana?) viene testualmente ripetuta, nel nostro fumetto, a p. 20. Ne riportiamo quindi le variazioni di: A.S. Puškin, *I racconti di Belkin*, cit., p. 83; A.S. Puškin, *Romanzi e racconti*, cit., p. 60; A.S. Puškin, *Umili prose*, cit., p. 31.

38. <<https://gazetargub.ru/?p=24841>> (ultimo accesso 02/11/2025).

39. V. Čechov, *Rasskazy*, Alpaca, Moskva 2024; A.S. Puškin, *Kapitanskaja dočka*, Alpaca, Moskva 2025.

– За здоровье тех, на которых мы работаем, unseger
Kundleute!*

– Что же? Пей батюшка, за здоровье своих
мертвецов!
ХА ХАХА ХА
*Наших клиентов! (нем.)
(p. 40)

A disegni fatti di ombre, di graffi e di buio, a una grafia squadrata e precisa uguale nei dialoghi e nella narrazione, sono affidate le parole dell'originale, incastonate rispettivamente in *balloon* e riquadri: e con esse il sogno folle del “costruttore di bare” – che forse un sogno non è. “Как спалось, папенька?” (p. 47).

4. “Станционный смотритель. Сценарий: Мария Шамова. Иллюстрации Алексей Трошин”

La perfezione del “mastro di posta” – da cui, secondo E. Lo Gatto, sarebbe realmente “uscita” l'intera letteratura russa, in una rivisitazione del sedicente aforisma dostoevskiano – è consegnata a un'autorialità ulteriormente rifratta, in una collaborazione che avrebbe “riscritto” anche la vita di M. Bulgakov⁴⁰. Al tratto romantico, laconico e morbido, della matita e dell'acquerello di Al. Trošin⁴¹ sono deputati i disegni; la pulipluriplanarità stilistica del testo puškiniano si incarna poi in una grafia modulata con sulla voce autoriale. Dall'introduzione (“Что такое станционный смотритель?”, p. 50), incorniciata in un quadretto di malinconica provincia russa e scritta in un personalissimo e fitto corsivo, si passa a variazioni di stampatello che (in font ulteriormente diversi dai precedenti) distinguono dialoghi e narrazione; ritorna l'uso dei caporali per indicare il discorso indiretto libero – anche nella variazione di un discorso diretto incastonato tra apici doppi (cfr. p. 68); domande ed esclamazioni in discorso diretto libero affidate allo spazio

40. A Trošin, M. Šamova, *Bulgakov. Pul' mastera*, Alpaca, Moskva 2024.

41. Lo ricordiamo, tra tutto, autore di un *Risunki iz podpol'ja* (Disegni del sottosuolo) dedicati ai 200 anni di F.M. Dostoevskij: una raccolta di nove storie dedicate a episodi reali della vita del grande scrittore che maggiormente ne influenzarono la visione del mondo e artistica – in una collaborazione con autori del calibro di A. Akišin, D. Romanov, N. Fomičeva, N. Surkov, A. Velitov, segnata da connotazioni non estranee al “sottosuolo” della scrittura qui interpretata. Cfr. D. Romanov, Dostoevskij, *Risunki iz podpol'ja*, Komiks-soobščestvo “Chronograf”, Moskva 2021.

fuori di vignetta (“НЕ ВИДАЛИ МОЮ ДУНЮ?” “БЫЛА ОНА У ОБЕДНИ?”, p. 61) si alternano ad annotazioni dal tratto quasi tragicamente intimistico (“деньги”, p. 64). La croce di un cimitero ortodosso in primo piano, le due figure appena accennate che si allontanano all’orizzonte, chiudono la perfezione narrativa ed emotiva del capolavoro di ASP: “Держи и мой патачок” (p. 69).

5. “Барышня-крестьянка. Сценарий Александр Кондратьев. Иллюстрации Наталья Фомичева”

Anche l’ultimo racconto del ciclo porta esplicita una firma doppia nella riscrittura: maschile (A. Kondrat’ev) la firma della sceneggiatura, femminile il disegno che si fa carico di ritrarre la celeberrima “signorina-contadina”. La parodia del sentimentalismo karamziniano viene veicolato dal tratto giocoso e gioioso di N. Fomičeva; la scrittura puškiniana si riveste di uno stampatello a mano ordinato e regolare, che nella parte narrativa si piega quasi impercettibilmente al corsivo – azzardando la libertà di occupare, talvolta, gli spazi fuori di ogni cornice (p. 73), a imitazione dello sfondamento dei registri linguistici dell’originale. La scrittura puškiniana, anche qui, è riportata nella ricchezza delle sue modulazioni (“Те из моих читателей, которые не жывали в деревнях, не могут себе вообразить, что за прелесть эти уездные барышни!”, p. 72), delle sue sfide interpretative (“...Они знание света и жизни почерпают из книжек”, *ibidem*), dei suoi giochi linguistici (“Вот уже не угадаешь, my dear”, p. 82), delle esibite ingenuità (“Мисс Жаксон, простите, что я взяла ваши белила без спроса...”, p. 84). E il racconto si chiude – come si era aperto il volume: senza interventi metaletterari di sorta (“Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку”: “I lettori mi esimeranno dal dovere superfluo di descrivere lo scioglimento”, si legge in Puškin), *in medias res*.

“Конец повестям И. П. Белкина”

Così finiva invece il ciclo puškiniano, con felina zampata formale: “Fine dei racconti di I.P. Belkin”. Manca in questa riscrittura, di cui abbiamo ripercorso “a volo di mantello” (per riprendere una nostra isotopia) le marche fondanti, la cornice metatestuale dell’originale: manca del tutto il *personaggio* ASP. Al lettore di questo fumetto il compito di

ricostruire la “dominante mancante”, accettando di giocare al raffinato gioco all’intertestualità – lui lettore “di Puškin” oggi – che la riscrittura struttura.

Una “traduzione”, abbiamo cercato di vedere, che combina, disseminandole tra i diversi strati semiotici, le due linee – “reale” e “fantastica” – della narrazione originaria; che reinterpreta in modo originale la sintesi di stili diversi e di sedimentazioni linguistiche di cui si compone ogni racconto; che restituisce, oltre alla coralità, la struttura interna del ciclo. Sul doppio piano del linguaggio verbale e figurativo, reincarna il puškiniano realismo “sintetico”: la “precisione dell’idea”, la “velocità” e “rapidità” lapidaria, potente e sicura – della scrittura. Cerchiamo allora di far quadrare anche il titolo, lasciando tutti vivi, nonostante tutto.

Povesti Belkina pokojnogo A.S. Puškina

Il postulato iniziale, inscritto nel titolo del nostro intervento, era definire una prospettiva in cui insegnare letteratura e insegnare traduzione risultassero all’interno di una stessa isotopia: l’esperimento, era dimostrarlo attraverso la “traduzione” in un genere particolare chiamato a “magnificare” (U. Eco) marche depositate nella scrittura originale. Il nostro *enjeu* metodologico è che insegnare letteratura voglia dire in primo luogo insegnare a leggere: cioè a tradurre. Insegnare a rileggere, scomodavamo Nabokov. Un assunto ulteriore riguardava la forza ermeneutica dell’utilizzo del genere “fumetto” per la specificità costitutiva di testo che si struttura su livelli diversi: abituando il lettore – questa la provocazione – a “vedere” la pluriplanarità depositata in ogni scrittura. E come si traduce anche quello che non è scritto, si insegna anche attraverso quello che (rispetto all’originale) in una traduzione non c’è. Per capire la traduzione di un classico bisogna capire prima il classico: per riscriverlo, poi. E aggiungiamo un passaggio.

Una traduzione in altra lingua (es. ru>it) di questo fumetto implicherebbe, primariamente, la traduzione della “serie” verbale. Ma la serie figurativa (continuiamo a usare il tutt’oggi perfetto tynjanoviano “rjad”) è con essa in evidente correlazione: cambiando la lingua naturale, cambia il funzionamento stesso del linguaggio iconico all’interno del testo. Indipendentemente da “quale” traduzione dell’originale puškiniano si offra al lettore, molte delle valenze

dell'originale risulteranno “narcotizzate”. Lo spazio qui è poco per considerazioni ulteriori: l'assist ci serva per un passo finale. Perché la “riscrittura” puškiniana che abbiamo qui (a tratti ampi) analizzato restituisce in primo luogo una lingua che traduce se stessa, scrittura che accoglie scrittura: restituendo quasi intoccata (perché intoccabile) la purezza della parola originaria. Teniamo in mano un fumetto, ma leggiamo la lingua di Puškin. Con buona pace di eventuali interpreti, e traduttori.

È la vitalità di un essere che “scrive come respira”; è la felicità-facilità di una scrittura che sembra fluire con spontanea immediatezza; è l'allegria della vittoria sulle forze oscure, sul caos, – la stessa luce di letizia che si irradia dalla musica di Mozart [...].⁴²

Chiudiamo allora quadrando il titolo.

Abbiamo inventato un cosplayer (non c'è convention sui fumetti che ne possa far senza) che si veste da professore ora di letteratura, ora di traduzione. Clark Kent e Superman al tempo stesso, gli basta una cabina per cambiare materia – una cabina da interprete nel nostro caso, o meglio da traduttore. A sua volta cosplayer, che veste il costume del proprio autore. E mentre l'autore primario “облекается в молчание” – “si riveste di silenzio” scriveva Bachtin⁴³ – massima dev'essere l'attenzione del suo cosplayer in cabina. Perché non gli succeda di incorrere nell'errore peggiore del traduttore secondo Nabokov: quando, cioè, “invece di indossare i panni del vero autore, fa indossare i propri a quest'ultimo”⁴⁴. Altrimenti potrebbe anche succedere che all'autore venga voglia di chiudere a chiave il traduttore, e che per non farsi trovare diventi cosplayer anche lui.

Una volta Gogol' si travestì da Puškin, poi si buttò sopra una pelle di leone e si diresse al ballo in maschera. Fedor Michajlovič Dostoevskij, pace all'anima sua, lo vede – e inizia a gridare: “Scommettiamo che è Leone Tolstoj? Scommettiamo che è Leone Tolstoj?”⁴⁵

42. S. Vitale, *Introduzione*, cit., p. XIX.

43. M. Bachtin, *Èstetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva 1979, p. 424.

44. V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Adelphi, Milano 2021, p. 417.

45. A. Nikitin, *Charmsiniada. Komiksy iz žizni pisatelej*, cit, p. 92.

**Traduzione audiovisiva e Web 2.0:
“Masjanja da Runet con Stëb” /
Audiovisual Translation and Web 2.0:
“Masyanya from Runet with Stëb”**

Eleonora Gallucci
Università del Salento

Il presente testo è indirizzato a un pubblico di studenti di russo di triennale con l'intento non solo di far conoscere loro un'animazione, quale è *Masjanja*¹, ma anche di avvicinarli a una pratica di traduzione audiovisiva (in seguito AVT), quale è la sottotitolazione, che solitamente non si affronta se non in alcune magistrali. Pertanto, lo stile sarà volutamente divulgativo nel corpo del testo, evitando citazioni, e tuttavia non mancando di dare indicazioni bibliografiche in nota per approfondire scientificamente gli argomenti trattati (*funsubbing*, *crowdsourcing*, ricezione).

Masjanja, creatura di Oleg Kuvaev, è stata senza dubbio una delle animazioni Flash più famose prodotte in Russia a inizio degli anni Duemila. Diversi anni fa (a.a. 2009-10) è divenuta oggetto di studio in un corso di Laurea Specialistica in Traduzione presso l'Università del Salento, con la creazione di un progetto AVT. L'obiettivo del progetto era far conoscere questo cartone animato attraverso la sottoti-

1. Il sito attuale (che ha sostituito il precedente <https://www.mult.ru>, sorto all'incirca ventiquattro anni fa) ove vengono pubblicati gli episodi di *Masjanja* è <<https://mult.ru.com/>>, cui si aggiunge il canale YouTube creato all'incirca tredici anni fa: <<https://www.youtube.com/Masyanyas>> (ultimi accessi 19/10/2025).

tolazione, e valutare la reazione degli italiani verso un tipo di umorismo specifico: lo *stëb* russo². Va sottolineato che *Masjanja* è una creatura e un prodotto di Internet. Il tentativo di trasmetterlo in TV non ha avuto grande successo. Pertanto, anche le nostre versioni sottotolate erano rivolte agli utenti italiani di YouTube.

Abbiamo lavorato in maniera *partecipativa*³ creando una community AVT⁴ su *ŽeŽe* (abbreviazione che sta per *Živoj Žurnal*, il segmento russo del *Live Journal*, molto in voga all'epoca; la blogosfera russa per eccellenza). Abbiamo raccolto idee sulle modalità di scrittura in Internet e sulle abitudini di sottotitolazione (ad esempio, dai fan di serie o

2. Sul complesso fenomeno linguistico, culturale e artistico dello *stëb* si vedano, tra gli altri, A. Yurchak, *Gagarin and the Ravekids: Transforming Power, Identity and Aesthetics in the Post-Soviet Nighltime*, in Adele Barker (a cura di), *Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev*, Duke University Press, Durham 1999, pp. 76-109: 84-85 e 90-92; A. Yurchak, *Dead Irony Necroaesthetics, "Stiob" and the Anekdot*, in Alexei Yurchak, *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton 2006, pp. 238-281; M. Caramitti, *Lo stëb: libertà, ironia, autoironia* (?), *autocrazia*, in "Russica Romana", XI (2004), pp. 79-96. Al di là della bibliografia scientifica in merito e delle disquisizioni critiche sull'essenza di questo *realia* russo, è forse utile che il lettore medio intenda questa parola in un'accezione più popolare, come un atteggiamento, un modo di porsi ironico, a volte anche sarcastico o cinico e a tratti scanzonato, nei confronti della parola altrui e anche di sé stessi. Generalizzando, si può dire che lo *stëb* russo è un tipo di umorismo sottile, basato in gran parte su situazioni e dialoghi assurdi, spesso inteso come un particolare tipo di humour nero alla russa. Ma in *Masjanja* questo humour russo, lo *stëb* postmoderno, è come purificato della sua vena più cinica e assurdistica ed è invece rinvigorita e irrorata da quella più sana, ironica e autoironica.

3. Il nostro esperimento si fondava sui concetti chiave di cultura partecipativa (cfr. H. Jenkins, *Fans, Bloggers and Gamers: Exploring participatory culture*, New York University Press, New York, London 2006) e *crowdsourcing* (cfr. J. Howe, *Crowdsourcing: why the power of crowd driving the future of business*, Randomhouse, London 2008), concetti attraverso il cui prisma la studiosa Minako O'Hagan, che ha ispirato il nostro progetto, ha indagato il mondo della traduzione audiovisiva (cfr. Minako O'Hagan, *From Fan Translation to Crowdsourcing: Consequences of Web 2.0 User Empowerment in Audiovisual Translation*, in: A. Remael, P. Orero, M. Carrol eds., *Audiovisual Translation and Media Accessibility at the Crossroads: Media for All 3*, Rodopi, Amsterdam, The Netherlands 2012, pp. 25-41), non solo il *fansubbing* ma anche il *translation hacking* dei videogiochi (cfr. Minako O'Hagan, *Evolution of User-generated Translation: Fansubs, Translation Hacking and Crowdsourcing*, in: "The Journal of Internationalization and Localization 2009-may 26 vol. 1", pp. 94-121). Ne consiglio vivamente la lettura per capire la portata di questo fenomeno, che ha portato il *fansubbing* dall'essere una pratica amatoriale, messa in atto da *fan* per altri *fan*, all'essere una pratica di "traduzione generata dagli utenti" (in inglese si suole usare la sigla UGT, *user-generated content*), collettivamente organizzati, che sta avendo un impatto di vasta portata sulla professione del traduttore (Eadem: 115).

4. <http://community.livejournal.com/av_translator/>; profilo: <<https://av-translator.livejournal.com/profile/>> (ultimi accessi 19/10/2025).

manga che fanno *fansubbing*)⁵ arrivando a combinare due approcci nel nostro compito di traduzione audiovisiva partecipativa: “naturalizzazione” (cioè l’avvicinamento all’uso del linguaggio parlato) e “internetizzazione” (imitare lo stile della comunicazione in rete). La combinazione di questi due approcci ha portato a un modo interessante di lavorare e ha prodotto sottotitoli che fanno ampio uso delle convenzioni del *fansubbing*, diverso dalla sottotitolazione professionale.

Date queste premesse, le nostre domande di ricerca sono state: *Masjanja* in generale, e la nostra versione sottotitolata in particolare, possono essere apprezzate dagli italiani? I fattori esterni influenzano la ricezione di un prodotto sottotitolato di questo tipo? La nostra versione orientata alla rete può piacere a persone che non sono abituate ai New Media?

Nel presente scritto intendo presentare quelli che furono i risultati della nostra ricerca che di fatto, sebbene parzialmente presentate in pubblico in un convegno internazionale a Berlino⁶, non sono mai stati pubblicati.

Masjanja sbarca in Italia

La fase iniziale del progetto di traduzione audiovisiva partecipativa, al quale abbiamo dato il nome di *Masjanja sbarca in Italia*, è stata condotta nel primo semestre dell’a.a. 2009-2010 con il gruppo di cinque studentesse frequentanti quell’anno. Il progetto è stato *partecipativo* in due modi:

– ha previsto una prima fase di pre-traduzione, durante la quale le studentesse partecipanti al progetto hanno interrogato l’intelligenza collettiva della rete, hanno postato domande agli utenti della blogosfera russa, sul *Live Journal*

5. Il *fansubbing* è un tipo di sottotitolazione *fan-based*, amatoriale. Inizialmente più evidente nei sottotitoli amatoriali degli anime giapponesi, il *fansubbing* si è sviluppato a partire dagli anni Ottanta. Ma solo con l’avvento della diffusione capillare delle piattaforme Web 2.0, esso è divenuto un fenomeno globale. Pionieri negli studi sul *fansubbing* sono stati esperti come Díaz Cintas e Muñoz Sánchez (cfr. per es. J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation in an amateur environment*, in “The Journal of Specialised Translation”, 2006, vol. 6, pp. 37-52). Nei quasi due decenni successivi a questo articolo, molti altri studi sono seguiti, ma ritengo tuttora utile, per chi si affacci allo studio della traduzione audiovisiva per la prima volta, partire da qui per poi approfondire.

6. Eleonora Gallucci, *Participatory Audiovisual Translation Taking Shape Online: The Case of Masjanja. Assessing Reception*, in: *Languages & The Media. 8th International Conference & Exhibition on Language Transfer in Audiovisual Media «New Media – new Contexts. New Translator Profiles?»*, *Conference Catalogue* (Berlin, 6-8 October 2010), Berlin, 2010, pp. 52-54.

russo, nella nostra Community creata *ad hoc*, e si sono informate sul significato di frasi difficili, espressioni alate, eufemismi e riferimenti culturali;

– è seguita poi una fase di traduzione collaborativa caratterizzata dal lavoro di gruppo e dall'interazione costante con gli utenti italiani di YouTube che commentavano le bozze delle versioni sottotitolate.

In questa prima fase tutte le studentesse del gruppo avevano un proprio canale YT⁷ che utilizzavano per uploadare le bozze dei propri prodotti video sottotitolati da editare a seconda dei feedback ricevuti nella Community *AVTranslator* creata su *ŽeŽe*.

È poi seguita la seconda fase del progetto, iniziata nel secondo semestre e conclusasi nell'estate del 2010, con la creazione di un canale YT unico⁸, comune, su cui caricare le versioni definitive oggetto di ricerca, ossia sottoposte a sondaggi di gradimento tramite questionari⁹. In questo scritto, dunque, presentiamo i risultati dei sondaggi condotti e le riflessioni emerse.

Premettiamo poche righe su *Masjanja*, il successo, l'epoca, il suo umorismo, a beneficio dei giovani lettori, ai quali ci rivolgiamo, che di questa bizzarra creatura non sanno nulla: *Masjanja* è una ragazza di vent'anni che vive a *Piter* (San Pietroburgo). È alquanto sboccata, fuma erba, non ha un vero e proprio lavoro, si arrangia con lavoretti alla giornata, e non ha rispetto alcuno per l'autorità costituita. È ironica, stuzzicante, a tratti sarcastica. Ma è anche sincera¹⁰ e vulnerabile.

31

aA

7. <http://www.youtube.com/user/86Lizochka>; <http://www.youtube.com/user/marinaitaly86>; <http://www.youtube.com/user/valjav86>; <http://www.youtube.com/user/larochka86>; <http://www.youtube.com/user/moniamarra> (ultimi accessi 19/10/2025).

8. <https://www.youtube.com/user/AVTranslator> (ultimo accesso 19/10/2025).

9. Il post di lancio della seconda fase è datato 15.03.2010: <https://av-translator.livejournal.com/tag/avtranslator> (ultimo accesso 19/10/2025).

10. Elena Petrovskaja diceva di *Masjanja* “Ci siamo innamorati di *Masjanja* perché c'è qualcosa di *Masjanja* in ognuno di noi. Perché nonostante la sua maniera un po' troppo disinvolta di parlare e le cattive abitudini, di cui non si fa scrupolo, è buona, una brava ragazza, ed è vulnerabile. È piena di ironia, ma al tempo stesso al di là dell'ironia traspare la sincerità” E. Petrovskaja, *Duša pavutiny: Masjanja i «novaja» iskrennost'*, in “Iskusstvo Kino” n. 9 (2002) <<http://old.kinoart.ru/archive/2002/09/n9-article17>>, ripubblicato in: V. Rozin, I. Alekseeva, S. Katrečko (a cura di), *Vlijanie interneta na soznanie i strukturu znanija*, Institut filosofii RAN, Moskva 2004, pp. 175-181: 177 <https://iphras.ru/elib/Vliyan_Internet_10.html> (ultimi accessi 25.10.2025). Non ci soffermiamo ora sul con-

Una semplice ragazza di città agli albori del XXI secolo, Masjanja è dotata di una serie di caratteristiche che chiunque abbia trascorso un po' di tempo in Russia non può non riconoscere: una certa impulsività, una manciata di irresponsabilità, un pizzico di pigrizia e una sana dose di *dushevmost'*¹¹.

Parla molto velocemente e ha una risata vibrante e divertente. Il suo modo di parlare è un'arguta miscela di slang giovanile, parole strane cadute in disuso, parole inventate, linguaggio infantile, slang popolare cittadino e slang proveniente dalla rete *I-Net*. E i russi la adorano.

La serie di cartoni animati *Masjanja* è un perfetto esempio di *stëb* russo, un tipo di umorismo – dicevamo – che, per le sue caratteristiche, non è probabilmente facile da capire, a meno che non si abbia una certa familiarità con esso. Ed è stato pertanto per noi interessante cercare di indagare se questo tipo di umorismo potesse essere capito e apprezzato in traduzione da un pubblico italiano.

Non mi soffermo sulla prima fase del lavoro presentata ad Anversa al Convegno “Media for All”¹² e poi pubblicata in un articolo nel volumetto *Dubbing Cartoonia*¹³. Mi limito a ricordare che in quella sede ho illustrato il lavoro di tra-

retto di *novaja iskrennost'* (in ingl. *new sincerity*). Basti dire che il già citato Aleksej Jurčak ritiene *Masjanja* emblematica di questa corrente. Cfr. A. Yurchak, *Post-Post-Communist Sincerity: Pioneers, Cosmonauts, and Other Soviet Heroes Born Today*, in: Thomas Lahusen and Peter H. Solomon (a cura di), *What Is Soviet Now?: Identities, Legacies, Memories*, LIT Verlag, Berlin-Hamburg-Münster 2008, pp. 257-276: 259-260.

11. Il termine *dushevmost'* (in trascrizione e seguito dall'ingl. *soulfulness*; sensibilità, profondità d'animo, metterci l'anima in quel che si fa o si dice) è stato usato da A. Uzelac in un articolo, *Sassy Cyber-Chick Puts the City on the Map*, pubblicato online in “The St.Petersburg Times”, n. 758 (24), il 2 aprile 2002. Essendo il settimanale in questione e i suoi archivi non più disponibili in rete, ne cito, in traduzione, un altro estratto significativo per percepire il successo riscosso, a inizio anni Duemila (e a seguire sino ai nostri giorni, soprattutto tra gli *expat*), da questa strana creatura: “*Masjanja* [...] è sulla bocca di tutti nella capitale del nord. Gli abitanti del posto hanno iniziato a parlare la lingua di *Masjanja*. I bambini le scrivono lettere di ammirazione. Gli internet café sono pieni di persone incollate agli schermi dei computer che guardano le sue ultime avventure, piegandosi in spasmi di risate incontrollate. E alla fine di ogni giornata lavorativa, gli impiegati della città si collegano febbrilmente alla rete per dare un'occhiata alla sua vita”.

12. Eleonora Gallucci, *Translating a modern Russian flash animation*, in: *Quality made to measure. 3rd International Conference «Media for All»*. Programme & Abstracts (Antwerp, 20-23 October 2009). Antwerp, 2009, p. 41.

13. Eleonora Gallucci, *Animazione Flash made in Russia oltrecortina*. In: Gianluigi De Rosa (a cura di), *Dubbing Cartoonia. Mediazione interculturale e funzione didattica nel processo di traduzione dei cartoni animati*. Loffredo Editore University Press, Napoli 2010, pp. 125-140.

duzione audiovisiva partecipativa attuato, prendendo come caso studio l'episodio *Picca! Picca!* (Pizza!Pizza!). Si tratta di un episodio in cui Hrjundel', *alias* Grugno¹⁴, ordina una pizza a insaputa di Masjanja, creando un *misunderstanding* comico-assurdo per cui l'addetto alle consegne finisce per doversela mangiare lui la pizza e pagarla lui a Masja. In quella sede ho parlato di "didattica", "traduzione partecipativa", "crowdsourcing", "internetizzazione", "naturalizzazione", "fansubbing" e infine del training tecnico attuato che ha permesso alle studentesse di acquisire competenze nell'uso di software specifici per sottotitolare, sincronizzare audio-video, editare (in particolare VisualSubSync), e anche imprimere i sottotitoli sul video (in particolare VirtualDubMod).

Ma in cosa si differenzia il *fansubbing* dalla sottotitolazione standard? Sintetizzando, il *fansubbing* segue un linguaggio non standard, ha tratti tipici dell'oralità, può usare emoticon e acronimi (es. *LOL*) e anche font e colori diversi, nonché dei *pop-up glosses*; e infine presenta una frammentazione sintattica delle frasi non standard e può riportare allungamenti vocalici (per es. per indicare il "cantato")¹⁵.

aA

33

Ricerca sulla ricezione

E veniamo infine alla fase due: la ricerca sulla ricezione dei prodotti da noi sottotitolati in italiano attraverso la somministrazione di questionari.

I questionari si sono concentrati su tre episodi tradotti *Morkva* (Carota), *Sjurprizec* (Sorpresa), *Picca! Picca!*¹⁶. Di

14. Hrjundel' è il soprannome del compagno di Masjanja. Per la discussione nella community AVT sui significati dell'originale e sulle possibilità di traduzione v. <https://av-translator.livejournal.com/2477.html> e <https://av-translator.livejournal.com/16119.html> (ultimi accessi 23/10/2025). Sintetizziamo dicendo solo che la forma *hrju* rimanda a un'onomatopea: il verso del maiale. In traduzione verso l'italiano, sono state proposte molte varianti (tra cui *Oinkaro* e *Suinozzi*) e la scelta è convenuta per la forma Grugno, sostantivo a suffisso zero derivante dal verbo grugnire. Gli elementi a favore di una simile scelta sono stati: il richiamo all'animale (il verbo grugnire), la brevità (solo sei caratteri, il che ci permetteva di risparmiare caratteri in fase di sottotitolazione), l'assonanza col soprannome originale, in corrispondenza della vibrante "r" e della nasale "n".

15. Cfr. M. R. Ferrer Simo, *Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales*, in "Puentes" n. 6 (2005), pp. 27-43: 30. Cfr. anche J. Díaz Cintas, P. Muñoz Sánchez, *Fansubs: Audiovisual Translation in an amateur environment*, cit., p. 47 (cfr. nota 5).

16. Si tratta di tre episodi di quella che Kuvaev ha denominato la stagione quinta dei suoi video, nel momento in cui ha riordinato il materiale da lui creato per caricarlo su un canale YouTube (cfr. nota 1), e in seguito su un nuovo sito: gli episodi 94, 100 e 102.

quest'ultimo abbiamo già detto. Aggiungo una brevissima esposizione del *plot* degli altri due episodi.

In *Morkva* (titolo che nasce dalla deformazione di *Morkòvka*, “Carota” per assonanza con *Moskvà*) lo sgranocchiare una carota da parte di Masjanja “disturba” tutto e tutti: da Hrjundel’-Grugno, che non riesce a seguire il suo serial preferito, ai musicisti di una band-rock, interrotti nel mezzo di un concerto, a Putin, infastidito mentre tiene un discorso, agli addetti alla riparazione del manto stradale che lavorano con tanto di martello pneumatico, eppure sentono il fastidioso *croc* della carota e si risentono. E Masjanja commenta scanzonata: “Tutti nervosetti, eh? Bisognerebbe mangiare di più le carote: son vitamine!”.

In *Siurprizec*, Masjanja “provoca” Hrjundel’-Grugno dicendogli “Stiamo insieme da un sacco di tempo. Quand’è che mi fai la proposta?”. Dopo lungo tergiversare, il povero malcapitato si decide e, a sorpresa, agghinda con fiori e paloncini la casa per offrire il suo cuore all’amata al rientro... ma lei gli dà del matto lasciandolo a bocca aperta.

I questionari

I questionari sono stati costruiti con l’intento di indagare l’effetto che *Masjanja* ha sullo spettatore, sia a livello dell’intero episodio che delle singole battute.

Agli intervistati sono stati posti quesiti di diversa natura: dal grado di apprezzamento delle singole battute su una scala di valori da uno a cinque, al giudizio globale sull’episodio, dall’associazione mentale suscitata da determinate battute particolari (frasi alate, espressioni idiomatiche, giochi di parole), alla valutazione della velocità di scorrimento dei sottotitoli e dunque della propria capacità di lettura, dalla valutazione del registro linguistico di *Masjanja*, all’indicazione della parte più divertente dell’episodio e dell’eventuale presenza di elementi di difficile comprensione. Infine, è

Diamo qui di seguito i link al sito multru.com e di seguito i link alle nostre versioni sottotitolate:

Morkva, <<https://multru.com/carrot/>>, *Carota* <<https://www.youtube.com/watch?v=2rg6JCOFvU>> (ultimi accessi 23/10/2025),

Sjurprizec, <<https://multru.com/surprise/>>, *Sorpresa* <<https://www.youtube.com/watch?v=8QrE7RrUlrc>> (ultimi accessi 23/10/2025)

Picca! Picca! <<https://multru.com/pizza/>>, *Pizza! Pizza!* <<https://www.youtube.com/watch?v=P8GDCrIAulo>> (ultimi accessi 23/10/2025).

stato chiesto agli intervistati se fossero o meno *user* abituali di internet.

I questionari sono stati inviati per posta elettronica a un migliaio di persone, diatopicamente e diastraticamente differenziate, sia esclusivamente italofoeni che in varia misura russofoeni. Le risposte ricevute sono state tuttavia di gran lunga inferiori alle aspettative: nel caso di *Pizza! Pizza!* hanno partecipato 63 rispondenti, quattordici dei quali (22,2% del totale) con competenze variabili in russo, i rimanenti italofoeni puri; per *Carota* sono pervenuti solo 39 questionari, di cui dieci (25,64% del totale) compilati da individui con qualche conoscenza del russo; al questionario su *Sorpresa*, infine, hanno risposto altrettante persone, 39, sette delle quali (18% del totale) russofoeni a vario livello. Agli intervistati è stato anche chiesto di esprimere, con un valore da uno a cinque, quanto si ritenessero internauti, cioè utenti abituali di Internet: la media dei valori espressa, nel caso di *Pizza! Pizza!*, è stata pari a 3,89; nel caso di *Carota* e *Sorpresa* rispettivamente 3,86 e quattro. In fase di analisi sono stati tenuti in considerazione, laddove significativi, i dati identificativi degli intervistati (fascia di età, occupazione/livello di istruzione ecc.).

aA

35

Analisi dei dati

Riassumiamo ora i risultati di questa indagine.

Le conclusioni tratte si basano esclusivamente sui dati empirici ricavati dai questionari compilati ricevuti e non hanno la pretesa di essere generalizzabili e applicabili a qualsiasi episodio del cartone considerato né tantomeno alla traduzione audiovisiva in generale.

I tre episodi sono stati generalmente apprezzati dal pubblico italiano.

Infatti, alla domanda “Ha trovato l’episodio globalmente divertente?” circa l’80% degli intervistati ha risposto “Sì” per gli episodi *Pizza! Pizza!* e *Sorpresa*; l’episodio della *Carota* è piaciuto solo al 56,4% degli intervistati. Una differenza importante rispetto agli altri due è che in questo episodio l’umorismo è più sottile, anche se sempre basato sull’assurdo.

In particolare, sono stati apprezzati i seguenti elementi umoristici: trama assurda, situazioni surreali e immagini divertenti, e anche tratti prosodici, come la voce di Masjanja,

l'intonazione e la velocità dell'eloquio, che hanno contribuito alla fortuna di quest'animazione Flash presso il pubblico russo. Inaspettatamente, questi elementi sono stati considerati umoristici anche dagli intervistati italofoeni puri.

Dall'analisi dei dati è emerso che l'umorismo presente negli episodi di *Masjanja* è legato a elementi di natura fattuale-contestuale e pragmatico-situazionale, che sono alla base di una comicità spesso surreale e che caratterizzano i personaggi. Contribuiscono anche elementi linguistici, sia prosodici, come dicevamo (la voce ecc.), sia lessicali-fraseologici-idiomatici, legati all'espressione formale in senso stretto.

Fattori esterni. Conoscenza del russo. Influenza positiva/negativa. Alcune battute

L'indagine si è rivolta tanto a utenti italofoeni puri quanto a utenti con diversi gradi di conoscenza della lingua di partenza al fine di poterne individuare la diversità di ricezione del prodotto multimediale. Parliamo dunque dell'influenza dei "fattori esterni" sulla ricezione: i nostri dati mostrano che la conoscenza della lingua russa ha influenzato positivamente l'apprezzamento del cartone animato e del suo umorismo sia a livello generale (dove il 100% degli intervistati con una qualche conoscenza del russo ha dichiarato di apprezzare gli episodi) sia a livello delle singole battute (con una media di apprezzamento superiore di circa 0,7 punti percentuali rispetto al gruppo dei solo italofoeni).

D'altra parte, la conoscenza del russo ha influito negativamente sulla capacità dello spettatore di leggere i sottotitoli: infatti, molti intervistati con conoscenza del russo hanno dichiarato che il tempo di visualizzazione dei sottotitoli non era sufficiente per una lettura agevole.

Dobbiamo forse presumere che si siano concentrati troppo sull'ascolto dei dialoghi originali, trascurando la lettura. È un'ipotesi plausibile, che certo richiederebbe indagini sofisticate con *eye-tracker*¹⁷ che noi non avevamo modo di eseguire.

Ci sono anche altri distinguo da fare. La conoscenza del

17. Per avere un'idea di cosa sia il tracciamento oculare cfr. E. Perego, *Il tracciamento oculare nella traduzione audiovisiva*, in E. Perego, Ch. Taylor, *Tradurre l'audiovisivo*, Carocci editore, Roma 2012: 89-120.

russo ha anche dato adito in un caso a non richieste valutazioni delle scelte traduttive da noi adottate (nei commenti aggiuntivi): un paio di espressioni nell'episodio *Carota* sono state considerate da un intervistato, “traduzioni poco efficaci”, rispetto all'originale. Tuttavia, dall'analisi dei dati, esse sono risultate alquanto “fortunate” dal punto di vista del gradimento generale e della reazione ilare suscitata. Pertanto, si potrebbe dedurre che, se da una parte la conoscenza del russo favorisce l'apprezzamento dello humour degli episodi a livello contestuale e situazionale, d'altra parte può inibire l'apprezzamento dello humour a livello linguistico. Ciò è risultato particolarmente vero per l'episodio *Sorpresa* dove, per il 30% delle battute, il grado di apprezzamento da parte degli italofoeni puri ha superato quello degli italo-russofoeni. Isolando le cinque battute in questione si è visto che si trattava di casi in cui le traduzioni erano riuscite a trasferire efficacemente l'umorismo nella cultura d'arrivo, ricorrendo a stereotipi culturali, frasi idiomatiche, giochi linguistici tipici della cultura *target*. Le traduzioni, ben lungi dall'essere una resa letterale dell'originale, sono state in grado di trasmettere l'umorismo contenuto nelle battute, suscitando risate e alto gradimento tra i parlanti nativi della lingua di arrivo.

Non c'è modo di esaminare tutti i casi in questione. Mi limito a riportare due battute siffatte tratte dall'episodio *Sorpresa*.

La prima è: “Здравствуйте, я ваша тетя” (lett. “Salve, sono vostra zia”), espressione associata, nell'immaginario del russo medio, al titolo di un vecchio film¹⁸, e resa in italiano con il proverbio “Il buongiorno si vede dal mattino” che, come l'originale, può esprimere meraviglia e sorpresa ma anche un evento inatteso e spiacevole. La battuta in questione è pronunciata da Hrjundel'-Grugno che appena sveglio rea-

18. Si tratta di *Здравствуйте, я ваша тётя!*, dir. Viktor Titov, URSS 1975, una commedia sovietica liberamente ispirata all'opera teatrale del 1892 *Charley's Aunt* di Brandon Thomas. La frase che ha dato il titolo al film, “Здравствуйте, я ваша тётя!”, tuttavia, è diventata famosa già dopo il film *Легкая жизнь*, dir. Veniamin Dorman, URSS 1964, dove è stata pronunciata da Faina Ranevskaja, che nel film interpreta il ruolo di una pittoresca speculatrice soprannominata *Regina Margot*, che organizza un “servizio di lavaggio a secco a domicilio”. La frase ha un carattere ironico e comico, poiché nel film quello della *Regina Margot* è una sorta di “mascheramento”. L'espressione pertanto denota meraviglia e sorpresa, e può anche avere una connotazione negativa.

gisce all'ennesima ripetizione del “e allora sposarSSSi”?? In tal caso gli intervistati hanno colto l'intento sarcastico della traduzione *target-oriented*: il grado medio di apprezzamento della battuta è stato 2,95 su una scala da uno a cinque.

La seconda è: “Ну что, Хрюндель, не жениЦца не надумал еще?”¹⁹, resa con “Allora, Grugno, c'hai pensato? Questo matrimonio s'ha da fare?” (di evidente ispirazione manzoniana essendo tratta da *I Promessi Sposi*) con particolarità morfologico-sintattiche non standard (C.O. + V., lessicalizzazione dei clitici). In questo caso la quasi totalità dei rispondenti (l'87,8%) ha riconosciuto la fonte letteraria, anche se non tutti ne hanno gradito l'utilizzo a livello umoristico (in questo caso la traduzione *target-oriented* ha avuto un apprezzamento di 2,79 su una scala da uno a cinque; solo l'8,8% ha valutato la battuta non efficace a livello umoristico. L'analisi incrociata dei dati raccolti degli intervistati, in tal caso riguardo al loro grado di istruzione, e delle risposte a questo punto specifico del questionario ha permesso di stabilire che si trattava di rispondenti con una formazione umanistica, il che ha forse impedito loro di apprezzare il gioco linguistico basato su una citazione letteraria ritenuta evidentemente fuori luogo o inappropriata).

Possiamo osservare in generale che questo tipo di battute, basate su espressioni che suscitano associazioni mentali, è particolarmente intrigante dal punto di vista traduttivo. Esaminiamone un'altra, tratta dall'episodio *Pizza! Pizza!*: dopo essersi fatta pagare lei la pizza dal fattorino, Masjanja esclama “Какое небо голубое” (lett. “Che cielo blu”), espressione tratta dal film russo dedicato a Pinocchio, in russo *Burattino*, in cui il gatto e la volpe mettono in difficoltà il burattino²⁰. In italiano la battuta è resa con un verso di Bennato “Di nOi ti puOi fidAr!” (con le maiuscole a sottoli-

aA

19. L'espressione russa nell'originale presenta una voluta, erronea realizzazione fonetica del verbo “жениться” (sposarsi) con la sostituzione della desinenza verbale riflessiva con il raddoppiamento della fricativa alveolare sonora ц. Dunque, nell'originale l'effetto comico è generato dalla particolare pronuncia.

20. Masianja pronuncia la frase “Какое небо голубое” con intento ironico. Si tratta di una citazione tratta dalla famosa canzone *Песенка кота Базилио и Лисы Алисы* (La canzone del gatto Basilio e della volpe Alisa), inserita nel musical sovietico *Приключения Буратино* (Le Avventure di un Burattino), dir. Leonid Nečaeв, URSS 1975. La canzone russa assurge ad emblema della presa in giro e della beffa, dell'atteggiamento di chi approfitta di situazioni favorevoli a scapito del più debole, atteggiamento che contraddistingue, in tutto il film, il gatto e la volpe nei confronti del Burattino.

neare l'allungamento delle vocali nel cantato), tratto a sua volta dalla nota canzone *Il Gatto e La Volpe* del cantautore napoletano, precisamente dal ritornello della canzone che viene ripetuto più volte per sottolineare l'appartenenza dei due personaggi a una "società" di imbroglioni, come suggerito dal contesto della canzone e dai personaggi stessi del Gatto e della Volpe nel *Pinocchio* di Collodi. Ebbene, anche in questo caso la maggior parte degli intervistati ha riconosciuto l'associazione, attribuendo alla battuta il senso della beffa subita dal fattorino: il 69,8% degli intervistati ha colto il riferimento; solo una minima parte ha pensato a una trovata pubblicitaria a fini commerciali, a un espediente promozionale nell'ambito della ristorazione o non ha operato alcuna associazione. Il grado medio di apprezzamento della battuta è risultato di 2,62 su una scala da uno a cinque.

Altri Fattori esterni. Internauti. Familiarità

La ricezione degli episodi risulta essere altresì legata al grado di confidenza e familiarità con internet e prodotti audiovisivi sulla rete. Si è osservato, infatti, che più lo spettatore è "internauta", più i tempi di lettura sono minori.

Abbiamo inoltre approntato un'analisi dal punto di vista diacronico per verificare se il grado di apprezzamento degli episodi e la percezione della velocità, eccessiva o meno, dei sottotitoli fossero legati alla familiarità degli spettatori con il personaggio di Masjanja e con il cartone e le sue specificità tecniche. Abbiamo estrapolato, dunque, i dati e le risposte ai questionari degli intervistati italo-foni (trentasei persone) che avevano risposto a tutti e tre i questionari inviati (ventitré persone) o, anche, a solo due questionari (tredici persone). Nel 22,2% dei casi, si è registrato un innalzamento del grado di apprezzamento dell'episodio, attribuibile alla crescente familiarità con il cartone. Addirittura, in cinque casi su otto, la familiarità col cartone ha determinato l'apprezzamento dello stesso già in corrispondenza della visione del secondo episodio.

La familiarità con il cartone influisce, inoltre, sulla percezione della velocità di riproduzione del video, come ben dimostra il 44,4% degli intervistati estrapolati (sedici su trentasei), quattordici dei quali hanno valutato "giusta" la velocità proposta, già alla visione del secondo episodio. La stragrande maggioranza di coloro che, invece, ritengono

alta la velocità di esecuzione degli episodi, si configurano come spettatori “principianti” di *Masjanja*; essi non hanno ancora visto altri episodi del cartone e non hanno confidenza con la velocità di eloquio dei personaggi cui, ovviamente, corrisponde una certa rapidità di avvicendamento dei sottotitoli.

In luogo di una conclusione: necessari studi sulla ricezione della sottotitolazione non standard ma anche studi di valutazione della qualità

Per riassumere, *Masjanja* è piaciuto al pubblico italiano per la grafica, la trama assurda e le situazioni surreali, più che per i giochi di parole, le “battute” in sé. Il che non sembra essere una conseguenza di problemi di traduzione, perché la nostra resa delle battute umoristiche è stata apprezzata dagli intervistati che conoscevano almeno in parte il russo. Le nostre versioni orientate a *I-Net* sono piaciute in particolare agli utenti di Internet, ma non esclusivamente. Tre episodi sono stati sufficienti per iniziare a far familiarizzare gradualmente gli intervistati con il cartone animato, con il suo particolare tipo di umorismo e con le nostre peculiari abitudini di sottotitolazione, e la familiarizzazione ha contribuito ad aumentare l'apprezzamento.

All'epoca in cui abbiamo condotto questo esperimento traduttivo, con il conseguente studio sulla ricezione dei prodotti realizzati, avevo ipotizzato che i nuovi media (YouTube) e questo tipo di sottotitolazione meno standard potessero essere usati per – come dire – educare il pubblico italiano alla sottotitolazione, quasi come un auspicio provocatorio.

L'Italia era ed è tuttora un Paese a forte tradizione di doppiaggio, in cui la sottotitolazione è, o meglio forse era, “altamente standard” e limitata a specifici tipi di prodotti o, meglio, circuiti come i Festival cinematografici. D'altronde in virtù del predominio del doppiaggio, gli spettatori italiani erano abituati a dialoghi relativamente “naturali”. Pertanto, usare un tipo di sottotitolazione più vicina al “parlato” avrebbe potuto – mi dicevo – indurre il pubblico a preferirla come forma di traduzione audiovisiva. Non che oggi, a distanza di quindici anni circa da quando abbiamo condotto questo esperimento traduttivo, la situazione dell'industria cinematografica italiana sia radicalmente cambiata: il nostro Paese rimane a “tradizione di doppiaggio”. Tuttavia, si può

davvero osservare come anche la sottotitolazione abbia un po' alla volta mutato alcune sue regole rigide e si sia avvicinata a una maggiore "naturalizza". E forse la diffusione di video sottotitolati via YouTube, Tik Tok e sim. ha avuto una certa influenza in questo processo ancora in atto e che sicuramente non mancherà di fare evolvere ulteriormente le modalità della sottotitolazione.

E non c'è solo l'Italia. Ci sono Paesi in cui la sottotitolazione è ben più diffusa e gli studi sulla ricezione di prodotti sottotitolati in maniera non standard non hanno mancato di mostrare risultati interessanti che evidenziano l'apprezzamento da parte del pubblico di questo tipo di *subs*. Non possiamo ora entrare nel dettaglio dell'ampia bibliografia prodotta nel frattempo, ma vorrei tentare di dare almeno qualche spunto di riflessione a tal proposito. Penso per esempio a uno studio di David Orrego-Carmona sulla ricezione della sottotitolazione non professionale pubblicato nel 2016²¹, in cui il giovane studioso ha evidenziato come la riluttanza del pubblico ad attendere l'uscita internazionale dei prodotti audiovisivi, unita al facile accesso al materiale audiovisivo e agli strumenti di sottotitolazione su Internet, abbia determinato un aumento della produzione e dell'uso di sottotitoli non professionali. Tuttavia, rilevando quanto poco si sapesse di come le persone recepiscono i sottotitoli e di quanto comprendono quando guardano prodotti con sottotitoli non professionali, egli ha condotto uno studio che esplorava la ricezione da parte del pubblico di serie TV sottotitolate utilizzando sottotitoli professionali e non professionali. A cinquantadue partecipanti, studenti di un'università spagnola, sono stati mostrati tre estratti di *The Big Bang Theory*²² con tre versioni sottotitolate: la versione professionale estratta dal DVD spagnolo e due versioni non professionali prodotte da due diverse comunità di sottotitolatori non professionisti latino-americani. I dati sono stati raccolti tramite questionari, *eye tracking* e interviste. I risultati hanno mostrato che i sottotitoli non

aA

41

21. D. Orrego-Carmona, *A reception study on non-professional subtitling: Do audiences notice any difference?*, in "Across Languages and Cultures", n. 17 (2), 2016, pp. 163-181.

22. Sitcom statunitense trasmessa, dalla CBS dal 2007 al 2019, che racconta in maniera ironica le vicende quotidiane di un gruppo di giovani scienziati e di come la loro condizione di *nerd* e *geek* ne influenzi i rapporti con il mondo circostante.

professionali non influenzano necessariamente in modo negativo la ricezione da parte del pubblico. Di fatto è stato possibile affermare che esistono traduzioni non professionali che sono valide quanto quelle professionali. Esistono anche studi che affermano il contrario. Penso per esempio a uno studio di Jan Pedersen del 2019²³, che ha esaminato sedici versioni sottotitolate con *fansub* in svedese di dieci film in lingua inglese, concludendo che in media, i *fansub* svedesi risultano di qualità inferiore, meno aderenti alle norme e anche più “letterali”, non creativi, rispetto ai *prosub* (sottotitoli professionali commissionati). Egli stesso osserva che ciò potrebbe essere dovuto al fatto che il *fansubbing* è un fenomeno piuttosto marginale in Svezia, che è piuttosto la patria dei sottotitoli professionali, e auspica che analisi come quella da lui operata siano portate avanti anche in altri Paesi per verificare la “qualità” del *fansubbing* altrove. Da parte nostra non possiamo non rilevare come sia evidente il diverso punto di vista dei due studi: la ricezione da parte del pubblico in Orrego-Carmona e la valutazione della qualità da parte dello studioso specialista di *prosub* in Pedersen. I due approcci andrebbero fusi. Non possiamo fermarci oltre su questo interessante dibattito e ci limitiamo a riportare come svariati studi evidenzino che, in effetti, il *fansubbing* non solo si è maggiormente sviluppato in Paesi a tradizione di doppiaggio, ma in più, nel secondo decennio del nuovo millennio, si è evoluto in gruppi che hanno dato vita a vere e proprie comunità, archivi online che fungono da aggregatori e conglomerati. Ne consegue che, al giorno d’oggi, in Paesi come Argentina, Cina e Italia, le comunità di *fansubbing* sono caratterizzate da una partecipazione attiva, linee guida specifiche, protocolli, flussi di lavoro e ruoli ben definiti che addirittura simulano le pratiche professionali e raggiungono risultati ottimali. Ci sentiamo, pertanto, di poter concludere che la pratica del *fansubbing* non mancherà di avere ulteriore sviluppo nel nostro Paese “contaminando” probabilmente sempre più la sottotitolazione standard ed è cosa buona addestrare i nostri studenti in maniera opportuna a orientarsi in tale campo.

23. J. Pedersen, *Fansubbing in subtitling land: An investigation into the nature of fansubs in Sweden*, in “Target. International Journal of Translation Studies” 31 (1) 2019, pp. 50-76.

... Progetti tra passato più o meno prossimo ancor da realizzare e un futuro (in realtà presente) ancor tutto da scrivere

Tornando a “*Masjanja* sbarca in Italia”, questo è stato un progetto-pilota compresa la modalità di sondaggio attuata, di cui abbiamo individuato i punti critici. Data la media complessiva di gradimento delle singole battute (circa tre, su una scala da uno a cinque), abbiamo riconosciuto subito quella che, col senno di poi e stante i risultati delle risposte su domande specifiche, si è rivelata una debolezza d’impostazione dei questionari: il numero eccessivo di domande relative a singole battute, non sempre particolarmente pregnanti. Sarebbe stato più efficace limitarsi a quelle in cui si concentra la verve umoristica dell’episodio. Questo eccesso, residuo di un progetto originario poi abbandonato e volto a ottenere giudizi specifici sulle battute da parte di traduttori, conoscitori della lingua di partenza, spiega in buona parte le medie totali di gradimento non particolarmente alte.

aA

Avendo capito i limiti di questo modo di procedere, abbiamo in seguito messo a punto questionari costruiti diversamente: non più dispersivi per il numero eccessivo di quesiti, bensì focalizzati su battute significative per la veicolazione dello humour, quesiti incentrati su fattori pragmatico-situazionali che coinvolgono lo spettatore per umorismo, comicità, spirito, arguzia. Infine, siamo giunti alla conclusione che i questionari vanno indirizzati a un pubblico scelto e fisso, individuato precedentemente attraverso una fase di sondaggio per saggiarne la disponibilità: un *target group* costituito da una *audience* italoфона pura, senza nessuna conoscenza del russo, in maniera da concentrarsi sulle reazioni di un gruppo relativamente omogeneo. Ed è questa, dunque, la modalità operativa che abbiamo seguito, nell’a.a. 2014-15, con un altro progetto intitolato “*Masjanja*, vita da adulta”, in cui abbiamo tradotto (ossia sottotitolato sempre con le stesse modalità partecipative e da *fansubbing*) tutta quella che era divenuta la stagione quinta e poi sottoposto a ricerca sulla ricezione quattro episodi scelti di quella stagione, ossia gli episodi 103, 105, 108 e 113: *Žaba* (Il rospo genovese), *Budtenate* (Chi l’avrebbe detto), *Jadrěnyj vzryv* (Esplosione partoriosa) e *Človečiki* (lett. Omini-tutine). I risultati di questo nuovo esperimento traduttivo e della

43

conseguente fase di studio sulla ricezione saranno oggetto di un futuro articolo.

C'è da dire che il progetto *Masjanja tout court*, ossia la produzione di nuovi episodi a opera di Oleg Kuvaev, è andato avanti arrivando oggi all'episodio 184 della nona stagione, ma, da come si intuisce anche solo leggendo il titolo, per es., dell'ottava stagione, *Vojna* ossia Guerra, si tratta di tutta un'altra *Masjanja* che ci riporta alla triste realtà del nostro presente funestato, ormai da più di tre anni, dalla guerra in Ucraina. In questo caso, un tentativo di traduzione da parte mia, nell'ambito dei corsi universitari magistrali, che ormai registrano numeri vicini allo zero, è ancor più in là a venire, e quand'anche si realizzasse, evidentemente, forse avrebbe poco a che fare con l'umorismo o meglio sarebbe veramente *black humour*.

Poliksena Solov'ëva e il prisma dell'illustrazione / *Poliksena Solovyova and the Prism of Illustration*

Martina Napolitano

Università di Trieste

aA

A differenza della maggior parte dei contributi del presente volume, dedicati ad animazione e fumetto, in questo caso a essere presa in esame è l'illustrazione o, più esattamente, una specifica produzione artistica di carattere sincretico (intrisa, come vedremo, di sensibilità simbolista) che si è declinata in maniera originale al femminile e al mondo dell'infanzia. L'autrice in questione, Poliksena Solov'ëva (1867-1924), ad oggi una figura poco studiata del panorama artistico e letterario russo di fine Ottocento-inizio Novecento, è in genere ricordata come poetessa e scrittrice per l'infanzia, mentre la dimensione pittorico-grafica della sua opera viene appena menzionata (quando non del tutto omessa) nei pochi studi a lei dedicati¹. Nemmeno l'analisi

45

1. V. Žibul', *Chudožestvennyj kosmos detskoj poëzii Polikseny Solov'ëvoj*, in: "Naučnye trudy kafedry russkoj literatury BGU", n. 3, 2004, pp. 101-112. Dž. Spindel', *Poliksena Solov'ëva. Na rubeže vekov*, in: Ead., *Stroitel'nicy strun*, Peterburg – XXI vek, Sankt-Peterburg 2007, pp. 39-53. K. Èkonen, *Tvorec, sub'ekt, ženščina: Strategii ženskogo pis'ma v russkom simvolizme*, NLO, Moskva 2011. E. Snyčeva, *Poliksena Solov'ëva kak avtor i izdatel' detskogo žurnala "Tropinka"*, in: "Vestnik MGOU. Serija: Russkaja filologija", n. 4, 2014, pp. 146-154. E. Snyčeva, *Osobennosti poëtiki sbornika Polikseny Solov'ëvoj Večer*, in: "Vestnik TvGU", n. 1, 2015, pp. 354-360. E. Snyčeva, *Sbornik P.S. Solov'ëvoj Inej (1905) kak otraženie filosofsko-èstetičeskich iskanij russkogo simvolizma serebrjanogo veka*, in: "Vestnik MGOU. Serija: Russkaja filologija", n. 6, 2015, pp. 115-124.

più estesa dedicata all'autrice, la recente tesi di dottorato di Elena Ivaševskaja², prende in considerazione la componente visuale dei suoi testi. Eppure, proprio l'illustrazione costituisce nella poetica di Solov'ëva un nucleo fondamentale a livello semantico, stilistico e strutturale, non secondario alla dimensione verbale del testo. L'illustrazione per questa autrice non pare rappresentare un mero "companionico" alla poesia o alla letteratura per l'infanzia, ma risulta essere parte integrante dell'idea di testo. È per questo motivo che lo studio della sua opera, se limitato a una sola delle componenti verbale o visuale, rischia di risultare incompleto. Come verrà illustrato, sono i testi (e i paratesti) stessi firmati dall'autrice a suggerire la necessità di considerare tutti gli elementi artistici presenti sulla pagina nel loro insieme e nella loro interazione. Il fatto che Solov'ëva sia giunta, tra le altre cose, al genere del rebus è emblematico della compenetrazione che vi era per lei tra parola e disegno, nonché del ruolo del suono, della concretizzazione sonora del segno.

Era autrice di quadri e di ritratti (a lungo aveva frequentato la scuola moscovita di "Pittura e scultura"). Era autrice di poesie, suoi testi erano apparsi su riviste, aveva pubblicato alcuni libri. Si era cimentata pure nella prosa [...]. Va poi ricordato che Poliksena per qualche tempo si era anche dedicata alla sua voce, rara, un contralto meraviglioso³.

Così l'amica e collega Zinaida Gippius⁴ descriveva Poliksena Solov'ëva, non solo cogliendo la profonda compenetrazione delle arti nella personalità e nella poetica di quest'artista, ma anche portando in primo luogo l'attenzione sulla sua attività pittorica, tanto allora che in seguito trascurata dalla critica e dagli studiosi.

Tra disegno, poesia e musica

Poliksena Solov'ëva fu la dodicesima figlia del rettore dell'Università di Mosca, lo storico Sergej Michajlovič Solov'ëv,

2. E. Ivaševskaja, *Stilevoj fenomen ženskoj poëzii serebrjanogo veka: Poliksena Solov'ëva i Sofija Parnok*, Eleckij gosudarstvennyj universitet im. I.A. Bunina, Elec 2022.

3. Z. Gippius, *Poliksena Solov'ëva*, in: Ead., *Sobranie sočinenij*, tom 13, Dmitrij Sečin, Moskva 2012, p. 413.

4. Sul rapporto tra le due si veda O. Blinova, *Pis'ma Z.N. Gippius k P.S. Solov'ëvoj (1901-1914)*, in: "Literaturnoe nasledstvo", n. 106 (1), 2018, pp. 858-888.

e dunque sorella minore dell'influente filosofo Vladimir (1853-1900)⁵, punto di riferimento per l'estetica e il pensiero del simbolismo russo, una sensibilità artistico-filosofica che in Poliksena trovò diverse forme di espressione. Nata all'interno di questa famiglia benestante e illustre, ricevette un'ottima istruzione e giovanissima si dedicò alla scrittura poetica. Pubblicò il suo primo componimento a sedici anni sulla rivista "Niva", ricevendo l'apprezzamento del poeta Afanasij Fet. Dei suoi versi, tuttavia, l'autrice si ritenne insoddisfatta (una caratteristica, quella dell'autocritica, che l'accompagnò tutta la vita), tanto da decidere di abbandonare l'idea di pubblicare altri testi per oltre un decennio (fino al 1895), concentrandosi piuttosto sul canto e sulla pittura. Non pare casuale, alla luce della passione musicale di Solov'ëva, la scelta dello pseudonimo "Allegro" (in caratteri latini), da lei utilizzato in primo luogo per firmare le proprie illustrazioni e disegni, ma anche affiancato al suo vero nome sulle copertine delle raccolte poetiche⁶. Anche il poeta e pittore Maksimilian Vološin, descrivendo la voce poetica dell'amica, sottolineava l'immagine musicale, nonché il motivo androgino insito tanto nel genere neutro del termine "Allegro", che nell'aspetto esteriore e nel modo di vestire di Solov'ëva (immortalato in fotografie e memorie di amici e famigliari)⁷: "un contralto quasi maschile con note di petto femminili"⁸.

Per quanto riguarda la formazione artistica di Solov'ëva, frequentò per un periodo, come già ricordava Gippius, la prestigiosa Scuola moscovita di pittura, scultura e archi-

5. La vicinanza tra i due fratelli è simbolicamente suggerita tutt'oggi dal fatto che le loro tombe, ugualmente caratterizzate da un'originale lapide scura finemente lavorata, si trovano accostate nel cimitero del monastero di Novodevičij a Mosca.

6. È noto che l'autrice stessa a posteriori non apprezzasse del tutto questo pseudonimo; tuttavia, non se ne separò mai nel corso della vita.

7. Così la ricorda il nipote Sergej: "Poliksena, anche detta Sena, era una ragazzina molto bizzarra e affascinante. In lei non c'era pressoché nulla di femminile; sia esteriormente che per carattere passava per un maschietto. [...] Poliksena Sergeevna non solo non si vergognava della propria originalità e mascolinità, ma in tutti i modi la sottolineava: portava panciotti e giacche maschili e a volte persino larghi calzoni" (S. Solov'ëv, *Vospominanija*, NLO, Moskva 2003, p. 71). Gippius invece scrive: "Vladimir Solov'ëv era considerato bello. Se gli si radesse la barba, gli si riducesse la ricca capigliatura, ecco che sarebbe, forse, proprio Poliksena" (Z. Gippius, *Poliksena Solov'ëva*, cit., p. 410).

8. M. Vološin, *Sredotoč'e vsech putej...': Isbrannye stichotvoerenija i poëmy. Proza, kritika, dnevniki*, Moskovskij rabočij, Moskva 1989, p. 461.

tettura, istituto nato nel 1843 che ammise presto le donne tra i propri allievi⁹. Tra i suoi insegnanti all'epoca, vi erano importanti *peredvižniki*, nonché una figura di spicco del gruppo artistico di Abramcevo¹⁰ quale Vasilij Polenov.

Spostatasi a Pietroburgo nel 1895, Solov'ëva si dedicò nuovamente alla scrittura (anche grazie alla frequentazione di alcuni circoli letterari, quali i “venerdì” nel salotto del poeta Konstantin Slučevskij) e nel 1899 venne pubblicata la sua prima raccolta, *Stichotvorenija s vin'etkami* (Poesie con illustrazioni). Si tratta di un volume illustrato – come si intuisce – da lei stessa, così come furono in seguito pressoché tutti i suoi libri¹¹. Da allora e fino alla fine della vita non smise più né di scrivere (in alcuni casi, tradurre) né di illustrare.

L'equilibrio e l'interazione tra testo verbale e testo visivo restarono centrali anche quando, nel 1906, Poliksena Solov'ëva diede vita, assieme a Natal'ja Manaseina, alla rivista per l'infanzia “Tropinka” (Il sentiero) che raccoglieva raffinati testi in prosa e poesia (nonché traduzioni) dei maggiori autori del tempo ed era illustrata, oltre che dalla stessa Solov'ëva, da noti artisti. Alla rivista, considerata il ramo per l'infanzia del simbolismo e premiata nel 1908 come miglior progetto artistico per il giovane pubblico¹², si accompagnava un'omonima collana per la casa editrice Sytin, che, tra il centinaio di titoli che pubblicò nel corso della sua esistenza, vide anche svariate opere di Solov'ëva, tra cui la sua traduzione di *Alice nel paese delle meraviglie* (in questo caso le

9. Va ricordato, al fine di inquadrare la figura di Solov'ëva, che le donne erano ammesse all'epoca in molti istituti d'arte, compresa l'Accademia imperiale delle belle arti, che peraltro già nel 1854 aveva premiato con la medaglia d'oro la pittrice Sof'ja Suchovo-Kobyлина.

10. Ad Abramcevo si era formata una sorta di residenza artistica ante-litteram grazie alla disponibilità e all'interesse artistico del mecenate Savva Mamontov; qui gli artisti sperimentavano forme diverse, dalla pittura alla ceramica, dal teatro alla lavorazione del legno. Le ricerche erano incentrate sul recupero del patrimonio culturale antico-russo, popolare, folklorico, mitico. Da queste sperimentazioni nasce una pittura che interseca il lirico con l'eroico e con il fantastico-mitologico in una dimensione sacralmente russa o slava orientale.

11. Le raccolte poetiche *Večer* e *Poslednie stichi* non lo sono.

12. Per contestualizzare “Tropinka” nel mondo della letteratura per l'infanzia dell'epoca si veda B. Hellman, *Fairy Tales and True Stories: The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*, Brill, Boston 2013.

illustrazioni erano quelle dell'originale inglese, realizzate da John Tenniel).

Nella figura di Poliksena Solov'ëva, pertanto, si mescolarono e interagirono tra loro proficuamente la scrittura (intesa primariamente come poesia e traduzione, quindi in seconda battuta come gioco intellettuale, come rompicapo), il disegno (soprattutto in forma di illustrazione), la musica (il canto, nonché l'armonia di suoni prodotta dai segni verbali) e l'attenzione per il mondo dell'infanzia. In un certo senso, Solov'ëva sembrò seguire nelle sue attività e passioni proprio le strade che nella società russa dell'Ottocento erano aperte alle donne della nobiltà: la traduzione, la pittura, il canto, la scrittura per l'infanzia e, in ultimo, la poesia.

Tuttavia, il suo modo di percorrere queste strade segnò una rottura deliberata delle aspettative sociali riposte nelle donne. Innanzitutto, Solov'ëva dimostrò una spiccata intraprendenza in campo editoriale, fondando una rivista e curando una collana di libri. Inoltre, sottraendosi alle dinamiche oggettivizzanti nei confronti delle donne tipiche del simbolismo¹³, applicò in maniera originale e per nulla passiva la propria sensibilità simbolista alle sue svariate attività, sensibilità che si trasmise al rapporto con il pubblico più giovane (attraverso "Tropinka"), ma investì anche quella che oggi definiamo questione di genere. Infatti, oltre all'uso di uno pseudonimo grammaticalmente neutro quale "Allegro", che lega tra l'altro sincreticamente il motivo musicale al testo verbale e a quello visivo, Solov'ëva si muoveva fluidamente tra generi nelle sue raccolte poetiche: innanzitutto, in copertina lo pseudonimo neutro veniva accompagnato dal suo nome, dunque femminile; d'altro canto, invece, l'io lirico dei suoi testi poetici assumeva puntualmente il genere maschile (quando espresso), com'era d'altronde d'uso entro il mondo poetico simbolista¹⁴. Infine, questo curioso gioco fluido tra generi in ambito poetico si univa, sul piano biografico, all'omosessualità di Solov'ëva, nient'af-

13. Si veda J. Presto, *Women in Russian Symbolism: beyond the algebra of love*, in: *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge UP, Cambridge 2004, pp. 134-152.

14. L'uso di un io lirico maschile era tipico notoriamente anche per Zinaida Gippius, la quale abbracciava l'androgino come ideale sessuale e poetico-filosofico. Solov'ëva usò inoltre uno pseudonimo maschile, A. Men'sov, per firmare alcune sue traduzioni su "Tropinka" e contributi usciti sulla rivista fondata da Gippius e Merežkovskij "Novyj put".

fatto celata. La sua compagna – di vita e di progetti – che le restò accanto tutta la vita, fu proprio Natal’ja Manaseina (1869-1930), assieme alla quale diede vita a “Tropinka”. Solov’ëva dedicò a Natal’ja innumerevoli componimenti, che spesso riflettono il loro rapporto di “coppia indecifrata” agli occhi della gente (*dlja ljudej neponjatoj četoj*)¹⁵. Il fatto che l’indice dell’ultimo numero della loro “Tropinka” (1912) si chiude con il disegno di due bambine abbracciate che si incamminano dando le spalle al lettore non pare una scelta editoriale del tutto casuale.

La coppia nel 1916 si trasferì in Crimea, dove trascorse il resto della vita, cadendo pressoché in miseria all’indomani della rivoluzione e soffrendo per malattie (calcolosi biliare per Solov’ëva e sclerosi per Manaseina) che portarono entrambe alla morte¹⁶.

Il prisma dell’illustrazione

La biografia di Poliksena Solov’ëva qui brevemente ripercorsa può risultare “ordinaria” (e, anzi, discreta)¹⁷ alla luce del periodo storico e della koinè culturale (il cosiddetto Secolo d’argento, l’atmosfera del simbolismo russo) in cui questa figura eclettica visse. Inoltre, nella storia della letteratura russa non fu certo la sola Solov’ëva ad accompagnare l’attività di scrittura a schizzi, disegni e illustrazioni (si possono ricordare, a titolo di esempio, Majakovskij, Charms o Brodskij). Tuttavia, questa autrice pare aver deliberatamente elaborato un linguaggio artistico proprio a partire dall’intersezione e compenetrazione di testo verbale e testo visivo. Quest’ultimo diviene nella sua opera una sorta di prisma ottico, un elemento sfaccettato apparentemente trasparente rispetto al testo verbale che però ne determina e aumenta le potenziali rifrazioni, aprendo a una molteplicità di significati e contestando l’interpretazione del solo testo verbale come chiave di accesso al testo. Al fine di illustrare

15. P. Solov’ëva, *Inej*, T-vo Golike i A. Vil’borg, Sankt-Peterburg 1905, p. 100.

16. Sugli ultimi anni della coppia in Crimea si veda M. Drozdov, *Poliksena Sergeevna Solov’ëva, sėstry Gercyk, Krym*, in: “Krimskij archiv”, n. 17 (2), 2015, pp. 24-33.

17. Gippius la ricorda “fiorire” in particolare tra le donne, mentre evitava le compagnie maschili. “Passionale alla Solov’ëv, riservata – e diretta, era religiosa in una maniera... inflessibile, ne era come permeata da parte a parte”. Z. Gippius, *Poliksena Solov’ëva*, cit., p. 413.

concretamente il ruolo dell'illustrazione nell'elaborazione artistica di Poliksena Solov'ëva, prenderemo in esame quattro diverse "opere" che rispecchiano, d'altronde, la poliedricità della produzione di questa autrice.

La raccolta *Inej*

Nel 1905 Solov'ëva pubblicò *Inej* (Brina), una raccolta poetica illustrata che non solo venne apprezzata da molti (guadagnandosi una recensione molto positiva di Aleksandr Blok), ma fu anche premiata dall'accademia imperiale con la medaglia d'oro Puškin. Se la prima raccolta di versi di Solov'ëva era intitolata *Poesie con illustrazioni*, in questo caso è presente un sottotitolo che nuovamente insiste sulla presenza del contenuto illustrato in aggiunta ai testi poetici e, anzi, ne capovolge l'ordine: *risunki i stichi*, "disegni e versi".

Sfogliando il volume, si incontra dapprima una poesia dedicata a Natal'ja, *Inej* (che dà il nome alla raccolta), quindi segue una lunga serie di disegni, ininterrotta fino a pagina venti; oltre, vi è un'alternanza tra testo e illustrazione. Il fatto che la raccolta si apra proprio con un'ampia sezione di disegni suggerisce che il ruolo dell'illustrazione nel libro non è solo ornamentale: presentandosi all'inizio del volume, questa sezione pare dare il "la" tematico-esistenziale, il tono a ciò che seguirà.

Analizzando più nello specifico i soggetti dei disegni, troveremo: un antro che potremmo dire "dantesco" verso cui una minuscola figura umana si dirige; un individuo di spalle che, a bordo di una piccola imbarcazione, si appresta a raggiungere (o sta lasciando) la riva di quello che pare un lago, dove si erge una torre di pietra con una finestrella; uno scenario fiabesco, apparentemente "russo" (tanto da ricordare per tinte e soggetto l'opera del circolo di Abramcevo), con neve, alberi, una palizzata di legno e un cancello (non evidentemente chiuso né aperto) sormontato da due statue animali; una maschera mortuaria; un viandante, sempre di spalle, che percorre una strada (forse innevata) su cui lascia delle orme, sotto un cielo nero, con piccole alture e quella che sembra una foresta in lontananza; un paesaggio di mare in burrasca, con onde che si abbattono su alti scogli; di nuovo un mare nero, qui con due uccelli altrettanto neri che dominano uno scoglio (sempre nero) che sembra frantumarsi (proprio nelle crepe compare la

firma “Allegro”, peraltro sempre ben visibile nei disegni); infine, due rettili, verosimilmente lucertole (o ramarri), che non si guardano l’un l’altra e che potrebbero simboleggiare la morte e la rinascita.

Dopo questa sezione di sole illustrazioni, immagine e testo si trovano uniti, alternati: compaiono così cardì, covoni di fieno, di nuovo paesaggi marini, ma anche un profilo dantesco e così via. Non c’è diretta correlazione tra il soggetto dell’immagine e quello del componimento poetico; tuttavia, i temi e i motivi della raccolta vengono ripresi tanto nel testo verbale che in quello visivo: i momenti crepuscolari del paesaggio naturale, il silenzio e la meditazione (suggeriti dall’oscurità e da scenari innevati), il distacco e il presagio di morte, il cammino solitario¹⁸. Quand’anche sembra esserci una certa correlazione tra testo poetico e illustrazione (ad esempio, in *Ělka*, Abete, p. 95), in realtà, l’autrice stimola la lettura, affiancando l’immagine di un giovane alberello a questa poesia che parla di un abete che è stato abbattuto.

Infine, le ultime sessanta pagine del volume vedono scomparire le immagini, eccetto che per due disegni. Nella raccolta vi è dunque un rapporto di equilibrio tra testo verbale e testo visivo, che si compenetrano in termini di temi, toni, atmosfere, ma vivono anche di vita propria indipendente, come sottolineano d’altro canto alcuni elementi paratestuali: non solo la disposizione di illustrazioni e poesie nel testo, non solo il sottotitolo che sancisce l’ordine tra “disegni e versi”, ma anche l’indice del volume, che presenta specificamente il numero di pagina tanto dei testi che dei disegni, suggerisce proprio l’importanza che le due componenti, quella verbale e quella visiva, avevano per l’autrice di *Inej*.

La rivista “Tropinka”

Come già ricordato, nel 1906 Poliksena Solov’eva e Natal’ja Manaseina diedero vita alla rivista per l’infanzia “Tropinka” (bimensile fino all’ultimo anno, quando divenne mensile), la cui esistenza si protrasse fino al 1912 quando l’esperienza

18. Non stupirà a questo punto il titolo scelto per la rivista, “Tropinka”, il sentiero: il cammino, inteso in primo luogo in termini mistici, è infatti un’immagine chiave nell’universo poetico di Solov’eva, centrale soprattutto nella sua trattazione della tematica amorosa.

si chiuse per motivi economici. Il premio assegnato al progetto nel 1908 ne sottolineava il valore in quanto veicolo dell'“arte nella vita del bambino”. In effetti, “arte” è una parola chiave per comprendere il tipo di rivista incarnato da “Tropinka”: le due curatrici intendevano portare ai giovani lettori raffinati esempi di prosa e poesia, nonché delle arti figurative. Tra gli autori dei contributi si trovano i nomi chiave del simbolismo russo e del Secolo d'argento (Gippius, Bal'mont, Belyj, Remizov, A. Tolstoj, ecc.). Inoltre, all'interno dei numeri della rivista si raccontavano biografie di autori illustri, ad esempio quella del pittore Aleksandr Ivanov raccontata da Solov'ëva nel numero del primo maggio 1907. C'erano poi innumerevoli traduzioni e, come prevedibile, moltissime illustrazioni. In fondo ad ogni fascicolo si trovava infine una sezione di giochi, ossia indovinelli e rebus, la cui soluzione era fornita nel numero successivo della rivista.

A titolo di esempio possiamo sfogliare l'indice del numero del primo giugno 1908: vi si trovano una poesia di Aleksandr Blok, riproduzioni di quadri di Grigorij Mja-soedov e Il'ja Repin, un testo di Jack London tradotto da Manaseina. L'ultimo numero del 1912, quello di commiato, è particolarmente ricco: un racconto di Gippius, una poesia di Blok illustrata da Allegro, una poesia di Bal'mont, un racconto di Marija Moravskaja, una riscrittura di un racconto popolare da parte di Solov'ëva con un suo disegno, un quadro di Michail Nesterov, una poesia di Marietta Saginjan, un approfondimento sulle costellazioni con tanto di carte astronomiche.

Le illustrazioni che arricchiscono le pagine di “Tropinka”, a differenza che in *Inej*, non si trovano elencate con regolarità nell'indice dei vari numeri, a esclusione dei quadri famosi e delle opere degli illustratori stranieri (ad esempio, in moltissimi numeri compaiono opere di Benjamin Rabier, fumettista francese e pioniere dell'animazione). Tuttavia, i disegni di Solov'ëva sono in genere distinguibili perché firmati “Allegro”. È interessante notare che l'autrice riutilizzò per la rivista alcune sue illustrazioni comparse in pubblicazioni precedenti: sul primo numero si trovano così le lucertole già incontrate in *Inej*; sempre dalla raccolta del 1905 provengono le àncore e i fiori (simili a tulipani) del secondo numero e il giovane

alberello dell'ottavo numero. Inoltre, alcune illustrazioni ricompaiono sulle pagine della rivista in numeri diversi (ad esempio, la prima del primo numero ricompare a pagina 611 del tredicesimo numero).

È evidente che "Tropinka" era una rivista elitaria (anche per il prezzo: l'abbonamento annuale costava tre rubli, due rubli il semestrale, cinque nel caso di abbonati all'estero), tanto che Samuil Maršak la definì una rivista letta solo dai figli degli scrittori pietroburghesi¹⁹. L'obiettivo dichiarato – e riportato sul retro della copertina²⁰ – era spingere i "bambini di età media" (*deti srednego vozrasta*) ad apprezzare l'arte, la natura, la bellezza, cercando di affinare in loro il gusto estetico.

In "Tropinka", dunque, l'illustrazione non svolgeva solo una funzione cosmetica sulla pagina, ma assieme al contenuto verbale diveniva per Solov'ëva e Manaseina strumento di formazione estetica indirizzato al pubblico più giovane. L'obiettivo era quello di guidare i bambini e le bambine nell'apprezzamento delle diverse sfaccettature dell'arte, andando oltre la sola lettura e dando risalto ai capolavori tanto russi che europei. La compresenza sulle pagine della riproduzione di grandi tele di pittori famosi e delle illustrazioni di Solov'ëva suggeriva ai giovani lettori anche l'ampia gamma di possibilità offerte dall'arte figurativa, invitandoli a cimentarsi in autonomia nel disegno senza per forza dover imitare una complessa opera pittorica.

È interessante notare che nel primo numero della rivista vennero dedicate ben tre pagine a illustrare il significato del Manifesto emanato da Nicola II il 17 (30) ottobre 1905, attraverso il quale fu istituita la Duma. In fondo a questo articolo, nel paragrafo conclusivo, le redattrici si inserirono di diritto nel carattere epocale dell'evento citando tra le righe, benché piuttosto scopertamente, il ruolo formativo del loro "Tropinka":

Tanto più e tanto meglio opererà ciascun singolo, tanto più esso aspirerà a ciò che è grande ed eterno nella

19. S. Maršak, *O nasledstve i o nasledstvennosti v detskoj literature*, in: Id., *Sobranie sočinenij*, tom 7, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1971, p. 294.

20. "L'obiettivo e i compiti della rivista sono: sviluppare nei bambini il gusto estetico, offrire loro una lettura stimolante e utile, che includa elementi religiosi e fiabeschi" (dal retro del primo numero della copertina di "Tropinka", 1906).

propria vita, tanto più in fretta e più facilmente l'intera società raggiungerà il grande obiettivo della felicità di tutte le persone sulla terra. Tuttavia, per raggiungere qualcosa, occorre andare avanti e per farlo è necessario disporre di piena libertà. La libertà ci è promessa, noi dobbiamo riceverla e trasmetterla alla generazione che verrà dopo di noi. Questa generazione siete voi, nostri lettori. Vi attende una grande eredità e vivere con essa vi sarà più facile. Tuttavia, perché l'obiettivo della vita sia più chiaro e raggiungibile, sono necessari sempre maggiori saperi e con questi saperi giungerete liberamente e felicemente dal sentiero (*tropinka*) alla grande via che porta al grande obiettivo²¹.

La serie *Deti zimoj*

Sempre nel 1906, l'anno in cui nacque "Tropinka", Poliksena Solov'ëva realizzò una serie di dodici cartoline, intitolata *Deti zimoj* (Bambini d'inverno), divenuta oggi un pezzo di antiquariato. A riscoprirlo è stata nel 2004 la rivista russa per deltiologi (collezionisti di cartoline) "Žuk" che vi dedicò un piccolo studio, ripubblicando la serie.

aA Si tratta di disegni semplici, sempre rigorosamente firmati "Allegro", che ritraggono bambini russi in abiti semplici e tradizionali (si notano, ad esempio, i *valenki*, gli stivali di feltro). Da notare, rispetto alle illustrazioni di Solov'ëva pubblicate altrove, è il fatto che si tratta di una serie a colori, che permette di apprezzare il lavoro dell'autrice con le sfumature di colore e le ombreggiature. *Deti zimoj* costituiva un inserto extra della rivista "Tropinka", acquistabile però anche separatamente (quaranta copechi per i non abbonati, venticinque copechi per gli abbonati).

55

Con questo inserto di figurine illustrate, Solov'ëva non solo offrì ai giovani lettori della rivista un piccolo materiale da collezione, ma mise al centro del materiale artistico proprio la prospettiva dell'infanzia: la serie *Deti zimoj* è composta di figurine di bambini ed è destinata a un pubblico bambino.

I rebus di *Golovolomka*

Nella produzione di Solov'ëva l'illustrazione, dunque, poteva arricchire di significati una raccolta poetica, dare

21. "Tropinka", n. 1, 1906, p. 62.

struttura e profondità formativo-intellettuale a una rivista, divenire oggetto di collezione, ma anche giungere a una dimensione più sublimata, solo apparentemente triviale, combinandosi con un testo verbale volutamente agrammaticale, riportato alla sua mera dimensione fonemica. Veniamo dunque ai rebus di Poliksena Solov'ëva.

Nel 1914 per la collana editoriale di Tropinka esce uno dei numerosi volumi di Solov'ëva. Si intitola *Golovolomka* (Rompicapo) ed effettivamente contiene i classici rompicapi che si trovano tutt'oggi nelle enigmistiche: sciarade, indovinelli e, soprattutto, rebus. Solov'ëva, oltre che poetessa e illustratrice, fu un'infaticabile creatrice di giochi di questo genere (basti pensare a tutti i numeri di "Tropinka" che li contenevano).

Le soluzioni dei rebus proposti nel volume *Golovolomka* si articolano spesso in intere frasi, anche lunghe e complesse, di carattere generalmente istruttivo-morale: Умная голова сто голов кормит, а худая и себя не прокормит, "Una testa intelligente sfama cento teste, mentre una ottusa non sfamerà neanche se stessa" (rebus n. 5, p. 9); Дорожи человеком, который говорит тебе правду, хотя правда и глаза колет, "Abbi a cuore chi ti dice la verità, anche se la verità fa male" (rebus n. 11, p. 17); Порой и одно слово служит защитой, "Alle volte anche una sola parola è di protezione" (rebus n. 12, p. 18); Иногда одно глупое слово производит целый ряд неприятностей и вызывает злобу и ненависть, "Talora una parola stupida produce una sfilza di guai e provoca rancore e odio" (rebus n. 13, p. 19); Если вам кажется возмутительной незаслуженная брань, почему же вас не возмущает незаслуженная похвала?, "Se vi pare indegna un'ingiuria immeritata, perché non vi indigna una lode immeritata?" (rebus n. 16, p. 22).

La difficoltà della risoluzione del rompicapo porta, con la dovuta lentezza e gradualità, a piccole meditazioni poetico-filosofiche attorno a un determinato tema, molto spesso legato al rapporto con l'altro, all'interazione e alla comunicazione. È interessante dunque notare che il rebus, che unisce disegni e grafemi, si risolve nel suo portato semantico proprio in un enunciato di carattere metacomunicativo, inerente allo scambio verbale con gli altri.

Il rebus giunge nella produzione di Poliksena Solov'ëva come una quadratura del cerchio, in quanto unisce in un

unicum semantico-tematico disegno e scrittura, nonché inserisce quest'unicum in un'atmosfera di enigma, di mistero. Il rebus obbliga ad andare oltre ciò che appare a prima vista, un superamento delle apparenze che dice molto dell'adesione dell'autrice alla sensibilità simbolista, ma che risulta essere un elemento chiave di tutta la sua poetica e, dopotutto, un refrain anche del suo percorso biografico: si pensi all'uso dello pseudonimo, alla componente di genere e affettiva, al suo sfuggire alle facili definizioni.

***Komiks in due tempi: Majakovskij a fumetti /
I “fumetti” di Majakovskij /
Komiks in Two Times: Mayakovsky in Comics /
Mayakovsky’s “Comics”***

Karin Plattner

Università di Udine – Università di Trieste

Fuori tempo

Articolato in “due tempi”, il presente contributo intende mettere in dialogo un fumetto russo di oggi con un momento specifico dell’evoluzione del genere *komiks* in Russia, dove il “fumetto” si sviluppa seguendo un percorso proprio, profondamente radicato nella tradizione del Paese. Il *komiks*, infatti, non nasce per semplice imitazione dei modelli occidentali, ma affonda le proprie origini nell’arte dell’icona agiografica, nelle stampe popolari del *lubok* e, nel proprio percorso evolutivo, passa anche dall’esperienza artistica di Vladimir Majakovskij.

Il “primo tempo” è dedicato a una ‘lettura’ di *Majakovskij: kak delat’ stichi* (Majakovskij: come fare poesia), biografia a fumetti del poeta Vladimir Majakovskij uscita nel 2022 per la casa editrice moscovita Alpaca, con illustrazioni di Askol’d Akišin e sceneggiatura di Aleksandr Kondrat’ev.

Alcune tavole di questo fumetto serviranno come ‘testi’ di passaggio al “secondo tempo”, in cui protagonisti saranno invece “fumetti” *di* Majakovskij. Le virgolette che accompagnano il termine “fumetti” non sono casuali, poiché Majakovskij non è autore di vignette nel senso moderno del termine, ma in quanto poeta e artista si trova al centro

di esperienze grafiche che combinano codice verbale e visuale, utilizzando di fatto ‘linguaggi’ e modalità espressive proprie del fumetto. Tra queste esperienze si distinguono i lavori dell’unione *Segodnjašnjij lubok* (1914) e, soprattutto, le Finestre satiriche della Rosta (*Okna Rosta*), serie di manifesti propagandistici realizzati dall’Agenzia telegrafica russa (1919-1921). Tali opere rappresentano non solo un momento importante nella storia dell’Avanguardia artistica sovietica, ma anche una tappa decisiva nella formazione di una tradizione russa del fumetto.

Primo tempo: Majakovskij a fumetti

Majakovskij: kak delat’ stichi è il terzo volume del ciclo *Poëty Serebrjanogo veka – v komiksach* (I poeti del Secolo d’argento – a fumetti) ideato da Andrej Drozdov, direttore del centro fumetti della biblioteca A. Achmatova di Mosca, con l’obiettivo di creare una raccolta che racconti la biografia (e la poetica) dei grandi nomi della letteratura russa di fine Ottocento – inizio Novecento, sfruttando i linguaggi del fumetto.

Il primo titolo del ciclo è *Achmatova: 6 istorij* (Achmatova: 6 storie, 2019), cui seguono: *Menja zovut Gumi-lev* (Mi chiamo Gumi-lev, 2020), *Majakovskij: kak delat’ stichi* (Majakovskij: come fare poesia, 2022), *Esenin: pi’smo materi* (Esenin: lettera alla madre, 2024) e *Cvetaeva: drama v pjati dejstvovjach* (Cvetaeva: dramma in cinque atti, 2025)¹. A firmare le illustrazioni dell’intera serie è Askol’d Akišin, pioniere del fumetto in Russia e ancora oggi uno dei nomi più importanti sulla scena contemporanea; cambiano invece negli anni gli sceneggiatori: i fumetti su Anna Achmatova e Nikolaj Gumilev escono a firma di Dennis Dvinski, quelli su Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin e Marina Cvetaeva di Aleksandr Kondrat’ev. Diversi sono anche gli editori: la collana *Klassika v komiksach*, prima pubblicata da Èksmo, esce ora per la casa editrice Alpaca.

Il progetto *Poëty Serebrjanogo veka – v komiksach* arricchisce

1. A. Akišin, D. Dvinski, *Achmatova: 6 istorij*, Èksmo, Moskva 2019; Id., *Menja zovut Gumi-lev*, Èksmo, Moskva 2020; A. Akišin, A. Kondrat’ev, *Majakovskij: kak delat’ stichi*, Alpaca, Moskva 2022; Id., *Esenin: pi’smo materi*, Alpaca, Moskva 2024; Id., *Cvetaeva: drama v pjati dejstvovjach*, Alpaca, Moskva 2025. Per una lettura più approfondita dei primi due fumetti del ciclo, cfr. K. Plattner, *Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv: una storia – a fumetti*, in: “Slavica Tergestina”, *KOMHKČI – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, 27 (II), 2021, pp. 365-405.

sce gli scaffali dei fumetti a tema letterario, filone “molto visitato” in Russia e marcato da “una cura filologica nel disegno e nella riscrittura che conferisce definitiva autorità al genere”². Sono numerosissimi i casi in cui la Russia ‘riscrive’ a fumetti la propria letteratura: nominiamo qui, tra tutti – per rimanere nel bianco e nero di Akišin e in compagnia dei nostri protagonisti – soltanto *Žorž Dantes, udivitel’nyj putešestvennik vo vremeni* (Georges d’Anthès, incredibile viaggiatore nel tempo, 2016), in cui, oltre a Puškin, Achmatova ed Esenin, compare anche un Majakovskij-supereroe³.

Caratterizzati da un’altissima attenzione al dettaglio, sia nei testi, sia nella grafica, sia nell’architettura della narrazione, i fumetti del ciclo dedicato ai poeti del Secolo d’argento sono densi di riferimenti intertestuali e richiedono una lettura che vada oltre la superficie della pagina.

La biografia a fumetti di Majakovskij inizia a “Mosca. 9 aprile 1930. Istituto di economia” (queste le coordinate sulla tavola di apertura). Majakovskij si presenta a una platea di studenti: “Io, il poeta Vladimir Majakovskij, sono qui per dirvi come fare poesia...”⁴. La scena fa riferimento a una delle numerose occasioni in cui il poeta espone al pubblico il proprio saggio *Kak delat’ stichi?* (Come fare poesia?, 1926): un breve trattato a difesa della poesia come duro mestiere quotidiano, che necessita costanza e dedizione rigorosa. Il testo, che dà titolo al fumetto, può essere visto come una chiave di lettura per l’intera narrazione. Gli episodi della biografia di Majakovskij sono intervallati da tavole in cui, posto di fronte alle domande degli studenti – “Sentite Majakovskij, ma insomma, come si fa a scrivere poesia?” – il poeta, di volta in volta, risponde citando alla lettera il proprio saggio:

Per fare poesia c’è bisogno di materiale, di parole, di continuare a riempire i magazzini, i capannoni del vostro

2. M. De Michiel, *КОМИКС – STRIP – COMICS A volo di mantello: brevi incursioni nei fumetti russi – con qualche planata nella Slavia vicina. (Introduzione in tre terzi)* in: “Slavica Tergestina”, *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, 27 (II), 2021, p. 32. Qui rimandiamo anche per una panoramica dei fumetti ‘letterari’ russi.

3. A. Akišin, V. Terleckij, *Žorž Dantes, udivitel’nyj putešestvennik vo vremeni*, Komil’fo, Sankt-Peterburg 2016.

4. A. Akišin, A. Kondrat’ev, *Majakovskij*, cit., pp. 1-2. Qui e oltre le traduzioni dal russo sono di chi scrive (KP).

cranio di parole necessarie, espressive, rare, inventate, rinnovate, prodotte, di qualsiasi tipo di parole.

C'è bisogno di abilità e procedimenti di rielaborazione delle parole, infinitamente individuali, che arrivano solo con anni di lavoro quotidiano: rime, metro, allitterazioni, figure, abbassamento dello stile, pathos, finale, titolo, scrittura ecc ecc...⁵

Così sulle pagine del fumetto momenti più 'teorici', che entrano anche nel vivo della scrittura del poeta, si alternano a episodi della sua biografia: l'infanzia a Bagdati, in Georgia, "al confine tra tre culture"⁶, e il trasferimento a Mosca dopo la morte del padre; gli arresti per attività rivoluzionaria e il primo quaderno di poesie scritto in cella, andato perso... Segue la nascita del cubofuturismo, con il manifesto *Poščëčina obščestvennomu vkusu* (Lo schiaffo al gusto corrente, 1912), trasposto in vignette da Akišin su due tavole in cui a tutta pagina, disegnati in stile quasi cubista, David Burljuk calpesta un minuscolo Dostoevskij, e Majakovskij punta la pistola in faccia a un Puškin terrorizzato... Attorno, tra motivi suprematisti à la Malevič e passaggi tratti dal manifesto del cubofuturismo, gli altri scrittori dell'Ottocento russo vengono scalzati via dalla cornice della vignetta: metaforicamente "buttati giù" – per parafrasare il Manifesto stesso – "dalla Nave contemporaneità"⁷.

Sfogliando ancora qualche pagina, si susseguono le esibizioni di Majakovskij nello scantinato del celebre caffè pietroburchese *Brodjačaja sobaka* (Il cane randagio); la prima tournée del futurismo; la storia d'amore con Lilja Brik, la convivenza "a tre" con lei e il marito Osip Brik; il viaggio a Parigi, il viaggio in Messico e a New York e, infine, la disillusione degli ultimi anni.

Alle nuvolette e alle didascalie del fumetto si alternano generi testuali diversi: oltre ai già citati passaggi del saggio *Kak delat' stichi*, anche frammenti di lettere, slogan rivoluzionari – e, soprattutto, i versi di Majakovskij, sparsi sulle tavole nel corsivo della grafia di Akišin.

5. Ivi, p. 12.; per il testo originale del saggio cfr. V. Majakovskij, *Kak delat' stichi?*, in: *Polnoe sobranie sočinenij v 13ti tomach*, t. 12, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1955-1961, pp. 81-117.

6. A. Akišin, A. Kondrat'ev, *Majakovskij*, cit., p. 2.

7. Ivi, pp. 10-11.

Кроме любви твоей,
Мне
нету солнца,
[...]

Oltre al tuo amore,
per me
non c'è sole,
e io non so dove sei né con chi.
Se così tu avessi tormentato un poeta,
lui
l'amata avrebbe scambiato per gloria e denaro,
ma per me
non un suono è di gioia,
oltre a quello del tuo amato nome
[...]⁸

Un esempio su tutti: i celebri versi della poesia *Lilička!* occupano la parte centrale di una tavola dedicata alla storia d'amore tra Lilja Brik e Majakovskij. In alto, un'immagine del poeta con Lilja e Osip Brik – che riproduce, fino ai dettagli dell'abbigliamento dei tre, una fotografia dell'epoca – è introdotta dalla didascalia: “Lilja, amami. Lilja è la mia famiglia”, righe divenute tristemente note, estratte dalla lettera che Majakovskij scrisse prima del suicidio⁹.

Complesso e stratificato, il collage di rimandi intertestuali del fumetto restituisce a ogni pagina non solo citazioni letterarie, ma anche ‘citazioni visuali’. Sono numerosi i momenti in cui le linee di Akišin ricreano stili e immagini famose. Oltre alla fotografia qui menzionata, sulla stessa tavola, in basso, il volto di Lilja Brik è immortalato nell'iconico scatto dell'artista costruttivista Aleksandr Rodčenko, posto in copertina alla prima edizione della raccolta di poesie *Pro èto* di Majakovskij (1923), classico dell'arte poetica – e poligrafica – di inizio XX secolo.

Diversi sono inoltre i momenti in cui la matita di Akišin

8. Ivi, p. 24; per il testo originale della poesia cfr. V. Majakovskij, *Lilička! (vmesto pis'ma)*, in: *Polnoe*, cit., t. 1, pp. 107-108.

9. “Della mia morte non incolpate nessuno e, per favore, non fate pettegolezzi. Il defunto li odiava terribilmente. Mamma, sorelle e compagni, perdonatemi – non è il modo giusto (ad altri non lo consiglio), ma io non ho altra scelta. Lilia – amami. Compagni del governo, la mia famiglia sono Lilja Brik, mia madre, le mie sorelle e Veronika Vitol'dovna Polonskaja. [...]”; V. Majakovskij, *Pis'mo vsem, 12 aprèlja 1930 g. Moskva*, in: *Polnoe*, cit., t. 13, p. 138.

mima quella del suo protagonista, come avviene per esempio con gli schizzi preparatori dei costumi che Majakovskij realizzò per la propria opera teatrale *Misterija Buff* (*Mistero buffo*, 1918 e 1921), di cui sono riprodotte sia le “sette coppie di puri” (le linee rotonde dei personaggi borghesi) sia le “sette coppie di impuri” (geometrie squadrate e linee rette a rappresentare il proletariato)¹⁰.

Tra le pagine del fumetto compaiono, ancora, esempi di cartoline pubblicate da *Segodnjašnjij lubok*, nonché alcuni manifesti realizzati da Majakovskij per le cosiddette “Finestre della Rosta” – nostra soglia di passaggio verso il ‘secondo tempo’ della riflessione.

Secondo tempo: i “fumetti” di Majakovskij

Majakovskij non solo è poeta, drammaturgo, attore, sceneggiatore, ma anche artista e grafico. Studia all’Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca, nei primi anni Dieci frequenta atelier di famosi artisti, dal 1917 lavora come illustratore di manifesti di propaganda per l’Agenzia telegrafica russa (Rosta). Con la propria produzione contribuisce non solo a definire l’estetica post-rivoluzionaria – ricordiamo qui l’esperienza del Lef, *Levyj front iskusstv*, unione artistica da lui fondata nel 1923 nel segno del costruttivismo – ma partecipa anche alla codifica di alcuni tratti distintivi del *komiks*. Nelle sue opere, infatti, Majakovskij sperimenta con linguaggi verbali e visuali, a dare vita a testi semiotici complessi che possono essere letti come particolare forma di “fumetti” (o proto-fumetti) “puramente autoctona”¹¹, radicata nel contesto culturale sovietico.

1. Segodnjašnjij lubok

Nel 1914, con lo scoppio della Prima guerra mondiale, alcuni maestri delle Avanguardie artistiche, tra cui David Burljuk, Aristarch Lentulov, Kazimir Malevič, Il’ja Maškov e Vladimir Majakovskij, fondano l’unione *Segodnjašnjij lubok*, che si impegna a pubblicare manifesti e cartoline di propaganda per sollevare il morale dei soldati russi.

Basate sulle notizie provenienti dal fronte, le cartoline si

10. A. Akišin, A. Kondrat’ev, *Majakovskij*, cit., pp. 31-32.

11. J. Alaniz, *Komiks: comic art in Russia*, University Press of Mississippi, Jackson 2010, p. 44.

rifanno allo stile del *lubok*, le antiche stampe popolari che raffigurano temi folcloristici, eventi storici o fiabe in modo semplice ed evocativo. Il *lubok* si trova al tempo al centro di numerose sperimentazioni da parte degli artisti delle Avanguardie, che vi individuano “non un analogo, ma un antidoto alle note [...] forme ‘culturali’ di arte figurativa”¹².

I lavori di *Segodnjašnjij lubok*, combinando tradizione e modernità, non fanno eccezione. Con il *lubok* – già di per sé considerato antenato di matrice slava del *komiks* – le cartoline condividono alcuni tratti caratteristici: figure prototipiche riconoscibili, pose drammatiche di facile lettura, suddivisione sequenziale della narrazione, didascalie brevi e incisive. Vicini allo spirito del *lubok* tradizionale, gli artisti evitano gli aspetti più crudi del conflitto, “rappresentando lo scenario bellico attraverso una comicità di facile presa, legata al folklore nazionale, ed indirizzando il proprio intento satirico nei confronti di un nemico, fortemente caricaturizzato”¹³.

In totale l'unione *Segodnjašnjij lubok* pubblica quarantadue cartoline, dove le immagini sono accompagnate da testi poetici, firmati per la maggior parte da Majakovskij. Ruvide e di stampo popolare, le strofe evocano per musicalità e carica satirica le *častuški* del folklore e, in consonanza con le illustrazioni, contribuiscono in gran parte alla forza comunicativa del progetto.

A definire l'immagine delle cartoline è senza dubbio il tratto di Malevič, ma anche alcune illustrazioni firmate da Majakovskij entrano di diritto nella storia dell'arte – e in quella del fumetto.

Il tedesco rosso e rugoso
svolazzava su Varsavia,
Ma il cosacco Danila furioso
lo ha trafitto con una lancia.
E con lo zeppelin sua moglie Polina
gli cucirà caldi pantaloni¹⁴.

12. J. Lotman, *Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok*, in: *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002, p. 339.

13. F. Iocca, *Majakovskij futurista e la Prima guerra mondiale*, in: *Rappresentazioni della Grande Guerra*, Centro di Studi storico-letterari N. Sapegno, Morgex 2015, p. 224.

14. V. Majakovskij, *Teksty dlja izdatel'stva "Segodnjašnjij lubok"*, in: *Polnoe*, cit., t. 1, p. 358.

Dei *lubok* illustrati da Majakovskij, *Nemec ryžij i šeršavyj* (Il tedesco rosso e rugoso, 1914) è tra i più riusciti: l'autore vi applica “la suddivisione in quadri caratteristica del *lubok* tradizionale, mostrando la sequenzialità degli eventi e utilizzando abilmente sia gli stereotipi delle stampe popolari, sia le potenzialità tecniche della cromolitografia”¹⁵.

La cartolina è riprodotta dalle linee essenziali di Akišin anche in *Majakovskij: kak delat' stichi*: il testo è riportato con grafia geometrica, a richiamare lo stile di scrittura delle avanguardie; mentre il dettaglio dell'illustrazione – un cosacco che, in groppa a un cavallo impennato, trafigge con una lancia uno zeppelin in fiamme – è accompagnato da una didascalia che esplicita il pensiero di Majakovskij: “Anche questa [cartolina] è opera mia. Secondo me, è venuta benissimo”¹⁶.

2. *Le finestre della Rosta* (Okna Rosta)

“Non fosse per la poesia, sarei diventato un ottimo disegnatore” – pensa nel fumetto Majakovskij chino su un tavolo da lavoro ingombro di pennelli, tubetti di colore, fogli di carta, inchiostro – “Il mio talento avanguardistico si è rivelato in modo particolarmente brillante [...] all'Agenzia telegrafica russa [...]”¹⁷.

Majakovskij lavora alla Rosta dall'ottobre 1919 al febbraio 1922, nel difficile periodo del Comunismo di Guerra, dipingendo manifesti e componendo slogan rivoluzionari.

Le opere più famose del poeta alla Rosta sono le cosiddette “finestre” satiriche: abile combinazione di immagini iconografiche e versi in rima. In una Mosca incupita dalla Guerra civile, le vetrine vuote dei negozi si riempiono di cartelloni disposti in sequenza, capaci di attirare lo sguardo dei passanti con la vistosità dei colori, “con l'accento impetuoso dei versi”¹⁸.

Il lavoro per le “finestre” era anonimo e molti manifesti sono andati perduti, ma si stima che Majakovskij abbia scrit-

15. N. Menjajlo, *Plakaty izdatel'stva “Segodnjašnjij lubok”*, in: “Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovanija”, n. 16, 2004, p. 106, <<https://antiqueland.ru/articles/1536/>> (ultimo accesso: 01/11/2025).

16. A. Akišin, A. Kondrat'ev, *Majakovskij*, cit., p. 30.

17. Ivi, p. 33.

18. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 2002, p. 93.

to la maggior parte dei testi di proprio pugno e disegnato non meno di quattrocento cartelloni.

Compagni! È spinoso il cammino verso la Comune. //
Bisogna dare scarpe buone alle avanguardie. // Romperà le
spine il piede del soldato dell'Armata Rossa. // Allora senza
indugio andremo verso la Comune¹⁹.

“Non sono solo poesie” – scrive Majakovskij a proposito delle proprie finestre – “Queste illustrazioni non sono un abbellimento grafico. Sono una registrazione protocollare del più difficile triennio di lotta rivoluzionaria, trasmessa dalle macchie di colore e dal risuonare degli slogan”²⁰.

Le finestre della Rosta diffondono notizie dal fronte, servono da strumento di propaganda contro i nemici di classe, educano il popolo alla nuova cultura del nascente Stato sovietico. Prodotte a ritmo febbrile, con rapidità telegrafica per stare al passo con gli sconvolgimenti del tempo, le finestre sono lavori quasi improvvisati, collaborativi, eseguiti con la tecnica dello *stencil*. “Lavoravo fino alle due di notte”, ricorda Majakovskij, “e mi coricavo mettendomi sotto la testa non un cuscino, ma un semplice ciocco di legno – questo per non addormentarmi e fare in tempo a tracciare con inchiostro di china il contorno delle ciglia dei vari Judenič e Denikin”²¹.

Più di ogni altro mezzo di comunicazione di massa dell'epoca, le finestre sfruttano le possibilità narrative dei pannelli autonomi disposti in successione: disegni dinamici sviluppano gradualmente narrazioni complete, in modo organico e unitario, creano un linguaggio visuale unico, sintesi di vecchio e nuovo. Il messaggio è rappresentato in maniera chiara, accessibile, pungente. Due o tre colori al massimo, sagome espressive, tipi sociali ridotti a pochi tratti prototipici riconoscibili, spesso riconducibili al paradigma “noi vs loro”²².

19. Finestra della Rosta n. 409 (ottobre 1920); cfr. V. Majakovskij, “Okna” Rosta i glavpolitprosveta (1919-1922), in: *Polnoe*, cit., t. 3, p. 174 (per il testo) e p. 177 (per l'immagine).

20. V. Majakovskij, *Prošu slova...*, in: *Polnoe*, cit., t. 12, p. 205.

21. Id., *Tol'ko ne vospominanija*, in: *Polnoe*, cit., t. 12, p. 153.

22. Per un approfondimento sulle affinità formali tra le finestre della Rosta e il fumetto, cfr. J. Alaniz, *Komiks*, cit., pp. 43-48.

L'interrelazione tra le immagini, la risonanza imponente degli slogan, la chiarezza grafica della combinazione di livello verbale e livello iconico danno unità e forza espressiva ai manifesti.

Majakovskij scelse a modello dei suoi cartelloni le forme teatrali e figurative del popolo. L'impianto delle sue vignette è simile a quello del *lubok*, i personaggi sembrano usciti dalla *petruška* e i versi delle didascalie riprendono le cantilene del *račk* [...], utilizzando proverbi, indovinelli, canzoni del folklore. Ma ciò non toglie che la parola e il disegno di Majakovskij conservino anche alla Rosta l'impronta specifica del futurismo²³.

Majakovskij crea manifesti monotematici, con slogan e illustrazioni equilibrati. La componente testuale è incisiva, efficace. Con l'esperienza del cubofuturismo alle spalle, il poeta spinge le finestre quasi all'astrazione, sperimenta con parole e immagini fino a creare un nuovo linguaggio: "quasi ideogrammi", scrive Osip Brik, una sorta di "dizionario personale"²⁴, composto da frasi e rappresentazioni ricorrenti, a creare un sistema strutturale e visuale che definisce con inchiostro indelebile il linguaggio grafico dell'arte di propaganda del tempo.

Grigi! A voi gridiamo. // Basta con questa melma borghese. // L'unica salvezza è il comunismo! // Prendete! C'è solo una scala per la felicità²⁵.

Le finestre sono così una sorta di "anello di congiunzione tra tradizioni diverse: il *lubok*, le Avanguardie e l'arte satirica di epoca successiva", che nel fare uso esplicito delle tecniche narrative verbali e visive del fumetto, di molto sarà debitrice alle creazioni di Majakovskij²⁶.

I due esempi di finestre della Rosta qui riportati (*Compagni!*, n. 409, e *Grigi!*, n. 314) ritornano anche nel fumetto *Majakovskij: kak delat' stichi*, su due tavole in cui lo stile distintivo di Akišin riproduce fedelmente i manifesti di Ma-

23. A. M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro*, cit., p. 95.

24. O. Brik, cit. in: J. Alaniz, *Komiks*, cit., p. 45.

25. Finestra della Rosta n. 314 (settembre 1920); cfr. V. Majakovskij, "Okna" Rosta, cit., p. 157 (per il testo) e p. 159 (per l'immagine).

26. J. Alaniz, *Komiks*, cit., p. 48.

jakovskij, per un dialogo aperto tra un *komiks* di oggi e un *protokomiks* di ieri²⁷.

Tempo supplementare: conclusioni

Majakovskij è multispaziale. Le sue poesie esistono in spazi diversi – rima, ritmo, visualità [...]. Dallo spazio del testo egli passa allo spazio del cinema o a quello delle immagini delle “Finestre della Rosta”. [...] Ma come trasmettere questa multispazialità? Il formato del fumetto è ideale: vi sono sia testo sia immagini, e tutto si frange, tutto crea relazioni multispaziali – la biografia con la poesia, la poesia con le immagini, le immagini con sé stesse²⁸.

Così si legge in una recensione di F. Balandin riportata sulla quarta di copertina del fumetto. Il nostro contributo propone allora un modo di lettura: per mettere esplicitamente in connessione “due tempi” (due spazi?) del fumetto russo – da oggi a ieri; per evidenziare, attraverso due momenti della sua storia, la specificità del genere *komiks* in Russia. Un tentativo, il nostro, di restituire – tra le righe (e tra le vignette) – la complessità del fumetto, genere sincretico che, dietro a un’apparente semplicità, nasconde molteplici livelli interpretativi. Nel caso di *Majakovskij: kak delat’ stichi*, tale complessità si manifesta sia dal punto di vista verbale, nella rappresentazione della vita e della poesia di Majakovskij – resa anche attraverso la viva scrittura del poeta, dalla lirica alla riflessione metaletteraria; sia dal punto di vista iconico, nella trasposizione intersemiotica e intrasemiotica delle esperienze grafiche di Majakovskij. In quest’ultimo aspetto si rivela in particolare anche la consapevolezza del fumetto russo contemporaneo nei confronti della propria genealogia e della propria evoluzione storica – un atto di memoria culturale che diviene, al contempo, momento di riflessione del genere *komiks* su sé stesso.

27. Cfr. A. Akišin, A. Kondrat’ev, *Majakovskij*, cit., pp. 33-34.

28. Ivi, quarta di copertina.

1. Scene finali

In chiusura, sfogliamo le ultime pagine del fumetto:

In questa vita
morire
non è difficile.
Vivere
è di gran lunga più difficile²⁹.

“28 dicembre 1925. Hotel Angleterre, Leningrado, via Malaja Morskaja, 24”. I versi che Majakovskij scrive in morte di Esenin introducono tavole semioticamente complesse. Sul piano iconico, immagini minimali, tragiche, spietate – la facciata di un palazzo pietroburchese, la neve che cade; la porta chiusa della stanza d’hotel; il riflesso allo specchio di Esenin, e un cappio sullo sfondo – narrano gli ultimi momenti della vita del giovane poeta, morto suicida all’età di trent’anni. Sul piano verbale, all’apparenza sconnessi si dispiegano passaggi tratti, ancora una volta, dal saggio *Kak delat’ stichi?*

aA

1. Voi siete andato, Serëža, all’altro mondo...
2. Voi siete andato senza rimedio all’altro mondo.
3. Voi siete andato, Esenin, all’altro mondo.

69

Il primo verso è falso a causa della parola “Serëža”. Non mi sono mai rivolto a Esenin in modo così amichevole.

Il secondo verso è brutto perché il sintagma “senza rimedio” è superfluo, casuale, inserito solo per metrica. Qualcuno è forse mai morto con rimedio?

Il terzo verso non funziona per la sua totale serietà³⁰.

Il saggio di Majakovskij – lo riveliamo qui – nasce in realtà proprio come riflessione teorica attorno al poema *Sergeju Eseninu* (A Sergej Esenin, 1926) – una sorta di risposta poetica di Majakovskij per “paralizzare” i versi che Esenin scrisse con il proprio sangue prima di morire: “In questa vita morire non è nuovo. / Ma anche vivere, certo, non lo è di più”.

Dopo quei versi la morte di Esenin divenne un fatto letterario. Fu subito chiaro quante persone esitanti avrebbe

29. Ivi, p. 58; per il testo originale della poesia cfr. V. Majakovskij, *Sergeju Eseninu*, in: *Polnoe*, cit., t. 7, pp. 100-105.

30. A. Akišin, A. Kondrat’ev, *Majakovskij*, cit., p. 59; per il testo originale del saggio cfr. V. Majakovskij, *Kak delat’ stichi?*, cit., p. 103.

rosso (l'unico dettaglio a colori del libro) – braccio teso in avanti, come Superman – spicca il volo dalla cima di un grattacielo: il Palazzo dei soviet di Mosca, progetto simbolo di un'utopia mai realizzata. Se il progetto fosse divenuto realtà, quel grattacielo sarebbe stato all'epoca il più alto del mondo: 415 metri di altezza. Sulla cima, per altri cento metri, sarebbe stata eretta una statua di Lenin...
– o forse, di Majakovskij?

Мне бы
памятник при жизни
полагается по чину.
Заложил бы
динамиту
ну-ка,
дрызнь!
Ненавижу
всяческую мертвечину!
Обожаю
всяческую жизнь!³⁵

35. Id., *Jubilejnoe*, in: *Polnoe*, cit., t. 6, p. 56.

Major Grom 1939, un eroe sovietico. Strategie narrative e identitarie nell'universo crossmediale di Bubble editore / Mayor Grom 1939, a Soviet Hero. Narrative and Identity Strategies within the Cross-Media Universe of Bubble Publishing

Gloria Politi
Università del Salento

Introduzione

Parlare oggi di fumetto russo significa entrare in un mondo in continua espansione, oltremodo stratificato, segnato da fratture, rimozioni e fili sotterranei di continuità. Dietro i *graphic novel* urbani, distopici o supereroici prodotti da realtà editoriali come il colosso moscovita Bubble¹, si

1. Fondata nel 2011 dal giornalista Artëm Gabreljanov come parte della società News Media di proprietà del padre, il magnate dell'informazione Aram Gabreljanov, Bubble Comics – questa la sua denominazione iniziale – è oggi la principale realtà editoriale russa nel campo del fumetto e l'unica a produrre opere originali, autonome rispetto a qualsiasi marchio o serie già esistente, nazionale o estera.

Dopo un inizio un po' difficile, Bubble Comics ridefinisce la propria identità, orientandosi verso la creazione di "strisce" di supereroi. Il 1° ottobre 2012 vede la luce il numero pilota della serie *Besoboj* che di fatto inaugura una produzione articolata in più linee narrative originali costituite dai fumetti *Inok* (Il monaco), *Major Grom* (Il maggiore Grom), *Krasnaja Furija* (Furia rossa) poi affiancati da *Ekslibrium* e *Meteora* intorno a cui Bubble ha progressivamente dato forma ad un articolato universo transmediale costituito da film, corto-lungometraggi, serie televisive, cartoni animati, gadget, giochi da tavolo e videogiochi.

Parallelamente vengono sviluppati alcuni *imprint* ovvero linee di pubblicazione autonome dotate di una propria fisionomia, come Bubble Visions, dedicata alla pubblicazione di *graphic novel* e fumetti di autori indipendenti, e Bubble Manga, rivolta alla produzione di manga russi.

Il 1° ottobre 2015 la direzione editoriale passa a Roman Kotkov, già redattore esecutivo dal 2014, mentre Artëm Gabreljanov concentra le proprie energie sulla nascita della

intravedono radici più profonde, storie di un'arte che ha percorso strade non lineari, spesso marginali, attraversata da esilio, censura e precarietà della legittimazione culturale.

La parabola di Bubble Comics, che segna la piena affermazione della nona arte come industria culturale e medium di massa nel XXI secolo, si colloca infatti all'estremo opposto rispetto a esperienze frammentarie e spesso dimenticate, solo oggi riscoperte e rilette in chiave critica. Una testimonianza emblematica di questa genealogia dispersa è il progetto *Russkij komiks 1935-1945. Korolevstvo Jugoslavija* (Il fumetto russo 1935-1945. Il regno di Jugoslavia), promosso dalla casa editrice indipendente Černaja Sotnja che realizza un'operazione di recupero, traduzione e restituzione critica delle produzioni fumettistiche realizzate da artisti russi emigrati nei Balcani tra le due guerre mondiali. Un simile intervento filologico mette in luce una tradizione diasporica e transnazionale, che rivela quanto la narrazione per immagini sia stata, anche per la cultura russa, un terreno vivo di elaborazione identitaria e politica.

aA

73

A partire da questo rinnovato interesse per la memoria e per le genealogie sommerse del fumetto russo, il presente saggio concentra l'attenzione sulla produzione contemporanea, con un focus su *Major Grom 1939*². Il caso in esame consente di cogliere la complessità del progetto di Bubble, che attraverso l'espedito del "libro fittizio" – più precisamente una serie di "fumetti fittizi" – elabora una strategia di costruzione identitaria attorno ad uno dei più celebri supereroi della fumettistica russa contemporanea, il maggiore

sezione cinematografica dei Bubble Studios, dando avvio a un ambizioso progetto di trasposizione filmica dei suoi universi fumettistici. Il primo risultato è il cortometraggio *Major Grom* (2017), seguito dal lungometraggio *Major Grom: Čumnoj Doktor* (Major Grom: Il medico della peste, 2021) e, nel 2023, il prequel *Grom: Trudnoe detstvo* (Grom: Un'infanzia difficile) dedicato alle origini del protagonista, il poliziotto pietroburchese Igor' Grom. Nel 2024 esce *Major Grom: Igra* (Major Grom: Il gioco), che rappresenta una nuova tappa nell'evoluzione del personaggio all'interno di un contesto più ampio. La produzione, realizzata con il sostegno di Kinopoisk, è destinata alla distribuzione sull'omonima piattaforma streaming a conferma della progressiva espansione di Bubble Comics oltre i confini della carta stampata. Cfr. A. Ionov, *Bubble – 10 let! Istorija izdatel'stva i ego komiksov (s kommentarijami sozdatelej)*, in: "Mir fantastiki", 10 oktjabrja 2022 g., <<https://www.mirf.ru/comics/komiksy-bubble-istoriya>> (ultimo accesso 23/09/2025).

2. A. Volkov, A. Gorbut, N. Martinovič, *Major Grom 1939*, Bubble, Moskva 2019.

di polizia Igor' Grom. Grazie ad un inscenato processo di recupero, sono riportate alla luce in maniera artificiosa storie risalenti al 1939 e considerate perdute, con l'effetto di costruire un legame tra la tradizione sovietica e la cultura pop contemporanea. In tal modo, la "riscoperta" – costruita ad arte – di personaggi iconici non si limita a celebrare il passato, ma lo reinterpreta in chiave moderna, offrendo narrazioni ricche di ideali patriottici e avventure coinvolgenti, capaci di attrarre nuove generazioni di lettori e di collegare la nostalgia storica ad un immaginario che riflette in certa misura la sensibilità culturale odierna.

Dalle radici del fumetto russo a *Major Grom 1939*

Major Grom 1939, pubblicato da Bubble il 21 ottobre 2019, si presenta come un'interpretazione retrofuturista dell'eroe sovietico, strutturata su un raffinato dispositivo meta-narrativo e una dichiarata estetica d'epoca. Analizzarne le strategie formali e ideologiche richiede uno sguardo lungo, capace di cogliere non solo l'eco dei modelli occidentali nella produzione contemporanea fumettistica russa, ma anche l'eredità rielaborata – talvolta in maniera ironica, talvolta nostalgica – di una tradizione visiva e narrativa profondamente radicata.

E proprio guardando al passato emerge quanto la storia del fumetto russo sia stata a lungo oscurata da una doppia marginalità: da un lato, la sua identificazione con la cultura pop occidentale ha contribuito ad una diffusa svalutazione del genere nel contesto culturale soprattutto sovietico; dall'altro, la produzione fumettistica della prima emigrazione russa, sviluppatasi al di fuori dell'Urss in contesti spesso ostili o indifferenti alla memoria imperiale, è stata ignorata o trascurata. È appunto questo tessuto storico e culturale che *Major Grom 1939* mette in scena mediante l'espedito chiave della datazione fittizia al 1939. Si tratta di un deliberato artificio che collega l'opera contemporanea all'epoca d'oro del fumetto, ovvero alla produzione artistica degli emigrati russi nel Regno dei Serbi, Croati e Sloveni tra il 1935 e il 1945. La storia europea del fumetto dei primi decenni non può essere infatti compresa senza tenere conto del contributo jugoslavo, frutto di una vivace attività creativa, tradotta e diffusa nelle principali riviste del tempo,

alimentata in modo decisivo dalla presenza di artisti russi della prima ondata migratoria³.

Questo tessuto di contatti e influenze culturali trova un chiaro riscontro nella storia della presenza russa in Serbia, una presenza costituita da ufficiali, intellettuali, ex funzionari e specialisti di alto profilo. Centinaia di insegnanti, studiosi, giuristi e artisti contribuirono a rafforzare un Paese già provato dalla Prima guerra mondiale e ad influenzare la formazione della nuova generazione dell'*intelligencija* serba. Il contributo russo si estese a numerosi ambiti culturali e istituzionali: dagli architetti che parteciparono alla progettazione di edifici tuttora in uso, tra cui il palazzo del Governo, il Ministero degli Esteri, lo Stato Maggiore e il Maneggio, oggi Teatro Drammatico di Belgrado, ad artisti e danzatori il cui impegno favorì lo sviluppo del balletto, dell'opera e della narrativa illustrata, nota sin d'allora come *strip*⁴.

La nascita del fumetto russo-jugoslavo si lega a Jurij Pavlovič Lobačëv⁵, alias Đorđe Strip⁶, figlio del console russo dell'Impero Ottomano, considerato il fondatore del genere. Nel 1935 pubblica il romanzo grafico *Krova-voe nasledstvo* (L'eredità di sangue) e fonda il Circolo degli artisti di Belgrado insieme alla rivista illustrata *Strip*. Tra gli otto membri fissi della redazione figuravano due serbi e cinque ufficiali dell'Armata bianca emigrati: Konstantin Kuznecov, Aleksej Ranchner, Sergej Solov'ëv, Ivan Šenšin e Nikolaj Navoev. I fumetti divennero immediatamente una delle letture più amate dal pubblico locale⁷ con una tiratura settimanale del periodo prebellico – considerando la sola Belgrado – di trecentomila copie che, in meno di dieci anni, portò alla pubblicazione di oltre quattromila pagine

aA

75

3. Sul tema specifico relativo all'esodo dei russi in seguito alla Rivoluzione d'ottobre, vedi L. Magarotto, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, in: "Europa Orientalis", n. 26, 2007, pp. 127-144.

4. V. I. Anastasievič, *Russkij komiks korolevstva Jugoslavija*, Skifija, Sankt-Peterburg 2014.

5. Ivi, pp. 63-71.

6. La parola *strip* fu introdotta nella lingua serba dallo stesso Lobačëv insieme al direttore del quotidiano *Politika*, Dušan Duda Timotijević, abbreviando l'inglese *comic strip* così da scartare la prima parte e mantenere solo la seconda.

7. In Serbia la tradizione del fumetto continua ancora oggi con autori di rilievo, tra cui Aleksandr Zograf. Cfr. D. Furlan, M. Vranješ, *Aleksandr Zograf, esponente di spicco del graphic journalism contemporaneo serbo*, in: "Slavica Tergestina", КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: *Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, 27 (II), 2021, pp. 234-253.

illustrate e centocinquanta romanzi grafici, diffusi in tutta Europa e capaci di esercitare un'influenza decisiva sulla scuola parigina d'avanguardia.

Le informazioni biografiche sugli autori di questa stagione sono purtroppo frammentarie. La figura meglio documentata, e al tempo stesso la più romanzesca, è quella di Konstantin Kuznecov⁸, veterano della Prima guerra mondiale e della guerra civile russa, presunto cospiratore contro Lenin e autore dell'ultimo *graphic novel* jugoslavo, *Istorija o neščastnom Korole* (La storia del Re disgraziato). Con l'arrivo delle truppe tedesche, il Circolo degli artisti di Belgrado si sciolse e la produzione di fumetti diminuì drasticamente. Il successivo governo socialista, infastidito dalle allusioni politiche presenti nell'opera di Kuznecov, ne proibì del tutto la pubblicazione. Dopo la guerra, l'autore si trasferì a Monaco, poi negli Stati Uniti, dove si dedicò alla pittura di icone; Solov'ëv⁹ si stabilì in Italia; Navoev¹⁰ morì di tubercolosi mentre Ranchner¹¹ scomparve senza lasciare traccia; Šenšin¹² fu fucilato per collaborazionismo; infine Lobačëv, godendo della cittadinanza sovietica, poté rientrare a Leningrado e avere così salva la vita.

Nel 2016, dopo decenni di oblio, la riscoperta di quel "rinascimento belgradese" avviene quasi per caso grazie all'editore Dmitrij Bastrakov che, venuto a conoscenza di una simile stagione artistica, avvia una campagna di raccolta fondi finalizzata alla ristampa e alla pubblicazione in Russia delle principali opere dei fumettisti russo-jugoslavi. L'impresa si rivela alquanto complessa e si protrae per quasi un anno, durante il quale si svolge una ricerca incessante dei fumetti originali principalmente in Francia, Germania, Italia, Bulgaria e ovviamente in Serbia, a Belgrado e Novi Sad, con visite negli archivi e momenti dedicati allo studio dei materiali rinvenuti; i numeri mancanti delle riviste saranno poi acquisiti direttamente dai collezionisti. Il restauro accurato, la traduzione dal serbo e l'adattamento nella lingua letteraria dà vita ad uno zibaldone per immagini

aA

8. I. Anastasievič, *Russkij komiks korolevstva Jugoslavija*, cit., pp. 90-99.

9. Ivi, pp. 108-115.

10. Ivi, pp. 83-90.

11. Ivi, pp. 103-108.

12. Ivi, pp. 115-122.

articolato in tre volumi contrassegnati dal titolo comune di *Russkij komiks 1935-1945. Korolevstvo Jugoslavija*¹³. L'opera traccia – mediante le narrazioni illustrate degli artisti del circolo di Belgrado, che spaziano dalla trasposizione di classici russi (Puškin, Gogol', Tolstoj) a racconti originali su temi storici, epici o avventurosi, spesso legati all'identità nazionale russa – un arco temporale che va dalla Rus' medievale fino alla Seconda guerra mondiale, con incursioni significative anche nella produzione letteraria europea. Stando alle parole dell'editore, il progetto può essere interpretato come un omaggio a quanti abbiano fatto parte di una cosiddetta "Russia alternativa"¹⁴, una Russia che, evitando il percorso della rivoluzione, dell'isolamento e della cortina di ferro, si inserisce invece in modo organico nell'avanguardia della cultura pop europea del XX secolo.

Nella prima raccolta, pubblicata nel 2017, vi sono diciassette *graphic novel* di ambientazione russa, tra cui *Taras Bul'ba* (Taras Bul'ba), *Revizor* (L'ispettore generale), *Ruslan i Ljudmila* (Ruslan e Ljudmila), *Kazaki* (I cosacchi) ispirato a *Tichij Don* (Il placido Don) di Michail Šolochov, *Černyj Ataman* (L'atamano nero), *Sten'ka Razin* (Sten'ka Razin), *Pëtr Velikij* (Pietro il grande), *Gazavat* (Gavazat). Vi trovano posto anche *Pikovaja dama* (La dama di picche) che diviene un thriller sulla follia, *Tri žizni* (Tre vite), dedicato al tema della morte, e *Molodaja sibiročka* (La giovane siberiana) ispirato a *Sibiročka* (La siberiana) di Lidija Čarskaja¹⁵, di cui riprende il titolo. Chiude il volume *K³* (K³), fumetto realizzato dalla redazione di Černaja Sotnja, che ricostruisce la biografia di Konstantin Kuznecov e racconta le origini del fumetto russo-jugoslavo fino al suo ritorno in patria.

Nella seconda antologia pubblicata nel 2020 sono inclusi *Noč' pered Roždestvom* (La notte prima di Natale), *Stacionnyj smotritel'* (Il capostazione) *Chadži-Murat* (Chadži-Murat),

13. D. Bastrakov (glav. red.), *Russkij komiks 1935-1945. Korolevstvo Jugoslavija*, Černaja Sotnja, Nižnij Novgorod 2017, vol. 1; 2020, vol. 2; 2025, vol. 3.

14. D. Bastrakov, *Predislovie*, in: *Russkij komiks 1935-1945. Korolevstvo Jugoslavija*, cit., vol. 1, p. 8.

15. Autrice amatissima dal pubblico giovanile d'inizio secolo, Lidija Čarskaja (1875-1937) sopravvive sorprendentemente nel panorama sovietico, dove la sua prosa sentimentale continua a esercitare un grande fascino nonostante la censura ideologica. Cfr. V. Golovin, *Tvorčestvo Lidii Čarskoj v prižiznnoj kritike*, in: "Detskie čtenija", Institut ruskoj literatury (Puškinskij Dom) RAN, n. 3, 2018, pp. 62-91.

Voskresenie (Resurrezione) e il fumetto di Sergej Solov'ëv, *D'javol i ego učënik* (Il diavolo e il suo discepolo) un esempio significativo dell'approccio autoriale alla narrazione grafica. Infine il terzo volume del 2025 comprende dieci opere e si concentra su storie ispirate alla letteratura classica mondiale, da *Robin Hood* a *Romeo e Giulietta*, da *Don Chisciotte* a *Il conte di Montecristo*. Vi rientrano anche i *graphic novel* originali di Konstantin Kuznecov – *Grafinja Margo* (La contessa Margot), *Baron Vampir* (Il barone vampiro) e *Znak Smerti* (Il segno della morte) –, il seguito di *D'javol i ego učënik* di Sergej Solov'ëv e una nuova parte di *K³: komiks o komikse* (*K³: il fumetto del fumetto*) curato da Dmitrij Bastrakov e dall'illustratrice Marija Saranceva per la casa editrice contemporanea impegnata a recuperare il patrimonio letterario, culturale e scientifico della diaspora russa in Jugoslavia, gradualmente dissolta nel secondo dopoguerra. Grazie all'impegno di studiosi e alla lungimiranza dell'editore Čërnaja Sotnja, questo corpus dimenticato è finalmente tornato a vedere la luce in patria, costituendo una testimonianza tangibile di una Russia possibile e mancata.

Anche l'operazione condotta da Bubble con *Major Grom 1939* si iscrive in una più ampia tendenza contemporanea volta alla ridefinizione fluida del tempo narrativo e della memoria finzionale. Oggi, la serialità popolare non si sviluppa più secondo direttrici semplicemente lineari o cronologiche ma tende piuttosto a frammentarsi, a ricomporsi e ad espandersi in forme rizomatiche, dando vita a universi narrativi complessi, stratificati e polifonici¹⁶. Allo stesso tempo, l'impiego di dispositivi metatestuali e diegetici – come il libro ritrovato, il manoscritto perduto o altri oggetti narrativi anacronici – assume un ruolo cruciale, non solo nella costruzione ma anche nella rilettura degli immaginari ciclici. Non si tratta semplicemente di espedienti narrativi, ma di strumenti attraverso cui le storie si autoriflettono, si interrogano, mettono in discussione la propria coerenza interna e, al contempo, ampliano il potenziale mitopoietico dell'universo in cui si collocano.

In tal senso, Bubble non si limita a pubblicare una storia ambientata in un passato immaginario: assegnando

16. G. Boccia Artieri, G. Fiorentino (a cura di), *Storia e teoria della serialità. Le forme della narrazione contemporanea tra arte, consumi e ambienti artificiali*, Meltemi, Roma 2024, vol. 3.

alla vicenda il 1939 come punto di riferimento storico¹⁷, *Major Grom* si ricongiunge simbolicamente alla tradizione fumettistica russa sviluppatasi in esilio, evocando l'eredità narrativa degli autori diasporici e la sua rielaborazione nell'universo contemporaneo. Il fumetto in veste sovietica offre un esempio paradigmatico di come la narrazione contemporanea possa frammentare e ricomporre il ritmo seriale, dimostrando nella vicenda stessa il distacco dall'asse cronologico della saga originale¹⁸ e il collocamento in un passato ipotetico, quasi ucronico¹⁹. E tuttavia la finzione editoriale del "libro ritrovato" riesce ad imprimere coerenza e profondità a questa discontinuità, nella misura in cui rappresenta un passaggio simbolico che introduce una genealogia possibile e alternativa. Nella Russia immaginaria così evocata si stabilisce un dialogo silenzioso ma pregnante con la tradizione del fumetto russo d'autore, mentre di pari passo l'opera supera la dimensione di semplice *spin-off* per divenire un chiaro esempio di scrittura seriale postclassica, in grado di mettere in discussione canone, origine e continuità. Pur non trattandosi di un vero recupero storico, come avviene con le opere pubblicate da Černaja Sotnja, il dispositivo del "libro ritrovato" ricollega il prodotto editoriale di Bubble alla tradizione mitica dei fumetti russi, instaurando un legame ideale con la memoria creativa degli artisti diasporici in Jugoslavia. E ancora, le vicende narrate in *Major Grom 1939* non solo affiancano la saga contemporanea senza entrarvi in conflitto, ma generano l'illusione di

17. Curiosa coincidenza il fatto che *Superman* nasca nel 1938, appena un anno prima dell'ambientazione temporale scelta da Bubble, benché il riferimento cronologico non implichi tanto una relazione diretta quanto piuttosto un rovesciamento di modello. Come evidenzia Umberto Eco nel saggio dedicato al supereroe americano in *Apocalittici e integrati*, Superman incarna un modello di coscienza etica priva di dimensione politica, garante dell'ordine e della stabilità. *Major Grom 1939*, al contrario, propone un eroe forgiato dall'immaginario sovietico, in cui etica e politica coincidono e si realizzano nell'azione a favore della collettività, traducendo in comportamento l'ideale rivoluzionario dell'"uomo nuovo". Cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 2011, pp. 135-136.

18. Per un approfondimento cfr. G. Politi, *Supereroi seriali: Major Grom e la costruzione di una mitologia nazionale post sovietica*, in: "Fabrica Litterarum Polono-Italiana", n. 1/2 (11/12), 2026, in corso di pubblicazione. Cfr. anche F. Bazzocchi, *Major Grom: Ćumnoj Doktor. Un supereroe del nostro tempo*, in: "Slavica Tergestina", *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, 27 (II), 2021, pp. 98-145.

19. L.-V. Szabo, *Utopia and Uchronia. From Thomas More to H. G. Wells*, in: "Transylvanian Review", n. 4 (XXVII), 2018, pp. 129-139.

una profondità storica, invitando il lettore ad esplorare le connessioni tra la dimensione fittizia e quella reale. Si apre dunque una finestra metafinzionale che, nella suggestione dell'esistenza di universi narrativi paralleli, testimonia l'eredità viva di un immaginario alternativo costruito da quegli stessi autori in esilio.

L'estetica di un passato immaginato²⁰

La copertina di *Major Grom 1939* si erge come un artefatto metatestuale denso di rimandi simbolici e narrativi, ben più di un semplice richiamo al passato. Essa sfrutta con consapevolezza l'iconografia legata a *Čumnoj Doktor*, uno degli antagonisti principali della saga contemporanea, per instaurare un dialogo esplicito tra le narrazioni che si intrecciano nel continuum temporale dell'universo seriale. In tal modo, l'immagine non si limita a evocare un contesto storico, ma si fa portatrice di un flusso metanarrativo che collega la Russia degli anni Trenta al presente del fumetto, suggerendo come le minacce del passato – incarnate da figure mostruose o da personaggi liminali come il medico della peste – possano riverberarsi nel futuro in una mitologia che travalica i confini spazio-tempo.

Dal punto di vista grafico, la copertina, il formato, la composizione e il *lettering* imitano volutamente lo stile delle riviste illustrate e dei giornali satirici del periodo prebellico – primo fra tutti “Krokodil” – con una tavolozza cromatica dominata da rossi, gialli e neri. Queste scelte non rispondono solo ad un intento mimetico, ma producono un effetto di autenticità che rafforza la finzione del “ritrovamento” editoriale. L'imponente figura del nemico numero uno di Grom, che sovrasta la scena come un'ombra sul paesaggio urbano e sul protagonista in fuga, traduce visivamente il rapporto di continuità e discontinuità con la saga principale: è insieme icona riconoscibile e presenza perturbante, proiezione di un passato mai del tutto archiviato. L'immagine, così concepita, è la cifra di una soglia narrativa e temporale, capace di condensare nella sua struttura visiva la duplice natura del progetto, a metà tra memoria e finizio-

20. L'analisi che segue si concentra su alcuni elementi esemplificativi del *graphic novel*, senza pretendere di esaurirne la complessità.

ne storica, e di inscrivere la copertina stessa nel dispositivo finzionale del “libro ritrovato”. In tal modo, l’incipit grafico esprime un’estetica della nostalgia teorizzata da Svetlana Boym, dove il passato non è oggetto di restaurazione ma di rifrazione, trasformandosi in una superficie speculare che permette di riflettere criticamente sul rapporto tra memoria, perdita e rappresentazione²¹.

La pagina successiva – che riproduce una scheda di prestito bibliotecario sovietica, completa di stampigliatura rotonda “ufficiale”, numerazione manoscritta e date comprese tra il 1939 e il 1940 – rappresenta molto più di un semplice elemento compositivo o di un artificio stilistico. Essa agisce come un preciso segnale diegetico: è parte integrante della struttura metanarrativa di *Major Grom 1939* e contribuisce in modo sostanziale alla costruzione della *fiction* che consegna a chi legge un reperto autentico emerso dagli archivi dell’Unione Sovietica.

La simulazione di autenticità così generata produce un raffinato “effetto di realtà”²², per usare un’espressione cara a Barthes, ed offre la suggestione di trovarsi di fronte a un libro effettivamente stampato alla fine degli anni Trenta e conservato in una biblioteca pubblica dell’Urss. Tale mimesi documentaria è ciò che rende credibile l’intera operazione di retrodatazione: il volume appare non come un’opera contemporanea ambientata nel passato, bensì come un oggetto del passato restituito al presente. Il tratto grafico, l’impaginazione, l’usura simulata e i segni dell’apparato burocratico si inseriscono coerentemente in quella tradizione della cultura materiale sovietica che faceva del libro un veicolo privilegiato di educazione, propaganda e conservazione ideologica. Questa strategia retorica, lungi dall’essere un semplice esercizio di *pastiche*, può essere definito meglio come un dispositivo di distanziamento critico, finalizzato tanto a riattivare, attraverso la simulazione del documento, la memoria del reale quanto a disinnescare una presunta espressione di retorica nostalgica. La logica di distanziamento e simulazione trova una traduzione immediata sul

aA

81

21. S. Boym, *Nostalgia and Post-Communist Memory*, in: Eadem, *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York 2001, pp. 57-71.

22. R. Barthes, *L'effetto di reale* (1968), in: *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-159: 158.

piano visivo nel colophon: il fondo avorio, con una leggera puntinatura e un effetto di usura artificiale dalla tipica consistenza di carta invecchiata, evoca, più per impressione visiva che per fedeltà filologica, l'aspetto dei materiali editoriali d'epoca. La composizione, centrata e simmetrica, riprende i modelli grafici della stampa ufficiale sovietica, in particolare delle riviste giovanili del Komsomol, che viene richiamato in maniera esplicita dall'acronimo VLKSM – *Vsesojuznyj leninskij kommunističeskij sojuz moloděži* (Unione della Gioventù Comunista Leninista di tutta l'Unione).

La gamma cromatica, anche in questo caso ridotta a rosso, nero e avorio, inscena l'essenzialità visiva della grafica staliniana, in cui il rosso svolgeva una funzione tanto decorativa quanto politica. Qui diviene codice visivo di appartenenza, che unifica titolo, cornice e il vocativo "Tovarišč!" in un unico campo simbolico. L'interiezione, rivolta direttamente al lettore, introduce un messaggio che, pur assumendo la forma di un ammonimento ideologicamente marcato, tende a neutralizzare o ridurre l'impatto di ciò che viene presentato:

Compagno! Aprendo questo libro, ricorda...
Non è un romanzo storico!
Non è la "Pravda!"
Non è una raccolta di manifesti di propaganda!
È un libro per lo svago di ragazzi, ragazze e dei loro genitori²³.

Non solo l'esplicita indicazione cronotopica "Mosca 1939" riconduce all'epoca dei soviet ma persino il carattere tipografico, spigoloso e geometrico, proprio dei modelli costruttivisti e delle sperimentazioni tipografiche delle avanguardie, sebbene reinterpreted in chiave digitale e contemporanea per rafforzare l'effetto visivo sospeso tra imitazione storica e reinvenzione pop. All'interno di questa cornice, il logo di Bubble si traveste da marchio editoriale sovietico, in una posa ironica che fonde cultura visuale contemporanea e retorica propagandistica. In tal senso, la pagina funziona come dispositivo metatestuale di autenticazione fittizia, dove gli elementi del colophon contribuiscono

23. A. Volkov, A. Gorbut, N. Martinovič, *Major Grom 1939*, cit., s. n.

a creare un'ecfrasi viva di un'epoca passata; l'inserimento di simboli e acronimi, insieme al sigillo bluastro del Glavlit, il ben noto *Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* (Amministrazione centrale per la letteratura e le case editrici) preposto alla censura di Stato, donano al fumetto una parvenza documentaria, producendo al contempo un effetto iperrealistico che simula la burocrazia editoriale staliniana e ne mette in scena la natura rituale e coercitiva.

La combinazione di materialità simulata, composizione simmetrica, riduzione cromatica e linguaggio ideologico crea l'estetica di un falso d'epoca, sospeso tra verosimiglianza e ironia. Il richiamo all'anno "1939", a quel passato reinventato attraverso i codici visivi della propaganda, che riflette sulla loro persistenza nella cultura contemporanea, si scontra con i riferimenti effettivi all'autore e sceneggiatore Aleksej Volkov, ai disegnatori Aleksej Gorbut e Natal'ja Martinovič e al redattore responsabile Roman Kotkov, ancorando l'opera ad una concreta realtà editoriale.

Proseguendo nella lettura, compare un documento redatto nella forma di un *prikaz*, l'"Ordine n. 8102012 sul libro nocivo 'Major Grom'". La pagina riproduce con scrupolosa esattezza la struttura di un atto amministrativo sovietico, ovvero un provvedimento di censura tipico della stagione staliniana: il fumetto *Major Grom* è definito "dannoso", accusato di rappresentare un eroe privo della guida del Partito e di dissimulare, sotto l'apparenza di un libro per bambini, un testo "borghese" generato da un "nemico di classe". L'ordinanza si chiude con la formula imperativa di ritiro e distruzione del volume, completata da timbro e convalida ufficiale, nonché dall'ingiunzione perentoria: "Gli autori devono essere trovati e puniti con tutto il rigore possibile"²⁴.

Se ad un primo livello l'inserimento del documento può apparire come un ulteriore artificio paratestuale destinato a consolidare l'illusione archivistica che permea l'intero *Major Grom 1939*, un'analisi più approfondita rivela la presenza di un dispositivo più complesso. Il decreto di censura è infatti firmato da Razumovskij e Rubinštejn, personaggi interni all'universo narrativo – come del resto si scoprirà scorrendo l'indice –, nemici storici di Grom. Razumovskij, alias *Čumnoj*

aA

83

24. *Ibid.*

doktor, compare tanto nel presunto volume sovietico quanto nella serie contemporanea, mentre Rubińštejn, figura attiva nel *Grom* odierno, è evocato nel 1939 solo nella sezione che ospita gli schizzi preparatori e i ritratti dei nemici.

Questa soluzione permette di introdurre un meccanismo di traslazione narrativa, in cui le figure della finzione travalicano i propri limiti diegetici per assumere un'autorità simulata, quella dei funzionari dell'apparato sovietico. La circolarità che ne risulta, per cui gli antagonisti di Grom diventano anche i giudici del libro che li rappresenta, trasforma l'atto di censura in una scena interna alla storia, mascherata da documento autentico. La falsificazione si tramuta in uno strumento in grado di riflettere sui propri stessi procedimenti come pure di rovesciare i codici del romanzo d'archivio postmoderno²⁵ e l'estetica normativa del realismo socialista.

Nella quinta pagina del *front matter* del volume, Major Grom viene introdotto con un tono solenne ed enfatico che richiama la retorica della propaganda socialista: “un umile poliziotto, sempre pronto ad aiutare i cittadini in difficoltà, più veloce di un tram, più intelligente di un aritmometro, atleta, scacchista, figlio di una famiglia semplice, impavido e risoluto”²⁶. Il ritratto è reso con un segno realistico e controllato, distante dall'eccessiva stilizzazione digitale del Grom contemporaneo, ma al tempo stesso immediatamente riconoscibile e familiare. Le iperboli testuali si riflettono nella grafica: il nome del protagonista, di forte rilievo iconico, riproduce un lampo, richiamando la piccola cicatrice sul sopracciglio del detective e alludendo al suo nome, che in russo significa “tuono”. In questo modo, la pagina unisce testo, immagine e design in un effetto sinestetico, dove l'enfasi retorica trova eco nella rappresentazione visiva. Accanto a Igor' Grom, la presenza del fido collega Dima Dubin sottolinea la dimensione collettiva dell'azione eroica, rafforzando l'ideale di militanza condivisa rispetto all'individualismo.

Con *Major Grom 1939*, Bubble rilegge la tradizione del fumetto sovietico attraverso citazioni storiche e sperimen-

25. Cfr. R. Donnarumma, “*Storie vere*”: narrazioni e realismi dopo il postmoderno, in: “Narrativa”, n. 31/32, 2010, pp. 39-60.

26. A. Volkov, A. Gorbut, N. Martinovič, *Major Grom 1939*, cit., s. n.

tazione metatestuale, estetica d'archivio e retorica socialista, riaffermando la continuità della genealogia del disegno narrativo russo. L'opera diviene così un raffinato esperimento di simulazione ideologica, capace di evocare, decostruire e giocare con le icone del passato. Il *graphic novel*, simbolo del rigore socialista e, al tempo stesso, parodia consapevole del suo immaginario, manifesta questa duplice natura attraverso dettagli testuali e visivi: il linguaggio d'epoca, i riferimenti alla censura, la finta scheda bibliotecaria e persino l'"ordine di ritiro" firmato dai nemici del protagonista, mostrano come il fumetto stabilisca un dialogo costante tra documento e finzione, memoria e invenzione.

In definitiva, la casa editrice eleva *Major Grom 1939* a leggenda disegnata del nostro tempo, andando oltre la dimensione del semplice racconto di un'avventura storica. La struttura seriale, i riferimenti storico-politici e i giochi intertestuali reinterpretano i miti del passato in chiave contemporanea e sollecitano il lettore a riflettere sulle forme e sui simboli che modellano l'immaginario collettivo.

Uso dell'animazione nella didattica RKI come strumento per lo sviluppo delle competenze socio-culturali relative alla lingua straniera, sull'esempio di Čeburaška / Animation as a Pedagogical Resource in Teaching Russian as a Foreign Language through the Development of Socio-Cultural Awareness with Cheburashka

Francesco Sifo

Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari

Il valore didattico dell'animazione e dei materiali audiovisivi nell'insegnamento del russo come lingua straniera (RKI)

aA

Negli ultimi anni, l'utilizzo di materiali video si è progressivamente consolidato come uno degli strumenti più efficaci nell'insegnamento del russo come lingua straniera (RKI). Numerosi psicolinguisti hanno evidenziato che le informazioni veicolate attraverso le immagini vengono assimilate in modo più rapido ed efficace rispetto a quelle trasmesse esclusivamente dal testo scritto; ciò avviene perché la percezione visiva coinvolge simultaneamente processi cognitivi, emotivi e associativi. In particolare, la psicolinguista russa Irina Aleksandrovna Zimnjaja sottolinea il ruolo determinante dei canali visivi e uditivi nel processo di acquisizione linguistica, poiché favoriscono una comprensione più profonda e duratura del materiale appreso¹. In continuità con tali osservazioni, studi recenti confermano che l'immagine produce un impatto più diretto e profondo sullo spettatore, è accessibile a tutti indipendentemente dal livello linguistico.

1. I. A. Zimnjaja, *Psichologija obučenija nerodnomu jazyku (na materiale russkogo jazyka kak inostrannogo)*, Prosveščenie, Moskva 1989, p. 21.

stico, non richiede decodifica e stimola in modo naturale l'imitazione di modelli linguistici e comportamentali². Queste considerazioni trovano riscontro diretto nella didattica, in particolare nelle lezioni che integrano materiali video, capaci di suscitare interesse, stimolare la partecipazione e promuovere la creatività degli studenti. L'uso del video in aula non solo aumenta la motivazione e il coinvolgimento, ma trasforma la lezione in un'esperienza condivisa di apprendimento, favorendo una comunicazione più spontanea e autentica nella lingua studiata.

L'impiego di film e materiali audiovisivi amplia il ventaglio delle situazioni comunicative affrontabili in aula, consentendo di introdurre elementi caratteristici della lingua e della cultura russa difficilmente accessibili attraverso i soli testi scritti. La componente visiva favorisce la partecipazione attiva degli studenti, stimolando reazioni spontanee e lo sviluppo di strategie comunicative personali. Di conseguenza, l'impiego di materiali audiovisivi contribuisce in modo significativo all'ampliamento del lessico e al perfezionamento delle abilità fonetiche, grammaticali e sintattiche, sviluppando al contempo la capacità di esprimersi autonomamente sia nel discorso monologico sia in quello dialogico³. La visione di film o episodi che presentano situazioni problematiche stimola la riflessione e l'attività cognitiva, poiché invita gli studenti a interpretare i messaggi e a ricercarne il significato profondo⁴. In questo modo, l'esperienza audiovisiva promuove uno sviluppo integrato delle competenze linguistiche e comunicative, orientandole verso un uso spontaneo e culturalmente adeguato della lingua. Tale processo non si esaurisce nell'acquisizione di conoscenze formali, ma conduce a una reale interiorizzazione della lingua e della cultura che essa veicola.

Particolarmente significativo è il contributo dell'animazione sovietica, che occupa un posto centrale nella storia cultu-

2. I. P. Lysakova, *Lingvokul'turologija i mežkul'turnaja komunikacija: k voprosu o ponjatijom apparate disciplin*, in: "Vestnik RUDN. Voprosy obrazovanija: jazyki i special'nost'", n. 4, 2008, pp. 50-52.

3. I. E. Abdrachmanova, *Soveršenstvovanie russkoj reči inostrannyx studentov na osnove vosprijatija rossijskoj audiovizual'noj kul'tury*, avtoref. diss. ... d-ra ped. nauk, Moskva 2010, p. 4.

4. I. S. Trygub, *Lingvometodičeskij potencial narodnyx skazok v obučenii ruskomu jazyku kak inostrannomu mladšix škol'nikov*, avtoref. diss. ... kand. ped. nauk, Moskva 2006, p. 48.

rale russa e si caratterizza per il suo orientamento pedagogico. Fin dalle origini, i film d'animazione non si limitavano a intrattenere, ma trasmettevano modelli di comportamento e valori morali condivisi, fungendo da strumenti educativi e socializzanti. In questo contesto la mimica e la gestualità, elementi fondamentali della comunicazione umana, assumono un ruolo chiave poiché, come osserva E. A. Krivonos, i cartoni animati russi, vicini alla comunicazione viva, aiutano gli studenti a interiorizzare modelli di interazione linguistica autentici e adeguati alle situazioni quotidiane⁵.

Un aspetto importante dei film d'animazione, inoltre, è la loro funzione di mediazione culturale, attraverso il linguaggio figurativo e i riferimenti alla vita quotidiana sovietica, lo studente entra in contatto con un universo simbolico che riflette la mentalità collettiva dell'epoca, i modelli di comportamento sociale e la visione del mondo tipica della cultura russa del Novecento.³ Alla luce di queste considerazioni, l'uso dell'animazione sovietica non solo favorisce l'ampliamento del lessico e il consolidamento delle strutture grammaticali, ma contribuisce anche a sviluppare negli studenti la capacità di interpretare e comprendere la realtà culturale che la lingua veicola. Particolarmente significativo, in questo processo, è il ruolo della componente visiva. I dettagli come l'abbigliamento dei personaggi, gli ambienti domestici, i mezzi di trasporto o le insegne cittadine diventano preziosi indicatori della cultura materiale e simbolica di un'epoca. L'osservazione di questi elementi e la loro analisi comparativa con la propria esperienza quotidiana consentono agli studenti di cogliere le specificità della vita sovietica e di comprenderne le implicazioni linguistiche e culturali. In tal modo, l'attività didattica basata sull'animazione non solo arricchisce la competenza comunicativa, ma approfondisce la comprensione del contesto sociale e valoriale in cui si è sviluppata la lingua russa contemporanea.

Tra le numerose opere che compongono il patrimonio dell'animazione sovietica, un posto di rilievo spetta ai cartoni ispirati alla letteratura per l'infanzia, nei quali si intrecciano dimensione linguistica, etica e simbolica. Tra questi, la serie

5. E. A. Krivonos, *Ispol'zovanie mul'tiplikacionnyh fil'mov na uroke RKI*, in: "Meždunarodnye otnošenija: istorija, teorija, praktika", Materialy i naučno-praktičeskoj konferencii molodyh učenyh, BGU, Minsk 2010, p. 175.

dedicata a Čeburaška, creata dal regista Roman Kačanov e dallo scrittore Eduard Uspenskij, rappresenta uno degli esempi più significativi del potenziale linguodidattico dell'animazione sovietica. Le vicende dei protagonisti, ambientate in un contesto urbano riconoscibile e culturalmente marcato, offrono ampie possibilità di analisi linguistica e interculturale, oltre a costituire un efficace punto di partenza per attività didattiche finalizzate allo sviluppo della competenza socio-culturale degli studenti stranieri.

Da icona culturale a strumento didattico: il caso di Čeburaška

Il personaggio di Čeburaška riveste un ruolo centrale nella cultura sovietica e post-sovietica, divenendo nel tempo una delle figure più riconoscibili e amate della tradizione animata russa. La sua origine risale al 1966, quando Eduard Nikolaevič Uspenskij, autore di letteratura per l'infanzia, presentò per la prima volta la storia nel racconto *Krokodil Gena i ego druž'ja* (*Il coccodrillo Gena e i suoi amici*). Čeburaška è descritto come una piccola creatura di specie sconosciuta, coperta di pelliccia, con grandi orecchie tonde e un'espressione ingenua e gentile. Secondo l'autore, il nome del personaggio deriva dal verbo colloquiale *čeburachmut'sja* (cadere rovinosamente, rovesciarsi), scelto per evocare la goffaggine e la spontaneità dell'animale. Il termine trova riscontro nel *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka* di Vladimir Ivanovič Dal', dove è registrato il verbo *čeburachmut'* (oppure nella forma riflessiva *čeburachmut'sja*) con il significato di «упасть, грянуться, грохнуться, растянуться», ossia “cadere, precipitare, cadere lungo disteso”⁶. L'immagine del protagonista assunse la sua forma definitiva grazie al lavoro del disegnatore Leonid Švarcman, che elaborò il modello iconico a partire da un progetto iniziale di Valerij Afanas'evskij del 1965, ancora lontano dal design oggi noto al pubblico.

La popolarità di Čeburaška crebbe enormemente grazie alla serie di film d'animazione in *stop motion* prodotti dallo studio Soyuzmultfilm sotto la direzione di Roman Kačanov, che tra il 1969 e il 1983 realizzò quattro episodi

6. Cfr. I. Dal', *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, t. IV, Izdatel'stvo M. O. Vol'f, Moskva-Sankt-Peterburg 1882, p. 621.

oggi considerati classici dell'animazione sovietica: *Krokodil Gena* (1969), *Čeburaška* (1971), *Šapokljak* (1974) e *Čeburaška idēt v školu* (1983). Il successo del personaggio non si esaurì con la fine della stagione sovietica, ma continuò a ispirare numerose reinterpretazioni e adattamenti internazionali. Tra questi si ricordano la versione giapponese in *stop motion* del 2010, il *reboot* animato russo in grafica digitale del 2013 e, più recentemente, il film *live action* con elementi CGI uscito in Russia nel 2023.

Il progetto cinematografico di Kačanov nacque nel 1967, quando il regista, impegnato con Aleksej Adžubej alla sceneggiatura del cortometraggio *Soperniki*, scoprì il libro di Uspenskij e decise di adattarlo per il pubblico infantile. Dopo aver proposto a Uspenskij di collaborare alla sceneggiatura, Kačanov affidò la direzione artistica a Leonid Švarcman, già suo collaboratore in *Varežka*. L'autore e il regista definirono insieme la personalità visiva e psicologica dei protagonisti. Čeburaška, con il suo aspetto tenero e infantile, incarnava la purezza e la sincerità. Il coccodrillo Gena rappresentava la saggezza e la gentilezza adulta, distinguendosi dagli altri coccodrilli della tradizione illustrata sovietica grazie a un aspetto borghese e rassicurante, con giacca e papillon ma senza pantaloni. La figura della vecchietta Šapokljak, ispirata al cappello *chapeau claque* da cui prende il nome, completava il trio con un tratto ironico e caricaturale.

Kačanov, che considerava la tecnica *stop motion* un linguaggio artistico complesso ma espressivo, riteneva che ogni personaggio dovesse comunicare individualità e realismo emotivo. I suoi film affrontano temi universali come la solitudine, l'amicizia e l'accettazione della diversità. In *Krokodil Gena* (1969), Čeburaška viene rifiutato dallo zoo perché considerato un animale sconosciuto, una chiara metafora dell'emarginazione. Tuttavia, grazie all'amicizia, il protagonista trova infine un posto nella comunità. Nei successivi episodi, i personaggi superano difficoltà e pregiudizi, fino a diventare parte integrante del gruppo dei pionieri e della società, in un percorso simbolico di crescita morale e integrazione⁷.

7. S. Kuznecov, *Zoo, ili Fil'my ne o ljubvi*, in: *Iskusstvo kino*, n. 1, gennaio 2004, <<https://www.kinoart.ru/archive/2004/01/n1-article14>> (ultimo accesso 25/10/2025).

L'animazione sovietica non si limitava a riprodurre modelli pedagogici statali, ma sviluppava un linguaggio visivo autonomo, in cui la dimensione emotiva e il valore etico si intrecciavano in modo da formare lo spettatore fin dall'infanzia.⁸ In questa prospettiva, il mondo di Čeburaška riflette l'ideale di una socializzazione positiva, fondata sulla cooperazione e sull'inclusione, temi centrali nella pedagogia sovietica e tuttora rilevanti nell'ambito della didattica. Il personaggio di Čeburaška, pur concepito in un contesto ideologico specifico, incarna una forma di socializzazione affettiva, in cui i valori di amicizia e solidarietà vengono trasmessi attraverso un linguaggio visivo accessibile e universalmente comprensibile.⁹ La popolarità della serie oltrepassa così i confini del semplice intrattenimento, poiché i suoi episodi veicolano messaggi etici e sociali coerenti con i principi educativi del periodo sovietico, centrati sulla solidarietà, la cooperazione e l'amicizia. Questi contenuti, uniti alla chiarezza linguistica dei dialoghi e all'espressività gestuale dei personaggi, conferiscono all'opera un elevato potenziale linguodidattico, rendendola particolarmente adatta all'insegnamento del russo come lingua straniera. Il successo del personaggio fu immediato, Čeburaška, insieme al cocodrillo Gena e agli altri protagonisti della serie, divenne simbolo dei valori educativi promossi dalla società sovietica, quali la solidarietà, la disponibilità all'aiuto reciproco e la cooperazione.

L'universo di Čeburaška può essere interpretato anche come una *linguokul'turema*¹⁰, ovvero come un'unità linguistica e culturale che racchiude simultaneamente significato linguistico e contenuto simbolico. Il personaggio incarna valori e tratti psicologici profondamente radicati nella cultura russa, quali, semplicità, bontà e cooperazione che si riflettono persino nel suo nome, derivato dal verbo collo-

8. Ü. Pikkov, *On the Topics and Style of Soviet Animated Films*, in: "Baltic Screen Media Review", n. 1 (4), 2016, pp. 7-18, <https://www.researchgate.net/publication/312870707_On_the_Topics_and_Style_of_Soviet_Animated_Films> (ultimo accesso 26/10/2025).

9. J. M. Valdera Gil, *Ideological Socialisation in the Childhood: Cheburashka*, University of Granada / University of Glasgow, 2015, <https://www.academia.edu/35529983/Ideological_socialisation_in_the_childhood_Cheburashka> (ultimo accesso 27/10/2025).

10. J. Orzechowska, *Čeburaška v lingvokul'turoložičeskom komentarii na zanjatijach RKI*, in: "Acta Neophilologica", n. 1 (XVII), Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, Olsztyn 2015, pp. 27-33.

quale *čeburachnut'sja* (“cadere rovinosamente, in maniera goffa”), evocativo di goffaggine e spontaneità.

Nel dizionario *Slovar' po metodike prepodavanija russkogo jazyka kak inostrannogo*, E. G. Azimov e A. N. Šukin definiscono la competenza socioculturale come: “[...] L'insieme delle conoscenze sul Paese e sulle peculiarità culturali del comportamento sociale e linguistico dei suoi parlanti, che consentono di comprendere e rispettare le norme culturali, comunicative e comportamentali proprie dei madrelingua”¹¹. Tale definizione sottolinea la necessità di integrare l'apprendimento linguistico con la comprensione della cultura, poiché la padronanza della lingua non può prescindere dal mondo di significati e valori che essa riflette.

Un concetto fondamentale per comprendere il legame tra lingua e cultura è quello di *jazykovaja kartina mira*, ovvero *l'immagine linguistica del mondo*, intesa come sistema di rappresentazioni della realtà interiorizzato attraverso la lingua e modellato dai valori, dalle norme e dalle categorie cognitive di una determinata comunità linguistica¹². La *jazykovaja kartina mira*, come osserva V. S. Postovalova, costituisce la particolare concezione della realtà propria di una comunità linguistica, riflesso del suo sistema di valori e delle sue modalità di pensiero¹³. Ogni lingua non si limita dunque a descrivere il mondo, ma lo organizza e lo interpreta, trasmettendo insieme alle conoscenze linguistiche anche un modo specifico di percepire e valutare la realtà. L'insegnamento del russo come lingua straniera deve condurre lo studente alla progressiva scoperta di tale visione linguistica del mondo, anche in assenza di un contatto diretto con la cultura russa; nella didattica del russo come L2, il docente svolge pertanto un ruolo centrale di mediazione culturale, offrendo strumenti linguistici e cognitivi che permettano

11. Azimov, E. G., Šukin, A. N. *Sovremennyy slovar' metodicheskikh terminov i ponjatij. Teorija i praktika obučenija jazykam*, Russkij jazyk. Kursy, Moskva 2018, p. 496. Traduzione d'autore.

12. L. Gebert, *Immagine linguistica del mondo e carattere nazionale nella lingua. A proposito di alcune recenti pubblicazioni*, in: “Studi Slavistici”, vol. III, 2006, pp. 217-218.

13. Cfr. I. Postovalova, *Kartina mira v žiznedejatel'nosti čeloveka*, in: B. A. Serebrennikov (a cura di), *Rol' čelovečeskogo faktora v jazyke: Jazyk i kartina mira*, Nauka, Moskva 1988, pp. 8-69.

agli studenti di accedere all'universo simbolico e valoriale della lingua¹⁴.

In altre parole, la lingua non può essere appresa in modo completo se non attraverso la comprensione dei significati culturali che essa veicola. Da qui deriva l'importanza, nella didattica del russo come lingua straniera, di introdurre materiali autentici che permettano agli studenti di entrare in contatto diretto con la cultura che la lingua rappresenta. L'utilizzo di materiali autentici come il cartone animato *Čeburaška* risponde pienamente a questo approccio metodologico. Le situazioni quotidiane, i dialoghi semplici ma dal forte valore espressivo ed emotivo e i valori trasmessi dai personaggi consentono agli studenti italofoeni di interiorizzare aspetti fondamentali dell'immagine linguistica russa del mondo, come la solidarietà, la modestia, il senso del collettivo e la valorizzazione del lavoro, all'interno di contesti comunicativi autentici. Attraverso la riflessione guidata su questi contenuti, l'apprendimento linguistico si trasforma in un processo di comprensione culturale che permette agli studenti di avvicinarsi alla visione del mondo propria della lingua russa e di interpretarne in modo consapevole la dimensione simbolica e valoriale.

Čeburaška rappresenta un esempio emblematico di lingua cultura sovietica, poiché riflette valori come il lavoro, la cooperazione e la solidarietà, incarnando l'ideale del cameratismo collettivo. Le sue trame, incentrate su gesti di responsabilità e cura reciproca, offrono agli studenti uno sguardo autentico sulla realtà sociale e quotidiana dell'epoca, mentre la figura di Šapokljak introduce una nota critica che consente di cogliere con maggiore profondità la complessità dei modelli e dei valori della cultura sovietica. In tal modo *Čeburaška* si configura non solo come un prodotto artistico di grande valore, ma anche come un efficace strumento di mediazione linguistica e interculturale, capace di integrare lo sviluppo delle competenze comunicative con la formazione di una consapevolezza culturale profonda, ancorata ai valori e ai modelli di pensiero espressi dalla lingua russa.

14. N. N. Gončarova, *Jazykovaja kartina mira kak ob'ekt lingvističeskogo opisanija*, in: "Izvestija TulGU. Gumanitarnye nauki", n. 2, 2012, pp. 396-405.

Applicazione didattica dell'animazione sovietica nell'insegnamento del russo come lingua straniera: il caso di *Čeburaška idët v školu* come strumento per lo sviluppo delle competenze socioculturali

Per verificare concretamente le potenzialità didattiche di questo materiale, è stata realizzata un'attività sperimentale presso l'Università di Bari, nell'ambito del corso di *Lingua e traduzione russa* rivolto a studenti del terzo anno. Tra i diversi episodi della serie animata, è stato scelto *Čeburaška idët v školu* (*Čeburaška va a scuola*), poiché la sua trama si incentra sul *Den' znanij* (Il giorno del sapere), il primo settembre, giornata inaugurale dell'anno scolastico in Russia e ricorrenza di particolare rilievo nella cultura russa contemporanea. Il *Den' znanij* non rappresenta soltanto l'avvio dell'attività didattica, ma costituisce un vero e proprio rito collettivo che unisce generazioni di studenti e insegnanti in una cerimonia densa di simboli e di emozioni. Attraverso questo episodio, gli studenti italofoeni hanno potuto scoprire in modo diretto come la lingua russa codifichi esperienze e valori legati all'istruzione, al senso di appartenenza e alla memoria sociale, osservando elementi come la *toržestvonnaja linejka* nel cortile della scuola, il *pervyj zvonok* che segna l'inizio dell'anno scolastico, l'omaggio floreale agli insegnanti e l'uso dell'uniforme che restituisce il senso dell'importanza della giornata.

L'episodio anima questi elementi con una scrittura visiva chiara, dialoghi accessibili e una marcata gestualità dei personaggi, offrendo così una situazione comunicativa ricca e al tempo stesso gestibile in aula. In altre parole, concentra in pochi minuti una porzione significativa della *jazykovaja kartina mira* russa legata al mondo della scuola e, proprio per questo, costituisce un ambiente naturale per lo sviluppo delle competenze socioculturali insieme a quelle linguistiche.

La scelta di questo episodio rispondeva a un duplice obiettivo. Da una parte mirava a offrire agli studenti un contesto comunicativo autentico e culturalmente connotato, dall'altra a proporre un testo audiovisivo in grado di stimolare la comprensione linguistica e la riflessione interculturale. La combinazione di linguaggio semplice, immagini nitide e forte carica simbolica ha consentito di ricreare in aula la propriamente detta *jazykovaja sreda*, ossia un ambien-

te linguistico immersivo all'interno del quale i partecipanti potessero non solo apprendere la lingua, ma anche vivere la cultura che essa rappresenta. La creazione di tali condizioni risulta particolarmente importante nel contesto universitario italiano, dove la maggior parte degli studenti di lingua russa, al termine dei corsi di laurea triennale, non riesce ancora a esprimersi in modo fluente e spontaneo. L'assenza di un contatto reale con l'ambiente linguistico rende dunque necessario riprodurre in aula situazioni comunicative autentiche, capaci di stimolare la produzione orale e di favorire la naturale interiorizzazione della lingua attraverso l'esperienza culturale.

L'esperienza sperimentale è stata condotta con un gruppo di otto studenti italofofoni del terzo anno del corso di *Lingua russa* presso l'Università di Bari e si è svolta nell'arco di sessanta minuti. L'obiettivo principale dell'attività era lo sviluppo della competenza socioculturale, con particolare attenzione agli aspetti lessicali e comunicativi legati al tema della scuola e dell'inizio dell'anno accademico. L'episodio è stato presentato integralmente in lingua russa, accompagnato da sottotitoli anch'essi in russo, preparati appositamente per consentire agli studenti di seguire il testo verbale mantenendo al tempo stesso la naturalezza dell'ascolto.

La struttura della lezione ha seguito una progressione comunicativa articolata in tre fasi: *previsioning*, *visionig* e *post-visioning*. Queste fasi non sono state concepite come una semplice sequenza di esercizi, ma come un percorso unitario volto a favorire una comprensione attiva e consapevole del testo e dei suoi contenuti culturali. Tale impostazione metodologica si fonda sull'idea che l'audiotesto, al pari di un testo scritto, richieda una finalità comunicativa esplicita e un'attività di comprensione guidata, affinché lo studente possa percepirlo come un vero e proprio testo da analizzare criticamente¹⁵.

La fase di *previsioning* è stata dedicata all'attivazione delle conoscenze pregresse e alla familiarizzazione con il contesto tematico e culturale del *Den' znanij*. Nella seguente fase della lezione gli studenti italiani sono stati invitati a confrontare la ricorrenza del *Den' znanij* con l'inizio dell'anno scolastico

15. K. Letzbor, *Studiare russo al cinema*, Aracne, Roma 2011, p. 133.

in Italia, individuando differenze e analogie culturali. Ciò ha permesso di comprendere come, nella tradizione russa, la scuola rappresenti non solo un luogo di istruzione, ma anche uno spazio simbolico di appartenenza e coesione sociale. L'attività, condotta interamente in lingua russa, ha favorito un'immersione comunicativa autentica e una comprensione globale del contesto linguistico e culturale. È stato quindi introdotto l'argomento del primo settembre come giornata inaugurale dell'anno scolastico e presentati brevemente i protagonisti del cartone animato, con l'ausilio di immagini e descrizioni in russo, per familiarizzare con il lessico di base e il tono narrativo dell'episodio. Per gli studenti non conoscevano il cartone animato sovietico, questa introduzione ha creato un contesto culturale motivante. La fase si è conclusa con un momento di riflessione collettiva sulle esperienze personali legate al primo giorno di scuola, che ha favorito l'attivazione di schemi cognitivi utili alla comprensione del testo audiovisivo e alla costruzione di un efficace confronto interculturale tra la realtà italiana e quella russa.

La fase di *visioning* è stata preceduta da una breve attività di previsione, durante la quale gli studenti sono stati invitati a formulare ipotesi sulla trama dell'episodio *Čeburaška idët v školu* a partire dal titolo, scritto alla lavagna in cirillico. L'attività ha fatto leva sulle conoscenze linguistiche pregresse degli studenti, incoraggiando la produzione orale in un contesto comunicativo spontaneo e consentendo di anticipare i temi principali del racconto. Le ipotesi formulate dagli studenti hanno permesso di introdurre in modo naturale alcuni nuclei semantici centrali dell'episodio, come l'analfabetismo di Čeburaška e la dimensione formativa del *Den' znanij*, preparandone così la comprensione globale. La visione del cartone animato, della durata complessiva di circa dieci minuti, è stata suddivisa in due parti per facilitare la concentrazione e la riflessione sui passaggi narrativi più significativi. Nella prima metà, che copre gli eventi dall'arrivo di Gena fino alla scena nel negozio di abbigliamento scolastico, gli studenti hanno potuto individuare la linea narrativa principale: la scoperta che Čeburaška non sa leggere, la decisione di Gena di iscriverlo a scuola e l'entusiasmo di Šapokljak, decisa a tornare tra i banchi di scuola nonostante l'assenza di una divisa adatta al piccolo protagonista. Dopo

la prima parte, la proiezione è stata sospesa per un breve momento di verifica collettiva della comprensione. In questa fase, attraverso il confronto e la riformulazione in lingua russa, sono stati consolidati i punti principali della trama e le parole chiave incontrate, tra cui *telegramma*, *škol'naja forma* (divisa scolastica) e *pervoe sentjabrja* (primo settembre). Questa attività ha favorito l'acquisizione lessicale in modo contestualizzato e ha permesso di esplorare anche la dimensione emotiva dei personaggi. Nella seconda parte della fase di visione, gli studenti hanno seguito la risoluzione della vicenda, caratterizzata dall'intervento comico di Šapokljak e dalla scena esilarante con il commerciante, che contribuisce a sciogliere il conflitto narrativo con leggerezza e ironia; la scena in cui i lavori di riparazione della scuola vengono completati dopo che gli operai fannulloni vengono messi in riga; e infine la sequenza conclusiva, in cui Gena accompagna Čeburaška per mano nel suo primo giorno di scuola. Al termine della visione integrale, è stata realizzata un'attività di controllo della comprensione, organizzata in forma ludica. Gli studenti, lavorando in gruppo, hanno valutato una serie di affermazioni relative alla trama, distinguendo tra enunciati veri e falsi e motivando le proprie scelte. Questo momento di riflessione condivisa ha permesso di verificare la comprensione complessiva, consolidare la memoria dei contenuti e rinforzare le connessioni tra lingua, azione e contesto culturale.

La fase di *post-visioning* è stata dedicata all'analisi linguistica e culturale del cartone, con particolare attenzione agli elementi idiomatici e umoristici presenti nei dialoghi. Un momento particolarmente rilevante è stato l'incontro con l'espressione idiomatica *obmanuli duraka na četyre kulaka*. Si tratta di una formula rimata di tono scherzoso, priva di valore letterale, che in russo esprime l'idea di aver ingannato qualcuno in modo divertente. Gli studenti sono stati guidati nell'interpretazione del suo significato e nella ricerca di equivalenti italiani. Tra le proposte emerse figuravano *ti ho fregato alla grande, ci è cascato con tutte le scarpe, è stato facile come rubare le caramelle a un bambino* e *ti ho fatto lo scherzetto del secolo*. L'attività ha permesso di approfondire le sfumature pragmatiche del linguaggio colloquiale e di mettere in relazione lingua, cultura e visione del mondo, favorendo al contempo la flessibilità comunicativa e la consapevolezza

interculturale. L'analisi è poi proseguita con una riflessione sull'umorismo del cartone, che ha consentito di evidenziarne le peculiarità culturali. Gli studenti hanno riconosciuto come le situazioni comiche e le battute di Šapokljak e di Gena riflettano una forma di umorismo misurato e sottile, lontano dal ritmo e dallo stile dell'animazione contemporanea. Il confronto con la comicità italiana ha stimolato un dialogo spontaneo e ha mostrato come anche l'umorismo possa costituire un mezzo efficace di comprensione interculturale. Per consolidare il materiale appreso, gli studenti hanno svolto sulla piattaforma *YouLang* esercizi di ascolto e attività mirate allo sviluppo del lessico sul tema del *Den' znanij*, confrontando le tradizioni scolastiche di diversi Paesi e costruendo frasi con il nuovo vocabolario. Nella parte conclusiva della lezione, il lavoro si è concentrato sulle tradizioni del primo settembre, analizzate attraverso immagini e discussioni in piccoli gruppi. Descrivendo in russo scene tipiche come la *toržestvennaja linejka*, l'omaggio floreale agli insegnanti, la divisa scolastica e il *pervoj zvonok* (il primo giorno di scuola), gli studenti hanno potuto riconoscere e interiorizzare il lessico e i rituali che caratterizzano la cultura scolastica russa. Il successivo confronto con la realtà italiana ha infine permesso di evidenziare le differenze simboliche e sociali tra i due sistemi, mostrando come in Russia il primo settembre rappresenti un rito collettivo di appartenenza, mentre in Italia segni semplicemente l'inizio dell'anno scolastico.

La lezione si è conclusa con un'attività di *role play* basata sul doppiaggio di alcune scene del cartone animato. Gli studenti, lavorando in gruppo, hanno dato voce ai personaggi facendo riferimento alle battute ascoltate e alla propria comprensione della trama. L'esercizio, tratto dal manuale *Čeburaška i ego druž'ja* (*Čeburaška e i suoi amici*)¹⁶, si è rivelato particolarmente efficace nel contesto della lezione. L'attività ha stimolato lo sviluppo dell'iniziativa comunicativa, dell'espressività e dell'intonazione, contribuendo soprattutto al superamento della barriera linguistica. Particolarmente significativo è stato il coinvolgimento emotivo degli studenti, che hanno partecipato con entusiasmo al doppiag-

16. E.N. Baryšnikova, A.A. Denisova, *Čeburaška i ego druž'ja: posobie po razvitiju reči s ispol'zovaniem mul'tfil'mov*, Izdatel'stvo RUDN, Moskva 2006, p. 71.

gio e hanno reagito con curiosità e interesse alle situazioni comiche del cartone, segno dell'attivazione di connessioni associative tra lingua, immagine e contenuto culturale. La partecipazione attiva alla discussione, le domande poste e la produzione spontanea di frasi in russo hanno mostrato un progressivo superamento della paura dell'errore e una crescente disponibilità all'interazione comunicativa.

L'esperienza didattica descritta conferma l'efficacia dell'uso del materiale audiovisivo autentico, e in particolare dell'animazione sovietica, come strumento di mediazione linguistico-culturale nella didattica del russo come lingua straniera. L'episodio *Čeburaška idët v školu* ha offerto agli studenti italofoeni l'opportunità di immergersi nella *jazykovaja kartina mira* russa, scoprendo attraverso il linguaggio, i gesti e i rituali del *Den' znanij* un diverso modo di percepire e vivere l'esperienza scolastica. La lezione ha dimostrato che la lingua non può essere appresa in modo isolato, ma solo all'interno del suo contesto culturale, in cui emozione, rappresentazione e conoscenza si intrecciano in un unico processo formativo. L'animazione, grazie alla sua dimensione narrativa ed emotiva, ha permesso di "portare un pezzo di Russia in aula", favorendo la comprensione della mentalità collettiva e dei valori che la lingua esprime.

In questa prospettiva, *Čeburaška* si configura non solo come personaggio iconico della cultura sovietica, ma come efficace mediatore linguistico e culturale, capace di stimolare la riflessione interculturale e di sostenere la formazione della *jazykovaja kartina mira* negli apprendenti. L'integrazione di strumenti audiovisivi e piattaforme digitali come *You-Lang* ha reso il processo di apprendimento più dinamico, partecipativo e motivante.

Le avventure di Maugli e Vinni-Puch nell'Unione Sovietica / *The adventures of Maugli and Vinni-Puch in the Soviet Union*

Angelina Zhivova
Università degli Studi di Udine

100

Non è possibile analizzare il cinema di animazione sovietico senza considerare il contesto storico-politico in cui si è sviluppato, il ruolo della censura, i rapporti tra gli artisti e lo Stato, nonché le relazioni – dirette o indirette – con il cinema di animazione statunitense.

Nel 1933, per la prima volta, il pubblico sovietico assiste alla proiezione di film di Walt Disney. Da quel momento, nel panorama del cinema di animazione sovietica, viene progressivamente a mancare lo spazio per la libera sperimentazione che aveva caratterizzato i decenni precedenti. Alla maggior parte degli spettatori sovietici – e, fatto ancor più rilevante, ai funzionari statali – la produzione disneyana appare come un miracolo di plasticità e vivacità, un modello estetico idealizzato e difficilmente raggiungibile. Lo stesso Stalin mostra un forte apprezzamento per i cartoni animati di Disney: ciò contribuisce all'affermarsi di un vero e proprio “culto di Disney” in Urss e alla conseguente disneyizzazione dell'industria sovietica del cinema di animazione. La tecnica disneyana, caratterizzata da pseudonaturalismo, da immagini vivaci e facilmente fruibili, sembra infatti coincidere perfettamente con i nuovi obiettivi assegnati all'ar-

aA

te sovietica: il realismo socialista e la produzione destinata all'infanzia.

Il 20 giugno 1936, un'ordinanza della Direzione generale dell'industria cine-fotografica sancisce la creazione del *Sojuzdetmul'tfil'm* (Unione del cinema di animazione per l'infanzia), concepito come una replica organizzativa degli studi americani di Disney. Questo modello produttivo, ispirato direttamente all'esperienza statunitense, rimarrà in vigore fino alla fine degli anni Cinquanta.

Alla fine della Seconda guerra mondiale, durante la campagna ideologica contro il "cosmopolitismo" (1948-1949), emerge la notizia che Walt Disney avrebbe collaborato con i servizi segreti statunitensi. L'opinione ufficiale nei suoi confronti cambia radicalmente. Le campagne politiche della seconda metà degli anni Quaranta, unite alla lotta contro la "disneyzzazione" ("борьба с диснеевщиной"), svolgono un ruolo cruciale nella definizione del canone del cinema di animazione sovietica, che si consolida definitivamente nel decennio successivo. Ne è un esempio il caso del regista Ivan Ivanov-Vano, accusato di "cosmopolitismo", di sudditanza culturale all'Occidente e di imitazione servile dello stile disneyano, oltre che dell'utilizzo di musica occidentale considerata "corrotta".

Il critico Georgij Borodin, storico del cinema di animazione e autore del volume *Gosudarstvo i animacija, 1926-1962* (Lo Stato e l'animazione. 1926-1962)¹, cita a questo proposito un intervento di Nikolaj Burov, vicedirettore del *Sojuzmul'tfil'm*, ricordato dal regista Kirill Maljantovič per il tono rozzo e gli errori retorici:

– Bisogna smetterla, compagni! Ma a cosa siamo arrivati, sulla testa di Aleksandrov [il direttore del *Sojuzmul'tfil'm*] nel suo studio che ritratto c'è? Pensate che ci sia il nostro Condottiero, il caro compagno Stalin? No! Pensa un po', lui sulla testa ha il ritratto di Disney! e anche con l'autografo!²

Con l'avvento del "disgelo", si assiste a una fase di rinnovamento e sperimentazione. Le tecniche artistiche e i temi dei film subiscono un'evoluzione significativa. La figura

1. G. Borodin, *Gosudarstvo i animacija (1926-1962)*, Sojuzmul'tfil'm, Moskva 2022.

2. K. Maljantovič, *Kak borolis' s "kosmopolitami" na "Sojuzmul'tfil'me"*, in: "Kinovedčeskie zapiski", n. 52, 2005, p. 191. Qui e in seguito la traduzione è di chi scrive.

centrale di questa nuova stagione è Fëdor Chitruk, regista di *Tre storie su Vinni-Puch*, uno dei due film analizzati nel presente studio.

Ci si propone, dunque, di indagare quali “avventure” attendessero i protagonisti di questi classici della letteratura per l’infanzia nel contesto culturale e politico sovietico. In che modo i testi originali sono stati adattati o trasformati? Quali interpretazioni ideologiche e artistiche ne sono derivate? Un ulteriore punto di interesse sarà rappresentato dal confronto tra queste versioni sovietiche e i loro corrispettivi “gemelli” americani.

Particolare attenzione sarà rivolta al ruolo della musica all’interno di queste opere. Si cercherà inoltre di valutare in che misura i cartoni animati abbiano influenzato l’attività dei compositori coinvolti nella realizzazione delle colonne sonore e quale sia stato, più in generale, il contributo di tali partiture alla storia della musica del Novecento.

Winnie the Pooh vs Vinni-Puch

Le *Tre storie su Vinni-Puch* sono realizzate da Fëdor Chitruk tra il 1969 e il 1972. Il primo episodio prende spunto dal primo capitolo del libro *Winnie-the-Pooh* di Alan Alexander Milne, nella versione russa curata da Boris Zachoder³, che egli stesso definiva non una traduzione, ma una vera e propria parafrasi.

Il secondo episodio, *Vinni-Puch idët v gosti* (Vinni-Puch va in visita), esce nel 1971 e si ispira al secondo capitolo del libro. Il terzo e ultimo episodio, *Vinni-Puch i den’ zabor* (Vinni-Puch e una giornata di grattacapi), risale al 1972 e si basa sul quarto e sul sesto capitolo.

La sceneggiatura avrebbe dovuto essere scritta a quattro mani da Chitruk e Zachoder, ma le difficoltà nella collaborazione portarono all’abbandono del progetto originario, che prevedeva una serie completa di episodi ispirati a tutti i capitoli del libro.

Alcune sequenze, battute e canzoni – tra cui la celebre *Kuda idëm my s Pjatačkom* (Dove andiamo io e Pjatačok) – non

3. Grazie alle sue rielaborazioni molti lettori russi hanno conosciuto libri come *Winnie-the-Pooh e tutti tutti tutti* di Alexander Milne, *Mary Poppins* di Pamela Lyndon Travers, *Peter Pan* di James Barrie, *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, nonché le fiabe di Karel Čapek e la poesia di Julian Tuwim e Jan Brzechwa.

sono presenti nel testo ma furono create appositamente per i film. Al contrario, alcuni elementi dell'originale vennero esclusi: tra questi, la figura di Christopher Robin, eliminata contro la volontà di Zachoder. Chitruk desiderava infatti evitare il contrasto tra un personaggio umano e quelli appartenenti a un universo fiabesco.

Per le voci dei personaggi – tema che verrà ulteriormente approfondito nelle pagine seguenti – furono coinvolti attori di grande rilievo: Evgenij Leonov per Vinni-Puch, Ija Savvina per Pjatačok (Piglet, Pimpi) ed Erast Garin per Ia-Ia (Eeyore, Ih-Oh). Rimane tuttora incerto se, durante la produzione, Chitruk fosse a conoscenza della versione disneyana del personaggio. In un'intervista concessa a Jurij Michajlin, il regista dichiarò di non sapere, all'epoca delle riprese, dell'esistenza dell'adattamento diretto da Wolfgang Reitherman per gli studi Disney:

Da tempo sognavo di trasporre sullo schermo quest'opera. O meglio, non è che sognassi, anche questa volta da qualche parte nella testa mi frullava il pensiero 'sarebbe carino fare Vinni-Puch'. All'epoca non avevo ancora visto la pellicola disneyana. Forse se l'avessi vista non avrei girato la mia. Che senso ha ripetere le cose? Anche se, devo dire, non sono molto soddisfatto del film della Disney. E adesso, a posteriori, posso anche riferire le parole dell'autore di questo film americano, Willy Reitherman. Anche lui non era molto contento del suo Winnie Pooh⁴.

Molti studiosi ritengono tuttavia improbabile che Chitruk non fosse a conoscenza della versione americana. Nel 1967 Chitruk, che ha la possibilità di viaggiare all'estero, si reca in Canada insieme al regista Ivan Ivanov-Vano. Durante il soggiorno visita l'Istituto canadese di cinematografia, dove incontra, tra gli altri, il famoso regista e animatore Norman McLaren⁵.

Opinioni contrastanti esistono anche riguardo alla questione dei diritti. Jurij Leving afferma che la mancata acquisizione dei diritti – detenuti in esclusiva dalla Walt Disney – avrebbe impedito al Vinni-Puch sovietico di essere

4. F. Chitruk. *O zaroždenii idei fil'ma*, in: "Kinovedčeskie zapiski", n. 73, 2005, p. 64.

5. J. Leving, *Kto-to tam vsë taki est'...*, in: *Vesëlye čelovečki: kul'turnye geroi sovetskogo del'stva*, a cura di I. Kukulin, M. Lipoveckij, M. Majofis, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, p. 316.

distribuito all'estero e di partecipare a festival internazionali:

Vinni-Puch non ha potuto partecipare a nessun festival internazionale all'estero, perché l'amministrazione sovietica della distribuzione cinematografica non aveva comprato i diritti d'autore dai legittimi proprietari del brand⁶.

Altri studiosi, come Sarah Robertson e Ned Donovan, sostengono invece che Walt Disney avrebbe concesso i diritti ai cineasti sovietici "in un gesto di distensione raro all'epoca della guerra fredda", e che il film sarebbe stato effettivamente proiettato a Londra, nel febbraio 1970, durante il Festival del film sovietico. In quell'occasione, il doppiaggio sarebbe stato affidato a voci di grande prestigio, tra cui Sir Derek Jacobi, Sir David Suchet e Miriam Margolyes⁷.

A proposito del profilo psicologico del protagonista, in una lettera di Chitruk indirizzata a Zachoder si legge:

Io lo vedo così: è sempre preso da piani grandiosi, troppo complessi e ingombranti per le azioni da nulla che intende compiere, e per questo i suoi piani falliscono a contatto con la realtà. Non fa che mettersi nei guai, non perché sia stupido, ma perché il suo mondo non coincide con la realtà. In questo vedo la comicità del suo carattere e del suo modo di agire. Certo, gli piace mangiare, ma questa non è la cosa principale⁸.

Un ruolo centrale nella definizione del ritratto psicologico di Vinni-Puch è svolto dal compositore Mieczysław Weinberg. Weinberg, nato a Varsavia nel 1919 e morto a Mosca nel 1996, è un compositore ebreo polacco noto per la sua musica sinfonica e da camera. Nel 1939, per sfuggire all'invasione nazista, lascia la Polonia e si rifugia a Minsk. Nel 1943 si stabilisce a Mosca, dove, nonostante la crescente attività artistica, subisce pressioni e persecuzioni da parte del regime sovietico. Arrestato nel 1953 durante

6. J. Leving, *Kto-to tam vsë taki est'...*, cit., p. 344

7. S. Robertson, N. Donovan, *Winnie the Putin! Bizarre Soviet Version of a A.A Milne classic hits British screens after nearly 50 years*, in: "The Mail on Sunday", 14/5/2017, <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-4503542/Soviet-version-AA-Milne-classic-hits-British-screens.html>> (ultimo accesso 01/10/2025)

8. G. Zachoder, a cura di, *Priključenija Vinni-Pucha*, in: "Voprosy literary", n. 5, 2002, p. 216.

le purghe antiebraiche, viene liberato grazie all'intervento di Šostakovič, poco dopo la morte di Stalin. Gran parte della sua musica è dedicata a rievocare gli orrori del ventesimo secolo – l'Olocausto, la guerra, la persecuzione degli ebrei – come testimoniano composizioni *Passažirka* (La passeggera) e *Requiem*. Parallelamente, Weinberg scrive musica per il cinema di animazione, componendo partiture leggere e poetiche, come quelle per i film di Vinni-Puch, in cui sembra trovare uno spazio di respiro o di rifugio.

Al momento della progettazione del primo episodio, Chitruk ha già collaborato con Weinberg in *Toptyžka* (L'orsacchiotto Toptop, 1963) e *Kanikuly Bonifacia* (Le vacanze di Bonifacio, 1965), segnando l'inizio di un sodalizio che culmina nella trilogia su Vinni-Puch.

Con *Le vacanze di Bonifacio* la collaborazione entra in una fase più matura: Chitruk si allontana dalla fiaba classica, mentre Weinberg sviluppa un linguaggio musicale più personale. La trilogia su Vinni-Puch si distingue per una grafica ispirata al disegno infantile e una musica semplice ma sofisticata, costruita su ricorrenti *leitmotiv*.

L'ultimo frutto della collaborazione è *Levi byk* (Il leone e il toro, 1983), film privo di dialoghi e di didascalie, dove la musica assume un ruolo narrativo dominante. Dopo questa esperienza, Chitruk si dedica all'insegnamento e Weinberg non scrive più musica per il cinema di animazione.

Interpretazione e percezione dei personaggi

Sia nell'interpretazione di Chitruk che nella musica di Weinberg si percepisce un desiderio di distacco dalla realtà. Abbiamo visto che Chitruk esclude la figura umana di Christopher Robin; nella musica di Weinberg, invece, troviamo riferimenti a stilemi neoclassici o neobarocchi, come ad esempio nei preludi per le tre storie. Un altro elemento musicale è rappresentato dalle canzoncine composte da Vinni-Puch stesso.

Allo stesso tempo, il commento sonoro delle tre storie si fonda su una rete di *leitmotiv*, che entrano a far parte dello sviluppo narrativo; per esempio, quando Vinni-Puch passa davanti alla casa della Civetta, l'inquadratura mostra in primo piano la coda smarrita da Ia-Ia, che la Civetta ha legato al campanello della porta. Non è chiaro se Vinni-Puch riconosca l'oggetto, ma è la musica a suggerirlo allo

spettatore: si sente infatti il *leitmotiv* di Ia-Ia. La musica non solo accompagna e caratterizza il personaggio, ma interviene per chiarire un elemento della trama, svolgendo una funzione narrativa e interpretativa.

Se il Winnie americano può essere ricondotto al genere del musical, nel caso della musica di Weinberg la struttura è molto più complessa. I personaggi e la loro musica diventano parte integrante del codice culturale dell'epoca.

Grazie alle voci familiari e identificabili di noti attori, i personaggi acquisiscono una maggiore riconoscibilità e si associano anche ad altri ruoli degli stessi attori. Evgenij Leonov, che presta la sua voce all'orsacchiotto, è una figura simbolica del suo tempo: incarna personaggi sinceri, un po' ingenui, profondamente buoni e sensibili. Chitruk ricorda nelle conversazioni con Natalia Venžer come, dopo le sessioni di doppiaggio con Leonov, ripensasse ai suoi gesti e alla sua mimica, cercando di trasferirli nel disegno animato di Vinni-Puch.

Durante il doppiaggio, non si limitava semplicemente a leggere il testo al microfono, ma iniziava quasi impercettibilmente a interpretarlo, a trasformarsi: si incurvava in un modo particolare, assumeva una nuova postura – e noi, all'improvviso, vedevamo Vinni-Puch. Chiamai gli animatori: "Disegnate. Così deve essere il nostro orsetto"⁹.

La voce di Leonov è stata poi accelerata del trenta per cento per conferire al personaggio un timbro più "infantile".

Lattrice Ija Savvina ricordava che, per la voce di Pjatačok, si era ispirata al ruolo interpretato da Bella Achmadulina – attrice e poetessa – nel film *Živët takoj paren'* (Così vive un uomo, regia di Vasilij Šukšin, 1964). In questo modo, i film su Vinni Puch pensati per il pubblico infantile si inseriscono nel contesto del grande cinema del periodo post-disgelo.

Anche i codici musicali rinviano a due direzioni fondamentali per l'epoca: da un lato la musica sinfonica e cameristica di Dmitrij Šostakovič, dall'altro le canzoni per bambini

9. N. Venžer, *Sotvoerenie fil'ma ili neskol'ko intervju po služebnym voprosam. O fil'mach, o "Sojuzmul'fil'me" i o sebe rasskazyvajut, besedujut, sporjat: dramaturgi, režissëry, chudožniki, kompozitory, aktëry, operatory*, Sojuz kinematografistov Sssr, Moskva 1990, p. 104.

di Vladimir Šainskij, caratterizzate da una leggerezza priva di ideologizzazione e toni pedagogici, in netto contrasto con il didascalismo della tradizionale “pionerskaja pesnja” (la canzone dei “pionieri”).

***Maugli*: un romanzo di formazione o la giungla dietro la cortina di ferro**

Negli stessi anni della trilogia su Vinni-Puch di Chitruk esce sugli schermi *Maugli*, diretto da Roman Davydov e tratto dal *Libro della giungla* di Kipling. Anche questo film rappresenta un caso interessante sia per l'interpretazione del testo letterario originale, sia per la storia della sua realizzazione e per il ruolo della musica, scritta dalla compositrice Sofija Gubajdulina, nella costruzione complessiva del film. Basato sul romanzo di Rudyard Kipling¹⁰, il film *Maugli* è composto da cinque episodi indipendenti, ciascuno dei quali segna una fase del percorso di crescita del protagonista. Ogni episodio, della durata di circa venti minuti, viene distribuito annualmente tra il 1967 e il 1971, per poi essere riunito nel 1973 in un unico lungometraggio della durata di novanta minuti.

Il primo episodio di *Maugli* esce proprio nel 1967, lo stesso anno in cui arriva sugli schermi *Il libro della giungla* diretto da Wolfgang Reitherman, uno dei principali registi dello studio Disney. Questa coincidenza, tutt'altro che casuale, porta la critica a confrontare le notevoli differenze tra i due film. Nella letteratura sovietica si legge spesso che in Urss e a Hollywood furono prodotti contemporaneamente, ma per caso, film tratti dalle stesse opere – come *Il libro della giungla* di Reitherman e il lungometraggio *Maugli* di Roman Davydov, o *Winnie the Pooh* di Reitherman e *Vinni-Puch* di Fëdor Chitruk. Tuttavia, lo storico del cinema d'animazione Georgij Borodin ha recentemente pubblicato un documento che dimostra come le autorità sovietiche fossero perfettamente a conoscenza del film hollywoodiano e avessero chiesto espressamente a Davydov di realizzare un'opera diversa, più coerente con i valori della società sovietica.

Infatti, nel momento in cui viene approvata la produzio-

10. La traduzione che è diventata classica è quella dalla traduttrice Nina Daruzes (R. Kipling, *Maugli*, Kniznoe izdale'stvo, Jaroslavl' 1958). Alla traduttrice sono dedicate alcune pagine nel libro di Nora Gaal', *Slovo živoje e mertvoe*, AST, Moskva 2017.

ne del film basato sul libro di Kipling, il *Goskino* (l'ente che esercitava il controllo della produzione cinematografica) è già informato del progetto Disney e chiarisce che il lavoro di Davydov deve essere concepito come un concorrente ideologico dell'animazione americana. In particolare, viene consigliato:

Tenuto conto del fatto che il famoso regista americano Disney sta per portare a termine la lavorazione del suo *Maugli* sarebbe auspicabile che gli studi, nel realizzare un film basato sull'omonima opera di Kipling, mettessero il massimo impegno nell'evidenziare la base popolare e folclorica implicita nell'opera, affinché il nostro film possieda tutte le caratteristiche di una creazione artistica originale e, ovviamente, tratti il materiale secondo la nostra attuale interpretazione delle immagini di questa famosa opera¹¹.

Nelle pagine che seguono si propone un'analisi dell'interpretazione del testo e dell'accompagnamento musicale, che dimostrano sia le differenze tra il *Maugli* sovietico e quello americano, sia il ruolo centrale delle soluzioni musicali che contribuiscono a due letture contrastanti dello stesso romanzo di Kipling.

Il regista Davydov, nelle sue ricerche del compositore più adatto, si rivolse inizialmente a Boris Čajkovskij, che a sua volta gli consigliò di proporre la collaborazione a Sofija Gubajdulina (1931-2025). Gubajdulina è stata una delle figure centrali della musica contemporanea. Nella Russia sovietica la sua indipendenza artistica non era accolta favorevolmente: definita "formalista", viene progressivamente esclusa dagli ambienti ufficiali. Il lavoro per il cinema, meno controllato dall'Unione dei compositori, le offre la possibilità di continuare a comporre e di mantenersi economicamente.

Nel contesto del film e dell'animazione, Gubajdulina sviluppa un linguaggio coerente con la propria poetica, collaborando strettamente con i registi. Le sue colonne sonore, pur destinate a un pubblico infantile, presentano soluzioni timbriche e strutturali complesse, in cui elementi dell'avanguardia convivono con l'esigenza narrativa. *Maugli* rappresenta un esempio significativo di questa sintesi, in cui

11. G. Borodin, *Animacija podnevol'naja*, in: "Kinograf", n. 16, 2005, pp. 96-97.

la musica sperimentale trova una piena funzione drammatica e comunicativa. Il lavoro su *Maugli* conduce Gubajdulina a frequentare lo Studio di musica elettronica fondato da Evgenij Murzin, ideatore del sintetizzatore ottico ANS. Lo Studio, frequentato anche da Èduard Artem'ev, Al'fred Šnitke ed Èdison Denisov, costituiva negli anni Sessanta un raro spazio di libertà creativa e di sperimentazione sonora.

Il film disneyano si può definire un musical destinato a un pubblico di bambini piccoli che racconta la semplice storia di un bambino allevato dai lupi e poi tornato agli uomini. Walt Disney non aveva apprezzato lo *storyboard* predisposto da Bill Peet, suo sceneggiatore di fiducia, giudicandolo troppo cupo e pesante, e aveva quindi affidato il lavoro a Floyd Norman, un giovane disegnatore del suo studio, con la precisa consegna di renderlo il più divertente possibile. Il *Maugli* sovietico si presenta invece come un dramma, dove non mancano scene di violenza, tensione e spargimento di sangue, e dove viene affrontato il tema della vita e della morte. Lo scrittore Sergej Kuznecov osserva come Maugli si trovi più volte a confrontarsi con la morte, e come siano proprio queste esperienze a segnarne il passaggio all'età adulta. Gli autori del film sottolineano questo processo di crescita anche attraverso i titoli di coda del secondo e del quarto episodio: nel primo si legge "Così finì l'infanzia di Maugli", mentre nel finale del quarto, dopo l'ultima canzone di Akela, appare la frase "Così finì l'adolescenza di Maugli"¹².

Per fare un confronto del modo in cui si tratta la morte di un personaggio possiamo prendere visione di due scene: la prima, tratta dal film sovietico, è quella in cui Akela, il capobranco, intona il suo ultimo canto – il suo canto del cigno – annunciando che se ne andrà nella valle della morte e non farà più ritorno. Il messaggio è affidato esclusivamente alla colonna sonora, che esprime l'addio alla vita con un assolo di violoncello (stilisticamente rimanda al linguaggio musicale di Šostakovič). La seconda, l'unica scena di morte del film americano, mostra invece la morte dell'orso Baloo, che sacrifica la propria vita per difendere il suo amato piccolo Mowgli dalla tigre Sher-Khan. Nel consolare Mowgli,

12. S. Kuznecov, *Ujti iz džunglej. Nezakrytyj list kalendarja*, in: "Iskusstvo kino", n. 3, 2004, p. 80.

Baghera cita il Vangelo e pronuncia le parole: “Non c’è amore più grande di questo: dare la vita per i propri amici” (Gv 15,13). Lo spettatore prova un profondo senso di tristezza nel vedere il piccolo Mowgli che, accanto al corpo dell’amico Baloo, ascolta l’elogio funebre pronunciato da Baghera e accompagnato da un corale funebre eseguito all’organo. Ma nella seconda parte della sequenza arriva subito un liberatorio *happy end*: Baloo non è affatto morto, e ascolta compiaciuto, con maliziosa ironia, il proprio elogio funebre.

Il secondo confronto riguarda il diverso atteggiamento pedagogico utilizzato nell’educazione di Mowgli/Maugli, la *Bildung* del ragazzo, che nella versione sovietica sfocia nella formazione di un giovane eroe popolare, amato dalla sua gente e da una giovane donna del villaggio. È particolarmente evidente la differenza dell’approccio nella scena in cui il Baloo hollywoodiano canta la famosa *The Bare Necessities* (Lo stretto indispensabile). Composta da Terry Gilkyson – autore della prima versione della musica, rifiutata nel suo complesso da Walt Disney per l’eccessiva serietà e tetraggine – *The Bare Necessities* è l’unico pezzo scritto da Gilkyson che Disney decide di mantenere, grazie alla brillante effervescenza che la rende omogenea alla nuova versione composta dai fratelli Sherman. Oggetto della lezione che Baloo tiene al Mowgli hollywoodiano sono i vantaggi di un atteggiamento “fiducioso” nei confronti della vita: ballando e cantando tutto si risolve, bisogna sapersi accontentare: “ci bastano poche briciole, lo stretto indispensabile”. Ben diversa è la scena di caccia allestita dal Baloo sovietico. Rivolgendosi a Maugli e ai suoi fratelli lupi, Baloo si traveste da cervo, mettendo sulla testa un ramo che imita le corna, e invita gli allievi a prenderlo. Nel momento in cui Maugli inizia a correre su due gambe, Baloo lo ferma e lo sgrida, dicendo che bisogna correre a quattro zampe; dalle pesanti sculacciate che Baloo sta per dare a Maugli, il ragazzo viene salvato da Baghera. Anche l’accompagnamento musicale sottolinea perfettamente la differenza del carattere delle due lezioni di Baloo: inquietanti e irregolari i motivi composti da Sofija Gubajdulina, leggero e accattivante lo *swing* di Terry Gilkyson.

Nella colonna sonora del *Maugli* sovietico, accanto a sezioni sinfoniche, compaiono episodi di musica elettronica im-

piegati per caratterizzare i personaggi negativi e le situazioni di pericolo, mentre le parti narrative e liriche sono affidate a un organico più tradizionale. Un'altra caratteristica della partitura di Gubajdulina è l'utilizzo di citazioni e rimandi. Si riconoscono le cifre stilistiche e timbriche di Stravinskij, i rimandi espliciti al *Requiem* di Verdi e uno stretto legame con il linguaggio di compositori come Šostakovič e Weinberg. Le collaborazioni tra compositori d'avanguardia e registi del cinema d'animazione proponevano al pubblico, sia infantile sia adulto, di avvicinarsi attraverso le colonne sonore alla nuova musica, sperimentale e d'avanguardia, che altrimenti sarebbe rimasta destinata a un pubblico molto ristretto.

Conclusioni

I due film creati dallo studio *Sojuzmul'film*, realizzati negli stessi anni dei loro "gemelli" statunitensi e ispirati a classici della letteratura anglosassone, rappresentano esempi emblematici dell'importanza del cinema d'animazione nell'educazione e nella formazione dei giovani in Urss. I compiti svolti da Vinni-Puch e Maugli corrispondono, in un certo senso, al famoso motto lanciato da Nikita Chruščëv il 22 maggio 1957, durante una riunione dei lavoratori dell'agricoltura: si deve "raggiungere e superare l'America". Entrambi i film rielaborano modelli narrativi occidentali attraverso una lente ideologica e artistica profondamente nazionale: la fiaba di Milne e il romanzo di Kipling diventano strumenti per la costruzione di personaggi diversi dalle loro origini letterarie.

Il film su Vinni-Puch, nonostante il tratto infantile dei disegni e il tono leggero delle canzoni, si inserisce nella tradizione russa grazie all'uso magistrale delle voci, alla recitazione e alla musica. In *Maugli*, invece, l'adattamento assume una dimensione ideologica più evidente: il racconto di formazione si trasforma in una parabola morale sull'eroismo e sulla crescita attraverso la prova, mentre la colonna sonora di Sofija Gubajdulina introduce elementi dell'avanguardia musicale e del tipico citazionismo "nascosto" della cultura russa. In entrambi i casi, l'unione di disegno, parola e musica genera un codice culturale di straordinaria forza simbolica: questi film diventano punti di riferimento per l'infanzia e la gioventù sovietica, modelli di un'estetica e di un'etica condivise.

Čaršija Sconta detta Arcana. I riferimenti all'opera di Hugo Pratt nei racconti di Karim Zaimović / Corto Maltese in Sarajevo. References to Hugo Pratt's Comics in Karim Zaimović's Short Stories

Enrico Davanzo

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

Introduzione

aA

Tra gli scrittori di Bosnia ed Erzegovina, Karim Zaimović (1971-1995) si distingue per l'originalità della sua opera e la sua morte tragica e prematura. Nato nella capitale Sarajevo, esordì giovanissimo come critico di fumetti e durante la guerra d'indipendenza bosniaca scelse di restare nella città per i quattro anni (1992-1996) in cui essa fu cinta d'assedio dalle truppe serbo-bosniache¹. Durante il conflitto Zaimović scrisse una serie di racconti nei quali ritrasse con amara ironia le trasformazioni provocate dalla guerra nella realtà cittadina attraverso l'inserimento di cliché tratti da fumetti e letteratura d'evasione – soprattutto di genere horror e fantascientifico – oppure descrivendo le biografie di personaggi immaginari costretti a confrontarsi con la violenza bellica². Queste storie furono lette dallo stesso autore durante il programma che egli conduceva per l'emittente *Radio Zid*, fondata nel 1992 dal giurista Zdravko Grebo (1947-2019)

1. J. Pirjevec, *Le guerre jugoslave. 1991-1999*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011, pp. 146-150.

2. F. Alispahić, *Intermedijalnost u prozi Karima Zaimovića*, in: "Godišnjak časopisa Ostrvo", n. 1 (3-5), 2005, p. 118.

per sostenere il morale dei concittadini e tenere alta l'attenzione internazionale sulla città assediata³. Nei racconti di Zaimović appaiono significativi riferimenti all'opera del fumettista italiano Hugo Pratt (Ugo Eugenio Pratt, 1927-1995) e alla sua creazione più famosa, ovvero la serie *Corto Maltese*⁴, incentrata sulle avventure dell'eponimo marinaio, per la quale lo scrittore manifestò un interesse fondamentale anche nella sua attività di critico. Rimasto ferito durante uno degli ultimi bombardamenti sulla città, Zaimović morì appena ventiquattrenne il 13 agosto 1995, a pochi mesi dalla fine del conflitto e soltanto una settimana prima di Pratt (spentosi il 20 agosto 1995); i suoi racconti furono pubblicati nel 1997 nella raccolta postuma *Tajna džema od malina* (Il segreto della marmellata di lamponi), seguita da un'edizione ampliata nel 2022⁵.

Questo testo vuole commentare i racconti di Zaimović con un'attenzione particolare ai legami che li uniscono alla produzione di Pratt; in tale prospettiva, si intende evidenziare il comune approccio dei due autori al tema della guerra e il loro rapporto con le città cui furono rispettivamente più legati, ovvero Venezia e Sarajevo. Si spiega così il titolo, che richiama il toponimo veneziano da cui prende il nome la storia di Pratt *Corte Sconta detta Arcana* (1974) e la *čaršija*, vocabolo di origine turca e persiana che designa il centro mercantile delle città d'impianto ottomano come Sarajevo e, per estensione, anche la società locale.⁶ Il modo in cui Pratt trasfigurò la città lagunare, spingendo il suo eroe a scoprirvi vie di fuga onirico-metafisiche – come si legge nella summenzionata storia, dove Corto Maltese si assopisce nell'eponima corte per risvegliarsi sul confine fra Cina e Siberia –⁷ è accostabile a quello in cui Zaimović fornì

aA

113

3. S. Trevisani, *Radio Zid e la resistenza culturale nella Sarajevo assediata*, in: "East Journal", 30/05/2017, <<https://www.eastjournal.net/archives/84248>> (tutte le fonti Internet sono state consultate per l'ultima volta in data 05/10/2025).

4. La serie, inaugurata con la storia *Una ballata del mare salato* (1967) e proseguita fra gli anni Settanta e Ottanta principalmente sul settimanale francese *Pif Gadget*, *Linus* e sulla rivista *Corto Maltese*, è stata portata avanti da altri autori dopo la morte di Pratt. Cfr. G. Remonato, *Corto Maltese tra fumetto e letteratura disegnata*, in: "Belphégor", 13 (1), 2015, p. 1.

5. K. Zaimović, *Tajna džema od malina*, Buybook, Sarajevo 2022.

6. A. Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo 1966, p. 165.

7. H. Pratt, *Corte Sconta detta Arcana*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, pp. 14-15.

alla sua città martoriata dalla guerra una nuova identità, reinventandone la storia e i luoghi più significativi. Perché ciò risulti comprensibile, viene ora contestualizzata l'opera critica e narrativa di Zaimović, introducendo il peculiare successo riscosso dai fumetti italiani nell'area ex jugoslava e il complesso rapporto di autorità e critici locali con tale forma d'arte.

Il fumetto italiano in (ex) Jugoslavia

Già prima della Seconda guerra mondiale questi territori ospitavano una ricca tradizione fumettistica, i cui albori possono essere ricondotti al tardo Ottocento⁸ e che ebbe tra i suoi più noti esponenti i croati Andrija Maurović (1901-1981), Walter Neugebauer (1921-1992) e il serbo di origine russa⁹ Đorđe Lobačev (1909-2002)¹⁰. La loro produzione, influenzata dalle coeve strisce statunitensi che cominciarono a essere importate nei primi anni Trenta assieme ai fumetti legati ai personaggi Disney¹¹, veniva pubblicata nei supplementi per ragazzi dei quotidiani oppure all'interno di periodici appositi, abbracciando il periodo dell'unificazione nella monarchia interbellica, il successivo smembramento durante l'occupazione nazifascista e la ricostituzione dello Stato jugoslavo come federazione di repubbliche socialiste presieduta dal leader partigiano croato Josip Broz Tito (1892-1980). In particolare, l'influenza americana è suggerita dall'evidente origine anglosassone del vocabolo *strip*¹², che nell'area linguistica BCMS (bosniaca, croata, montenegrina, serba)¹³ de-

8. A. Pejičić, *Брана Цветковић и почеци модерне стрипске уметности*, in: *Књижевност и стрип: зборник радова*, a cura di V. Bajčeta e T. Tropin, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2025, pp. 33-34.

9. Figlio di un diplomatico russo, esordì dopo che negli anni Venti il regno jugoslavo aveva accolto numerosi profughi fuggiti dalla dittatura bolscevica; espulso nel 1949, si stabilì in Urss nel 1955 e negli anni Sessanta riprese a produrre fumetti per i periodici jugoslavi. Cfr. S. Ćirić *Prednosti Troglave aždaje*, in: "Vreme", 23/11/2000 <https://old.vreme.com/arhiva_html/516/23.html>.

10. Z. Zupan, *Maurović, Lobačev, Jules, Sulić*, a cura di V. Krulčić, Art 9, Zagreb 2025, pp. 12-16.

11. R. Vučetić, *Diznizacija detinjstva i mladosti u socijalističkoj Jugoslaviji*, in: "Istorija 20.veka" n. 3, 2011, pp. 192-193.

12. T. Prčić, J. Dražić, M. Milić, *Srpskih rečnik novijih anglicizma*, Filozofski fakultet Novi Sad, Novi Sad 2021, p. 554.

13. R. Greenberg, *Language and Identity in the Balkans. Serbo-Croatian and its Disintegration*, Oxford University Press, Oxford 2008.

signa tuttora qualsiasi pubblicazione a fumetti. In seguito alla rottura del regime di Tito con l'Urss stalinista nel 1948 e al suo conseguente avvicinamento al blocco atlantico, l'importazione di fumetti occidentali aumentò significativamente e si estese anche al panorama italiano; infatti, la graduale pacificazione del conflitto diplomatico con l'Italia¹⁴ aprì tra gli anni Sessanta e Settanta il mercato jugoslavo ai fumetti pubblicati dall'editore Sergio Bonelli – della cui “scuderia” divennero estremamente popolari i personaggi *Zagor*, *Mister No* e *Dylan Dog* –¹⁵ e alla serie satirica *Alan Ford*¹⁶, che riscosse un enorme successo grazie alle traduzioni del giornalista croato Nenad Brixy (1924-1984)¹⁷. Molti di questi fumetti fecero il loro esordio sul celeberrimo mensile antologico serbo *Stripoteka*, diffuso nell'intera federazione dal 1969 al 1991¹⁸; tra di essi figuravano anche le storie di *Corto Maltese*, tradotte e pubblicate sulla rivista a partire dagli anni Ottanta¹⁹.

In tale prospettiva anche i fumetti ebbero un ruolo fondamentale nella costruzione di quella peculiare identità “ibrida”, sospesa fra la prassi marxista-leninista e i modelli consumistici occidentali (veicolati soprattutto dalla cultura di massa della confinante Italia)²⁰, che si sviluppò nella Jugoslavia socialista grazie alla sua posizione non allineata durante la Guerra Fredda²¹; a ciò si possono ricondurre anche gli atteggiamenti ambigui di autorità e intellettuali nei loro confronti. Inizialmente, il regime si servì del mezzo fumettistico per celebrare i propri miti fondativi, come dimostra la pubblicazione della serie a tema partigiano *Mirko i Slavko*, realizzata tra il 1958 e il 1979 dall'artista serbo Desimir “Bujin” Žižović (1920-1996)²². Tuttavia, gli

14. F. Rolandi, *Con ventiquattromila baci. L'influenza della cultura di massa italiana in Jugoslavia (1955-1965)*, Bononia University Press, Bologna 2015, pp. 51-53.

15. S. Čobanov, *Bonelli - fenomen koji ne umire*, in: “tportal.hr”, 24/02/2013, <<https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/bonelli-fenomen-koji-ne-umire-20130222>>.

16. R. Vučetić, *Diznizacija*, pp. 194.

17. Ivi, p. 201.

18. Z. Zupan, *Vek stripa u Srbiji*, Pančevo Kulturni centar - Galerija savremene umetnosti, Pančevo 2007, pp. 67-69.

19. L. Kljakić, *Corto Maltese i utopija slobode*, in: “Quorum”, n. 4, 1988, p. 360.

20. F. Rolandi, *Con ventiquattromila*, cit., pp. 5-6.

21. P. Hyder Patterson, *Bought & Sold. Living and Losing the Good Life in Socialist Yugoslavia*, Cornell University Press, Ithaca 2011, p. 187.

22. R. Vučetić, *Diznizacija*, cit., pp. 196-197.

elementi più ortodossi interpretavano la proliferazione di tali pubblicazioni come la conseguenza perniciosa di un avvicinamento “acritico” al capitalismo²³; a questi timori si aggiungevano inoltre quelli per la presenza di contenuti violenti o pornografici che avrebbe potuto influenzare negativamente il pubblico più giovane, tanto che autorevoli commentatori – fra cui lo stesso Tito – si lamentarono dell’eccessiva diffusione nel Paese di *šund* (“spazzatura”), epiteto di origine tedesca impiegato per la letteratura di bassa qualità²⁴ ed esteso anche ai fumetti²⁵. All’inizio degli anni Settanta ciò finì per sollevare un’ondata di biasimo, culminata nel “Congresso di azione culturale” tenutosi nella città serba di Kragujevac nel 1971; questo evento stimolò perfino alcuni roghi pubblici di fumetti, oltre che l’adozione di leggi volte a ostacolare l’attività degli editori specializzati²⁶. Tuttavia, il fatto che la Jugoslavia avesse consentito al proprio interno un dibattito culturale relativamente libero per dimostrare la propria autonomia dalla prassi sovietica²⁷ permise un progressivo abbandono di tali posizioni. Infatti, all’interesse espresso negli anni Settanta dai critici croati Zdenko Škreb (1904-1985), Stanko Lašić (1927-2017), Viktor Žmegač (1929-2002) e Milivoj Solar (1936-2025) per la letteratura di consumo e la cultura di massa può essere ricondotto lo sviluppo di un atteggiamento più tollerante nei confronti del fumetto, divenuto evidente nel decennio successivo. Tale processo fu simile a quello inaugurato tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia da Oreste Del Buono (1923-2003)²⁸ e Umberto Eco (1932-2016)²⁹; pertanto,

23. Z. Janjetović, *Zabavna štampa u socijalističkoj Jugoslaviji*, in: “Studia lexicographica”, n. 1 (6), 2010, p. 39.

24. M. Kolanović, *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Ljevak, Zagreb 2011, p. 112.

25. R. Vučetić, *Diznizacija*, cit., pp. 197; 200.

26. Z. Zupan, *Vek*, cit., p. 74.

27. Solitamente si riconduce l’inizio di tale liberalizzazione al discorso tenuto dallo scrittore croato Miroslav Krleža (1893-1981) al Terzo congresso degli scrittori jugoslavi (1952), nel quale egli rivendicava una maggior autonomia dagli schemi del realismo socialista sovietico. V.I. Cavallini, *Fango pannonico. Un paradigma populista per Miroslav Krleža*, Eut, Trieste 2019, pp. 129-130.

28. A. Chiurato, *Larcipelago postmoderno. Oreste del Buono e gli anni Settanta*, in: “Enthymema”, n. 7, 2012, p. 446.

29. U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano 1977, pp. 131-183.

lo sdoganamento avvenuto in Jugoslavia soprattutto negli anni Ottanta con l'organizzazione di festival appositi e lo sviluppo di una nutrita critica settoriale³⁰, oppure con la pubblicazione di lavori specifici da parte di membri dell'establishment culturale³¹, può essere interpretato come un ulteriore fattore di vicinanza alla realtà italiana. Ed è in questo periodo che Karim Zaimović avviò la sua produzione critica, fondamentale per la comprensione della sua opera letteraria.

Karim Zaimović: lo scrittore che amava i fumetti (italiani)

Di fatto, sin da bambino l'autore si trovò esposto alle arti figurative, essendo figlio del pittore Mehmed Zaimović (1938-2011)³²; e fu sempre nell'infanzia che, secondo la madre, nacque la sua fascinazione per i fumetti³³. Il primo contatto avvenne tramite la già citata *Stripoteka* e la rivista *Strip Art*³⁴ (da cui si sarebbe poi sviluppata l'agenzia di distribuzione internazionale SAF-Strip Art Features), fondata nel 1971 dal concittadino Ervin Rustemagić (1952-2025)³⁵, del quale Zaimović in seguito sarebbe divenuto amico e collaboratore. Negli anni Ottanta tale passione lo portò a pubblicare, ancora adolescente, numerosi saggi e articoli su riviste locali. A ciò si aggiunse un'intensa attività come organizzatore di concorsi ed eventi specifici, nel corso della quale divenne uno dei principali animatori della scena culturale sarajevese. Come critico, Zaimović spesso dimostrò conoscenze maggiormente estese rispetto a quelle di commentatori più anziani³⁶, come suggeriscono i suoi articoli sul disegnatore americano Alex Raymond (1909-1956)³⁷ o sugli

aA

117

30. V. Kruljčić, *Predgovor*, in Z. Zupan, *Maurović, Lobačev*, cit., pp. 9-10.

31. B. Tirnanić, *Ogled o Paji Patku. Deset poglavlja jedne subjektivne istorije stripa*, Biblioteka XX. Vek, Beograd 1989.

32. M. Jergović, *Karim Zaimović, dječak i strip*, in: "Miljenko Jergović", 22/10/2011, <<https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/karim-zaimovic-djecak-i-strip/>>.

33. I. Lihčić, H. Osmanhodžić, A. Herceg, *Karim Zaimović – Pogled u svemir*, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine, Sarajevo 2023, p. 14.

34. *Ibid.*

35. *About SAF*, <<http://www.safcomics.com/about.html>>.

36. S. Avdić, *Izlazak u javnost i odlazak u vječnost*, in: "NOMAD", 15/08/2023, <<https://nomad.ba/avdic-izlazak-u-javnost-i-odlazak-u-vjecnost>>.

37. K. Zaimović, *Raymond & co.*, in: "Quorum", n. 4, 1988, pp. 372-379.

autori inglesi Alan Moore (1953) e Neil Gaiman (1960)³⁸. Tra i suoi interessi, i fumetti italiani ricoprivano un posto importante. Infatti, tra i suoi effetti personali conservati presso il Museo della Letteratura e dell'Arte Teatrale di Bosnia ed Erzegovina (Sarajevo), si possono trovare alcune copie risalenti al 1991 della serie poliziesca *Nick Raider*, ideata dallo sceneggiatore Claudio Nizzi per l'editore Bonelli; inoltre, la rubrica *Donovi* (Suole) che egli teneva sul bisettimanale *Naši Dani* (I nostri giorni) ponendovi a confronto vignette di artisti locali e stranieri, ospitò anche esempi tratti dall'opera di Milo Manara³⁹.

Tuttavia, l'autore italiano che Zaimović ammirava di più era Hugo Pratt, come suggerisce un disegno che lo scrittore realizzò nel 1992 secondo lo stile dell'artista nei propri taccuini⁴⁰ (le cui scansioni digitali, effettuate dallo staff del Museo nel 2022⁴¹, sono state gentilmente fornite all'autore di questo testo). Inoltre, la produzione critica di Zaimović iniziò proprio con un articolo sull'opera di Pratt, scritto nel 1984 per la rivista *Lica* (Volti), in collaborazione col giornalista Senad Avdić. L'articolo, intitolato *Uvod u čitanje Huga Pratta* (Introduzione alla lettura di Hugo Pratt) e corredato dalla traduzione di due interviste al fumettista originariamente allegate a una monografia su *Corto Maltese* pubblicata dall'editore francese Dargaud⁴², consiste in una disamina dell'opera prattiana, nella quale si possono ravvisare similitudini con la produzione narrativa di Zaimović. Risulta significativo l'interesse espresso dal giovanissimo critico per la serie a tema bellico *Ernie Pike* (1957), realizzata da Pratt assieme allo sceneggiatore argentino poi *desaparecido* Héctor Germán Oesterheld (1919-1977?), dato che sembra preconizzare in parte le modalità con cui in seguito egli avrebbe descritto l'assedio. In particolare, il commento di Zaimović si concentrava sul fatto che la serie – costituita da episodi

38. Id., *Istinite laži*, in: "Fantom slobode", n. 1, 1995, pp. 16-17.

39. Id., *Donovi*, in: "Akcijski Naši Dani", n. 2, 03/07/1987, p. 8

40. Id., *Hello to Hugo! 92*, disegno firmato, in: taccuino con racconto incompiuto, schizzi e appunti, p. 8., *Digitalna zbirka "Karim Zaimović"*, Muzej književnosti i pozorišne umjetnosti Bosne i Hercegovine.

41. *Formira se zbirka posvećena Karimu Zaimoviću, mladom piscu ubijenom tokom opsade Sarajeva*, in: "preporod.info", 26/12/2022, <<https://preporod.info/bs/article/36891/formira-se-zbirka-posveccena-karimu-zaimovicu-mladom-piscu-ubijenom-tokom-opsade-sarajeva>>.

42. K. Zaimović, S. Avdić, *Uvod u čitanje Huga Pratta*, in: "Lica", n. 1-2-3, 1984, p. 215.

autoconclusivi narrati dall'eponimo personaggio, ispirato al reporter americano Ernie Pyle (1900-1945) – avesse per protagonisti individui comuni, decisi a conservare una propria integrità morale di fronte agli orrori cui la guerra li poneva di fronte⁴³; similmente, la maggior parte dei dodici racconti di *Tajna džema od malina* si sarebbe concentrata sullo sconvolgimento portato dal conflitto nella vita quotidiana dei cittadini di Sarajevo, accostandolo però all'irruzione di creature ed eventi sovranaturali, raccontata in prima persona da un giornalista investigativo identificabile con lo stesso autore⁴⁴. Inoltre, Pratt basò i disegni di *Ernie Pike* sulle fotografie di guerra fornitegli dalla redazione del quotidiano *Il Gazzettino*⁴⁵, mentre Zaimović inviò numerose istantanee scattate nella città assediata all'artista Joe Kubert (1926-2012), affinché le utilizzasse come modelli per la *graphic novel Fax da Sarajevo* (1996), ispirata alle vicissitudini dell'editore Rustemagić, che durante la guerra perse la madre, la casa e gli uffici della sua compagnia; l'opera riporta in calce una dedica a Zaimović⁴⁶.

aA

119

Guardando Sarajevo con gli occhi di Corto Maltese

Tuttavia, tornando all'articolo del 1984, risulta evidente che a suggerire una possibile influenza di Pratt sulle storie dello scrittore bosniaco siano soprattutto le osservazioni espresse su *Corto Maltese*. Dimostrando una buona conoscenza della vita dell'artista e dei modelli che ispirarono la sua opera principale – come provano i passaggi dedicati all'infanzia veneziana e ai soggiorni in Etiopia e Argentina, oltre che all'amore per i romanzi di Conrad, Stevenson e le strisce di Milton Caniff –⁴⁷ Zaimović si soffermava in particolare sulla commistione di fantasia e documentazione storico-geografica, l'afflato anti-imperialista e la raffigurazione epico-nostalgica di uno spazio mediterraneo cosmopolita e magico (nel quale si rispecchiava la fascinazione di Pratt

43. Ivi, p. 214.

44. Alispahić, *Intermedijalnost*, cit., p. 114.

45. F. García. *Ernie Pike: Cuatro Décadas*, Doedytores, Buenos Aires 2007, p. 4.

46. J. Kubert, *Fax da Sarajevo. Una storia di sopravvivenza*, Alessandro Editore, Bologna 1999, pp. 8-9.

47. K. Zaimović, *Uvod*, cit., p. 213.

per i temi esotici ed esoterici)⁴⁸ che caratterizzavano la serie; tratti simili possono essere ravvisati nella rappresentazione di Sarajevo in *Tajna džema od malina*, anche se un primo e più immediato collegamento è suggerito dalla presenza di alcuni personaggi prattiani nei racconti.

Lo stesso Corto Maltese appare infatti nella storia d'apertura della raccolta, *Nigel Breen*, tra le poche a non essere ambientata a Sarajevo. Essa ricostruisce la biografia di un immaginario scrittore anglo-irlandese, vissuto all'ombra dei vari conflitti avvenuti nella prima metà del XX secolo e amico di Hemingway a Parigi negli anni Venti; egli scompare nel nulla dopo essere salpato alla ricerca delle leggendarie Isole dei Beati, probabile simbolo di un mondo senza guerre. Nel racconto si nomina il "capitano Corto Maltese"⁴⁹ come amico del padre di Nigel, ed è proprio lui a condurre il giovane protagonista in Francia dopo che la madre e il patrigno sono stati giustiziati a Dublino per aver preso parte ai moti indipendentisti del 1916; ciò suggerisce un'affinità fra Corto e il protagonista, dato che entrambi, pur essendo personaggi di fantasia, interagiscono con figure storicamente documentate⁵⁰, manifestando inoltre un comune temperamento anarchico e sognatore. Essi sembrano poi condividere lo stesso destino, visto che Pratt, interrogato sulla possibile dipartita del suo personaggio, si limitava a rispondere che Corto Maltese era "scomparso" in Spagna durante la guerra civile, suggerendo che i conflitti ideologici novecenteschi avessero fatto sparire lo spirito d'avventura incarnato dal marinaio⁵¹. Similmente, la scomparsa di Breen può essere interpretata come un tentativo di fuga da un mondo dominato dalla guerra; inoltre, per la sua ambientazione il racconto si avvicina alle storie del 1972 *Sogno di un mattino di mezzo inverno* e *Concerto in O' minore per arpa e nitroglicerina*⁵², nelle quali Corto incontra le fate scespiriane sullo sfondo della Prima guerra mondiale e finisce coinvol-

48. Ivi, p. 215.

49. K. Zaimović, *Tajna*, cit., pp. 11-12.

50. Ad esempio, Corto Maltese incontra lo scrittore Jack London (1876-1916) nell'episodio-prequel *La giovinezza* (1981). Cfr. H. Pratt, *La giovinezza e altri racconti*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, pp. 31-95.

51. K. Zaimović, S. Avdić, *Uvod*, cit., p. 217.

52. H. Pratt, *Sotto la bandiera dell'oro e altri racconti*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, pp. 88-127.

to nel conflitto per l'indipendenza irlandese. Troviamo un ulteriore rimando nella storia successiva *Čudo nevideno* (Un prodigio mai visto), dove il narratore scopre che le granate lanciate dagli assediati su Sarajevo hanno risvegliato un vampiro giunto al seguito degli austro-ungarici, e rimasto in letargo sin dal 1914⁵³; leggendo un diario sopravvissuto al bombardamento della Biblioteca nazionale bosniaca, egli scopre che il vampiro fu inizialmente neutralizzato grazie ai consigli del rabbino Ezra Toledano⁵⁴, menzionato da Pratt nella storia ad acquerelli *Corto racconta Corto* (1983)⁵⁵ come amante della madre di Corto Maltese e suo iniziatore allo studio della Cabala, e citato ancora nel successivo episodio *Le elvetiche* (1987)⁵⁶. A questo si collega l'ultimo riferimento nel racconto *Oni su medu nama!* (Essi sono tra noi!), nel quale il narratore, seguendo una mappa araba, scopre nel sottosuolo di Sarajevo le rovine di un'antica città, dove vive una colonia di ratti giganti creata da un gruppo di scienziati nazisti; il nome del gruppo, "Klingsor"⁵⁷, rimanda allo stregone del poema cavalleresco *Parzival* di Wolfram von Eschenbach (1170-1220), inserito da Pratt ne *Le elvetiche* come personificazione dei motivi antroposofici ed esoterici della storia⁵⁸.

Tali riferimenti suggeriscono l'influenza di Pratt anche nell'ambientazione delle storie di Zaimović; lo scrittore proiettò sulla città in guerra situazioni proprie del genere horror – al punto che i suoi racconti sono stati accostati alle serie Bonelli *Dylan Dog* e *Martin Mystère*⁵⁹ – insistendo contemporaneamente sugli elementi culturali legati al passato ottomano e asburgico di Sarajevo, delineando così un ambiente fantastico i cui influssi levantini e mitteleuropei sembrano richiamare le sfumature cosmopolite e occulte con cui l'artista italiano ritrasse Venezia. Ciò suggerisce un paragone con la storia del 1977 *Favola di Venezia*, che vede

53. N. Rebihić, *Koraci strukturalno-naratoškog čitanja proznog teksta: na primjeru pripovijetke Čudo nevideno Karima Zaimovića*, in: "Godišnjak Bošnjačke zajednice kulture Preporod", n. 1, 2015, p. 439.

54. K. Zaimović, *Tajna*, cit., p. 64.

55. H. Pratt, *La giovinezza*, cit., p. 22.

56. H. Pratt, *Tango e Le elvetiche*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2006, p. 123.

57. K. Zaimović, *Tajna*, cit., p. 125.

58. H. Pratt, *Tango*, cit., p. 149.

59. Alispahić, *Intermedijalnost*, cit., p. 119.

Corto Maltese aggirarsi per la città lagunare alla ricerca di un gioiello magico noto come “clavicola di Salomone”⁶⁰, districandosi fra logge massoniche e drappelli fascisti; similmente, l’alter ego di Zaimović s’imbatte nei fantasmi che popolano le rovine carbonizzate dello storico Hotel Evropa⁶¹, per poi scoprire che il vampiro di Sarajevo si nasconde nella palazzina secessionista dell’associazione culturale Napredak⁶², dove negli anni dell’assedio l’equipe del teatro Kamerni Teatar 51 continuò a mettere in scena i suoi spettacoli⁶³. La presenza di elementi horror – interpretata come un’implicita riflessione sugli orrori della guerra che, pur restando sullo sfondo, si dimostrano molto più spaventosi e concreti –⁶⁴ permise quindi all’autore di trasformare e ricostruire con l’immaginazione i luoghi-simbolo della città, danneggiati dal conflitto. Tale procedimento avvicina le storie di Zaimović a quella miscela di fantasia e realtà storica che contraddistingue la produzione di Pratt, e risulta potenziato dalle numerose allusioni alle credenze folkloriche tramandate dalla *čaršija*, la cui propensione al racconto orale sembra annullare il confine tra verità e invenzione⁶⁵. Tuttavia, il fatto che esso sia stato impiegato soprattutto con finalità ironiche per ridicolizzare le ideologie scioviniste alla base della guerra permette di accostare i racconti alla definizione di *historiographic metafiction*, coniata da Linda Hutcheon per quelle opere postmoderne che uniscono procedimenti metanarrativi e documentaristici per dimostrare il carattere politicamente costruito delle storiografie ufficiali⁶⁶. Un esempio eloquente è la storia che dà il titolo alla raccolta, dove si riconduce il crollo della Jugoslavia alla lotta fra i leader nazionalisti per il possesso della ricetta di una pregiata marmellata⁶⁷.

60. H. Pratt, *Favola di Venezia. Sirat al Bunduqiyyah*, Gruppo Editoriale L’Espresso, Roma 2006, p. 30.

61. K. Zaimović, *Tajna*, p. 35-36.

62. Ivi, p. 72.

63. *O nama* <<https://www.kamerniteatar55.ba/o-nama-2>>.

64. A. Bašović. *Rat i jeza u prozi Zilhada Ključanina, Irfana Horozovića i Karima Zaimovića*, in: “Bosanskohercegovački slavistički kongres”, 3(2), 2022, p. 147.

65. K. Zaimović, *Tajna*, cit., p. 63.

66. L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*, Routledge, London 1988, pp. 5-8.

67. Ivi, p. 117.

Un ultimo particolare legame fra Pratt e Zaimović viene suggerito dagli opposti adattamenti delle loro opere; fra il 1995 e il 1996 le storie *Una ballata del mare salato* e *Corte Sconta detta Arcana* furono sottoposte dallo stesso Pratt e poi da Marco Steiner a un processo di *novelization*, venendo pubblicate da Einaudi come romanzi privi di illustrazioni⁶⁸, mentre alcuni racconti tratti da *Tajna džema od malina* sono stati adattati come *graphic novel* dagli artisti Enis Čišić e Boris Stapić su testi del giornalista Aleksandar Brezar, per essere poi pubblicati sulle riviste online *The Massachusetts Review*⁶⁹ e *Asymptote Journal*⁷⁰. Se per Pratt ciò può aver sancito la definitiva consacrazione della sua opera come “letteratura” a tutti gli effetti, il procedimento inverso ha invece consentito alla produzione di Zaimović di rivivere nella forma artistica che l'autore frequentò soprattutto come critico; il fatto che tali adattamenti siano usciti su pubblicazioni in lingua inglese ha inoltre permesso una relativa circolazione della sua opera fuori dall'area BCMS.

aA

Conclusioni

I rimandi all'opera di Pratt disseminati nelle storie di Zaimović possono quindi essere letti come qualcosa di più che un semplice omaggio. Essi rivelano una comune visione creativa, avvertibile soprattutto nella sovrapposizione di fiction e realismo documentario con cui entrambi gli autori reinventarono le proprie città. Questo avvicina l'opera di Zaimović ad altri esempi di letteratura sarajevese relativa all'assedio, nei quali la rappresentazione della guerra si accompagna ai fumetti e a una progressiva abolizione della frontiera tra realtà e immaginazione letteraria. Citiamo in particolare il racconto *Chico il seduttore* dalla raccolta *Le Marlboro di Sarajevo* (1994) di Miljenko Jergović (1966) – che di Zaimović fu amico –⁷¹ nel quale l'assedio fa da sfondo all'amicizia fra due ragazzi, entrambi appassionati lettori

123

68. G. Remonato, *Corto*, cit., p. 2.

69. A. Brezar, *The Secret of Nikola Tesla*, in: “The Massachusetts Review”, 07/05/2015, <<https://www.massreview.org/node/445/>>.

70. A. Brezar, B. Stapić, *Graphic Novel in Translation: Karim Zaimović's 'The Invisible Man from Sarajevo'*, in: “Asymptote”, 11/02/2016, <<https://www.asymptotejournal.com/blog/2016/02/11/karim-zaimovics-the-invisible-man-from-sarajevo/>>.

71. M. Jergović, *Karim*.

del fumetto italiano *Zagor* (dal cui deuteragonista prende nome la storia);⁷² e la pièce *Woland u Sarajevu* (Woland a Sarajevo, 2000) di Nedžad Ibrišimović (1940-2011), dove il personaggio bulgakoviano si materializza nella città assediata⁷³.

Si spera infine che la prossima pubblicazione della traduzione italiana di *Tajna džema od malina*, curata da Dino Huseljić e dall'autore di questo testo per Racconti Edizioni, permetterà ai lettori del nostro Paese di vedere i fumetti italiani, tra cui *Corto Maltese*, come un patrimonio culturale condiviso con l'area ex jugoslava.

72. M. Jergović, *Le Marlboro di Sarajevo*, trad. it. Lj. Avirović, Quodlibet, Macerata 1995, pp. 60-62.

73. A. Bašović, A. *Srednjovjekovni modeli, naši savremenici*, in: "Sarajevske sveske", 11-12, 2006, pp. 199-215.

Il fumetto croato sulle guerre jugoslave dal 1990 ad oggi / *Croatian Comics about the Yugoslav Wars from 1990 until Today*¹

Marco Jakovljević
Università di Zagabria

aA

Introduzione

125

Questo contributo si prefigge di analizzare la produzione fumettistica croata riguardante le guerre che hanno caratterizzato la dissoluzione della Jugoslavia dal 1990 ad oggi. In una duplice divisione – satirica e patriottico-celebrativa –, fornendo una differenziazione tra la produzione di stampo esclusivamente parodistico e comico e quella dal carattere propagandistico e/o legato alla commemorazione degli eventi bellici o di personalità ad essi legate. Inoltre, particolare attenzione verrà data al fumetto *Vojna* di G. Dupljančić, che non si inserisce in alcuna delle due categorie e che si analizzerà in quanto esempio unico nel suo genere, considerando il contesto in cui è stato pensato e creato, e in quanto possibile nuovo punto di partenza nella narrazione fumettistica post-jugoslava sul trauma della guerra.

Già in Jugoslavia (di cui la Croazia fu parte integrante) il fumetto risultava essere un genere letterario molto popo-

1. Questo articolo è stato realizzato nell'ambito del progetto Infrapolitical Practices and Changes: From the 1990s to Lived Futures (INFRA), finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU.

lare e apprezzato², ben sviluppato e profondamente radicato nella vita quotidiana³: *Zagor*, *Asterix* e, primo tra tutti, *Alan Ford* erano letture quasi obbligatorie per la gioventù jugoslava. L'influenza che il fumetto ebbe sulla cultura pop jugoslava è suggerita anche dal fatto che, ad esempio, uno dei gruppi musicali di maggior successo in Croazia, i Prljavo Kazalište (Teatro sporco), si chiami così per via di una frase tradotta in serbo-croato in un episodio di *Alan Ford*⁴. Con l'inizio delle tensioni politiche ed etniche in Croazia tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, la produzione fumettistica non si arrestò, guadagnandosi, seppur per un breve periodo, un posto nella scena artistica e d'intrattenimento locale, nonché nei media supportanti attivamente la causa croata.

Come sottolineato da Novaković, curatore della rivista fumettistica "Strip revija" nel numero speciale dell'1 luglio 2014 dedicato al fumetto sulla Guerra patriottica croata⁵, il fumetto croato "di guerra" fu effettivamente limitato a pochi esempi⁶. Novaković fa il nome di D. Mataković, di R. Devlić e di altri singoli autori che nel 1992 pubblicarono i loro fumetti riguardanti la guerra all'epoca in corso sulla rivista per ragazzi "Plavi zabavnik"⁷.

L'influenza della cultura pop occidentale su quella croata portò alla trasposizione fumettistica di eroi americani come Capitan America in equivalenti dediti alla "croaticità" e alla lotta per l'indipendenza dalla Jugoslavia^{8,9}. Il prodotto di

2. Cfr. M. Dorigo, V. Piasevoli, *L'opera di Andrija Maurović, padre del fumetto croato*, in: "Slavica Tergestina", *КОМИКСИ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, pp. 202-233.

3. A. Učambarlić, *Stripovi uz koje su odrasle generacije*, in: *Al Jazeera Balkans*, 27/04/2012, <<https://balkans.aljazeera.net/teme/2012/4/27/stripovi-uz-koje-su-odrasle-generacije>> (ultimo accesso 28/09/2025).

4. P. Jagnjatović, *Ex YU rock enciklopedija 1960-2023*, Makart, Beograd, 2024, p. 244.

5. Con questo nome (in croato: *Domovinski rat*) ci si riferisce alla guerra d'indipendenza croata tra il 1991 e il 1995 nelle fonti croate e, in generale, in Croazia.

6. "Strip Revija", edizione speciale, 01/07/2014, <<https://archive.org/details/domovinskiratustripustripvijavecernjeglista>> (ultimo accesso 28/09/2025).

7. La rivista era curata dallo scrittore Hrvoje Hitrec, primo direttore della Radiotelevisione Croata (1990-1991) e ministro dell'informazione dal marzo 1991 al luglio dello stesso anno.

8. A. Matošević, *HRVATSKI STRIP 1990-IH: ETNOLOŠKI ASPEKTI*, in: "Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva", n. 27-28 (34-35), 2005, pp. 78-79, <<https://hrcaak.srce.hr/en/27568>> (ultimo accesso 28/09/2025).

9. Z. Bukač, *Croatianess and Children's Popular Culture. The Analysis of Chocolate Stickers*

questa tendenza fu il fumetto *Super Hrvoje*, pubblicato sulla “Nedjeljna Dalmacija”¹⁰ nel 1992, di scarso successo commerciale, ma di notevole impatto, poiché, tra i fumetti sulla guerra, risulta essere il più conosciuto e ricordato.

Se si eccettuano i pochi fumetti apparsi sul “Plavi zabavnik”, *Super Hrvoje* e la produzione del già citato Mataković, che fu attivo durante tutti gli anni Novanta, fino al 2008, anno di pubblicazione di *Ovčara – Krik u noći* (Ovčara – Un grido nella notte, di N. Barinić e D. Rehak), non risultano tracce di fumetti croati sulla tematica della Guerra patriottica e delle guerre jugoslave in generale. Per questo motivo, l'Associazione amici del fumetto – STRIPFORUM di Zagabria, l'allora presidente della Croazia Ivo Josipović e l'allora capo dello Stato maggiore croato Drago Lovrić decisero di promuovere, in occasione della Festa nazionale della Croazia, un numero speciale che contenesse i fumetti pubblicati sul “Plavi zabavnik” nel 1992 e nuove creazioni inedite sul tema della guerra.

Per la sua peculiarità, verrà qui analizzata anche un'opera del fisico spatino Goran Duplančić – *Vojna* (guerra). Trattasi del primo e, al meglio delle nostre conoscenze, unico fumetto avente come tema la corta guerra per l'indipendenza slovena nell'estate 1991, oltretutto dal punto di vista di un coscritto dell'esercito jugoslavo (ovvero lo stesso Duplančić). L'autore propone un approccio pacifista e non canonico, perché la guerra illustrata è priva di veri elementi eroici, non ci sono celebrazioni o aperto appoggio ad una delle due parti belligeranti.

La guerra in Croazia e Slovenia

La guerra in Croazia ebbe origine nel 1990, in seguito alla vittoria elettorale dell'HDZ e al conseguente inasprimento delle tensioni etniche e politiche tra croati e serbi. La minoranza serba, concentrata nelle regioni della Krajina e della Lika, eresse barricate e proclamò distretti autonomi sottratti al controllo di Zagabria, dando avvio a scontri armati con le forze croate. Tra il 1990 e il 1991 si verificarono episodi di violenza come gli scontri di Pakrac e di Plitvice e il massacro

Cro-Army, Knights' Tales and Maki, in: “Etnološka tribina”, n. 44 (51), 2021, p. 168, <<https://hrcaak.srce.hr/267529>> (ultimo accesso 28/09/2025).

10. L'edizione domenicale del quotidiano spatino “Slobodna Dalmacija”.

di Borovo Selo. Dopo la proclamazione d'indipendenza della Croazia e della Slovenia, nell'estate del 1991 il conflitto degenerò in guerra aperta. In Slovenia, il conflitto scoppiò il 25 giugno 1991 e si concluse in dieci giorni, con il ritiro dell'esercito jugoslavo grazie alla resistenza slovena e alle pressioni internazionali. In Croazia, invece, ebbe inizio un lungo e sanguinoso conflitto, caratterizzato da numerosi crimini di guerra e da scontri violenti e distruttivi, che sarebbe finito nell'agosto 1995, con la riconquista croata della Krajina. Nel corso del 1991 le città croate, coinvolte direttamente o meno nelle operazioni militari, furono profondamente segnate dalla diffusione di tensioni interetniche e da un clima di guerra e violenza divenuto parte integrante della quotidianità¹¹. L'apice degli scontri nel 1991 fu rappresentato dalla caduta di Vukovar e dal massacro, in seguito ad atroci torture, di 260¹² feriti prelevati dall'ospedale di Vukovar, presso la vicina fattoria di Ovčara.

In questo contesto, con il bisogno – sia prima che dopo la guerra – di (ri)formare una coscienza e un'identità nazionale¹³, tra le varie espressioni artistiche atte a soddisfare tale necessità si annovera il fumetto.

La satira: il caso di Dubravko Mataković

Dubravko Mataković (Ivankovo, Croazia, 1959), illustratore e fumettista formatosi nei più importanti giornali e riviste croate durante gli anni Ottanta, è stato, in patria, senz'altro il più proficuo produttore di fumetti negli anni Novanta, prima, durante e dopo la guerra. Buona parte della sua attività è collegata a “Nedjeljna Dalmacija” ed è raccolta in quattro volumi: *Prot pictures – ratno izdanje* (Prot pictures – edizione di guerra, 1991), *Pterodaktiličarstvo za početnike* (Pterodattilismo per principianti, 1992), *Imamo les Proutes* (Abbiamo les Proutes, 1995) e *Sabrana nedjela – sada i nekada* (Raccolta di misfatti – adesso e allora, 1999). *Prot*

11. Cfr. D. Petrović, *Ordinary Affects During the Democratization of Violence in the Context of the Breakup of Yugoslavia*, in: “Politička misao”, n. 4 (59), pp. 167-191, 2022, <<https://doi.org/10.20901/pm.59.4.08>> (ultimo accesso 28/09/2025).

12. J.P. Klein et al., *Operation Little Flower: The United Nations' apprehension of an indicted war criminal*, in: *Military Intelligence Professional Bulletin*, United States Army Intelligence Center, Fort Huachuca, 1998.

13. Matošević, *HRVATSKI...*, cit., p. 81.

pictures – ratno izdanje e *Pterodaktiličarstvo za početnike* sono le raccolte di Mataković con maggiori riferimenti alla guerra.

L'arrivo delle tensioni etniche e politiche nella vita quotidiana dei croati è ben visibile in *Prot pictures – ratno izdanje*. In una vignetta, Babbo Natale, che poi si scopre essere l'allora leader serbo Slobodan Milošević, si dirige verso una barricata di *četnici*¹⁴ serbi armato di coltelli e armi di vario genere¹⁵ – un riferimento al fatto che l'Armata Popolare Jugoslava forniva più o meno segretamente le armi ai ribelli serbi in Croazia¹⁶.

Parlando di vita durante la guerra, sempre nella stessa opera viene mostrata una situazione in cui un missile distrugge una scuola, che provoca la gioia di un bambino, il quale dice alla madre che, appunto, “non c'è scuola”. La madre corregge il figlio con: “Non si dice *non c'è scuola*, ma *non c'è lezione!*”, a cui viene risposto: “Non c'è lezione, l'ha distrutta un missile!”¹⁷. Mataković ironizza sulle paure dei serbi nei confronti del nuovo stato croato e sul mito, sponsorizzato dal governo di Milošević, dei serbi come eterne vittime¹⁸. In un'altra vignetta, il padre di un bambino rimprovera il vicino di casa di spaventare il proprio figlio con storie degli uomini neri che “stanno arrivando per spaventare i bambini”, nell'originale croato “dolaze da ustraše djecu”. Il termine “ustrashe” viene udito da un serbo, che, confondendolo con “ustashe” (il nome dei fascisti croati), allerta altri serbi, i quali fuggono dalla Croazia¹⁹. Nella stessa serie di vignette risulta interessante il dettaglio del giornale che sta leggendo un serbo, “Politika Espreks”²⁰, in cui l'autore ha disegnato un personaggio dei cartoni di

14. Nel testo con questo termine si fa riferimento ai paramilitari nazionalisti serbi, che spesso lo usavano per identificarsi.

15. D. Mataković, *Prot pictures - ratno izdanje*, Patak, Zagreb 1991, p. 2.

16. Cfr. I. Goldstein, *Hrvatska: 1918-2008*, Fraktura, Zagreb 2008.

17. Il gioco di parole sta nell'uso di *nema* (non c'è) unito al genitivo ed è permesso dall'assenza di articoli nella lingua croata. *Nema škole* potrebbe essere tradotto come “non c'è scuola”, ma anche come “non c'è la scuola”, da cui si evince che il bambino non intendeva dire che per quel giorno non ci sarebbe stata lezione, bensì che l'edificio scolastico non esisteva più in senso letterale, in quanto demolito da un missile.

18. B. Aleksov, *Opiranje jugoslavenskim ratovima: k jednoj autoetnografiji*, in: “Polemos”, n. 32 (XVI), p. 129. <<https://hrcaak.srce.hr/file/175530>> (ultimo accesso 30/09/2025).

19. D. Mataković, *Prot*, cit., pp. 23-25.

20. Spelling volutamente errato di “Politika Ekspres”, giornale belgradese.

Walt Disney (Pippo) mentre afferma che: “Lui, Topolino e Paperino uccideranno e sgozzeranno”²¹.

Jordan Kiper (2022) ricorda come la propaganda nei media incentivasse attivamente la violenza tra fazioni²² ed è probabile che lo scopo di Mataković fosse quello di ironizzare su certe pratiche da parte serba. Il resto della produzione di guerra di Mataković si concentra in larga parte a ridicolizzare i ribelli serbi di Croazia. Essi vengono mostrati principalmente come sporchi, disordinati e poco intelligenti, caratteristica che si rivela essere chiave per la riuscita delle singole vignette: l'autore ritrae fedelmente, seppur senza un vero intento propagandistico, lo stereotipo negativo del serbo balcanico (e quindi non veramente europeo) burbero e poco civilizzato diffuso in Croazia²³ – fatto che aiuta chi legge a plasmare a guardare negativamente il nemico e a provarne scherno, quando non antipatia²⁴. La lingua usata dai serbi nei fumetti di Mataković è di livello particolarmente basso, colloquiale, il più delle volte grammaticamente scorretta.

In una vignetta inclusa in *Sabrana nedjela – sada i nekada* risalente al 1999, dei paramilitari serbi osservano un cartello stradale con su scritto “Dobrodošli u SR BiH”, “Benvenuti nella Repubblica Socialista di Bosnia ed Erzegovina”. Dopo aver affermato che “non gli piace quella U (in riferimento agli *ustaša* croati) e quella H (in riferimento alla Croazia – Hrvatska in croato)”, i due guerriglieri ridipingono il cartello, cancellando la U e la H, portando il cartello a recitare “Dobrodošli Srbi”, (Benvenuti, serbi), il che permette ad un carro armato serbo di entrare liberamente in Bosnia²⁵.

Sono presenti numerosi rimandi alla politica, come anche ai cambiamenti dovuti al passaggio dal sistema socialista a quello capitalista. Una vignetta, a tal proposito, affronta il

21. D. Mataković, *Prot*, cit., p. 23.

22. Cfr. J. Kiper, *Remembering the Causes of Collective Violence and the Role of Propaganda in the Yugoslav Wars*, in: “Nationalities Papers, First View”, Department of Anthropology, University of Alabama, 2022, pp. 1-24.

23. Cfr. R. Senjković, *IMAGE OF THE WARRIOR*, in: “Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku”, n. 33 (1), 1996, pp. 41-57.

24. J. Leerssen, *Retorika nacionalnog karaktera: Programski pregled*, in: *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, a cura di D. Đukić et. al, Srednja Europa, Zagreb 2009, p. 100.

25. D. Mataković, *Sabrana nedjela – sada i nekada*, Ideoteh, Osijek 1999, p. 86.

cambio dei nomi delle vie e delle piazze²⁶. Essendo l'autore appartenente ad una generazione profondamente legata alle subculture e alla cultura pop degli anni Ottanta, chiari e soventi sono i riferimenti a determinati fenomeni culturali dell'epoca. Ad esempio, in un'illustrazione si possono osservare due *četnici* mentre guardano *Twin peaks*, serie televisiva particolarmente popolare all'epoca, avanzando l'ipotesi che il colpevole per l'omicidio della liceale Laura Palmer, fatto da cui parte e attorno a cui ruota la serie, sia un croato²⁷.

Il fumetto patriottico-celebrativo: da *Super Hrvoje* a “Strip Revija”

Nei media croati, numerosi sono stati gli esempi di uso della propaganda attraverso opere dedicate a bambini e giovani durante la guerra. Il già citato scrittore Hrvoje Hitrec, curatore della rivista “Plavi zabavnik”, nella quale furono pubblicati molti dei fumetti che verranno qui analizzati, è principalmente conosciuto per aver scritto una fortunata serie di romanzi, gli *Smogovci*, dai quali nacque una ancor più fortunata trasposizione televisiva, nonché un'edizione “di guerra”, in cui protagonisti combattono il nemico serbo, con un ampio uso di linguaggi propagandistici e deumanizzanti²⁸.

Quanto al fumetto, l'opera più conosciuta è *Super Hrvoje*. Creato da Siniša Ercegovac e Nikola Listeš e pubblicato sulla “Nedjeljna Dalmacija” nel 1992, *Super Hrvoje* era l'equivalente croato di *Capitan America*²⁹. Il protagonista, Hrvoje Horvat³⁰, figlio di croati immigrati in Germania a causa della loro avversione per la Jugoslavia. Hrvoje diviene orfano una volta che i genitori vengono uccisi da un agente segreto jugoslavo e viene adottato da una famiglia il cui figlio, Stjepan, diviene il suo migliore amico. Quest'ultimo lavora come archeologo fino al momento in cui, durante uno scavo in Croazia a guerra già iniziata, trova una statuet-

26. Ivi, p. 72.

27. Ivi, p. 76.

28. Cfr. M. Jakovljević, *Dehumanizacija neprijatelja tijekom jugoslavenskih ratova u djelima Hrvoja Hitreca*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, 2023.

29. Cfr. Z. Bukač, *Croatianess*, cit.

30. Hrvoje Horvat è una coppia nome-cognome che lascia trasparire una forte croaticità, in quanto entrambi hanno origine dal termine *hrvat* (croato).

ta dai poteri magici, che porta il protagonista a trasformarsi in Super Hrvoje - uomo di pietra d'immensa forza.

Egli combatte attivamente contro i nemici serbi – anche qui mostrati, come in Mataković, in maniera stereotipata, con tratti selvaggi, grotteschi e mostruosi – per vendicare la propria famiglia e i propri commilitoni uccisi. Forte è l'elemento traumatico, come anche la retorica della Croazia in quanto luogo sacro in senso religioso. Similmente a *Capitan America*, Hrvoje rappresenta valori-modello (senso della giustizia, patriottismo, forza) che giustificano le sue azioni, tendenza che, peraltro, si riscontra anche in simili creazioni in altre aree slave³¹. *Super Hrvoje* non ebbe un particolare successo commerciale, dato che ne venne pubblicata soltanto una puntata, ma notevole fu il suo impatto nel folklore di guerra croato degli anni Novanta e servì per ispirare altri prodotti d'intrattenimento per bambini aventi come tema il conflitto in corso³².

Ovčara – Krik u noći (Ovčara – Un grido nella notte, di N. Barinić e D. Rehak, 2008), del quale uno degli autori, Danijel Rehak, è stato un veterano della battaglia di Vukovar, nonché recluso nei campi di internamento serbi durante la guerra, è una cruda rappresentazione di quanto vissuto dai prigionieri croati in seguito alla caduta di Vukovar. Netta è la contrapposizione tra vittime e carnefici. Le prime vengono rappresentate con sguardi generalmente fieri, dignitosi nella sconfitta, mentre i secondi come disordinati, feroci, animaleschi. Le scene di violenza sono esplicite e colme di dettagli cruenti. Le immagini sono accompagnate da testimonianze in prima persona dei fatti accaduti, nel chiaro intento di rendere *Ovčara – Krik u noći* un'opera che vuole commemorare coloro che hanno perso la vita o che, pur sopravvivendo, hanno subito indicibili torture.

Il numero del luglio 2014 di “Strip revija” contiene dieci fumetti, di cui sei inediti e quattro già pubblicati nel 1992. Quest'ultimi sono: *Mudraci* (I saggi, S. Bartolić), *Savjest* (Coscienza”, B. Dragičević e G. Sudžuka), *Vatreno pranje* (Lavaggio di fuoco, M. Horvatić ed E. Ribić) e *Priča o kacigi*

31. Cfr. F. Bazzocchi, *Major Grom: Čumnoj Doktor. “Un supereroe del nostro tempo”*, in: “Slavica Tergestina”, *KOMHKCB – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, pp. 98-145.

32. Z. Bukač, *Croatianess*, cit., p. 169.

di Devlić. *Mudraci*, *Vatreno pranje* e *Priča o kacigi* mostrano piccole unità croate, composte da soldati tanto astuti quanto affetti da profondi travagli interiori (quindi imperfetti e, in un certo senso, antieroi)³³, che si scontrano con il nemico in azioni vittoriose in cui questo fugge dagli eroi della storia o viene da essi ucciso senza pietà. Anche qui, il nemico è mostrato con fattezze mostruose o, comunque, come dotato di scarsa intelligenza. Mentre questi tre fumetti hanno uno spiccato elemento comico, *Savjest* ha un contenuto più serio. Un soldato di leva nell'esercito jugoslavo, dopo essersi rifiutato di bombardare una città croata, viene ucciso da un ufficiale, non prima di averne a sua volta ucciso uno. Chiara è la tendenza, durante gli anni Novanta, di mostrare unità croate male armate, ma dotate di alto morale, in contrapposizione ad un nemico bene armato, ma dotato di scarse capacità intellettive e di una morale dubbia³⁴. Proprio nella scarsa morale e intelligenza del nemico risiede l'elemento celebrativo e patriottico di queste opere. Sebbene gli stessi croati siano rappresentati con i difetti tipici dell'essere umano, è proprio questo che li rende eroi-salvatori che, sconfiggendo il nemico (in questo caso, i serbi, che, al contrario, di umano sembrano aver poco), scacciano quella che potrebbe esser vista come una forza malvagia³⁵. Tuttavia, in *Savjest* vi è spazio per una relativa moderazione. L'autore principale del fumetto, Goran Sudžuka, già all'epoca della guerra riconosceva, evidentemente, che non tutti i nemici erano uguali e che anche nell'esercito nemico ci fossero individui caratterizzati da una morale giusta³⁶.

Tra i fumetti inediti pubblicati nel 2014 figurano invece: *Balkanska novogodišnja rapsodija* (Rapsodia balcanica di Capodanno, E. Biuković), *Vukovar – Haš* di N. Barinić, *Prva crta* (Prima linea, F. Anžlovar), *Amberg* di A. Rehak, *Četvorica* (I quattro, M. Tomas) e *Zvijer* (La bestia, M. Klarić). In *Balkanska novogodišnja rapsodija*, composto da una sola pagina, mentre le campane di un villaggio suonano per l'anno nuovo, un soldato croato viene ucciso dai soldati serbi, i quali, subito dopo, muoiono per aver calpestato una mina.

33. A. Matošević, *HRVATSKI*, cit., p. 82.

34. Cfr. R. Senjković, *IMAGE*, cit.

35. Cfr. R. Girardet, *Politički mitovi i mitologije*. XX vek, Beograd, 2000.

36. *Ibid.*

Vukovar Haš – reso poi nel 2018 come un graphic novel intero di 140 pagine – deve il suo nome al combattente Mladen Čupić detto Haš, scomparso nel 1991 a Vukovar e mai più ritrovato. L'autore, Nenad Barinić, descrive le fasi iniziali della guerra, la divisione tra croati e serbi, come anche la battaglia di Vukovar e il conseguente massacro da parte dei paramilitari serbi, in cui, presumibilmente, l'eroe della storia, Haš, ha perso la vita. Trattasi di un fumetto dai toni cupi e dalle illustrazioni realistiche, in cui il nemico viene mostrato come l'unico colpevole delle tensioni etniche, contrapposto ai protagonisti, male armati, ma dotati di coraggio, le cui gesta vengono narrate con un intento chiaramente celebrativo. *Prva crta* illustra l'esperienza di un soldato croato che, durante una pattuglia notturna, rischia la vita durante un bombardamento. *Amberg* è la storia di un gruppo di soldati croati che, ballando mentre un loro commilitone suona un pianoforte Amberg, allarma il nemico, causando un attacco di artiglieria. In questo caso, i croati sono dediti alla cultura, mentre i serbi, non comprendendo la gioia del nemico dovuta alla musica classica, tentano di distruggerla, fisicamente, ma anche simbolicamente, con le granate. *Četvorica* parla di quattro amici provenienti dalla città croata di Osijek, tre croati e un serbo, i quali perdono tutti quanti la vita in battaglia. Interessante la similitudine con *Savjest*: in *Četvorica* l'amico serbo, Stevan, viene considerato dai suoi amici come un possibile traditore, in quanto arruolato nell'esercito jugoslavo, mentre nella realtà dei fatti il suo arruolamento è avvenuto contro la sua volontà, mentre stava cercando di fuggire in Ungheria. Si ripresenta la commemorazione degli amici perduti, ma anche la rendizione per "l'altro" (l'amico di nazionalità serba) che non si è schierato dalla parte dei carnefici. In *Zvijer* un soldato croato muore in battaglia dopo esser stato attaccato da un mostro dalle fattezze demoniache – rappresentante il nemico. Alla fine, i suoi commilitoni gli prestano omaggio presso il monumento ai caduti croati a Slavonski Brod.

In questi ultimi fumetti, inediti fino al 2014, l'elemento patriottico e celebrativo resta fermamente presente, pur essendo espresso in maniera differente, ovvero attraverso il ricordo di amici o commilitoni caduti, in più occasioni. A differenza dei fumetti risalenti agli anni Novanta, forte è l'elemento intimo e personale, in quanto si prediligono

storie di singoli individui realmente esistiti o dalla chiara componente autobiografica. Ciò si applica anche ad un graphic novel atipico per il tema affrontato, *Vojna* di Goran Duplančić.

La guerra di un croato in Slovenia: *Vojna* di Goran Duplančić

La guerra dei dieci giorni per l'indipendenza slovena svoltasi nell'estate del 1991 è stata il primo vero conflitto in Europa dalla fine della Seconda guerra mondiale. Si è trattato di uno scontro breve, non distruttivo come quelli di Croazia, Bosnia o Kosovo, ma dalle caratteristiche peculiari. La difesa territoriale slovena, dotata principalmente di armi di modesto calibro e quasi completamente composta da fanteria, mise in atto una guerra di stampo partigiano particolarmente efficace contro l'Armata popolare jugoslava (JNA), che aveva mandato principalmente soldati di leva confusi dalla situazione e non consci dell'entità della stessa³⁷. Durante gli scontri in Slovenia cruciale fu la collaborazione tra difesa territoriale e civili, i quali spontaneamente fecero un ampio uso di tecniche di guerra psicologica. Tra di esse, l'utilizzo quasi esclusivo della lingua slovena per comunicare con l'avversario, in modo tale da confondere i coscritti della JNA, che parlavano più che altro il serbo-croato, e veicolare il messaggio secondo cui in una Slovenia indipendente, ormai, ciò che era collegato alla Jugoslavia non era più benvenuto.

In questo clima di ansia e incertezza si svolge *Vojna* di Goran Duplančić. Inizialmente pubblicato a puntate sul sito croato *stripovi.com*, dove riscosse un notevole successo tra gli utenti, a partire dal 2013 e poi pubblicato da Barbatus nel 2021, questo graphic novel narra le vicende vissute dall'autore stesso, che, durante il suo servizio militare a Lubiana, si ritrovò a fare da caporale ai suoi commilitoni durante gli eventi della guerra di secessione slovena.

Vojna è un'opera dall'impostazione marcatamente pacifista, voce di quella generazione venuta a diretto contatto con i traumi delle guerre jugoslave in giovane età³⁸,

37. R. Craig Nation, *War in the Balkans, 1991-2002*, University Press of the Pacific, Honolulu 2003, pp. 91-148.

38. T. Petrović, *Graphic Memories of Yugoslav Wars: Rat by Do & Dju and Vojna by Go-*

che descrive fedelmente la vita all'interno di una caserma dell'esercito jugoslavo poco prima della guerra. Goran è un giovane caporale spatatino, prossimo alla fine del proprio servizio di leva. Mentre si prepara per l'imminente immatricolazione all'università, egli viene a sapere dell'inizio delle ostilità. Alla radio, la canzone patriottica degli anni Settanta *Računajte na nas* (Contate su di noi) viene interrotta dalle note della canzone croata di fine anni Ottanta *Mojoj majci* (A mia madre), del gruppo zagabrese Prljavo Kazalište³⁹. La canzone, semi-vietata a livello federale, desta lo stupore di Goran, il quale non fa in tempo a rendersi conto della situazione, che *Mojoj majci* viene interrotta dalla radio slovena, la quale annuncia le dichiarazioni di indipendenza di Slovenia e Croazia e la volontà della leadership federale belgradese di reagire con la forza. *Mojoj majci*, a causa delle parole: "ti si bila zadnja ruža hrvatska", (tu eri l'ultima rosa croata), risalente al 1988, venne considerata in Croazia come il simbolo di una rinascita nazionale ed elevata ad inno semi-ufficiale della Croazia ai tempi della transizione. Sempre a causa di tali parole, le uniche con un valore minimamente patriottico, la canzone – che, invero, parla della morte della madre del chitarrista – venne quasi vietata dalle autorità, mentre in Croazia è divenuta col tempo uno dei brani dalla connotazione patriottica più popolari. Goran reagisce inizialmente con sconforto, per poi, spinto da un senso del dovere che dimostrerà di avere per tutta la durata della narrazione, prendere il comando del suo plotone e fare in modo che essi sopravvivano alla guerra, purché questi rimangano fedeli al giuramento prestato e che per nessun motivo si facciano del male a vicenda⁴⁰. La coesione tra commilitoni descritta in *Vojna* è un meccanismo di difesa e di opposizione ai meccanismi oppressivi della guerra⁴¹. Il Goran del 1991, ritrovatosi non solo in una situazione di guerra contro un popolo – quello sloveno – un tempo considerato fratello per la quale era scarsamente preparato, ma anche con dubbi esistenziali causati dalle offese di stampo

ran Duplančić, in: "Anthropos 56 (1)", 2024, p. 136, <<https://www.hippocampus.si/ISSN/2630-4082/56.127-150.pdf>> (ultimo accesso 05/10/2025).

39. G. Duplančić. *Vojna*, Barbatus, Zagreb 2022, pp. 18-19.

40. Ivi, p. 61.

41. T. Petrović, *Graphic*, cit., p. 143.

etnico da parte di un commilitone serbo⁴² e dal desiderio di scappare (che non asseconda, nemmeno quando ne ha l'occasione), supera le proprie paure. In questo modo, supportato dai propri commilitoni, Goran matura, rendendo *Vojna* un graphic novel di formazione.

Vojna è un esempio atipico di fumetto croato sulle guerre jugoslave, perché, oltre a fornire un'immagine non eroica della guerra e a trattare un conflitto in gran parte ignorato dalla cultura pop e dalla letteratura, sfida la narrativa slovena (ma anche croata) sulla guerra, fornendo un'immagine diversa dei coscritti dell'esercito jugoslavo, di norma considerati aggressori dagli sloveni⁴³. Inoltre, mentre la guerra dei dieci giorni viene celebrata in Slovenia, *Vojna* riflette sull'assurdità di essa (e della guerra in generale), negandole, seppur con un intento buono, il valore di cui gode in patria⁴⁴.

Conclusioni

Il fumetto sulle guerre jugoslave in Croazia fornisce, ancora oggi, punti di vista interessanti sulla rielaborazione dei traumi, sull'umorismo e sull'educazione al patriottismo nei più giovani durante un conflitto. Sebbene sia possibile scinderla in due macrocategorie, quella satirica e quella patriottico-celebrativa, tale produzione sta vivendo un'evoluzione importante. Non solo, come visto nel numero speciale di "Strip revija", il focus si è spostato sulle esperienze e i traumi personali, deviando dalla sola guerra d'indipendenza croata, arrivando a toccare anche la poco trattata guerra dei dieci giorni slovena, come avvenuto in *Vojna*. Ciò non solo contribuisce ad affrontare pagine della storia poco trattate nel mondo del cinema, dei fumetti e della letteratura (la guerra in Slovenia solo recentemente sta godendo di nuova considerazione nel panorama letterario sloveno), ma segna l'inizio di una nuova tendenza, potenzialmente controversa a livello politico, ovvero quella anti-celebrativa. In *Vojna*, a differenza di tutti gli altri fumetti croati analizzati, non esiste una vera divisione tra parti positive o negative del

aA

137

42. G. Duplančić, *Vojna*, cit., pp. 77-79.

43. T. Petrović, *Graphic*, cit, p. 145.

44. *Ibid.*

conflitto, perché il protagonista Goran e i suoi commilitoni sono costretti a indossare una divisa e ad impugnare un fucile. Essi non sono mossi dal desiderio di combattere, né da aspirazioni patriottiche, ma dal bisogno di sopravvivere e tornare a casa. In tal modo, la tendenza inaugurata da *Vojna* supera la retorica della guerra patriottica e sfrutta il trauma per, anzi, opporsi ad essa.

Il terzo argomento: il graphic novel serbo tra Oriente e Occidente /
The Third argument: A Serbian graphic novel between East and West

Persida Lazarević Di Giacomo

Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara

aA

Il presente lavoro si dedica all'analisi di *Treći argument* (Il terzo argomento, 1995)¹, graphic novel ricavato dall'opera di Milorad Pavić (1929-2009) e ritenuto dalla critica il migliore adattamento grafico di un testo della letteratura serba².

139

Prosatore, poeta e primo candidato serbo al premio Nobel, Pavić fu docente universitario e storico della letteratura serba del XVII-XIX secolo, autore di studi in particolare sull'età barocca e sul simbolismo³, ma anche traduttore di Puškin e Byron. Ben noto al pubblico italiano e non solo⁴, dal 1991 fu membro effettivo dell'Accademia Serba delle

1. Z. Stefanović, Z. Tucić, *Po motivima proze Milorada Pavića. Treći argument*, Orbis, Beograd 1995.

2. *Treći argument Zorana Tucića, Milorada Pavića i Zorana Stefanovića (informacija)*, <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/15347>> (ultimo accesso 30/10/2025).

3. Cfr. M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, Nolit, Beograd 1970; *Istorija srpske književnosti klasicizma i predromantizma*, Nolit, Beograd 1979; *Radanje nove srpske književnosti: Istorija srpske književnosti baroka, klasicizma i predromantizma*, SKZ, Beograd 1983.

4. P. Lazarević Di Giacomo, *Recepcija dela Milorada Pavića u Italiji*, in: "Letopis Matice srpske", 182 (478/4), oktobar 2006, pp. 627-664; cfr. *Milorad Pavić: stanovnik svetske književnosti: zbornik radova*, a cura di I. Negrišorac, Matica srpska, Novi Sad 2018.

Scienze e delle Arti, della Société Européenne de Culture e del PEN serbo. Artista poliedrico e dalla scrittura interattiva, si è cimentato in romanzi, racconti e opere teatrali di vario genere. A tutt'oggi Pavić è una delle voci contemporanee più ascoltate dei Balcani, con testi tradotti in trentasei lingue e pubblicati in oltre trecento edizioni. Degno di menzione il fatto che la candidatura al Nobel sia stata avanzata da esperti di Europa, Stati Uniti, Israele e Brasile⁵.

L'approccio innovativo di Pavić alla letteratura si manifesta a chiare lettere in un'opera dalle forme di dizionario-romanzo intitolata appunto *Dizionario dei Chazari*, del 1984⁶. Nello scritto, che gli ha conferito notorietà internazionale ed è stato acclamato come “il primo romanzo del XXI secolo”⁷, si delinea in forme esplicite e compiute la singolare strategia narrativa dell'autore. L'interesse di Pavić per il destino dei Chazari, popolo nomade originario delle steppe asiatiche, affonda infatti le radici in anni di studio⁸, quando si era dedicato a ricerche su questa comunità stanziata tra il Mar Nero e il Mar Caspio, la cui storia, così controversa, è all'origine di una vera e propria questione.

Evitando gli schemi del romanzo classico, la narrazione assume una struttura “ergodica”, non lineare, a partire dal lessico di cui l'autore si serve con grande abilità per fondere leggenda, storia e immaginazione⁹. Tuttavia, Pavić parla della sua opera come di un romanzo *tout court* e sottolinea: “Un romanzo è qualcosa che deve essere bello. Se hai difficoltà, non solo con un romanzo, ma con qualsiasi cosa nell'arte, dovresti buttarla via immediatamente”¹⁰. Il *Dizionario dei Chazari*, con sottotitolo *Romanzo-lexicon in 100.000 parole*, si presenta in due versioni: femminile e maschile¹¹.

aA

5. *Biography*. Milorad Pavić, 13/11/2012, <<https://www.khazars.com/index.php/en/biography.html>> (ultimo accesso 27/10/2025).

6. Traduzioni italiane: M. Pavić, *Dizionario dei Chazari. Romanzo lessico*, trad. B. Ničija, Garzanti, Milano 1988; M. Pavić, *Dizionario dei Chazari*, trad. A. Parmeggiani, Voland, Roma 2020.

7. Cfr. I. Bignardi, *Il cacciatore di sogni*, in: “La Repubblica”, 03/06/1988.

8. M. Jevtić, *Razgovori sa Pavićem*, Naučna knjiga, Beograd 1990, pp. 74-76.

9. Cfr. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića*, a cura di J. Tešanović, Književna opština Vršac, Vršac 1991.

10. Ivi, p. 76 (se non diversamente specificato, tutte le traduzioni sono nostre).

11. Cfr. N. Orenge, *Dalla Jugoslavia romanzo a due versioni per lui e per lei*, in: “La Stampa”, 04/05/1988.

In realtà l'opera si compone di tre dizionari ("Libro Rosso", "Libro Verde" e "Libro Giallo"), ossia tre "spine dorsali", come esemplifica l'autore¹², che affrontano il medesimo tema, la questione chazara¹³, secondo la prospettiva cristiana, islamica ed ebraica. L'Impero chazaro con il suo corollario di storie e leggende è scomparso¹⁴, ma le circostanze del crollo permangono oscure. Solo una circoscritta selezione di dati, raccolti da antichi cronisti, è giunta sino a noi e documenta l'esistenza di questo popolo. Muovendo da tali premesse, Pavić narra del sovrano chazaro Khagan, che in seguito a un sogno indecifrabile chiese aiuto a tre filosofi di tre diverse parti del mondo, giurando di convertirsi alla fede di chi gli avrebbe fornito l'interpretazione più convincente. Le parole degli esponenti della fede cristiana, islamica ed ebraica costituiscono dunque per Pavić il caposaldo della narrazione, l'asse portante del romanzo.

Nel corso del tempo i Chazari non hanno mancato di suscitare grande curiosità negli studiosi: in proposito Pavić ipotizza che nel XVII secolo il tipografo polacco Daubmanus avrebbe pubblicato diverse fonti sulla questione chazara. Circa l'apporto delle tre matrici religiose e culturali – islamica, ebraica e cristiana – è importante far notare come l'approccio al libro da parte del lettore possa avvenire secondo differenti percorsi e modalità inedite, ad esempio mediante la ricerca di un termine o di un concetto di suo interesse, come quando si consulta un dizionario, con tanto di rimandi da una voce all'altra¹⁵. In base a questa opzione il lettore può decidere il criterio con cui affrontare gli argo-

aA

141

12. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića*, cit., p. 76.

13. Cfr. C. Altarocca, *Il galoppo dei misteriosi Chazari: Intervista con Milorad Pavić, ormai un caso letterario*, in: "La Stampa", 15/06/1988; C. Mischia, *I misteriosi Chazari raccontati da Pavić*, in: "Libertà", 11/07/1988; D. Zandel, *Ma questi Chazari esistono davvero?*, in: "Paese Sera", 24/07/1988.

14. Cfr. P.B. Golden, *Khazar Studies. An Historico-Philological Inquiry into the Origins of the Khazars*, Akadémiai Kadó, Budapest 1980; K.A. Brook, *The Jews of Khazaria*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2006; J. Brutzkus, *The Khazar Origin of Ancient Kiev*, in: "The Slavonic and East European Review. American Series", 3 (1), May 1944, pp. 108-124; D.M. Dunlop, *The History of the Jewish Khazars*, Schocken Books, New York 1954; E. Elhaik, *The Missing Link of Jewish European Ancestry: Contrasting the Rhineland and the Khazarian Hypothesis*, in: "Genome biology and evolution", 5 (1), Dec. 14, 2012, pp. 61-74.

15. Cfr. F. Scaglione, *Leggere la storia su un dizionario*, in: "Famiglia Cristiana", n. 33, 24/08/1988.

menti: scorrere tutto ciò che desidera nel “Libro Rosso”, o in alternativa in quello “Giallo” o “Verde”, oppure privilegiare una lettura sequenziale dall’inizio alla fine. Le sezioni di testo sono interconnesse in ordine alfabetico e racchiudono informazioni su fenomeni, eventi, beni e persone in paragrafi di lunghezza variabile proprio come le voci di un’enciclopedia. In merito alla controversia chazara, ogni libro espone una propria versione della verità, affermando che la prospettiva religiosa di cui è portatore ha avuto la meglio e che i Chazari si sono convertiti alla fede testimoniata in quelle pagine. Le tre angolazioni si configurano come i tre filoni di una polemica, o meglio, come tre nodi seminali che presuppongono una trattazione specifica per dare luogo a tre esiti differenti.

In seguito al successo internazionale del *Dizionario dei Chazari*, Pavić ha proseguito il suo percorso narrativo attraverso forme espressive sempre nuove e modelli letterari di particolare audacia sperimentale. Queste prove sono una spia indicativa della sua concezione estetica e di come egli predisponga il testo, soprattutto quando confida nella propensione del lettore a immergersi nel programma poetico che via via propone¹⁶. È quanto accade nel romanzo successivo, *Predeo slikan čajem (Il paesaggio dipinto con il tè)*, uscito nel 1988¹⁷, la cui seconda parte ha le forme di un cruciverba da risolvere. Nel 1991 Pavić pubblicò il terzo romanzo, *Unutrašnja strana vetra ili roman o Heri i Leandru (Il lato interno del vento ossia Il romanzo di Hero e Leandro)*¹⁸, caratterizzato da due direzioni di lettura per due storie che trovano un punto di convergenza verso la metà del libro. A questo lavoro seguì nel 1994 il romanzo *Poslednja ljubav u Carigradu (L'ultimo amore a Costantinopoli)*, manuale di divinazione ma anche esempio di scrittura sperimentale, dove la narrazione si dipana attraverso un gioco combina-

aA

16. A. Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, Jedinstvo-Gornji Milanovac, Priština-Dečje novine 1991, p. 179.

17. Trad. italiana: M. Pavić, *Il paesaggio dipinto con il tè*, trad. B. Ničija, Garzanti, Milano 1991.

18. Trad. italiana: M. Pavić, *Il lato interno del vento ossia Il romanzo di Hero e Leandro*, trad. B. Ničija, Garzanti, Milano 1992; cfr. P. Treccagnoli, *Leandro e Hero, incontro con enigma*, in: “Il Mattino”, 27/02/1993; I. Vanni, *Ecco un piccolo libro che si legge, diremo così, a dritto e a rovescio*, in: “Il Resto del Carlino”, 22/03/1993.

torio di tarocchi, all'origine di più micro-unità testuali¹⁹. Tra le sue opere celebri si annoverano anche: *Šešir od riblje kože* (Cappello di pelle di pesce), *Stakleni puž* (Lumaca di vetro), *Kutija za pisanje* (Scatola per scrivere) e *Zvezdani plašt* (Mantello di stelle).

Dalla sperimentazione narrativa di Pavić al graphic novel *Il terzo argomento* il passo è breve: la sceneggiatura di questo “romanzo grafico” si deve al drammaturgo e attivista culturale Zoran Stefanović (1969), mentre i disegni sono del fumettista, artista e architetto Zoran Tucić (1961)²⁰. I due artisti hanno attinto a diversi *topoi* della produzione di Pavić, da racconti come *Vedžvuodov pribor za čaj* (Il servizio da tè Wedgwood), *Konji svetog Marka ili Roman o Troji* (I cavalli di San Marco, ossia Il romanzo su Troia) e *Treći argument* (Il terzo argomento), alle poesie *Partija šaha sa meksičkim figurama* (Partita a scacchi con pezzi messicani) e *Roman o Troji* (Il romanzo su Troia). Alla realizzazione del graphic novel hanno inoltre collaborato la costumista Jasmina Ignjatović (per gli abiti femminili del primo racconto), la pittrice e scultrice Jasna Nikolić, e il fotografo Milinko Stefanović.

Nel solco della tradizione paviciana, permeata di intertestualità e caratterizzata da una forte impronta postmoderna, spicca il rilievo che l'autore riserva al *Terzo argomento* nel romanzo *Scatola per scrivere* del 1999. Dell'opera, Pavić si esprime in questi termini: “Nel cassetto c'è un manoscritto arrotolato in un tubo e inserito in una pagina strappata da un fumetto. L'immagine raffigura un toro dalla cui bocca fuoriesce della schiuma. Sul suo dorso cavalcano un ragazzo e una ragazza seduti uno di fronte all'altra. Il fumetto è in inglese e ha come titolo *Third Argument*”²¹. Nella *Scatola per scrivere*, storia di amori impossibili e potenziali svolte metafisiche, rivive uno dei migliori racconti di Pavić che risale agli esordi della sua carriera: si tratta del *Servizio da tè Wedgwood*²², pubblicato nella raccolta *Gvozdena zavesa* (La

19. Curiosa l'analogia che si instaura con il romanzo di Italo Calvino *Il castello dei destini incrociati* (1973), contrassegnato da uno stesso meccanismo narrativo.

20. Cfr. P. Petrović, *Korto Malteze kao književni junak*, in: *Književnost i strip. Zbornik radova*, a cura di V. Bajčeta, T. Tropin, Institut za književnost i umetnost, Beograd 2025, p. 332.

21. M. Pavić, *Kutija za pisanje*, Dereta, Beograd 1999.

22. Trad. italiana: M. Pavić, *Il servizio da tè Wedgwood*, trad. di B. Bojkovic Marcello, <<https://www.avantartmagazin.com/milorad-pavic-il-servizio-da-te-wedgwood/>> (ultimo accesso 27/10/2025).

cortina di ferro, 1973). Non c'è da stupirsi di un'esperienza letteraria così rigogliosa, se, come osserva Petar Pijanović:

Il traboccare dei testi, il loro dislocarsi nella matrice mobile dell'opera, non è un capriccio creativo, una vuota immaginazione poetica, né un gioco. È la posizione di uno scrittore che crede nella logica della coincidenza necessaria e nell'esperienza parallela, è il segno calligrafico di uno scrittore per il quale il lavoro di dare forma al mondo di un testo letterario è una scienza esigente, interessante e gioiosa²³.

Il particolare fascino del *Terzo argomento* consiste nella singolarità della storia e, di conseguenza, del romanzo, sapiente metafora per definire il rapporto tra Europa e Balcani che contribuisce alla creazione del mito postmoderno del continente. L'interpretazione che Pavić dà del mito ancestrale dell'Europa, già fonte di innumerevoli rielaborazioni concettuali di poeti e pittori, è una delle espressioni più elevate della letteratura jugoslava e serba. Ma qui, ai margini della narrazione, si fa anche strada un'immagine cinica delle relazioni: è ciò che avviene quando uno dei protagonisti desidera di essere accettato in Europa a qualunque costo, tanto da essere disposto a dimenticare la propria lingua e ad abbandonare l'esercito macchiandosi del reato di diserzione, pur di fuggire dai Balcani. Si scontrerà tuttavia con un ostacolo insormontabile: proprio quando crede di poter essere accolto calorosamente nella nuova realtà, si rende conto che non sarà mai considerato un vero europeo per le sue origini balcaniche.

Simile lo schema che impronta il graphic novel *Il terzo argomento*, pubblicato nel 1995 a Niš. Sulla copertina si staglia un frammento del romanzo originario di Pavić, l'immagine di un toro dalla cui bocca fuoriesce schiuma, montato da un ragazzo e una ragazza posti l'uno di fronte all'altra. Anche questa narrazione fa leva su una metafora di ampio respiro, articolata in tre racconti da intendersi come icone delle relazioni tra i Balcani e l'Europa. Una metafora che mantiene intatta la sua forza espressiva e si conferma valida anche negli anni successivi all'uscita del romanzo, poiché

23. P. Pijanović, *Pavić*, Filip Višnjić Publishing, Beograd 1998, pp. 51-52.

l'Europa fatica tuttora a comprendere un simile contesto culturale e storico.

Il terzo argomento, in linea con il *Dizionario dei Chazari*, si fonda su tre versioni del rapporto Europa-Balceni. Anche qui viene rispettata la tripartizione originale proposta dallo scrittore serbo, con tre sezioni nelle quali la “questione europea” è declinata secondo molteplici punti di vista – storico, antropologico, psicologico, mistico e politico –, e dove si affrontano pregiudizi, traumi e miti. In quanto tale, questo romanzo grafico racchiude una storia d'amore, una seconda storia dedicata a eventi che mettono in luce l'abisso del tempo, e una terza storia sul “terzo argomento”, nodo decisivo per il destino non solo dell'Europa, ma dell'uomo e della civiltà stessa.

Il primo racconto del trittico, *Il servizio da tè Wedgwood*, è pervaso di realismo magico, un tratto distintivo dell'opera di Pavić²⁴. Il narratore è un giovane di scarsi mezzi che racconta di come ha conosciuto una ragazza bella e benestante originaria di Belgrado. Si sono incontrati alla Facoltà di Matematica: lei era alla ricerca di qualcuno che le desse un aiuto per prepararsi a un esame, così i due decidono di studiare insieme. Il giovane inizia a frequentare la casa della ragazza, dove si reca di buon mattino: studiano, fanno una pausa per la colazione, poi riprendono. Il tempo passa e la ragazza nota che lui, nell'affrontare il programma, ha accumulato un certo ritardo. Arriva il giorno dell'esame e lei lo supera, ma si stupisce che il compagno di studi non si sia presentato. Nei mesi dopo si interroga sul suo destino, intanto giunge l'inverno e lo rincontra, così decidono di studiare di nuovo insieme per l'esame successivo. Ma anche in questa occasione, quando arriva il giorno, la ragazza supera la prova e scopre che lui non si è nemmeno iscritto. Con la primavera, i due si incontrano di nuovo e per la terza volta si propongono di studiare insieme. Dopo diverse settimane, la ragazza supera l'esame e lui, come da copione, non si presenta. La giovane, nel frugare tra i libri che lui ha dimenticato, adocchia il suo libretto universitario, lo apre

24. Dopo aver trascorso i confini dell'America Latina, il realismo magico ha trovato terreno fertile anche tra gli slavi meridionali. Oltre a Pavić, sono diversi gli scrittori di talento, tra cui Slobodan Džunić, Goran Petrović, Drago Jančar, Jordan Radičkov, Živko Čingo e Petar M. Andreevski, che hanno dato nuova linfa a questo affascinante filone narrativo.

e scopre con sorpresa che non frequenta nemmeno la sua stessa facoltà. Incuriosita, si chiede perché abbia trascorso mesi a studiare una materia che non ha nulla a che vedere con i suoi corsi. Giunge alla conclusione che il motivo non può che essere l'amore per lei. Allora inizia a cercarlo finché viene a sapere dai suoi amici africani che ha fatto ritorno a casa, in Grecia, in un villaggio nei pressi di Salonicco. La ragazza si mette in viaggio, individua la sua abitazione, infine lo trova. Dopo cena, lui le mostra il suo toro bianco. Mentre il toro corre per i campi, i due fanno l'amore sulla sua groppa, proprio come descritto da Pavić nella *Scatola per scrivere*. In autunno, il giovane propone ancora alla ragazza di preparare insieme un esame e lei accetta, senza però rivelargli la sua scoperta. Non si sorprende quando, anche in questa occasione, lui non si presenta all'appello. Ma nei mesi successivi non lo incontra più e ne resta colpita. Seduta in salotto, mentre si interroga sulla sincerità dei sentimenti del giovane, indugia con lo sguardo sul servizio da tè Wedgwood posato sul tavolo: un rilievo della teiera raffigura una ragazza e un toro. Solo in quell'istante si rende conto che il giovane ha trascorso mesi e mesi a studiare con lei solamente per il piacere di fare colazione a casa sua. Si chiede anche se sia possibile che lui, in realtà, la detestasse. Il racconto si conclude con le parole del giovane: "Il mio nome era Balkan. Il suo nome era Europa". Solo a questo punto è evidente che non si tratta di una semplice storia d'amore. Resta irrisolto il dubbio della ragazza sull'eventualità che il giovane provi rancore o persino odio: Pavić lascia al lettore la libertà di decidere se si tratti di amore, avversione o di un sentimento più complesso.

Il secondo racconto, intitolato *I cavalli di San Marco*, è la storia della guerra di Troia secondo una rilettura slava – agli dèi e agli eroi ellenici sono attribuiti nomi slavi –, per giunta caratterizzata da numerosi anacronismi. Nel 4000 a.C. una ragazza è condotta in una foresta lungo il Danubio da due anziani che le insegnano come si fa a vedere nel futuro. Dopo aver affinato questa facoltà, osserva gli eventi del XII secolo a.C. attraverso gli occhi di Pariž (Paride). Pariž racconta che, quando Troia era ancora "in piedi sulle navi", la donna che lo allattava si addormentò ed ebbe una visione della città in fiamme, presagio di un bimbo "nato il giorno in cui le giumente furono portate nei campi per essere fecondate

dal vento”. Dopo aver compreso che si trattava di Pariž, i Troiani decidono di ucciderlo, ma il marinaio incaricato di eseguire l’ordine viene corrotto e Pariž si salva. Anni dopo, Primuž (Priamo), padre di Pariž, va a una battuta di caccia. Dopo aver mancato un cervo con la sua balestra, ricorre a un metodo “sfortunato e indegno” per catturarlo: prega di “legare la sua preda con la sua preghiera”. Così porta a casa l’animale ucciso, dove viene scuoiato. Primuž e la moglie si sdraiano sulla sua pelle e lì consumano il loro amore. Al momento della nascita del bambino, la madre, pentita del peccato commesso dallo sposo, decide di chiamarlo Jelen (cioè “cervo”). Una volta cresciuto è chiaro a tutti che non avrà la bellezza e la forza del fratello maggiore Pariž. Tuttavia, Jelen possiede il dono della chiaroveggenza, così viene destinato a un monastero dove apprende l’utilizzo di questa sua risorsa. In seguito ha luogo il Giudizio di Pariž per opera di tre dee raffigurate come tre profetesse. Pariž, a cui era stata promessa Elena, moglie dell’imperatore Menelao, dichiara che è Venere (Afrodite) la più bella. Nel frattempo, Jelen viene portato dai suoi maestri a Carigrad, la “Città dell’Imperatore” (Costantinopoli), dove gli vengono presentati quattro cavalli di bronzo “realizzati al tempo di Alessandro”. Evidente e non casuale il richiamo a Bisanzio: Pavić si è sempre sentito parte viva della civiltà bizantina, contesto non solo culturale dove ha operato come scrittore²⁵. A Jelen viene annunciato che ogni volta che i cavalli si muovono, un impero crolla. Come la ragazza al principio della storia, Jelen è abbandonato sulla riva di un lago. Diversi giorni dopo scorge un unicorno bianco, apparizione che gli permette di vedere nel futuro la visita di Pariž a Sparta, il rapimento di Elena, l’inizio della guerra di Troia. Più avanti ancora, Jelen osserva i crociati trasferire i cavalli di San Marco da Costantinopoli a Roma, episodio seguito da altri drammatici eventi. La narrazione si sofferma infine su un articolo del *Corriere della Sera* del 21 marzo 1975, dedicato a uno dei cavalli di bronzo della Basilica di San Marco

25. M. Jevtić, *Razgovori sa Pavićem*, cit., p. 50: “La letteratura serba è la mia patria. La cultura bizantina, a cui appartiene la letteratura serba, rappresenta un contesto in cui mi sono sviluppato e volevo svilupparmi. In quei contesti mi sentivo bene, mi sentivo a casa”. Cfr. A. Šomlo, *Hazari ili obnova vizantijskog romana*, Bigz, SKZ, “Narodna knjiga”, Beograd 1990; F. Scaglione, *Ricomincio da Bisanzio*, in: “Avvenire”, 12/05/1991.

a Venezia, rimosso dalla sua sede per essere sottoposto a restauro. Pariž afferma che Jelen ha potuto sospingere lo sguardo sempre più lontano nel tempo e sempre più in profondità, tanto da aver visto “te [il lettore], che stai fissando queste immagini... credendo di stare al sicuro e di non partecipare al gioco”. La narrazione si chiude secondo un movimento circolare con la ragazza sulla riva del Danubio che incontra l'unicorno bianco.

L'ultimo racconto, *Il terzo argomento*, è quello che dà il titolo al graphic novel. È la storia di Hernán Cortés (1485-1547), nobile spagnolo, uomo d'armi e condottiero che con le sue truppe raggiunge l'Impero azteco. Nonostante ai suoi ordini abbia soltanto quattrocento soldati, è certo del trionfo per tre ragioni. Innanzitutto, dispone di sedici cavalli, che gli Aztechi consideravano divinità malvagie. In secondo luogo, circolava una leggenda azteca circa un dio dai capelli dorati, esiliato dal continente, che avrebbe fatto ritorno giungendo da est; Cortés, con i suoi capelli biondi, si allinea a perfezione al personaggio della profezia. Infine, il ritorno del dio era previsto, secondo il calendario azteco, nel 1519, anno effettivo dell'arrivo di Cortés. Il terzo argomento era, come ci dice il narratore, “troppo complicato per essere scritto o disegnato. Pertanto, rimane sconosciuto. Tuttavia, il terzo argomento era, senza alcun dubbio, perfettamente chiaro e noto a tutti i soldati di Cortés”²⁶. Gli spagnoli marciarono su Tenochtitlan, così Montezuma II offrì loro la pace. Uno dei consiglieri più fidati di Montezuma fu sacrificato agli dèi: come riconosce il narratore, gli Aztechi credevano che il sacrificio umano avesse più valore se la vittima fosse stata in stretti rapporti con chi aveva comandato il rito. Dopo la ribellione contro Montezuma, Cortés deve affrontare i rivoltosi, e la città di Tenochtitlan cade nelle mani degli spagnoli. Più avanti la narrazione si concentra sulla leggenda di Juan Diego. Durante un inverno, a un povero cacciatore indiano appare una donna: nella leggenda di Diego è la Vergine Maria, ma secondo questa versione il suo profilo ricorda quello di una dea azteca. L'indiano racconta a un missionario cattolico che gli è stato ordinato di costruire un tempio. Il sacerdote

chiede una prova di quanto ha assistito, cosicché l'uomo ritorna nel luogo della visione. Non trova nulla, così si reca di nuovo dal sacerdote e mentre dichiara che della donna non c'è traccia, dalla sua veste cadono rose rigogliose che convincono il religioso della veridicità delle sue parole. In seguito lì fu eretta la basilica di Nostra Signora di Guadalupe. Si narra poi della visita a Città del Messico e di quel luogo di culto, dove ogni anno una moltitudine di fedeli partecipa alle festività in onore della Vergine. Quando tra amici si compie un omicidio, come chiosa il narratore, è giocoforza pensare che ciò sia avvenuto in un "momento di vera intimità". Un episodio simile ha per protagonista un tassista che aveva detto al proprio amico: "Aspetta qui, vado a prendere un coltello. Ti ucciderò", per pugnalarlo a morte poco dopo, mentre l'altro lo attendeva tranquillo. Nel riflettere sulla vicenda il narratore afferma:

Una sera, tornando da solo da una cena, stavo pensando a quell'evento. Nel cuore della notte, attraversando l'enorme e deserto parco Chapultepec, non avevo motivo di avere paura. In questa vasta e straniera città che mi circondava, tra i milioni di abitanti di Città del Messico, non c'era nessun uomo che potesse amarmi. Ero completamente al sicuro. Il TERZO ARGOMENTO di Cortés è, evidentemente, ancora valido²⁷.

Premiato più volte e apparso anche negli Stati Uniti nella rivista *Heavy Metal* oltre che in Francia²⁸, questo romanzo grafico si presenta come un fumetto enigmatico in cui gli autori danno prova di una profonda conoscenza dell'opera di Pavić, proprio perché sono riusciti a esprimerne l'essenza anche grazie a sapienti effetti cromatici. La triplice narrazione si sviluppa intorno a temi ricorrenti nelle opere di Pavić: il rapporto tra Balcani ed Europa, il dilatarsi della dimensione cronologica, così come il tentativo di afferrare il tempo trascorso. Stefanović e Tucić hanno colto la linea del ragionamento paviciano, giacché è lo stesso Pavić a ri-

27. Ivi, p. 50.

28. Trad. francese: Z. Stefanović, Z. Tucić, M. Pavić, *Le Troisième Argument: roman graphique basé sur les écrits de Milorad Pavić*, YIL Édition, Plonévez-Porzay 2016.

marcare che: “nell’anima lo spazio non esiste, nel cuore non esiste il tempo”²⁹.

Il mondo balcanico, storicamente punto di incontro tra Oriente e Occidente, acquista risalto non solo per la posizione geografica, ma anche in virtù del contesto culturale in cui si colloca. Ed è proprio quest’ultimo contesto a suscitare inquietudine, essendo la penisola percepita come realtà poco europea, al massimo semieuropea, in ogni caso non sufficientemente europea³⁰. Un’intuizione, o forse stereotipo, che nasce in gran parte dalla complessa storia di questo spazio, complici le plurime influenze culturali e le dinamiche politiche che hanno plasmato la visione occidentale dei Balcani. Per secoli, essi sono stati terreno di confronto e scontro tra imperi, dinastie, religioni e culture contrastanti, tra cui l’Impero ottomano, la Monarchia asburgica e Bisanzio. Ne consegue che i Balcani sono visti alla stregua di un luogo ibrido che non ha mai abbracciato in pieno i valori e i paradigmi occidentali. Nel *Terzo argomento*, gli autori, cogliendo lo spirito dello stile onirico di Pavić, riportano in superficie la civiltà di Bisanzio, onnipresente e dominante in questo graphic novel così enigmatico³¹.

aA

Enigmatico come nei sei canti della *Partita a scacchi con pezzi messicani*, dove le pedine rappresentano la battaglia dei Balcani nella cruciale contesa del Kosovo. Qui, è solo al termine dello scontro che il principe Lazar e i suoi valorosi guerrieri comprendono come il destino della partita non sia realmente nelle loro mani, forse non lo è mai stato. Il gioco consiste in un intricato incrocio di figure nere (i turchi) e bianche (i serbi). Sebbene la partita venga interrotta, essa continua a dipanarsi sul terreno scivoloso dell’incertezza semantica³² aprendosi a molte interpretazioni:

I

Su una scacchiera con pezzi messicani
Noi, dervisci e iconoclasti balcanici
Giochiamo ai visi pallidi e agli indiani.

29. M. Jevtić, *Razgovori sa Pavićem*, cit., p. 53.

30. Č. D. Koprivica, *Balkan kao evropska unutrašnja drugost*, in: “Zbornik Matice srpske za društvene nauke”, 143, 2013, p. 221.

31. P. Zelić, *Vizantijski nacrtano: o stripu „Treći argument“*, <<https://www.rastko.rs/strip/delo/14444>> (ultimo accesso 27/10/2025).

32. P. Pijanović, *Pavić*, cit., p. 44.

Circondati dalla paura e inseguiti dalle tempeste cubane
Cortes, cinto di luce, atterrò sulla scacchiera
Con cavalli bianchi, liberi professionisti e cannoni
Spagnoli. [...]

II

Ma lo stesso vale per noi, nei Balcani
Grammatici e scrittori del Corano
Anche noi, che muoviamo i pezzi, siamo in guerra!
Non capiamo e non vediamo nemmeno gli Aztechi,
Né l'armata del Re di Castiglia che viene incendiata
Anche noi abbiamo una guerra nei Balcani. [...]

VI

Poi, alla diciottesima mossa, il principe bianco Lazar si rende conto
Che i pezzi sono messicani o di qualche altro tipo
E che non è la sua partita a scacchi:
Il piccolo pezzo disobbedisce e non vuole.
Si mette la testa nel palmo della mano e si rifiuta di giocare
[...]³³

aA

151

Alla riuscita del romanzo grafico concorre anche la scelta di tre colori – bianco, rosso e blu – che evocano un particolare tipo di araldica storica. Questi colori, infatti, arricchiscono le trame di maggiori significati ampliando il ventaglio delle interpretazioni plausibili: a differenza del pensiero europeo illuminato e razionale che trova una sintesi nella formula “libertà, uguaglianza e fraternità”, gli spunti narrativi del testo si riducono alle categorie balcaniche permanenti di futuro, presente e passato³⁴. In effetti, i tre colori con le loro sfumature fanno presagire una dimensione “fredda”, in sintonia con la natura eterea dei personaggi, sospesi nella loro natura di simboli³⁵. Riguardo alla prima storia, il critico polacco Artur Długosz ha osservato:

A sensual comic *Wedgwood's Tea Set* of the duo Tucić and Stefanović attracts with its colors and execution technique. It is easy to get immersed into that wonderful story [...] Fluid storytelling takes us through new turnabouts of in-

33. M. Pavić, *Mali je svet*, prir. A. Jerkov, Vulkan, Beograd, 2014, pp. 31-36.

34. *Treći argument Zorana Tucića, Milorada Pavića i Zorana Stefanovića (informacija)*, cit.

35. *Ibid.*

credible love, describing the consequential attempts and heroically accepted defeats – as well as sudden punchline, which reveals a completely different side of story. If such comics could only be created in Poland...³⁶

Anche l'artista, scrittore ed editore americano Archie Goodwin (1937-1998) ha richiamato l'attenzione sull'aspetto grafico dell'opera, descritta come "a truly visually brilliant graphic novel"³⁷.

La triplice spina dorsale di questo romanzo grafico, attraverso la sua trama – o meglio, le sue trame – e l'aspetto figurativo, resta infine un enigma da decifrare che lascia dietro di sé domande senza risposta, come ad esempio quella sulla natura del mondo che abitiamo. Viene anche sollevato il dubbio se l'amarezza di un simile interrogativo sia attenuata o accentuata dalla freddezza dei tre colori dominanti, variamente percepiti in base all'esperienza personale del lettore. Un'esperienza che oscilla tra un passato bizantino e un futuro europeo, in una penisola perennemente protesa tra tempo e spazio. Proprio come nel *Dizionario dei Chazari*, anche questo graphic novel pone "sulla giostra il lettore"³⁸. Un lettore che al termine della narrazione si ritrova di fronte a un nodo irrisolto, in perfetta sintonia con la tradizione orale dei Balcani e con la leggenda del "vilayet oscuro". Si racconta infatti di un re che, giunto con il suo esercito ai confini del mondo, si avventurò in una provincia avvolta dall'oscurità. Ignaro di come sarebbero potuti uscirne, decise di non fare entrare i puledri, in modo che le cavalle, mettendosi alla loro ricerca, li guidassero fuori dalle tenebre. Durante il percorso, in cui nulla era visibile, sentirono sotto i piedi uno strato di piccole pietre, e intanto dall'ombra si levò un grido ammonitore: "Chiunque porterà via queste pietre se ne pentirà; chi non le porterà, altrettanto si pentirà". Alcuni riflettevano: "Quando mai mi pentirò, per quale motivo dovrei portarle via?"; altri, invece, commentavano: "Lasciatemi prenderne almeno una". Al

36. A. Długosz, *Esensja*, 2000, cit. in: "Stripolis", 8, 13/10/2016, <<https://us.us.org.rs/novosti?start=78>> (ultimo accesso 27/10/2025).

37. A. Goodwin, *Stripmania*, Belgrade, 1996, cit. in: "Stripolis" 8, 13/10/2016, <<https://us.us.org.rs/novosti?start=78>> (ultimo accesso 27/10/2025).

38. N. Orengo, *Dalla Jugoslavia romanzo a due versioni per lui e per lei*, in: "La Stampa", 04/06/1988.

ritorno nel mondo della luce scoprirono l'arcano: quelli che avevano calpestato non erano ciottoli, ma pietre preziose. Così, chi non le aveva prese si rammaricò di non averlo fatto, e chi le aveva portate con sé desiderò malinconicamente di essere rimasto là.

Questa terra, secondo l'allegoria, si presenta come un luogo irto di dubbi e scelte infelici. È un *topos* che pur affondando le radici nella letteratura antica, è parte integrante della tradizione popolare serba, come attesta il celebre romanzo medievale su Alessandro Magno. Nella tradizione degli slavi meridionali, la tematica si distingue per profondità di pensiero, simbologie, ma soprattutto per la prospettiva atemporale. Così, anche *Il terzo argomento*, misterioso e irrisolvibile, si conferma un enigma in bilico nel tempo, sospeso in quel limbo tra Est e Ovest come una speranza esile eppure incrollabile. Una lama a doppio taglio che è la quintessenza della migliore tradizione balcanica.

***Astérix Légionnaire* in italiano e polacco:
differenze in traduzione /
*Astérix Légionnaire in Italian and Polish,
translation differences***

Alessandro Ajres

Università degli Studi "Aldo Moro" di Bari

154

Astérix (in italiano più spesso: Asterix) compare la prima volta il 29 ottobre 1959 all'interno del numero uno della rivista francese "Pilote", fondata proprio con l'intento di "pilotare", ovvero creare e divulgare fumetti per gli adolescenti. La storia, pubblicata per 38 puntate e poi raccolta in albo nell'ottobre 1961, è intitolata *Astérix le Gaulois* (*Asterix il Gallico*)¹. È l'inizio di un grande successo editoriale e di pubblico: seguiranno altri 40 volumi (l'ultimo, *Asterix in Lusitania*, è uscito nel 2025) più cinque albi fuori serie, dieci lungometraggi d'animazione con quattro albi tratti dai lungometraggi medesimi, una serie televisiva animata, cinque film live-action, oltre venti videogiochi e un parco divertimenti dedicato ai protagonisti della saga (il Parc Astérix a Plailly, il secondo più visitato in Francia, con una media annuale recente di 2.800.000 persone). Il numero dei lettori, secondo la casa editrice francese Albert René (Hachette) che lo pubblica attualmente, ha ormai superato i 393 milioni².

aA

1. Un estratto della storia edita nel primo numero della rivista era comparso già sul suo numero zero, risalente all'1 giugno del 1959.
2. Cfr. «*L'Iris blanc*», *le nouvel album d'Astérix aux éditions Albert René*, <<https://www.ha->

Inizialmente i testi sono scritti da René Goscinny, mentre i disegni sono ad opera di Albert Uderzo. Dopo la morte di Goscinny (5 novembre 1977) sarà Uderzo a occuparsi anche dei testi³. Curiosamente, i due creatori della saga hanno origini che richiamano le due lingue cui faremo riferimento per la nostra analisi traduttiva: il polacco e l'italiano. Goscinny nasce a Parigi (14 agosto 1926) da una coppia di polacchi emigrati di religione ebraica. Quando ha soli due anni la famiglia si trasferisce a Buenos Aires, dove René scopre la letteratura a fumetti. Torneranno definitivamente in Francia a partire dal 1946. Uderzo, dal canto suo, è di origine italiana: nasce a Fismes (25 aprile 1927) dal papà Silvio Leonardo e la mamma Iria Crestini, migranti al pari dei genitori di Goscinny. Vivranno stabilmente a Parigi dal 1938.

Uderzo e Goscinny si conoscono nel 1951, per via della comune collaborazione con l'agenzia World Press a Bruxelles. Il loro primo lavoro insieme è una rubrica sul galateo che viene pubblicata all'interno della rivista "Les Bonnes Soirées": la base dei testi è rappresentata da un piccolo manuale belga desueto, che contiene regole di comportamento ormai superate da cui si sviluppa – di continuo – il gioco dell'ironia. I due imparano così a conoscersi, a misurare le rispettive cifre comiche, e danno vita al loro primo fumetto: *Jehan Pistolet – Corsaire prodigieux*, pubblicato tra il novembre 1951 e il 1952 su "Les Bonnes Soirées" in cinque episodi⁴. Ad esso seguono altri lavori realizzati congiuntamente, tra questi: *Luc Junior*, pubblicato in cinque episodi su su "Les Bonnes Soirées" tra il 1954-1955⁵, e poi *Oumpah-pah le pé-au rouge*, quest'ultimo edito su "Le journal de Tintin" nel

155

aA

chette.com/actualite/liris-blanc-le-nouvel-album-dasterix-aux-editions-albert-rene/> (ultimo accesso 01/10/2025).

3. Il tutto cambierà nel 2013 (a partire dal tomo 35), da quando, cioè, ad occuparsi dei testi sarà Jean-Yves Ferri e dei disegni Didier Conrad. Un ulteriore avvicendamento per la parte scritta avverrà nel 2023 con l'inizio della collaborazione di Fabcaro.

4. Nel 1960 la serie di *Jehan Pistolet* è stata ripresa con successo sulla rivista francese "Pilote", poi raccolta in un volume unico dall'editore Albert René. A propria volta, le cinque storie del personaggio sono state riproposte in Italia dall'editore Nona Arte (2016). Anche in Polonia la saga dei pirati di Pistolet ha avuto discreto successo, raccolta e pubblicata integralmente nel 2008 da Egmont Polska come *Janko Pistolet*.

5. Per questo fumetto, incentrato sulla figura del giovane reporter Luc Junior, risulta una versione polacca pubblicata da Egmont Polska nel 2022.

1958⁶, nonché alcuni personaggi per pagine di giornali e pubblicità. Dopo una serie di traversie lavorative la svolta arriva, come detto, con la fondazione di “Pilote” e la stesura di *Astérix*: “Astérix incarne malicieusement toutes les vertus de nos ancêtres les Gaulois. L’humour de René Goscinny et de Albert Uderzo vous fera aimer ce petit guerrier moustachu, personnage nouveau dans le monde des bandes dessinées”, si legge nella breve premessa alla prima avventura della storia⁷.

***Astérix* in Italia e Polonia**

Tra gli oltre cento Paesi che possono vantare le traduzioni delle avventure di *Astérix* ci sono anche Italia e Polonia. La notorietà del fumetto, qui da noi, arriva piuttosto in fretta, dal momento che la prima apparizione risale già all’aprile del 1967 su “Asterlinus”, supplemento speciale di “Linus”, con la storia *Asterix e i Britannii*. Nel 1968 Mondadori acquisisce i diritti della pubblicazione della saga, sostituita poi (2015) da Panini Comics. Per quanto sia complesso quantificare il numero di lettori italiani che si sia avvicinato alle storie dei tenacissimi galli, è piuttosto semplice coglierne la notorietà: tutti gli albi hanno una loro versione nella nostra lingua, così come tutti i film, lungometraggi e serie d’animazione; mentre le enciclopedie per ragazzi dedicano al lemma *Asterix* ampie descrizioni⁸.

Anche se in Polonia il primo volume di *Asteriks* approda molto più tardi che in Italia (*Astérix le Gaulois* esce nel 1990, poco dopo la caduta del Muro, col titolo *Przygody Gala Asteriksa*), la fama che lo circonderà sarà altrettanto imponente: anche qui verranno tradotti tutti gli albi, i film, le serie e i lungometraggi animati. Proprio uno di questi ultimi fa conoscere la prima volta il fumetto: nel 1979 *Les douze travaux*

6. La storia di questo giovane nativo americano, che vive sotto il suo *teepee* con lavatrice e televisione, ha conosciuto la notorietà anche in Italia (dove è stata ripubblicata varie volte, a partire dal “Corriere dei Piccoli” nel 1967) e Polonia (nel 2007 Egmont Polska ha messo sul mercato l’intera saga, *Umfa-pa Czerwonoskóry*).

7. *Genèse d’un mythe*, “Le Monde”, 30/08/2003, <https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/08/30/genese-d-un-mythe_332153_1819218.html> (ultimo accesso 01/10/2025).

8. Cfr. ad es. la voce della *Treccani per ragazzi*: A. Castelli, *Asterix*, “Enciclopedia per ragazzi”, 2005, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/asterix_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/asterix_(Enciclopedia-dei-ragazzi))> (ultimo accesso 05/10/2025).

d'*Astérix*, risalente in originale francese al 1976, viene doppiato in polacco col titolo *Dwanaście prac Asteriksa*. Inoltre, a partire dal 1972 Janusz Christa scrive e disegna la saga a fumetti di *Kajko i Kokosz*, due personaggi che rammentano da vicino Astérix e Obelix. Le loro avventure, che tuttora vengono pubblicate, trasposte al cinema, in televisione o in forma di videogioco, hanno molte somiglianze con quelle ideate da Goscinny e Uderzo: ricreano la coppia dell'eroe scaltro e quello forte che combattono in tempi remoti (qui tra gli Slavi, là tra i Galli) per il mantenimento della propria libertà. Il loro successo prepara in qualche modo il terreno per quello dei loro "parenti" provenienti dalla più lontana Gallia.

Asterix Legionario o Asteriks Legionista

Asterix Legionario è la decima storia a fumetti della saga, pubblicata la prima volta in francese originale nel 1967 (*Astérix Légionnaire*) e tradotta in italiano da Marcello Marchesi nel 1968 per Mondadori. In Polonia, *Asteriks Legionista* uscirà una prima volta nel 1993 con la traduzione di Jolanta Sztuczyńska e poi nel 1999 con quella di Jarosław Kilian. Una versione più recente (2025), che utilizzeremo per questo lavoro, vede Marek Puszczewicz affiancare Kilian nella traduzione. All'inizio degli anni Sessanta, ovvero al momento della prima uscita di *Astérix*, in Francia l'approccio alla narrazione del conflitto mondiale appena concluso sta cambiando radicalmente: la nuova generazione ne ha abbastanza della guerra e dei conflitti politici alimentati dalla precedente, e piega verso il pacifismo. Il periodo dell'occupazione diviene, così, soggetto per le commedie girate all'epoca. Non è un caso che, poco prima dell'uscita di *Astérix Légionnaire*, ovvero nel 1966, nelle sale cinematografiche francesi compaia il film tuttora più visto nel Paese⁹: *Tre uomini in fuga* (*La Grande vadrouille*) di Gérard Oury, con Louis de Funès. Le situazioni assurde in cui i protagonisti si imbattono nella cornice della guerra danno origine a una comicità marcata, per quanto il film risulti – al contempo – ineccepibile dal punto di vista dell'azione.

9. Si tratta di oltre 17 milioni di biglietti venduti nelle sale. Tale incasso è stato superato da quello di *Titanic* (1997) e poi di *Giù al nord* (2013), ma in termini di spettatori *Tre uomini in fuga* rimane ancora al primo posto.

“Silenzio imbranati! È finita la pacchia! Siete nell’esercito adesso!”¹⁰, sbraita il centurione contro Astérix, Obelix e tutti i volontari strampalati che, all’inizio di *Asterix Legionario*, desiderano entrare a far parte dell’esercito romano. Il francese originale lascia presagire ancora meglio quanto avverrà: “Fini de rire!”¹¹, sostituito in italiano da: “È finita la pacchia” (polacco: “Koniec żartów!”¹², fine degli scherzi), suggerisce al lettore quanto – da lì in avanti – il sistema gerarchico degli eserciti sarà fatto oggetto di scherno. Viene presa di mira, in particolare, l’ottusità dei più alti in grado¹³, mentre i soldati semplici si limitano a cercare di obbedire in qualche modo agli ordini più disparati che ricevono. Del resto, Goscinny stesso aveva svolto il servizio militare tra le forze francesi, ricavandone vari spunti da utilizzare in seguito.

Dal fumetto emerge, dunque, la denuncia delle guerre ancora in corso e del sistema di reclutamento coatto (*You’re in the Army now!* è la frase di benvenuto che accoglie i soldati americani in Vietnam). All’epoca della stesura originaria di *Asterix Légionnaire*, in Francia la leva obbligatoria era appena passata a 16 mesi (dai precedenti 18) ed era stato introdotto il diritto all’obiezione di coscienza, il che rende ancora più urgente la discussione sul tema. Inoltre, il Paese sta ancora facendo i conti con la decolonizzazione e le violenze che ne sono seguite; anche questo tema finisce, inevitabilmente, per incidere sulle avventure narrate: in *Asterix e il giro di Gallia* (1965) un soldato romano appena malmenato dice: “Arruolatevi, riarruolatevi, dicevano... Girerete il mondo, dicevano...”¹⁴. L’originale *Engagez-vous, rengagez-vous* fa esplicito riferimento alla serrata campagna di propaganda per reclutare nuovi giovani tra le truppe coloniali francesi. *Asterix Legionario* contrappone, dunque, la rigidità dell’esercito romano all’anarchia degli stranieri che vogliono entrare a far parte delle legioni, simpatizzando in maniera sfacciata per questi ultimi. In tal modo, adolescenti e gio-

10. R. Goscinny, A. Uderzo, *Asterix Legionario*, Mondadori, Milano 1986, p. 17.
11. Id., *Astérix Légionnaire*, Dargaud, Paris-Barcelone-Bruxelles-Lausanne-Londres-Montreal-New York-Stuttgart 1995, p. 18.
12. Id., *Asteriks Legionista*, Egmont Polska, Warszawa 2025, p. 48.
13. “Il nostro centurione è tutto da ridere”, dice Astérix (Id., *Asterix Legionario*, p. 21).
14. Id., *Asterix e il giro di Gallia*, Mondadori, Milano 1999, p. 10.

vani che leggono “Pilote”, e che entreranno ben presto a far parte delle milizie francesi, svilupperanno un approccio critico nei confronti di ciò che li attende.

La traduzione come tema del volume

Asterix Legionario sviluppa autonomamente il tema della traduzione, introdotto dagli autori sulla spinta del successo internazionale che il fumetto iniziava a guadagnarsi: questo è il motivo per cui, per un’analisi traduttiva, la scelta è ricaduta proprio su tale volume. Partendo dal loro villaggio in Armorica per andare a salvare Tragicomix, il fidanzato della bella Falbalà costretto ad arruolarsi in Africa tra le legioni di Giulio Cesare, Asterix e Obelix si uniscono all’esercito romano e si dirigono via mare verso Tapso. Con loro prende parte alla missione una schiera di reclute appartenenti a popolazioni diverse, che dà forma a un’accozzaglia improbabile di personaggi¹⁵. Già a livello grafico gli autori sottolineano le differenze tra le lingue parlate dai vari protagonisti: i goti presenti vengono “restituiti” attraverso caratteri che richiamano effettivamente il gotico (come in *Asterix e i Goti*); l’egizio si esprime – in modo incomprensibile – attraverso i geroglifici (come in *Asterix e Cleopatra*); i pensieri del greco raffigurato vengono resi con lettere dalla forma ellenizzata. Il semplice affiancamento di caratteri graficamente diversi tra loro contribuisce a restituire l’atmosfera di irriducibile anarchia che si sprigiona dal contingente straniero della legione, nonché ad introdurre soluzioni comiche sempre originali.

La diversità linguistica, dunque, si rivela un valore positivo se paragonata all’omogeneità della parlata dell’esercito romano. Al punto tale che anche l’introduzione della figura di un traduttore¹⁶ viene piegata ai fini comici: la sua presenza ha un senso solo per fare arrabbiare ulteriormente i centurioni, e non per decodificare davvero quanto viene detto. Facciamo la sua conoscenza quando gli viene richie-

15. Nella realtà, Asterix, Obelix, Tragicomix e gli altri protagonisti della storia non avrebbero potuto arruolarsi nelle legioni romane, in quanto sprovvisti della cittadinanza. Semmai, sarebbero potuti entrare a far parte degli ausiliari.

16. Già in *Asterix e i Goti* (1961) agisce un interprete goto con il compito di interrogare il druido Panoramix affinché aiuti i propri compaesani. In *Asterix Legionario*, tuttavia, il traduttore deve mettersi al servizio di più lingue.

sto di tradurre quel che dicono due goti: “Chimeric. Goto. Figuralegoric, altro goto” e lui semplicemente ribadisce: “Chimeric e Figuralegoric, goti”¹⁷, senza cambiare nulla di quanto riferito. La sua utilità è tangibile nel caso della restituzione dei geroglifici (o delle smorfie) espressi dall’egizio; per il resto, nella cornice di una delle scene più surreali, mentre ciascun personaggio si chiede nella propria lingua cosa stia accadendo e lui tenta di imbastire una traduzione, il centurione lo minaccia: “Chi ti ha chiesto di tradurre?”¹⁸. L’impedimento alla traduzione viene inquadrato, così, come una forma di repressione contro le differenze linguistiche, e non soltanto.

La presenza del dialetto

Il ricorso al dialetto per la restituzione delle varie avventure di Asterix risulta una soluzione frequente. Tuttavia, onde evidenziare una volta di più la peculiarità del villaggio dei galli con le sue strampalate usanze, di norma esso punta a trasformare i dialoghi che avvengono tra Asterix, Obelix e i loro compaesani. L’originale francese, dal canto proprio, è moderno, talvolta gergale, ma mai dialettale; l’umorismo che ne scaturisce è dovuto ai giochi di parole che riguardano, anzitutto, i nomi dei protagonisti: Asterix e Obelix derivano i loro dai segni tipografici dell’asterisco e dell’obelisco con l’aggiunta del suffisso *-ix* tipico di tutti i galli del fumetto (e omaggio al re Vercingetorix)¹⁹, ma da lì in avanti gli autori si sbizzarriscono nella creazione di un’onomastica sempre più fantasiosa. Anche *Asterix Legionario*, da questo punto di vista, non fa eccezione: Abraracourcix (dal francese à *bra raccourcis*, “con tutte le forze”), capo del villaggio dei galli, viene mantenuto in italiano e trasformato nel polacco Asparanoiks, insistendo invece sulla sua paranoia (*paranoja*) che il cielo gli cada sulla testa. I nomi

17. Id., *Asterix Legionario*, cit., p. 17.

18. Ivi, p. 19.

19. La spiegazione dell’origine dei nomi dei due protagonisti offre anche altre motivazioni: *aster* in latino significa “stella” e il fatto che il titolo del fumetto inizi con la “a” parrebbe una soluzione ricercata dagli autori per farlo salire in alto nelle ricerche enciclopediche e di settore. Per quanto concerne Obelix, invece, un ulteriore riferimento può essere quello alla sua abitudine di aggirarsi con dei poderosi menhir (obelischi) sulla schiena, per poi lavorarli. In greco antico, inoltre, *obelos* indicava lo spiedo, ovvero uno dei modi preferiti con cui Obelix mangia i suoi amati cinghiali.

degli stranieri che accompagnano Asterix e Obelix in questa avventura pure sono all'insegna della fantasia più sfrenata: Plazadetoros indica il greco che si unisce alla brigata ("Sono greco, per Zeus!"²⁰) affibbiandogli in originale un nome spagnolo, mantenuto in italiano, e creando un effetto di ulteriore straniamento. Il polacco, invece, utilizzando Olimpiados lega indubbiamente il personaggio alla Grecia, ma rinuncia alla comicità del contrasto. Nel caso del personaggio dell'egizio il nome originale, Courdeténis, viene altresì mantenuto in polacco (Kortenis) e modificato in italiano (Scarpdetennis). Da notare che il nome di questa figura non viene esplicitato con l'uso di normali lettere ma, come ogni comunicazione che lo riguarda, attraverso fantasiosi geroglifici decodificati dal traduttore: in questo caso, nel *balloon* si disegna l'immagine di un campo da tennis. I nomi dei romani all'interno della storia, a loro volta, subiscono nel passaggio tra le lingue spassose modifiche: il centurione Hotelterminus (in originale e in italiano) in polacco diventa Recepcjusz (*recepca* intesa come reception), mentre l'altro centurione Belinconnus (da *bel inconnu*) diventa Testonius in italiano e Instruktorus in polacco.

Anche da una prima analisi della costruzione dell'onomastica del fumetto, dunque, non emergono incursioni dialettali nel francese, che invece abbondano nella resa dei dialoghi in versione italiana. La presenza dell'esercito romano come uno dei protagonisti delle storie suggerisce, evidentemente, ai traduttori verso la nostra lingua l'utilizzo del romanesco in alternanza all'italiano standard, quando a parlare siano i soldati o i centurioni delle legioni (a Giulio Cesare viene altresì evitato)²¹. Il romanesco è ricostruito attraverso alcune delle sue caratteristiche più evidenti: elisioni ("Ma se po' sape' che volevano da me quei due là!"²²), locuzioni ("Li mort... Che li possin..."²³), esclamazioni ("Ahò, ma □sti galli

20. Ivi, p. 17.

21. Per un ulteriore effetto comico, anche Asterix si esprime talvolta in romanesco: "Quando ce vo', ce vo'", dice dopo aver "sistemato" un soldato romano (Ivi, p. 14). In questo episodio, il romanesco non viene evitato neppure a Scipione: "Me so' scocciato! Andiamo a casa! Suona 'sta ritirata e bona notte!", dice l'avversario di Cesare (Ivi, p. 43) rassegnandosi alla sconfitta.

22. Ivi, p. 16.

23. *Ibid.*

so' tutti matti!"²⁴), restituzioni ortografiche caratterizzanti ("Non m'importa gnente di quello che dice l'egiziano!"²⁵). Il dialetto prende a tal punto il sopravvento, che in un passaggio Asterix si esprime addirittura con un'esclamazione tipica veneta: "Ma questo non sa proprio quello che vuole, ostrega"²⁶.

Non solo in originale francese, rispetto a tutti i casi citati, non si rileva alcun richiamo ad un dialetto, ma neanche in polacco tale soluzione è presa in considerazione dai traduttori. Con l'uso del romanesco, invece, la versione italiana innalza ulteriormente il livello di comicità nella narrazione. Occorre anche sottolineare la scelta innovativa, forse persino rivoluzionaria, rispetto alla consuetudine. Quasi sempre, nella traduzione dei fumetti, si usa infatti: "() una lingua d'arrivo standard, nella quale le peculiarità sociolinguistiche vanno in gran parte perse"²⁷. Ebbene, qui siamo al cospetto del fenomeno contrario: il dialetto, non presente in originale e solitamente neutralizzato nel passaggio ad altra lingua, viene inserito per elevare la cifra comica, centrando in pieno l'obiettivo²⁸.

Citazioni e riferimenti al mondo antico

Non già alla centralità del dialetto, ma ad un vero e proprio colpo di genio si deve nella versione italiana la resa dell'acronimo SPQR come: "Sono Pazzi Questi Romani". Tale trasformazione avviene sin dal primo numero di *Asterix* tradotto verso la nostra lingua, e scarta tanto dall'originale ("Ils son fous, ces Gaulois"), quanto dalla restituzione in

24. Ivi, p. 9.

25. Ivi, p. 19.

26. *Ibid.*

27. G. Scatasta, *Tradurre il fumetto*, in: *Manuale di traduzioni dall'inglese*, Mondadori, Milano 2002, p. 106 (102-112).

28. Circa la soluzione adoperata da Marchesi, scrive Enrico Martines ("*Ma si può sapere perché parlate a rovescio?*", in: *Il traduttore visibile*, Mup Editore, Parma 2011, p. 83, 55-86): "Si tratta a mio avviso di un vero valore aggiunto delle traduzioni italiane. Le colorite espressioni in romanesco sembrano adattarsi perfettamente ai disegni di Uderzo e danno ai poveri soldati romani – sempre perdenti, sempre ritratti come poco intelligenti e sempre picchiati da galli e non solo – più vitalità e più espressività. Proprio come i galli personificano le qualità e i difetti dei francesi moderni (e lo stesso vale per tutti i personaggi stranieri della serie), i soldati romani sembrano essere rapportati più realisticamente allo spirito dei loro discendenti contemporanei grazie alla geniale idea del traduttore italiano, che serve perfettamente l'intenzione del testo originale".

polacco (“Ale głupi, ci Galowie!”) e nelle altre lingue. L'intuizione italiana ha il merito di elaborare una soluzione propria, come già per l'utilizzo del dialetto, non presente in francese: l'esternazione ricorrente *Ils son fous, ces Gaulois*, perlopiù espressa da Obelix, viene rivista in modo da riprendere la sigla SPQR con altro significato e dar vita, così, ad uno degli acronimi inversi più noti nel campo della fumettistica italiana. Un accorgimento ortografico da parte dei traduttori italiani, ovvero l'uso delle iniziali maiuscole ogniqualevolta compaia questa frase, rende ancora più evidente la soluzione adottata, contribuendo al suo successo.

L'italiano adotta numerosi scarti dall'originale, in genere, per molte citazioni ispirate al mondo antico; in questo ambito si dimostra più innovativo del polacco che utilizziamo per il confronto. In *Asterix Legionario*, già al momento del primo incontro tra Obelix e i soldati romani, abbiamo due esempi ravvicinati di tale differenza: “Par Mercure!”²⁹ francese (polacco: “Na Merkurego”³⁰) diventa: “Porca l'oca capitolina!”³¹; mentre, subito oltre, “Quomodo vales?” in originale³², mantenuto in polacco, diventa: “Salve! Bella giornata, eh?”³³ nella versione italiana. Le esclamazioni che includono una divinità antica in originale, nello specifico, si trasformano spesso in italiano sostituendo la divinità medesima con un riferimento culturale autoctono (*capitolina* smorza il tono della locuzione interiettiva *porca l'oca*, indirizzandola geograficamente), o con un'indicazione di senso compiuto: “Que faites-vous ici, par Vesta?”³⁴ (identico in polacco: “Co wy tu robicie, na Westę?”³⁵) diventa in italiano: “Che ci fate qui? Fuori dai piedi!”³⁶.

aA

163

29. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 10.

30. Id., *Asteriks Legionista*, cit., p. 40.

31. Id., *Asterix Legionario*, p. 9. Più avanti l'originale francese ripropone l'esclamazione “Par Mercure!”, che questa volta in italiano (*Ibid.*, p. 27) diventa: “Alla svelta!”, eliminando il riferimento diretto a Mercurio ma richiamandosi a una delle sue caratteristiche: la velocità.

32. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 10.

33. Id., *Asterix Legionario*, p. 9.

34. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 25.

35. Id., *Asteriks Legionista*, cit., p. 55.

36. Id., *Asterix Legionario*, p. 24. Altre volte, più di rado, in italiano la sostituzione non avviene: “Vous materai, moi, par Jupiter!” (*Astérix Légionnaire*, p. 23) in polacco diventa: “Kpiny sobie ze mnie urządzasz, na Jowisza!” (Mi prendi in giro, per Giove!, *Asteriks Legionista*, p. 53) e in italiano: “Io vi spezzo le reni, per Giove!” (*Asterix Legionario*, p. 22).

Talvolta le citazioni dal latino vengono mantenute in italiano e polacco come in originale (“Quo vadis?”, “Alea iacta est”, “Timeo danaos et dona ferentes”³⁷); altre volte la versione italiana, nuovamente, spinge sull’effetto comico. “Cogito, ergo sum”, una prima volta, viene lasciato in italiano e polacco³⁸ come nell’originale: si tratta della parola d’ordine pronunciata da un soldato romano. Poco oltre, quando tocca ad Asterix ripeterla, per quanto l’originale ribadisca: “Cogito, ergo sum”³⁹ e il polacco gli rimanga fedele, l’italiano vira verso: “Rogito ergas rhum!”⁴⁰. La frase, priva di senso compiuto, richiama in modo inequivocabile l’originale di Cartesio e suggerisce che – a prescindere dalla correttezza della parola d’ordine – Asterix e Obelix metteranno comunque a soqquadro l’accampamento dei romani di Scipione. I giochi di parole, del resto, ricorrono di frequente anche nell’originale francese, e non riguardano solo i nomi propri⁴¹.

Fraseologismi dall’originale alle traduzioni

L’uso delle note, solitamente poco frequenti nei fumetti, in questo caso è presente già nell’originale e si lega a un fraseologismo. “J’ai le scarabée”, dice Obelix in procinto di en-

aA

Da notare anche qui, comunque, un adattamento culturale riferito alla storia d’Italia e agli slogan fascisti.

37. Tutte queste citazioni dal latino, come quelle utilizzate in altri volumi, provengono dal vocabolario *Petit Larousse Illustré*: una raccolta che, apparsa la prima volta nel 1856 con 14 pagine di locuzioni latine, si arricchisce via via. Del resto, né Goscinny, né Uderzo sanno il latino: “Je me suis toujours inspiré des pages roses du Petit Larousse pour faire parler mes Romains. Il m’est arrivé de recevoir des lettres de latinistes distingués qui me signalaient une incorrection dans telle phrase, et je les renvoyais à la page tant du Petit Larousse. Moi, je ne peux pas faire d’erreurs, je n’ai jamais fait de latin”, dice Goscinny (A. du Chatenet, *Le Dictionnaire Goscinny*, Paris, Lattès 2003, p. 180).

38. Qui, curiosamente, il polacco introduce una nota esplicativa a fondo pagina (*Asteriks Legionista*, p. 71), non presente nella altre due versioni, in cui traduce la citazione e ne fornisce l’origine (Cartesio). Lo stesso accade, sempre nella versione polacca, per “Alea iacta est” (*Ibid.*, p. 72).

39. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 42.

40. Id., *Asterix Legionario*, p. 41.

41. Durante il viaggio in nave che porterà in Africa Asterix, Obelix e gli altri stranieri, Moulefix dice: “Tous le chemins mènent à rame” (Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 34), restituito in italiano come: “Tutte le strade portano a Remo” (Id., *Asterix Legionario*, p. 33). I protagonisti vengono disegnati, infatti, impegnati alla voga. Il polacco, non potendo contare sul richiamo Roma-remo esplicita invece: “Jeśli wszystkie drogi prowadzą do Rzymu, to dokąd teraz wiosłujemy?” (Se tutte le strade portano a Roma, verso dove stiamo remando adesso?, *Asteriks Legionista*, p. 64).

trare nell'accampamento romano di Cesare⁴²; subito dopo, una nota nella stessa vignetta aggiunge: “Aujourd’hui, on dirait: le cafard”⁴³. *Avoir le cafard* (quest’ultimo sinonimo di *scarabée*) significa essere depressi, nostalgici; in questo caso, il fraseologismo è retrodatato ai tempi degli antichi romani, così si spiega la sostituzione *cafard* -> *scarabée*. Nel timore che il passaggio resti incomprensibile ai lettori, ecco che la nota chiarisce il tutto. Italiano e polacco seguono lo stesso percorso: “Ho lo scarabeo”⁴⁴, dice Obelix, e poi la nota esplicita il fraseologismo di riferimento: “Oggi si direbbe: ne ho le tasche piene”⁴⁵; mentre il polacco sostituisce *skarabeusz tęsknoty* (lo scarabeo della nostalgia) con *robak tęsknoty* (il verme/tarło della nostalgia) in nota⁴⁶. La fraseologia legata agli animali, peraltro, evidenzia alcune differenze nelle lingue esaminate anche in un altro passaggio: “J’ai l’oeil pe’cant et la ’use du ’enad” (Ho l’occhio attento e l’astuzia di una volpe), dice la vedetta dei pirati pizzicando la “r”⁴⁷. In italiano la trasformazione è trascurabile: “Ho la vista e la fuvbizia di una volpe avgentata”⁴⁸, mentre dal polacco emerge una netta distanza: “Mam sokoli wzłok i jestem potwornie łożolutny jak łekin” (Ho lo sguardo del falco e sono mostruosamente cattivo come uno squalo)⁴⁹.

Un altro fraseologismo di significato simile ad *avoir le cafard* in francese è *avoir le blues*, calco dell’inglese *to have the blues* per indicare di essere depressi, tristi o di cattivo umore. Esso dà vita all’ennesimo gioco di parole nell’originale, stavolta senza nota esplicativa. “Avé, les blues”⁵⁰, dice un soldato romano rivolgendosi ad Asterix e Obelix (quest’ultimo, poco prima, aveva appunto detto di sentirsi nostalgico).

42. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 36.

43. *Ibid.*

44. Id., *Asterix Legionario*, p. 35.

45. *Ibid.*

46. Id., *Asteriks Legionista*, p. 66. Qui il passaggio si basa sul verbo *gryźć* (mordere). “Zaczyna mnie już gryźć skarabeusz tęsknoty” (Inizia a mordermi lo scarabeo della nostalgia), dice Obelix; mentre in nota si legge: “Dziś powiedzielibyśmy: robak tęsknoty” (Oggi diremmo: il verme/tarło della nostalgia). Il fraseologismo di riferimento è *robak kogoś gryzie* (il tarło morde qualcuno) quando si hanno delle preoccupazioni.

47. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 34.

48. Id., *Asterix Legionario*, p. 33.

49. Id., *Asteriks Legionista*, p. 64. Interessante il passaggio, nel polacco, alla “f” per caratterizzare il pirata che pizzica la “r”.

50. Id., *Astérix Légionnaire*, cit., p. 38.

Italiano e polacco rinunciano alla restituzione del sottotesto, traducendo: “Ave, biondoni!” e: “Ave, koty!”⁵¹.

Conclusioni

Come si evince dal confronto tra le versioni del testo in italiano e polacco, nel primo caso il traduttore si rende effettivamente *visibile* in virtù di scelte che segneranno l'intera storia editoriale (e cinematografica⁵²) di *Asterix* nel nostro Paese. Tali interventi sull'originale, tuttavia, non sono solo il risultato di coraggiose intuizioni, ma paiono raccogliere il messaggio stesso insito nell'opera. I protagonisti del fumetto si imbattono continuamente in popolazioni straniere, avendo a che fare con culture (quasi) sempre diverse dalla loro; la metà circa delle storie, infatti, è ambientata lontano dalla Gallia. In una cornice siffatta, il momento della traduzione viene incaricato di avvicinare quanto più possibile il lettore alla comprensione di realtà “altre”: l'utilizzo dell'adattamento, anche spinto oltre la norma, così come accade per le edizioni italiane, ne risulta quale compimento ideale.

51. *Asterix Legionario* (p. 37) e *Asteriks Legionista* (p. 68). In polacco *kot* (gatto), se riferito a una persona, può voler dire in senso gergale qualcuno di attraente, meritevole di apprezzamento.

52. Fa specie osservare come, sulla stampa italiana, i commenti ai film che vedono Asterix e Obelix protagonisti sottolineino ogni volta l'utilizzo del romanesco e del dialetto in genere, senza considerare il “precedente” dei volumi a stampa.

**Il cinema animato dell'inquietudine morale.
L'opera cinematografica di Piotr Dumala /
Animated Cinema of Moral Concern.
*The Films Work of Piotr Dumala***

Adam Regiewicz

Università Jan Długosz di Częstochowa

aA

Il regista polacco Piotr Dumala, insieme a Tomasz Bagiński e Zbigniew Rybczyński, è uno degli autori più caratteristici del cinema d'animazione polacco. Le sue opere artistiche stupiscono per le convenzioni oniriche, il ricco simbolismo e l'abbondanza di non-detto, spingendo l'animazione polacca all'interno del genere del cinema *dell'inquietudine morale*.

167

Nato nel 1956, Dumala cresce a Varsavia, dove studia restauro di sculture in pietra all'Accademia delle belle arti. Queste competenze lo condurranno, in seguito, a scoprire una tecnica di animazione unica: il lavoro su cartongesso. L'interesse di Dumala per l'animazione si manifesta durante i suoi studi presso il dipartimento di Arti grafiche, all'interno del corso di animazione tenuto dal famoso regista Daniel Szczechura.

I suoi film: *Łagodna* (La mite), *Franz Kafka*, *Zbrodnia i kara* (Delitto e castigo), *Czarny Kapturek* (Cappuccetto Nero) e *Nerwowe życie kosmosu* (La vita nervosa del cosmo), in cui il grottesco si intreccia con un umorismo nero e un tocco di oscenità, riflettono la sua concezione dell'animazione. Piotr Dumala sostiene che un regista di animazione sia simile ad alchimisti, inventori, scienziati, appassionati che tentano di costruire una macchina a moto perpetuo, alla ricerca di una

luna sconosciuta, di un elemento inesplorato, di una nuova fonte di energia¹.

Per comprendere tale concezione, occorre descrivere il background artistico in cui Dumała è cresciuto. Dopo il 1956 l'animazione in Polonia, e in particolare l'animazione per adulti, si fa sempre più oscura. Trae ispirazione dal teatro dell'assurdo, dalla satira e dal surrealismo. Questa direzione all'interno dello sviluppo artistico è una risposta all'estetica del realismo socialista e alla creatività fortemente subordinata alle dottrine di partito. L'animazione polacca di quel periodo si concentrava su riflessioni astratte sull'esistenza umana, ma affrontava anche il tema dell'impatto devastante della civiltà sull'individuo e sulla natura, e criticava la tecnologizzazione senz'anima della vita quotidiana². Piotr Dumała esprime proprio queste tendenze nel cinema d'animazione, arricchendo tali tematiche attraverso un approccio psicologico, concentrandosi sulla vita interiore dei personaggi³. La critica lo considerava al contempo sia un erede delle migliori tradizioni dell'animazione polacca, sia un innovatore.

Malgrado le apparenze, la forza trainante del lavoro di Piotr Dumała non è la pittura, ma la letteratura. In un'intervista, Dumała ha affermato: "Quando frequentavo il liceo artistico, immaginavo che il mio futuro sarebbe certamente stato nel campo della letteratura"⁴. Questa passione trova conferma tanto nei suoi lavori di animazione, che sono adattamenti di grandi opere letterarie, quanto nei suoi racconti scritti⁵. Il regista ammette: "Penso che sia principalmente per questo che ho adattato Dostoevskij e Kafka. Scorgevo un enorme potenziale nei loro libri, che poteva essere trasformato in film di animazione. D'altra parte, ho

aA

1. Cfr. P. Dumała, *Co to jest animacja (Z moich doświadczeń reżysera i nauczyciela)*, in: "Kino", n. 1, 2003, p. 19.

2. E. Gordziejuk, *Polski film animowany - gdzie jest i dokąd zmierza*, in: "Kultura popularna", n. 3 (57), 2018, p. 12.

3. R. Gutek, *Piotr Dumała i jego światy*, in: "Gazeta Wyborcza" (Wrocław), n. 115, 2009, p. 7.

4. J. Armata, P. Dumała, *Sobą być, to cała metoda. Z Piotrem Dumalą, laureatem tegorocznej Nagrody Smoka Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym, rozmawia Jerzy Armata*, in: "Magazyn Filmowy", n. 5, 2021, p. 28.

5. Il riferimento è alla raccolta di racconti: P. Dumała, *Gra w żyletki*, Małe, Warszawa 2000.

anche scritto sceneggiature che nascevano da sogni, ricordi, osservazioni, storie che avevo sentito o qualcosa di simile a delle rivelazioni; ma ho guadagnato popolarità grazie agli adattamenti. Persino *Cappuccetto Nero* era la parodia di una fiaba molto nota”⁶.

In un'altra intervista, egli confessa:

Sono sempre stato affascinato dalla fusione di vari mondi in uno solo, cosa che ho riscontrato nei primi film di Roman Polanski e Luis Buñuel, così come nelle opere di Fëdor Dostoevskij, Nikolaj Gogol' e Anton Čechov. [...] Come puoi vedere, le ispirazioni e i riferimenti letterari sono per me importanti quanto quelli cinematografici, e provengono più dal mondo della narrativa che da quello dell'animazione. Da giovane, scrivevo anch'io seguendo un doppio binario, e certamente continuo a percorrere traiettorie simili, affrontando il mondo con gioia e trepidazione, così come con distacco e senso dell'assurdo. Entrambi gli approcci sono in realtà più psicologico-filosofici che artistico-cinematografici, ma è così che affronto il mio lavoro.⁷

aA

Entrambe le forme d'arte, l'animazione e la letteratura di Piotr Dumala, sono accomunate dal fatto di presentare il mondo attraverso uno specchio deformato, per via di un carattere lirico, grottesco o, infine, minaccioso. Il punto è condensare e affinare significato e messaggio. Dumala non fa mistero del fatto che le sue narrazioni cinematografiche e letterarie si basino sull'esplorazione della profondità, sulla penetrazione del mondo per rivelarne i segreti. La tecnica scelta da Dumala di carteggiare il materiale in gesso serve a uno scopo di cui parlerò tra poco. Questo metodo corrisponde all'idea di portare in superficie ciò che è nascosto sotto una superficie liscia; si tratta di portare alla luce ciò che è nascosto dentro una persona. Pertanto, nella sua opera attinge a Fëdor Dostoevskij, Nikolaj Gogol', Anton Čechov e Franz Kafka, i cui personaggi si confrontano con l'assurdità della realtà e il fatalismo.

169

Nella stessa intervista, afferma: “Ciò che mi catturava di Dostoevskij era probabilmente il tipo di follia in cui erano immersi i suoi personaggi. In Kafka, invece, la creazione di

6. P. Dumala, *Dumala, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2012, p. 161.

7. J. Armata, P. Dumala, *Sobą być, to cała metoda. Z Piotrem Dumalą, laureatem tegorocznej Nagrody Smoka Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym, rozmawia Jerzy Armata*, cit., p. 29.

una sorta di gioco astratto, in cui le persone non sono reali ma rappresentano insiemi di caratteristiche specifiche, come i pezzi degli scacchi”⁸. Dumala è affascinato dai sussulti esistenziali che accompagnano queste storie e dall’assurdo delle situazioni in cui si trovano i personaggi.

Naturalmente, guardando i film di Dumala, non possiamo ignorare i collegamenti tra la sua opera e la pittura. Il regista fa riferimento ai grandi maestri: Vincent van Gogh, Francisco Goya, Honoré Daumier, Jean-François Millet. Dumala ammette che la pittura ha rappresentato per lui un’ispirazione, anche piuttosto diretta:

Sì, la pittura di molti artisti è stata di ispirazione per me, anche piuttosto diretta. In *Walka, miłość i praca* (Lotta, amore e lavoro), ho trasformato delle figure selezionate da vari dipinti in monumentali figure del realismo socialista. Nella circostanza ho anche scoperto quanto van Gogh, Millet, Daumier, Goya e Bruegel fossero prossimi all’ideologia dell’elogio del lavoro. Dei capelli al vento ravvivano una stampa di Edvard Munch; mentre ne *La mite* compaiono alcune composizioni tratte dalle litografie di Odilon Redon. I legami tra pittura e film rappresentano un argomento a parte.⁹

Il regista ha detto di *Franz Kafka*: “Doveva essere un film onirico, pieno di simboli e trucchi visivi che rimandavano ai dipinti di Magritte, alle stampe di Max Ernst e ai disegni di Edward Gorey, ricco di molte figure spesso viste in modo frammentario”¹⁰. Nella pittura di Bruegel, egli è affascinato dall’elemento del dinamismo, dalla condensazione del tempo e, talvolta, dalla rappresentazione di un’intera sequenza di eventi in un’unica immagine. I fotogrammi de *La mite*, *Delitto e castigo* e *Franz Kafka* sembrano opere uscite dalla mano di Rembrandt. Ogni fotogramma ricorda un dipinto con tratto evidente e pennellate caratteristiche. Il contrasto di luce sullo sfondo scuro evoca le opere dei maestri barocchi. In questi film non vediamo i personaggi immersi in una luce piena, ma spesso scorgiamo singoli dettagli illuminati, come un naso, un orecchio, un dito, mentre le altre figure

8. Ivi, p. 31.

9. Ivi, p. 31-32.

10. P. Dumala, “*Kafka*”, *którego nie było*, in: “Kwartalnik Filmowy”, n. 26-27, 1999, p. 322.

restano nascoste nell'oscurità. I colori utilizzati nei film sono coerenti con la tavolozza dei maestri olandesi: marrone, giallo e rosso. Quest'ultimo colore, il rosso, nell'opera di Dumala svolge chiaramente una funzione simbolica: cattura con più forza l'attenzione dello spettatore e si distingue nettamente dalla combinazione di marrone, giallo e bianco dello sfondo e dei personaggi. Utilizzando il rosso, l'artista attira l'attenzione dello spettatore su immagini simboliche di rilievo, come le mele rosse che cadono a terra dopo l'omicidio di Lizaveta, l'abito di Sonja dello stesso colore, il sangue che sgocciola dalla maniglia della porta e il *borsch* cucinato dalla vecchia usuraia¹¹. Inoltre, in *Delitto e castigo* l'aspetto di Raskol'nikov viene influenzato dalla pittura italiana del XVII secolo, dai dipinti di El Greco. Piotr Dumala ha creato la figura di Franz Kafka basandosi su una fotografia e sul suo riflesso in uno specchio.

Analizzando le fonti dell'immaginazione nell'opera di Piotr Dumala, non si può ignorare il fascino del regista per il cinema. Da bambino, Dumala guardava film slapstick e horror. In un'intervista con Paweł Sitkiewicz, egli afferma:

[...] Amavo il cinema slapstick. I miei preferiti erano Stanlio e Ollio, Ridolini, Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd. All'epoca i cinema proiettavano serie di svariati, famosi lungometraggi muti. Ricordo un titolo: *Dni grozy i śmiechu* (Giorni di terrore e risate), una raccolta di horror e burlesque, in cui Harold Lloyd era circondato da vampiri. [...] Disegnavo e scrivevo fumetti primitivi: inizialmente avventurosi, con gangster, e poi racconti decisamente macabri. In queste opere giovanili tutti si uccidevano a vicenda, in modo orribile e spietato. I gangster massacravano i bambini per strada e, quando respiravano ormai affannosamente, li finivano. Un vampiro mordeva delle vecchiette. Il tutto aveva anche una dimensione umoristica. Prendevo in giro pazzi e preti, personaggi reali e immaginari¹².

I film muti spingono Dumala ad addentrarsi in un mondo di narrazioni macabre, che lo avvicinano esteticamente all'espressionismo tedesco. Mentre lavora a *L'America* di Kafka, il regista crea un trailer di 1 minuto e mezzo che richiama

11. R. Kuligowski, *Zbrodnicze sny Piotra Dumaly. Kilka uwag o animowanej adaptacji Zbrodni i kary Fiodora Dostojewskiego*, in: "SLAVIA ORIENTALIS", t. LX, n. 3, 2011, p. 371.

12. P. Dumala, *Dumala*, cit., p. 163.

lo stile dell'espressionismo tedesco, ad esempio *M – Il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang, o i primi film americani di Alfred Hitchcock. L'attenzione artistica di Dumała si concentra sulla luce dei volti, sulle ombre dei muri e sulla ridotta profondità di campo. “Una sorta di mondo convenzionale, quasi teatrale negli interni, ma anche ampi e lontani paesaggi dell’oceano o delle strade di New York”¹³. In questo modo, il regista rende omaggio all'estetica dell'espressionismo tedesco, con la sua decorazione teatrale e la sensibilità per le tensioni interiori.

Vale la pena menzionare, infine, un'altra fonte di ispirazione, che Dumała non cita ma che si rende evidente e rappresenta, in un certo senso, la tesi di questo articolo. Riguarda il cinema dell'inquietudine morale e la sua influenza sulla formazione dei temi dei film di Piotr Dumała. Questo concetto¹⁴ venne riservato all'ondata di produzioni polacche degli anni '70 (ovvero, durante la maturazione di Dumała), nate dalla contrapposizione al potere comunista che umiliava le élite intellettuali. Ne furono rappresentanti autori quali Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi e Feliks Falk, i quali impressero un segno profondo sul cinema polacco. I film dell'inquietudine morale ritraevano le storie di persone invischiate in scelte che avevano conseguenze sulla loro stessa identità. Rappresentavano i personaggi nella loro vita quotidiana, solitamente grigia, dietro la quale si nascondeva un dramma esistenziale; mentre un silenzio apparente era accompagnato dalla tensione psicologica. L'azione dei film si svolgeva d'abitudine in provincia, in un ambiente descritto in modo realistico, sullo sfondo del quale il giovane protagonista, entrando nell'età adulta, doveva compiere delle scelte che lo portavano – in genere – a conciliarsi in modo ambiguo con la realtà. Poeticamente, questo cinema combinava un approccio quasi documentaristico,

aA

13. J. Armata, P. Dumała, *Sobą być, to cała metoda. Z Piotrem Dumalą, laureatem tegorocznej Nagrody Smoka Smoków na Krakowskim Festiwalu Filmowym, rozmawia Jerzy Armata*, cit., p. 29.

14. La definizione di *cinema dell'inquietudine morale*, proposta da uno dei co-fondatori della corrente, Janusz Kijowski, rappresentò fin dall'inizio un eufemismo; ebbe comunque successo, anche se probabilmente sarebbe stato più appropriato il termine di *cinema della sfiducia*. Cfr. T. Lubelski, *Kino Moralnego Niepokoju*, in: “Słownik filmu”, Zielona Sowa, Kraków 2010, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/kino-moralnego-niepokoju/321%20%5bdost%C4%99p:%2014.10.2020%5d>> (ultimo accesso 5/10/2025).

attento ai dettagli delle inquadrature¹⁵, con lo psicologismo. Sebbene Dumala non faccia riferimento esplicito al cinema dell'inquietudine morale, non evita associazioni né con il documentarismo, parlando ad esempio di *Franz Kafka* come di un *documentario d'animazione*¹⁶, né con lo psicologismo¹⁷.

Confrontiamo questa tesi con l'opera del regista. *La mite*, adattamento di un racconto di Fëdor Dostoevskij, è la storia di una relazione tra una giovane donna e un uomo anziano, che svela il dramma di anni di solitudine inespresa. Il film si apre con una scena in cui l'uomo è in piedi in una stanza buia sopra il corpo della moglie defunta. Il focus dell'immagine si concentra su una mosca che striscia sulla guancia della donna. Il fotogramma successivo mostra un ragno. Il volto della donna fa una smorfia. Il suo sorriso si trasforma in un silenzioso grido di disperazione. La mosca, il ragno e la sua bocca spalancata in un urlo esprimono impotenza, dominazione, sopraffazione. La sequenza di immagini evoca associazioni con la solitudine, la prigionia e la reclusione in uno spazio soffocante. Un vestito rosso cade, rivelando la nudità, che viene improvvisamente ricoperta di materia grigia: un atto di imprigionamento e umiliazione. Il tavolo a cui siedono i protagonisti di questo dramma è raffigurato in modo simile. Da un lato, la donna ha solo un piatto e un bicchiere; il marito, in un gesto di potere, regge una bottiglia di vino e una brocca, simboli di abbondanza. L'attenzione rivolta agli oggetti enfatizza il contrasto con le altre presenze. Dumala si comporta come un documentarista esperto, catturando i dettagli.

Infine, la storia conduce lo spettatore a una scena rivelatrice con una pistola, mentre qualcosa dentro la giovane donna si spezza. La sua vita sta andando in pezzi. Il tavolo che separa la coppia si trasforma nel letto della donna morente, e poi in un catafalco. Questa trasformazione è

15. Cfr. M. Maron, *Głowa Meduzy, czyli realizm filmów Kina Moralnego Niepokoju*, in: "Kwartalnik Filmowy", n. 75-76, 2011, pp. 122-148.

16. Riferendosi al film *Franz Kafka*, il regista abbandonò la convenzione surrealista e l'intero progetto iniziò a muoversi esteticamente "verso un documentario ascetico" (P. Dumala, "Kafka", *którego nie było*, cit., p. 322).

17. Nel contesto del film *Kafka*, Dumala ammette di aver deciso che sarebbe stato più utile presentarlo sotto forma di "paesaggio mentale di Kafka e delle sue trasformazioni" (P. Dumala, M. Drygas, J. Gazda, *Dochodzenie do Dostojewskiego*, in: "Kwartalnik Filmowy", n. 19-20, 1997, p. 121).

caratteristica della qualità onirica insita nell'animazione di Dumala, ispirata ai racconti di Kafka e Schulz. Qui, l'orologio si trasforma in un quadrato, il tavolo si trasforma in un letto e un ragno gigante cresce sotto il tavolo, a simboleggiare la crescente minaccia e persino la catastrofe emotiva dei due protagonisti: la giovane donna e suo marito, molto più anziano. Dumala trasforma il racconto di Dostoevskij in un dramma coniugale, simile alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj. Il racconto del narratore della sua vita insieme alla Mite, del silenzio e della solitudine pervasivi nella loro relazione, è un punto di partenza per un confronto con se stessi.

In *Delitto e castigo*, Dumala sposta l'attenzione su Rodion stesso. Il crimine, che nel romanzo avviene quasi all'inizio, nel film viene mostrato solo alla fine, come momento culminante (al ventunesimo minuto dei trenta di durata del film). Il regista è più interessato all'umanità del protagonista che alle cause o alle conseguenze dell'omicidio. È interessante notare che Dumala, volendo rappresentare la perdita di umanità di Rodion al momento del crimine, invoca ancora una volta il meccanismo onirico della trasformazione: l'assassino diventa un rapace. Questa, infatti, è una delle caratteristiche riconoscibili dell'animazione di Dumala; nel film i suoi personaggi sembrano possedere qualcosa di animalesco: la forma delle bocche e dei nasi, gli occhi unici che brillano nell'oscurità come quelli dei predatori¹⁸. In *Delitto e castigo*, il regista ha abbandonato la profondità filosofica dell'originale letterario e ha deciso di concentrarsi sulle emozioni e sulla parte subconscia della psiche del criminale.

Dumala, come Dostoevskij, ha dotato Raskol'nikov di molteplici sfaccettature, il che sottolinea certamente la complessità e l'ambiguità del personaggio. A volte Rodion è un giovane affascinante, altre volte il suo viso è scarno, i suoi lineamenti si fanno più definiti, i suoi occhi brillano pericolosamente. C'è qualcosa di folle, di animalesco in lui; persino le proporzioni del suo corpo cambiano. Questa plasticità facciale pressoché schulziana, nella sua essenza: capacità di metamorfosi, diviene un tratto distintivo dei personaggi di Dumala. Questa variabilità nella rappresentazione di Ra-

18. P. Dumala, B. Kosecka, *Język naszej podświadomości. Spotkanie z Piotrem Dumalą, z reżyserem rozmawiała B. Kosecka*, in: "Kino", n. 2, 2002, p. 26.

skol'nikov riflette il mutevole atteggiamento del regista nei confronti del personaggio. Dumala ricorda:

Era uno dei miei idoli. [...] Raskol'nikov, capace di uccidere una vecchietta, era un po' il mio alter ego. [...] Mi piaceva il fatto che quell'uomo si ponesse degli standard sovrumani, li rispettasse e ne pagasse le conseguenze. [...] Un tipo impulsivo, che aveva deciso di far fuori qualcuno. Ne ero impressionato; non riuscivo ad essere così.¹⁹

L'intenzione iniziale dell'artista era quella di presentare la storia di Raskol'nikov come una fiaba per adulti e uno psicodramma. Rodion doveva uccidere la vecchietta per subire una metamorfosi. L'omicidio doveva essere catartico per lui. Tuttavia, quando Dumala aveva già completato la prima bozza della sceneggiatura, che assomigliava molto al libro, si imbatté in un'intervista su un giornale con un assassino vero. Quell'uomo aveva ucciso la badante tagliandole la gola; non aveva risparmiato nemmeno sua figlia. L'assassino affermò nell'intervista che, dopo il suo rilascio dal carcere, intendeva studiare psicologia perché affascinato dall'essere umano. Dopo questo incidente, Dumala cambiò atteggiamento nei confronti della figura di Raskol'nikov:

Iniziai a detestarlo. Decisi che era un pazzo, un idiota. Come si poteva fare un film su di lui, come si poteva glorificarlo, rendendolo il personaggio principale? Decisi che doveva essere punito. Non era possibile che avesse ucciso una nonnina e, così facendo, fosse diventato uomo. [...] Non volevo nemmeno che il film finisse come nell'opera di Dostoevskij, con l'eroe che subiva una trasformazione durante i lavori forzati. Era un vero mascalzone, un tipo irritante, e alla fine trova persino l'amore, per il quale non è pronto affatto. *Delitto e castigo* è un libro sulla rottura del suo folle orgoglio, essenzialmente sulla nevrosi, sull'"io" nevrotico di questo personaggio [...].²⁰

Ecco perché il Raskol'nikov di Dumala non è un personaggio coerente. Incarna allo stesso tempo un pazzo e un

19. K. Bielas, P. Dumala, *Rozmowa z twórcą animowanej "Zbrodni i kary", Piotrem Dumalą. Byłem Raskolnikowem, z reżyserem rozmawiała K. Bielas*, in: "Gazeta Wyborcza", 14/02/2002, p. 10.

20. *Ibid.*

giovane affascinante. La sua figura fluttua costantemente; persino le proporzioni del suo corpo cambiano.

La mutevolezza è insita nella natura umana, afferma Dumala, e lo conferma con il film *Franz Kafka*. Il regista sovrappone due immagini sul volto del protagonista: una fotografia dell'autore del *Processo* con una grafica del vampiro su cui, inizialmente, voleva fare un film. In origine, sarebbe dovuta essere una storia di vampiri, a cavallo tra due dei generi preferiti dal regista: l'horror e il burlesque. Ma guardando un album fotografico di inizio secolo, Dumala si imbatte in una fotografia di Kafka. Ricorda:

Quando iniziai a sfogliare un album fotografico di inizio secolo, il film iniziò prendere forma nella mia immaginazione, ad assumere un peso. Il burlesque scomparve. Nell'autunno del 1989 iniziai le riprese di prova di un film su un vampiro, ma questa volta, in un certo senso, non sentivo il tema. Qualcosa mi disturbava. Notai allora che al posto del vampiro c'era un giovane che viveva in una strana città. [...] A un certo punto, una fotografia di Kafka comparve nella stanza del mio protagonista, e lui stesso divenne sempre più simile a Kafka. [...] Quello stesso giorno decisi di fare *Kafka*.²¹

176

aA

Cercando la chiave di questa storia, Dumala decise che sarebbe stato più efficace presentarla sotto forma di “paesaggio mentale di Kafka e delle sue trasformazioni”²². L'idea di presentare la biografia di Kafka in questo modo ha portato, alla fine, a una situazione in cui l'animazione di Dumala oscilla tra una poetica onirica e la convenzione realistica. Come tutte le animazioni del regista, esse si organizzano in una visione peculiare fatta di sogni, fantasie, immaginazioni e paure²³.

Vale la pena soffermarsi un attimo a considerare la dimensione onirica. Spesso l'opera di Dumala viene descritta come *onirica*. Lui stesso ha ripetutamente affermato di essere interessato ai sogni governati da una continuità emotiva. Il linguaggio onirico utilizzato da Dumala, un linguaggio di

21. T. Sobolewski, P. Dumala, *Kafka jako bohater filmowy. Spotkanie z Piotrem Dumalą*, in: “Kino”, n. 6, 1992, p. 13.

22. P. Dumala, M. Drygas, J. Gazda, *Dochodzenie do Dostojewskiego*, cit., p. 121.

23. B. Kosecka, “*Franz Kafka*” Piotra Dumaly – realizm animacji, in: “Kwartalnik Filmowy”, n. 19-20, 1997, p. 133.

simboli, “[...] è governato da una logica diversa da quella convenzionale, in uso durante il giorno, una logica in cui non tempo e spazio sono le categorie primarie, ma intensità e associazione”²⁴. Le connessioni tra i singoli frammenti di animazione sono vaghe, prive di ordine cronologico e di sequenze causa-effetto. Pertanto, nei suoi film si cerca invano una struttura narrativa classica. I confini tra realtà e sogno sono labili. Dumala suggerisce che l'insieme sia semplicemente un sogno che si svolge nella testa del protagonista. Le animazioni del regista sono sequenze di brevi immagini in movimento collegate da decisi tagli di montaggio. I fili della trama sono presentati in modo frammentato e discontinuo, subordinati alla psicologia dei personaggi anzi che alla logica. Il regista afferma che nei sogni è la continuità emotiva, il mantenimento degli stati d'animo²⁵, ad essere fondamentale: un principio a cui lui stesso si sottopone.

Uno degli elementi allegorici più riconoscibili dello stile onirico di Dumala è la porta. Le porte appaiono in ogni animazione, alludendo in qualche modo alle famose porte della percezione di Aldous Huxley. Le porte rappresentano il confine tra il mondo reale e quello onirico, il giudizio degli altri e la propria percezione. In *Delitto e castigo*, una porta divide il momento del crimine: l'essere umano prima dell'omicidio e dopo il crimine; ne *La mite*, la porta appare come un'allegoria della fuga. Nel racconto su Kafka, le porte esprimono le contraddizioni del protagonista, le sue scelte determinate da una varietà di fattori. Nei film di Dumala, le porte sono espressione di un'iniziazione, una metafora delle scelte che i suoi personaggi devono affrontare, proprio come nel cinema dell'inquietudine morale.

Vale la pena osservare che la stragrande maggioranza delle scene nei film di Dumala si svolge in spazi chiusi, persino claustrofobici. Essi acquiscono l'impressione che i personaggi siano sottoposti a una sorta di pressione. “Kafka non è libero. Non c'è libertà. Sa che l'ostacolo ultimo non può essere superato. Si trova davanti a una porta chiusa, che

24. E. Fromm, *Zapomniany język. Wstęp do rozumienia snów, baśni i mitów*, PIW, Warszawa 1972, p. 29.

25. *10 rysunków na sekundę. Rozmowa z Piotrem Dumalą*, in: “Gazeta Wyborcza”, 19/12/2012, <<https://wyborcza.pl/7,75410,13074683,piotr-dumala-10-rysunkow-na-sekunde.html>> (ultimo accesso 19/10/2025).

non si apre”²⁶. Lo stesso Dumala afferma: “Per me, Kafka è qualcuno attraverso cui guardare all’umanità”²⁷.

Infine, vale la pena sottolineare la tecnica artistica. Essa risulta fondamentale, al di là dello psicologismo, della categoria esistenziale dello scegliere e della prospettiva emotiva della narrazione, per comprendere il concetto di inquietudine morale introdotto dal regista. Dumala ha ideato un metodo unico per creare film d’animazione: il disegno su cartongesso, che consente una transizione fluida da un’immagine cinematografica all’altra, oltre a ottenere *texture* simili alla pittura a olio.

Secondo Jerzy Armata, Dumala trovò una volta nello studio una vecchia tavola risalente ai tempi della scuola, avanzata da una lezione di tecnica pittorica. Era compensato su cui, al liceo artistico, aveva imparato ad applicare una base di gesso e pastello. Decise di dipingerci sopra qualcosa nello stile degli antichi maestri olandesi. Poiché questi tendevano piuttosto a dipingere con toni bui, prima ricoprì la tavola con fondo scuro e poi iniziò a tracciare il contorno del futuro dipinto con un punzone. Lo sfondo era scuro, dunque era l’unico modo per rendere visibile qualcosa. E in quel momento ebbe un’illuminazione: se si può “svelare” un disegno a partire da uno sfondo scuro, si può anche animarlo²⁸.

Dumala, “dipingendo e ridipingendo, graffiando e cancellando sempre la stessa immagine, [...] ottiene transizioni bellissime e morbide tra le sequenze e una superficie sorprendentemente ricca, che ricorda la tela di un pittore”²⁹. Questo metodo divenne il modo del regista di rappresentare il mondo in uno specchio deformante, che si trattasse di lirismo, grottesco o horror. Il metodo di Dumala, basato su carta, gesso, pittura e pastelli, condensa e affina i significati, e ogni deformazione della realtà ne estrae nuovi valori e profondità.

26. T. Sobolewski, P. Dumala, *Kafka jako bohater filmowy. Spotkanie z Piotrem Dumalą*, cit., p. 15.

27. *Ibid.*

28. J. Armata, *1981-1990: Przerwana dekada*, in: *Polski film animowany*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa 2008, p. 91.

29. M. Giżycki, *Wyobraźnia zaklęta w kamieniu*, in: “Kwartalnik Filmowy”, n. 19-20, 1997, p. 124.

Nei film di Dumala, lo spettatore è sottoposto al potere dell'immagine in sé. Per questo motivo i dialoghi sono assenti; i personaggi rimangono in silenzio. Al posto dei dialoghi compaiono la colonna sonora e dei suoni: la prima costruisce il ritmo della narrazione grafica, come sostiene Dumala (montaggio e ritmo dovrebbero svolgere una funzione narrativa³⁰), mentre i secondi mirano a creare una tensione drammatica, come quando le scale scricchiolanti preannunciano l'arrivo di Rodion. Ma questo è materiale per una storia completamente diversa.

30. *10 rysunków na sekundę. Rozmowa z Piotrem Dumalą*, cit.

**Per una visione d'insieme sul fumetto ucraino (*mal'opys*).
Periodizzazione e tematiche principali /
An Overview of Ukrainian Comics (Malopys).
*Periodization and Themes***

Filippo Bazzocchi
Università di Trieste

Introduzione

Il fumetto è oggi in rapida espansione in Ucraina, dove è chiamato *komiks* o, per la produzione autoctona, *mal'opys*. Poiché il fumetto ucraino ha ricevuto scarsa attenzione nella letteratura accademica di lingua italiana, ne vengono qui proposte una periodizzazione e un'analisi dei temi principali – ideale 'cornice teorica' per ricerche future su singoli filoni, autori, opere. Sono studiati i prodotti originali di autori ucraini e/o in lingua ucraina e/o dei territori dell'attuale Ucraina nei confini internazionalmente riconosciuti¹.

aA

Periodizzazione del fumetto ucraino²

1. Dalla Rus' al crollo dell'Urss

Nei territori storicamente abitati dagli slavi orientali e dai

1. Un ringraziamento all'amico Denys Rudmyrov (per le spedizioni di fumetti da Odesa) e ai fumettisti Andriy Dankovyč (per l'accesso alle opere e l'intervista via e-mail) e Ihor Baran'ko (per la lunga intervista in videochiamata).

2. Basata su: O. Hudošnyk, *Komiks v ukrajins'komu komunikacijnomu prostori*, in: "Visnyk Dnipropetrovs'koho universytetu", n. 17, 2017, pp. 19-24; B. Kordoba, R. Koropec'ka, V. Kordoba, *Ukrains'kyj mal'opys: (ne)rozkazana istorija*, UA Comix, Lviv 2025; E. Ohar, Ch. Kopyl'čak, *Sučasnyj ukrains'kyj «mal'opys»: vydavnyči realiti ta perspektyvy*, in: "Polihrafija i vydavnyča sprava", n. 2, 2018, pp. 64-75; Uncomics, *Istorija ukrains'kych komiksiv*, in:

loro discendenti, le prime ‘narrazioni per immagini’ di cui si ha notizia sono scene di caccia e vita di corte nella Cattedrale di Santa Sofia a Kyiv (1037); seguono le icone agiografiche (XIII sec.) e, nell’Impero russo, il *lubok* (dal XVII sec.)³. Nelle terre ucraine contese tra forze straniere (polacchi, ottomani, russi, austriaci...) non mancano esperienze di ‘proto-*mal’opys*’. Nel tardo Settecento, in seguito alle rivolte anti-polacche, negli ambienti domestici si diffondono le illustrazioni raffiguranti Kozak Mamaj (Cosacco Mamaj): un cosacco zaporogo⁴ siede a gambe incrociate nella steppa e canticchia suonando la tradizionale *bandura* a fianco del fido cavallo – quest’ultimo legato a una lancia conficcata al suolo; spesso sono presenti anche un polacco o un ebreo, uccisi e appesi a un albero a testa in giù. Non di rado, i canti e i verdetti di Mamaj sono scritti sotto l’illustrazione o in flussi di parole che ‘fuoriescono’ dalla bocca dello stesso cosacco⁵. Più tardi, durante i tumultuosi anni della Repubblica popolare ucraina (Unr, 1917-1921) e della Repubblica popolare ucraina occidentale (Zunr, 1918-1919) successivi alle Rivoluzioni russe del 1917, testo e immagini si ‘mescolano’ nella fiaba per bambini *Vijna hrybiv z žukamy* (La guerra tra funghi e scarabei, O. Sudomora, 1919)⁶ e nel poema illustrato *Čornoknyžnyk z Čornohory* (Lo stregone del monte Čornohora, testo Ja. Vil’senko, ill. A. Manastyr’skyj, 1921).

Prolifica è la diaspora ucraina in Nordamerica nel Novecento. In Canada, Ja. Majdanyk (ingl. Maydanyk), a Winnipeg dal 1911, racconta la vita e le difficoltà degli emigrati attraverso il personaggio Vujko Štif Tabačnjuk (ingl. Uncle “Steve” Tabachniuk). Dopo le prime caricature del 1914, nel 1930 questi appare nelle strisce di *Vujkova knyha* (Il libro di Uncle Steve) insieme alla controparte femminile Nasha

“UAGeek”, 2020, <<https://uageek.space/unc-istoriia-ukrainskykh-komiksiv/>> (ultimo accesso 23/09/2025); altre fonti citate successivamente nel testo.

3. Cfr. E. Borisova, *Istoki i načal’nye etapy razvitija komiksov: russko-ital’janskie paralleli*, in: “Slavica Tergestina”, *КОМІКСИ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, pp. 64-97.

4. D’ora in poi solo “cosacco/-chi” o “zaporogo/-ghi”.

5. Cfr. S. Bušak, *Cossack Mamaj*, Rodovid, Kyiv 2008.

6. Per ogni opera qui menzionata è data una traduzione ‘di servizio’ in italiano, salvo nei casi in cui esista una traduzione ufficiale che viene riportata in corsivo con indicazione della lingua. I titoli delle opere letterarie sono presentati direttamente in italiano. Inoltre, si usano “sc.” per “sceneggiatura” e “ill.” per “illustrazioni”.

Meri (La nostra Mary), mediante la quale l'autore esplora il conflitto interiore delle donne ucraine tra le libertà d'oltreoceano e la tradizione del Paese d'origine⁷. Negli Usa, nel 1953 le illustrazioni con dialoghi sottostanti di *Ukraïna v borot'bi z naižnykamy* (L'Ucraina in lotta contro gli invasori, L. Perfec'kyj) mostrano, sul giornale Svoboda, il Paese natìo libero da nazisti, sovietici e polacchi come ideale conclusione della Seconda guerra mondiale. Inoltre, la memoria nazionale è tramandata nella longeva serie di strisce con didascalie, curata da R. Zavadovyč nel mensile per bambini Veselka, sull'eroe rusiano Bohuta (1954-58) e su Bohdan cosacco-*charakternyk* (indovino e guaritore, 1959-70) e fuciliere dell'Unr (1971-80).

Nell'Urss, il fumetto, già diffuso in Usa ed Europa, è percepito come prodotto capitalista di 'bassa lega' per l'infanzia. Ciononostante, abbondano storie in verbo e icona squisitamente sovietiche – dalle “Finestre della Rosta” satiriche ai *plakaty* di propaganda, dai *diafil'my* didattico-informativi ai mensili per bambini (Veselye kartinki, Murzilka, in russo). In particolare, caricature e strisce sono talvolta adoperate in Ucraina per evitare la censura, come avviene sul giornale satirico *Perec'*, fondato a Charkiv nel 1922 da V. Ellan-Blakytynj e tuttora attivo online. In esso, tra i tanti, opera A. Vasylenko – Pittore emerito della Rss Ucraina (1977) e Pittore nazionale dell'Ucraina (2005), che in uno stile proprio pubblica storie a fumetti per bambini, tra cui *Pryhody Tymka-zvirolova* (Le avventure di Timko il cacciatore, 1970), *Letymo do Arktyky!* (Voliamo verso l'Artico!, 1975), *Pryhody kota Čornolapenka* (Le avventure del gatto Zampenere, 1983), *Kosmični piraty* (I pirati del cosmo, 1992) e *Kraïna Čarivnykiv* (Il Paese dei maghi, 1992). Per *Perec'* lavora anche V. Horbačov, autore altresì delle avventure del maialino *Chryžuša* (in russo) e di *De rostut' pyrižky z makom* (Dove crescono i dolci di papavero, 1982).

2. Gli anni Novanta

Il crollo dell'Urss, la fine della censura, l'apertura degli archivi e l'indipendenza risvegliano, anche in Patria, l'interes-

7. Cfr. L. N. Sembaliuk Cheladyn, *Forgotten immigrant voices: the early Ukrainian Canadian comics of Jacob Maydanyk*, in: "Journal of Graphic Novels and Comics", n. 1 (13), 2022, pp. 3-18.

se degli ucraini per la propria Storia – tema caratteristico del ‘boom’ dei cosiddetti “fumetti dell’Ucraina indipendente”⁸: pubblicati in giornali locali o come inserti, spesso in ucraino e talora con l’inglese giustapposto, questi prodotti riprendono, tra gli altri, fatti legati alla Rus’ della *Cronaca degli anni passati* e ai cosacchi, sovente in tono umoristico.

L’apripista del ‘filone storico’ è *Šovkova deržava* (Il Paese della seta, sc. V. Baryš, ill. F. Dobrin, 1990), trasposizione dell’omonima fiaba popolare. Seguono *Pochid Knjazja Oleha na Carhorod* (La campagna del Principe Oleh contro Costantinopoli, Ju. Lovhyn, 1991), *Pryhody zaporožčiv na suchodoli i na mori* (Le avventure dei cosacchi per terra e per mare, sc. O. Il’čenko, ill. K. Lavro, 1991), *Obloha Kyjeva pečehamy* (Kyiv assediata dai peceneghi, 1991) e *Bij bohatoryriv* (ingl. *The Fight of Two Knights*, 1992) di S. Poznjak, oltre alle rocambolesche avventure del giovane *Marko Pyrih*, *Zaporožec’* (Marko Pyrih, Il cosacco zaporogo, sc. V. Karpenko, ill. O. Hajdučenko, 1992). Nel 1994 Ju. Lovhyn firma *Kozac’ki dzvony* (Le campane cosacche), sulla perdita di autonomia del cosaccato nel tardo Settecento, mentre il giogo ottomano è il tema di *Šljach do voli* (La strada per la libertà, 1994) di H. Klymenko (sc.) e D. Kojdan (ill.); questi ultimi, nel 1997, in *Jarytnyk* narrano come vera la leggenda secondo cui Vasyl’ Dunin-Borkovs’kyj, a capo del reggimento cosacco (*polk*) di Černihiv alla fine del Seicento, si sarebbe trasformato in un temibile vampiro. Inoltre, in *Novyj Borysfen* (Il Nuovo Boristene, 1994, in russo), O. Čebykin reinterpreta la rivalità tra i principi rusiani Jaropolk e Volodymyr in chiave fantasy, mentre il russo A. Kapninskij pubblica a Charkiv *Pervye kievskie knjaz’ja* (I primi principi di Kyiv, 1994).

In tale contesto spiccano due autori. A livello artistico, I. Baran’ko (ingl. e fr. Baranko), “influenzato dagli italiani H. Pratt e Magnus e dalle illustrazioni di A. Bazylevyč per la celebre *Eneida* di I. Kotljarevs’kyj” (ed. Dnipro, 1968)⁹, nel 1993 disegna fumetti umoristici in uno stile distintivo in bianco e nero, “barocco”¹⁰ per ricchezza di dettagli ed estremamente espressivo, vicino alla caricatura: *Svjatoslav i*

8. O. Rynk, *Tajemna istorija ukrains’kych komiksiv*, in: “Vertigo”, 2017, <<https://vertigo.com.ua/history-of-ukrainian-comics/>> (ultimo accesso 23/09/2025).

9. I. Baran’ko, *Comunicazione personale in videochiamata*, 03/10/2025.

10. J. Alaniz, *Igor Baranko and National Precarity in Ukrainian Comics*, in: *Comics of the New*

viking (Svjatoslav e il vichingo, sc. S. Javoric'kyj), *Povernennja Mamaja* (Il ritorno di Mamaj, sc. P. Putij), *Mamaj-zmijeborec'* (Mamaj sconfigge il drago, sc. S. Javoric'kyj – dove il protagonista trionfa grazie al “boršč cosacco”, troppo piccante) e *Kikva*, ambientato ai tempi della cultura neolitica di Trypillja. Inoltre, nel 1995 K. Sulyma firma *Bujviter* – storia di grande popolarità per la tematica patriottica, in cui l'omonimo eroe cosacco rimane in fin di vita dopo un attacco del khan di Crimea Chiz-Girej (*sic*). Due monaci e lo spirito della Madre Terra donano simbolicamente al protagonista un pugno di suolo, una croce e una sciabola, che gli conferiscono forza sovrumana (chiaro è il richiamo al *bogatyr'* Il'ja Muromec): grazie a ciò, Bujviter sconfigge, pur nel proprio sacrificio, il mostro in cui si è trasformato Chiz-Girej, salvando così l'Ucraina.

Al di fuori del ‘filone storico’ si segnalano: adattamenti di opere letterarie, da *Le uova fatali* di M. Bulgakov (ill. S. Loginov, 1991, in russo) alle gogoliane *La terribile vendetta*, *Vij*, *La notte prima di Natale* (A. Peretjat'ko, 1993) e *Taras Bul'ba* (A. Škil'nyj, 1993); la trasposizione del film americano *Predator* (J. McTiernan, 1987) in *Chiščnik* (A. Sen'kin, 1993, in russo); la *Komiks-zbirka* (Raccolta di fumetti, 1993), che riunisce le storie fantascientifiche *Majkl-1* (Michael-1, O. Derhačov), *Komp'juter-hil'jotyna* (Il computer-ghigliottina, S. Poznjak) e *Žach* (Terrore, O. Kovalenko).

3. *Gli anni Duemila*

A causa della difficile situazione economica dello Spazio post-sovietico negli anni Novanta e dell'interesse ancora scarso per il fumetto, molte serie non sopravvivono oltre il primo numero e diversi artisti si dedicano ad altro o emigrano all'estero. Pertanto, nei primi anni Duemila si assiste a uno stallo nella produzione di nona arte in Ucraina, complice altresì l'influenza della controparte russa sempre più affermata. Infatti, “la realtà del mercato fa sì [...] che le pubblicazioni su larga scala”, sia ucraine sia straniere, “siano in russo”¹¹: tra quelle autoctone, A. Lipatov di Dnipro

Europe: Reflections and Intersections, M. Kuhlman, J. Alaniz (a cura di), Leuven University Press, Leuven 2022, pp. 215-238: 221.

11. J. Alaniz, *Eastern/Central European Comics*, in: *The Routledge Companion to Comics*, F. Bramlett, R. Cook, A. Meskin (a cura di), Routledge, New York and London 2017, pp. 98-105: 104.

firma il supereroico e parodistico *Stalin protiv Gitler* (Stalin vs. Hitler, 2000), per anni popolare sulla community online russa Komiksolet; il prolifico E. Pronin (nato in Kazakistan, trasferitosi a Dnipro) vede il suo omaggio gogoliano *Večera na chutore bliz Ėl-Paso* (Veglie alla fattoria presso El Paso) premiato per la miglior sceneggiatura al festival KomMissija (Mosca, 2003); A. Tkalenko di Charkiv illustra, per la russa Bumkniga, una Mosca post-apocalittica in *Sterva* (Puttana, 2010).

Tra chi emigra, Baran'ko, negli Usa già nel 1999, 'lega' proficuamente l'Ucraina a tradizioni internazionali già affermate. L'autore segue un proprio "escapismo" in spazi e tempi 'esotici' (reali e leggendari), reinterpretati in modo tale da "apparire fantasy a chi non si intende di storia, pur nell'accuratezza scientifica dei dettagli"¹². Attenendosi alla sua maniera degli anni Novanta, negli Usa Baran'ko pubblica in inglese gli umoristici *Pifitos: A Newly Found Unknown Poem of Homer* (2001) e *Skaggy the Lost* (2002-2003) – in cui un vichingo in cerca di oro raggiunge la Mesoamerica dei Maya nel XI sec. L'autore collabora poi con la francese Les Humanoïdes associés, entrando nel mondo della *bande dessinée* – di cui 'assorbe' e rimodella il tipico stile nelle illustrazioni di *L'invasion* sulla rivista *Le Métal Hurlant* (sc. A. Jodorowsky¹³, 2002) e del fantascientifico *Exterminateur 17: La Trilogie Ellis* (sc. J.-P. Dionnet, 2003-2007). Seguono, sempre in francese, opere interamente create da Baran'ko: *L'Empereur-Ocean* (ingl. *Jihad*, 2003-2004) racconta di un 2040 in cui il dittatore russo Ivan Apelsinov, volendo imitare Gengis Khan, mira a ricreare l'Orda d'oro conquistando anche l'Ucraina indipendente; in *La Danse Du Temps* (it. *La danza del tempo*, 2005-2006) i Nativi Paiute scongiurano l'arrivo degli europei in Nordamerica praticando una danza rituale, benché il pericolo di una nuova invasione sia sempre imminente; in *Les Princesses Égyptiennes* (it. *Le principesse egiziane*, 2007-2011), le protagoniste tentano invano di impedire l'assassinio del padre, il faraone Ramses III, in una congiura di palazzo. Nel 2008, per la belga Éditions Joker, esce in russo, francese e polacco il giallo dell'antieroe

aA

185

12. Baran'ko, *Comunicazione*, cit.

13. Si segnala che i genitori del famoso regista A. Jodorowsky Prullansky, nato in Cile nel 1929, erano ebrei originari delle attuali Dnipro e Kropyvnyč'kyj.

cosacco *Maksym Osa* (2008), il quale, di ritorno nella Sič (il proto-Stato zaporogo esistito tra XVI e XVII sec.), deve risolvere il mistero per cui tutti lo credono morto.

Non mancano singole esperienze nell'Ucraina della Rivoluzione arancione. O. Olin (in arte Alexis Olin) fonda K9 (2003-2009), primo mensile del Paese dedicato al fumetto che raccoglie strisce di autori da tutto il mondo, e organizza il Festival 9j Myr (Nono mondo) a Kyïv nel 2005 e nel 2008. Su Internet 'nasce' il forum Comics.com.ua (2004-2014), dove dal 2006 V. Nazarov pubblica in russo l'umoristico *Salo v kosmose* (Salo nel cosmo): i cosacchi del pianeta Sič difendono il ricco pianeta Salo (dal nome del tradizionale alimento simile al lardo) dagli attacchi dei demoni del pianeta Peklo (Inferno). Nel 2007 la serie *Klasni komiksi* (Fumetti di classe, ill. N. Tarabarova) adatta per la scuola sette opere letterarie (tra cui *Zachar Berkut* di I. Franko e *La strega di Konotop* di H. Kvitka-Osnov'janenko).

Dal 2012 si ha un tiepido 'risveglio'. In vista del Campionato europeo di calcio, I. Bežuk (ill.) e V. Jurasov (sc.) creano le illustrazioni *Jas' ta Ivas'*, dove l'ussaro alato Jas' e il cosacco Ivas' (parodia delle mascotte Slavek e Slavko delle ospitanti Polonia e Ucraina) ironizzano sugli aspetti più controversi dell'evento – dallo stato di preparazione degli stadi alla corruzione, fino alla sospetta uccisione di cani randagi da parte delle autorità ucraine. Inoltre, a Kyïv si tiene il festival ComArt, mentre i polacchi A. Wabik (sc.) e M. Surma (ill.) adattano *Vorošylovhrad* dello scrittore S. Žadan. L'editore Nebeskey pubblica storie umoristiche: in *Daohopak* (sc. M. Prasolov, ill. O. Čebykin, 2012-2016) lo zaporogo Oles' Skovoroda e la sua squadra svolgono missioni tra Sič, Turchia e Carpazi; in *Čub* (O. Kom'jachov, 2013) l'omonimo eroe cosacco e il fedele cavallo Orlyk compiono viaggi interstellari. Infine, nell'opera divulgativa *Mal'ovana istorija nezaležnosti Ukraïni* (Storia illustrata dell'indipendenza ucraina, D. e V. Kapranov, 2013), alcuni episodi sono raffigurati mediante strisce con 'immagini e nuvolette'.

4. Dal 2014: l'affermazione del mal'opys

In seguito a Euromaidan, all'annessione della Crimea, alla guerra nel Donbas e ancor più all'invasione su larga scala del 2022, il fumetto vive una "crescita esponenzia-

le” come “risposta culturale e sociale alla guerra”¹⁴ e come nuovo strumento per riscoprire e interpretare gli elementi che definiscono l’identità ucraina (ora generalmente più compatta intorno alla via europeista del Paese e al rifiuto per la Russia). A tale crescita contribuiscono anche il gusto estetico delle generazioni nate dopo l’Urss (‘libere’ dagli stereotipi sovietici sul fumetto), la popolarità dei cinefumetti Marvel e DC e la lentezza nell’applicazione della legge che vieta l’importazione di libri “a contenuto anti-ucraino” (08/12/2016) – fatto che costringe gli editori russi a lunghe attese per ottenere le licenze necessarie a operare in Ucraina¹⁵.

Di conseguenza, nascono numerose case editrici locali (UA Comix, Vovkulaka, The Will Production...) e sono commissionate le prime traduzioni ufficiali in ucraino di fumetti stranieri. Sono organizzati i primi grandi festival annuali di cultura geek: Kyiv Comic Con (2015-2020), Comic Con Ukraine (dal 2018), FANCON UA (da giugno 2024) e Odesa Comic Wave (da luglio 2025). Vengono lanciati siti dedicati (UAGeek), giornali per adulti (Černyj lev, 2016, in russo) e bambini (Juno, 2017), nonché canali YouTube (Tretja Paralel’, Funduk TV, MariAm Blog...). Viene istituito il premio *Mal’opys roku* (Fumetto dell’anno, 2021). Il film *Maksym Osa ta zoloto Pesyholovcja* (Maksym Osa e l’oro del Cinocefalo, regia M. Latyk, 2022), ispirato a *Maksym Osa* di Baran’ko, diviene il primo (e al momento unico) caso di cine-*mal’opys*. Infine, sono pubblicati i primi studi accademici (ampiamente citati in questo lavoro) e l’editore UA Comix lancia la prima monografia in materia (Kordoba et al. 2025, cfr. nota 2).

Rispetto alle fasi precedenti, la quantità di opere prodotte nell’ultimo decennio è tale da consentire una suddivisione delle stesse in tematiche generali dagli ovvi ‘confini’ sfumati¹⁶. Prima fra tutte vi è la **guerra**, di cui sono mostrate **operazioni militari** tanto reali quanto fittizie.

14. S. Pidoprygora, *Documenting war in Ukrainian comics: shifting from soldiers to civilians*, in: “Canadian Slavonic Papers”, n. 66 (3-4), 2024, pp. 456-483: 478.

15. Cfr. A. Plechanov, V. Gerasimov, *Kozaki, chomjaki i «kiborgi»: istorija i sovremennost’ v prostranstve ukraïnskogo komiksa*, in: “Mir komiksov”, n. 4, 2022, pp. 37-62.

16. Ispirata a: D. Bjelov 2020, *Vydova i žanrova specyfika komiksu v Ukraïni*, in: “Ukraïns’kyj žurnal z bibliotekoznavstva ta informacijnych nauk”, n. 5, 2020, pp. 29-42.

La serie *Kiborhy* (I Cyborg, dal 2016) racconta le vicende dell'esercito ucraino dalla battaglia per l'aeroporto di Donec'k (2014-2015, valsa ai soldati il soprannome popolare di "cyborg" – poi esteso ai veterani riabilitati con arti meccanici) fino alla difesa di Kyïv (2022), mentre le raccolte *Šljach do peremohy* (La strada per la vittoria, AA. VV., dal 2022) includono episodi dell'attuale resistenza anti-russa. In *Čornyj Klin* (Il cuneo nero, sc. M. Kravčenko, ill. A. Peretjat'ko, 2023) il controverso battaglione Azov – protagonista anche di *Idu na šturmu* (Vado all'assalto, sc. V. Kuznjecov, ill. D. Ziron'ka, 2024) – occupa la provincia russa di Belgorod per scongiurare un attacco su Charkiv.

In relazione alla guerra vengono raccontate anche **esperienze personali**. In *Diva* (Il buco, 2016), primo graphic novel autobiografico in ucraino, S. Zacharov narra la sua prigionia dell'agosto 2014 nella "Repubblica popolare di Donec'k". La serie *Pryhody Mykytka* (Le avventure di Mykytka, Ju. Kostenko, dal 2016) segue la crescita personale di un bambino in tempo di guerra, dall'annessione della Crimea alla liberazione di Cherson (2022). La raccolta *Perechrestja* (Crocevia, sc. I. Hansen et al., ill. S. Zacharov e S. Runova, 2017) narra nove storie reali di vite sconvolte dalla guerra nel Donbas, mentre *Budujemo Ukraïnu razom* (Costruiamo l'Ucraina insieme, Movimento "BUR", 2021) mostra la Kratomators'k libera dai separatisti di Donec'k (estate 2014). In *TATO* (PAPÀ, O. Kom'jachov, 2021), la protagonista Maryna, "metafora della società ucraina"¹⁷ contemporanea, vive divisa tra il padre che partecipa alle proteste di febbraio 2014 a Kyïv, la madre originaria di Luhans'k che non ne condivide l'ideale e la morte dell'amico Serhij. *Zvuky myru* (I suoni della pace, sc. S. Taratorina, ill. S. Čudakorov, 2021) riprende il vissuto di bambini del Donbas tra il 2014 e il 2015 e *Na velykij zemli* (Nella grande terra, A. Čech, B. Kurkul', 2021) tratta il reinserimento dei veterani nella società. Infine, numerose sono le opere dedicate all'invasione russa su larga scala: la serie *INKER* (AA. VV., dal 2021) mostra, dalla prospettiva dei civili, uno spaccato sociale che include, tra i tanti, uomini, donne, persone con disabilità, rifugiati e membri della comunità LGBT+; la raccolta

17. S. Pidoprygora, *Ukrainian Comics and War in Ukraine*, in: "TRAFO", 2022, <<https://trafo.hypotheses.org/41265>> (ultimo accesso: 02/11/2025).

3.3.3 (B. Kordoba, L. Samus', 2025) interpreta il dramma personale dell'autore (fondatore di UA Comix) in forma di "poesia illustrata"; altre esperienze dolorose sono raccolte in *Korotka istorija dovohoj vjny* (Breve storia di una lunga guerra, sc. M. Naiem, ill. Ju. Vys e I. Kypibida, 2025); la forza d'animo dei soldati fisicamente riabilitati con l'ausilio di parti meccaniche è celebrata nel caso fittizio dell'atleta e reduce di guerra Borčuk in *Kiborčuk* (CyBorčuk, S. Danylenko, 2025).

Durante la guerra in Donbas, i **supereroi** sono sovente adoperati come figure mitopoietiche per lo sviluppo di una coscienza nazionale patriottica, specie nel pubblico adolescente. In *Patriot* (Patriota, V. Nazarov, 2014-2018) il sergente Vidirvenko indossa un costume e una maschera a forma di *tryzub* (il tridente presente sullo stemma dell'Ucraina) – attributi che lo rendono forte e invulnerabile contro i nemici, tra cui il mostruoso Presidente Utin. I simboli nazionali sono incarnati dai protagonisti di *Ukraïns'ki superheroï* (Supereroi ucraini, L. Voronjuk, 2015): il telepatico Kobzar (nome dei bardi itineranti che suonavano la tipica *kobza*, nonché titolo della raccolta poetica del 1840 di T. Ševčenko, pilastro della letteratura ucraina), l'erborista originario dei Carpazi e fautore di pozioni Kryp (traduzione di *ukrop*, lett. "aneto", dispregiativo russo che per assonanza designa gli ucraini), il guerriero cinetico Kiborh ("cyborg") e Vira (la "fede" nel prossimo) combattono contro Dvorly (l'aquila bicefala russa) e i Kolorady (dispregiativo ucraino per le truppe russe, dal nome di insetti le cui strisce nere e arancioni ricordano il nastro di S. Giorgio, oggi associato talvolta al putinismo). In *Ochoronci Kraïni* (I custodi del Paese, sc. L. Krasnopol's'kyj, ill. I. Rohovyj, 2018), Kyj, Šček e Lybid', omonimi dei leggendari fondatori di Kyïv, lottano per liberare la popolazione di Kerem guidata dal leader Mustafa (evidente rinvio alla penisola e ai tatars di Crimea, in particolare al politico e dissidente sovietico M. Cemilev).

Un'Ucraina dal passato forte e affrancata dai dominatori esterni viene presentata in opere di "**Storia alternativa**". Nel dieselpunk di grande successo *Volja* (Libertà, AA. VV., 2017-2024), i leader che hanno governato l'Unr, immaginati come alleati, si oppongono agli attacchi delle Armate bianca e rossa; il primo volume della serie è l'unico caso di *mal'opys* in lingua ucraina tradotto in italiano, con il titolo *Resistere!*

(2022)¹⁸. In *KiberKraj* (CyberCountry, a cura di V. Buhajov, ill. Je. Tončylov, 2020), l'Ucraina cyberpunk degli anni Ottanta, all'apice dello sviluppo tecnologico, fa da sfondo alle avventure del Detective Zi (adattamento 'diegetico' del cantante pop P. Zibrov). Inoltre, in *Protystojannja. Červonyj teror* (Resistenza. Terrore rosso, O. Koreškov, 2021) un insegnante di storia di oggi narra del vendicatore Sirko che ai tempi dell'Unr aveva lottato contro i bolscevichi – chiara allusione all'invasione russa attuale.

La **fantascienza** debutta con il tipico stile a matita di A. Dankovyč (primo ucraino al San Diego Comic-Con nel 2017) in *Vijna bohiv* (La guerra degli dèi, 2016), *Kozaky na orbiti* (Cosacchi in orbita, sc. D. Chmara, 2016) e nella raccolta *Sarkofag* (Sarcofago, 2016), che unisce “viaggi nello spazio e teorie del paleocontatto”¹⁹. L'eroe *Ukrmen* (sc. F. Levčenko, ill. A. Tjahur, 2018) salva Kyïv da un mutante, mentre quelli di *Faeton* (Fetonte, dal 2019) e del prequel *Fortunci* (2019-2023, M. Lancuta) svolgono missioni in tutto l'universo. Non solo: il protagonista di *Zalizna holova* (Testa di ferro, M. Udyns'kyj, 2019-2022) si risveglia immemore in un ospedale gestito da robot; i lati positivi e negativi dell'umanità sono trattati nelle avventure spaziali di *Kolonist* (Il colono, Ja. Fylevyč, 2021); il robot *Pitmen* (E. Ključnyk, 2022) cerca un “Tempio del destino” in un 1840 alternativo; in *Oči demona: Franko* (Occhi di demone: Franko, H. Babans'kyj, 2023) gli abitanti della Kyïv del futuro hanno sacrificato la capacità di provare emozioni a favore dello sviluppo tecnologico.

Non manca la **critica sociale**. *Sered ovec'* (Tra le pecore, O. Koreškov, 2016-2020), fra i più apprezzati dalla critica per la trama, il profilo psicologico, la consapevolezza culturale e la qualità dei disegni, condanna i totalitarismi sovietico e nazista nelle tragiche disavventure di un lupo antropomorfo in uno Stato dittatoriale dominato da pecore e maiali (forti i richiami all'opera di G. Orwell, al graphic novel *Maus* di A. Spiegelman e alla serie *Blacksad* di J. Díaz Canales e J. Guarnido). I protagonisti di *Chroniky Aptauna* (Le cronache di Uptown, AA. VV., 2018) puniscono i cor-

18. Cfr. F. Bazzocchi, *L'identità ucraina tra storia alternativa e traduzione: il caso del fumetto Volja* (2017), in: “Niprò”, n. 4, 2025, in corso di stampa.

19. A. Dankovyč, *Comunicazione personale via e-mail*, 30/09/2025.

rotti in casi ispirati a episodi reali, mentre il 'supereroe' *Chjermen* (sc. D. Zadojenyj, ill. O. Kut'ko, 2023), in un vago rimando alla serie *Sin City* (F. Miller), tenta invano di salvare la sua ragazza da una banda di criminali – trama che ironizza sulla scarsa credibilità dei film ottimistici degli anni Ottanta e Novanta (soprattutto americani) a fronte della tragicità del presente.

Fertile è il mondo del **fantasy**, che viene proficuamente legato a numerosi elementi delle culture d'Ucraina. In *Saha pro soncenosciv* (La saga degli Elioforesi, sc. D. Skorbatjuk, 2017-2019) sono narrate avventure di vichinghi. In *Parabloh* (2019) la blogger Daša va alla ricerca di creature mitiche nei Carpazi, mentre in *Čudyly* (Stranezze, 2020) due blogger e un gatto viaggiano per il Paese alla ricerca di fenomeni paranormali. E ancora: analogie tra la Rus' e l'Ucraina si trovano nel regno dei criceti antropomorfi di *Knjaža volja* (La libertà principesca, AA. VV., 2018-2023); i protagonisti di *Troje proty zla* (In tre contro il male, sc. Ja. Svit, ill. T. Jarmus', dal 2021) salvano un amico in un universo parallelo tra mostri e magia; il giovane Rodyk Jaryk, nelle foreste carpate, diviene un *mol'far* (mago e guaritore nella comunità degli hutsuli) in *Chymernyky* (I prestigiatori, Z. Poliščuk, dal 2022); di ispirazione zoroastriana è *Zachysnyk vognju* (Il difensore del fuoco, sc. l'iraniano I. Tadjon, ill. T. Pryjmyč, 2019-2021). Infine, il fantasy si mischia all'horror nello scenario medievale di *Mor* (La piaga, A. Dankovyč, 2018) e in *V zemlju* (Dentro la terra, sc. I. Štan'ko, ill. I. Čebotar, 2018-2020), ambientato nei Carpazi del Seicento.

Vista l'importanza da tempo attribuita ai **cosacchi** per la definizione dell'identità ucraina, continua l'ampia produzione di fumetti ad essi dedicata – oggi molto più variegata rispetto allo 'storicismo' degli anni Novanta e dunque intrisa, tra le altre cose, anche di elementi fantasy. Il cantore cieco di *Kobzar* (I. Bakuta, dal 2020), titolo dall'ovvio rimando ševčenkiano, viaggia per l'Ucraina del XVII sec. sconfiggendo creature folcloristiche. Spietati e brutali sono i protagonisti delle guerre secentesche di *Kurgan* (Il tumulto, A. Djakiv, 2021). I. Baran'ko torna al giallo con l'eroe Ihnatij Rybokin' tra mostri e streghe gogoliani nei tre volumi di *Wdówka* (La vedovella, dal 2023, in polacco; solo il primo volume anche in ucraino), mentre il cosacco Sirko vive spaventose avventure in *Potojbičnyk* (L'essere ultraterreno,

S. Hajdaj, dal 2023). Inoltre, i protagonisti ‘in miniatura’ di *13j Kurin’* (Il 13° villaggio, AA. VV., 2023) tentano di bloccare le maledizioni di una “Carta infernale” lasciata dal Diavolo nella regione di Kyïv.

All’interno del ‘filone cosacco’, due opere meritano maggiore attenzione per i rimandi agli eventi e ai fenomeni culturali di oggi. In *Zvytjaha. Savur-Mohyla* (Vittoria. Savur-Mohyla, sc. D. Fajejev, ill. Gruppo “Osiris”, 2015), nell’agosto 2014 il protagonista Dmytro, sperando in un avanzamento di carriera, si reca al fronte in Donbas, dove rinviene la sciabola di un atamano. In sogno, egli vede la liberazione di alcuni cosacchi dal giogo ottomano: fra questi vi è chi rinuncia alla libertà appena riconquistata, preferendo il ritorno nelle terre turche – un chiaro (e critico) parallelismo a quella fetta di popolazione dell’Ucraina orientale che, secondo gli autori, sceglie la ‘comodità’ della propaganda pro-Russia nelle “Repubbliche popolari di Donec’k e Luhans’k”. Inoltre, *Charakternyk* (sc. O. Čornyj, ill. D. Ziron’ka, 2019) inserisce sapientemente riferimenti alla cultura ucraina e a diverse tradizioni fumettistiche e cinematografiche. Un mondo post-apocalittico ipertecnologico – con reminiscenze estetiche del film americano *Blade Runner* (R. Scott, 1982) – è governato da oligarchi che indossano maschere di divinità di antiche civiltà (rinvio alla serie francese *La trilogia Nikopol* di E. Bilal). I cosacchi desiderosi di rimanere liberi, visibilmente ispirati alle illustrazioni del già citato A. Bazylevyč ma dotati al contempo di parti del corpo meccaniche (v. il manga *Ghost in the Shell* di M. Shirow), hanno fondato la città di Nechoortycja (Nuova Chortycja, dal nome dall’isola su cui fu costruita la prima fortezza zaporoga). In tale contesto, il protagonista – un ‘Mamaj’ brutale che viaggia in solitaria con una fida chiocciola gigante – sconfigge diversi nemici, in uno scenario ricco di richiami intra-*mal’opys* che includono la tomba del baran’kiano Maksym Osa e un breve ‘cameo’ dei fumettisti A. Dankovyč e B. Kordoba.

Il *mal’opys* ha anche fine **educativo**. Nel 2020 il Ministero della salute crea strisce per le scuole in cui il supereroe *Maskamen* e la supereroina *Antiseptvumen* mostrano l’uso e i vantaggi di mascherine e soluzioni igienizzanti. Inoltre, le norme di sicurezza anti-mine sono definite dalla volpe e dalla melanzana umanizzate *Savka i Baklan* (ill. O. Kom’ja-

chov, 2017), dal cane con braccio bionico Pek in *Minna bezpeka ne bez peka* (La sicurezza anti-mine con Pek, Ministero dei territori temporaneamente occupati, 2020-2021) e dai supereroi di *Superkomanda proty min* (Una Supersquadra contro le mine, UNICEF, 2022).

Vi è spazio anche per la **divulgazione** – dalla *Korotka istorija ukraïns'koho feminizmu* (Breve storia del femminismo ucraino, sc. M. Jabčenko, ill. Ju. Vus e I. Kypibida, 2022) alle infografiche ‘a strisce’ su scrittori e scrittrici d’Ucraina in *Ukraïns'ka literatura v komiksach* (Letteratura ucraina a fumetti, Fondazione culturale ucraina, 2022), fino alle storie di alcuni bambini morti a causa della carestia nota come Holodomor (1932-1933) in *P'jat' koloskiv* (Le cinque spighe, sc. Ju. Smal', ill. Ju. Hanyk, 2023).

Per quanto concerne la **Storia**, per la Rus' si va da *Volodymyr, knjaz' Kyïvs'kyj* (Volodymyr, principe di Kyïv, sc. L. Vanasel'ja, ill. B. Jovanovyč, 2018) a *Rjurik. Kyïvs'kyj litopys* (Rjurik. L'annale di Kyïv, sc. O. Parchomenko, ill. I. Kozyr, dal 2022). La lotta congiunta di polacchi e ucraini contro le truppe sovietiche del generale S. Budennyj è narrata in *Oborona Zamostja* (La difesa di Zamość, V. Poliščuk, 2021). Vi sono altresì biografie di figure controverse, quali *Šuch. Istorija legendy* per R. Šuchevyč (Šuch. Storia di una leggenda, sc. V. Kuznjecov e D. Korovyc'ka, ill. T. Pryjmyč, 2025) e *Ubyvstvo na schodach. Ostanni roky Stepana Bandery* (Assassinio sulle scale. Gli ultimi anni di Stepan Bandera, sc. V. Kuryko, ill. L. Kas'janenko, 2025).

Proseguono gli **adattamenti** di opere della letteratura e della tradizione popolare: *Heroj ponevoli* (Un eroe per caso, ill. M. Tymošenko, 2017-2019) e *Lys Mykyta* (Mykyta la volpe, ill. B. Kordoba e L. Samus', 2025) di I. Franko; di nuovo il gogoliano *Taras' Bul'ba* (K. Sulyma, 2022); e *Aridnyk. Sotvorennja svitu* (Aridnyk. La creazione del mondo, ill. L. Samus', 2021), racconto inserito nella *Hucul'sčyna* (1897-1908) – la monumentale raccolta in cinque volumi sulla cultura hutsula compilata dall'etnografo V. Šuchevyč.

Infine, si segnalano opere più ‘filosofiche’ o ‘**alternative**’: apatia e allontanamento tra persone ‘vicine’ sono il tema di *U m'jati* (Nella mente, sc. B. Filonenko, ill. D. Štangejev, A. Reznikov, 2020), mentre nel quasi muto *Imenem mista* (Con il nome della città, K. Zorkin, 2025) Charkiv è rappresentata

come una nave arenata su spiagge nemiche con a bordo personaggi che incarnano vari aspetti dell'identità cittadina.

Caratteristiche distintive del *mal'opys*: identità, personaggi, lingue

Forte di proto-esperienze distintive, il *mal'opys*, dopo gli entusiastici anni Novanta e i pacati Duemila, oggi contribuisce a “plasmare l'identità” dell'Ucraina ricorrendo a “temi storici e contemporanei, con frequenti raffigurazioni di eroi nazionali, guerre e patrimonio culturale” – talora proponendo scenari non vittimistici che attingono alla “memoria collettiva” o aiutano a “superare il trauma” dell'invasione russa²⁰. Inoltre, la narrazione al contempo verbale e iconica, specie mediante i fragili mondi ‘esotici’ di I. Baran’ko, sa recepire le “crisi esistenziali” e lo stato di “precarietà nazionale” che caratterizzano l'Ucraina post-sovietica, in cui “non vi è garanzia che la realtà stessa durerà”²¹. Tuttavia, a volte si assiste a una semplificazione di fatti storici o alla glorificazione di figure controverse, cui si aggiungono, comprensibilmente, l'opposizione *alla* e la negazione *della* Russia in maniera pressoché costante.

Quanto ai personaggi tipici del *mal'opys*, in generale i supereroi ucraini sono quasi sempre cosacchi, membri delle Forze armate ucraine o semplici civili che, “capaci di opporsi all'aggressione militare”²², incarnano i valori della loro cultura (libertà, patriottismo, vittoria, coraggio). In virtù di ciò, essi ricordano i colleghi americani della “Golden Age” (Superman, Capitan America) e, paradossalmente, anche quelli russi (Major Grom, Mir): “la differenza tra questi personaggi consiste [...] nelle diverse concezione, interpretazione e applicazione”²³ dei loro valori e, per l'Ucraina, nel fatto che gli atti eroici siano spesso reali (dunque modelli

aA

20. M. Vardanian, *Memory in Pictures: Ukrainian Comics (Malopys) across War*, in: “International Research in Children’s Literature”, n. 18 (2), 2025, pp. 147-159: 148, 149, 157 e 157.

21. Alaniz, *Igor Baranko*, cit., p. 221.

22. S. Pidoprygora, *Drawn History: Ukrainian Graphic Fiction about National History*, in: *Appropriating History: The Soviet Past in Belarusian, Russian and Ukrainian Popular Culture*, M. Schwartz, N. Weller (a cura di), transcript Verlag, Bielefeld 2024, pp. 45-68: 51.

23. F. Bazzocchi, *Major Grom: Čumnoj Doktor. “Un supereroe del nostro tempo”*, in: “Slavica Tergestina”, *КОМИКСЫ – STRIP – COMICS: Intercultural Forays into the Slavic Area Comics*, n. 27 (II), 2021, pp. 98-145: 121.

imitabili e da imitare). Capacità sovrumane o meno, i supereroi ucraini sono *prima* ucraini, *poi* supereroi.

In particolare, il cosacco, figura onnipresente fin dagli albori del *mal'opys*, è spesso rappresentato (talora idealizzato) come forte e indomito difensore della Terra natia o come *charakternyk* con uno spiccato senso dell'umorismo. A livello visivo è identificabile da attributi quali il tipico abbigliamento dai colori giallo e blu della bandiera ucraina, “il *tryzub*, la ciocca *oseledec*’ e la sciabola”²⁴. Questi elementi sono sovente associati alla *šarovarščyna* – una “estetica pseudo-popolare unidimensionale”²⁵ semplicistica e stereotipata per raffigurare gli ucraini (da *šarovary*, i larghi pantaloni indossati dagli zaporoghi). Tuttavia, l'ampia variabilità degli scenari in cui il *mal'opys* contemporaneo reinterpreta i cosacchi dimostra la malleabilità e la versatilità diegetica di tali personaggi – ora in grado, secondo M. Prasolov (uno degli autori di *Daohopak*), di competere alla pari di analoghi stranieri quali i samurai o i cowboy²⁶.

I soldati e i civili ‘supereroici’ occupano nicchie diverse. Se dall'annessione della Crimea al 24 febbraio 2022 il *mal'opys* glorifica i soldati ucraini nelle loro “mascolinità, forza straordinaria e capacità di resistere a dure prove”²⁷, dall'inizio dell'invasione su larga scala il focus si sposta in buona parte sui drammi vissuti dai civili: questi ultimi, siano essi al fronte, sotto occupazione o nelle città bombardate, non sono più “testimoni, ma partecipi” giocoforza di un “(non-)eroismo” che si raggiunge solo con “la morte o la vittoria militare”²⁸. Di conseguenza, anche in opere che non trattano di guerra, “la tragica realtà [...] ha eroso l'integrità e le aspettative della classica trama in cui il bene vince sul male”²⁹: sovente l'eroe tenta (invano) il salvataggio di un(a)

24. O. Hudošnyk, *Vojennyj komiks jak media: Ukraïns'ki ta svitovi hrafični naratyvy*, in: *Media-naratyvy. Kolektyvna monografija*, Lira, Dnipro 2022, pp. 43-58: 49.

25. S. Stupak, *Shaping Post-Colonial Identity: Cossacks and Ukrainian Comics*, in: “Image-Text”, n. 14 (3), 2024, <<https://imagetextjournal.com/stupak-shaping/>> (ultimo accesso 05/10/2025).

26. Cfr. Ju. Pivtorak, *Contemporary Ukrainian Comics: Dimensions of a Hero*, 12th Annual Danyliw Seminar. Chair of Ukrainian Studies, University of Ottawa, Ottawa 2016.

27. Pidoprygora, *Documenting war in Ukrainian comics*, cit., p. 461.

28. O. Hudoshnyk, O. Krupskyi, *Ukrainian testimonial-based comics in the mediated space of war*, in: “Journal of Graphic Novels and Comics”, 2025, pp. 1-20: 15.

29. Ivi, p. 7.

co-protagonista ma, pur eliminando l'antagonista, non riesce a sovvertire il sistema. Non a caso, in prodotti tanto diversi fra loro quali *Sered ovec'* e *Chjermen* si legge: *dali bude hirše*, "andrà sempre peggio".

Tra i tanti nemici che popolano il *mal'opys*, notevole spazio è occupato dagli invasori storici – polacchi, tatarì, ottomani e soprattutto russi: questi ultimi sono quasi sempre parodiati in alieni abominevoli, simbolici mostri, zombie o soldati forti ma disumanizzati – brutti, rozzi e incapaci di pensiero autonomo.

Infine, a livello linguistico, le fasi del *mal'opys* post-indipendenza sono ben distinte. Negli anni Novanta prevale l'ucraino, in frequente concomitanza con l'inglese per il desiderio di diffondere nel mondo la cultura del neonato Paese. Negli anni Duemila predomina il russo, mentre dal 2014 l'ucraino diviene sostanzialmente l'unica lingua: il russo, quando presente, è spesso storpiato con grafia ucraina o inserito in nuvolette rosse 'infernali' per caratterizzare negativamente i personaggi che lo parlano; ad ogni modo, la conoscenza del russo da parte del pubblico ucrainofono è comunque data per assodata, vista l'assenza pressoché totale di traduzioni in nota, salvo rare eccezioni.

Conclusioni

Nonostante la sua recente affermazione, il fumetto ucraino può aspirare a stabilirsi sulla scena internazionale come *mal'opys* – quantomeno alla pari di tradizioni emergenti, come quelle dei Paesi africani o del *manhwa* sudcoreano. Infatti, a livello culturale, il *mal'opys* costituisce uno strumento potente e versatile, capace sia di integrare convenzioni narrative 'aliene' e costumi/temi autoctoni, sia di intercettare sapientemente le istanze ucraine del momento: tutto questo consente, pur nel carattere ancora non pienamente maturo del fenomeno, di presentare al pubblico straniero non solo il dramma umano dell'invasione russa, ma anche una Storia e un patrimonio culturale ancora poco conosciuti. Inoltre, a livello artistico, lo stile di molti illustratori è ormai chiaramente riconoscibile (Bakuta, Baran'ko, Dankovyč, Koreškov, Tončylov, Vasylenko), mentre sul piano editoriale la creazione di nuove opere è in costante fermento.

Tuttavia, non mancano questioni da 'risolvere'. Innanzitutto, diversi prodotti sono visibilmente sperimentali o trop-

po brevi per approfondire la psicologia dei personaggi in trame convincenti – senza contare che, talvolta, molte serie si interrompono subito dopo il primo numero. Persiste altresì un problema di inclusività: nonostante l'attuale e lenta inversione di tendenza, sia gli autori sia i protagonisti delle storie continuano a essere in larga parte di sesso maschile. Inoltre, non è ancora stato creato un universo di supereroi trasponibile in cinefumetto – diversamente dagli Usa con Marvel e DC e, più di recente, dalla Russia con Bubble Comics. Infine, nessuna opera, salvo rarissime eccezioni, è tradotta in italiano – fatto che al momento impedisce la fruizione del *mal'opys* da parte del pubblico italofono.

Non resta, dunque, che aspettare fiduciosi: parafrasando Baran'ko, nel bene o nel male “tutto in Ucraina è imprevedibile”³⁰ – e il *mal'opys*, come dimostrato nell'ultimo decennio, non fa eccezione.

Dali bude krašče. “Andrà sempre meglio”.

30. Baran'ko, *Comunicazione*, cit.

**L'animazione come archivio della memoria ucraina.
Dumy e canti popolari in *Marusja Bohuslavka* (1966) /
*Animation as an archive of Ukrainian memory.
Dumy and folk songs in Marusja Bohuslavka* (1966)**

Iryna Shylnikova
Università del Salento

Introduzione

aA

La storia del cinema d'animazione ucraino è profondamente intrecciato alle vicende politiche e culturali del Paese, e la sua evoluzione riflette le tensioni tra imposizione ideologica e ricerca di una voce nazionale autentica. Fin dalle origini, negli anni Venti, quando V'jačeslav Levandovs'kyj fu nominato direttore del primo reparto del VUFKU – *Vseukraïns'ke fotokinoupravlinnja* (Istituto fotografico e cinematografico pan-ucraino), gli studi di Odessa e di Kyiv¹ creavano cortometraggi in cui la sperimentazione artistica trovava spazio entro i limiti della propaganda ufficiale. Inizialmente destinate a illustrare i cinegiornali e i film agit-prop², le pellicole si aprirono presto a nuove direzioni, trovando nel patrimo-

1. Nel testo si utilizza la forma “Kyiv”, che rispecchia la traslitterazione dall'ucraino secondo gli standard più recenti.

2. Il termine agit-prop, crasi dei termini russi *agitacija* (agitazione) e *propaganda* (propaganda), si riferisce a una forma di comunicazione politica e sociale sviluppatasi nell'Unione Sovietica a partire dagli anni Venti, concepita per combinare la diffusione dottrinale con la mobilitazione attiva del consenso. Si impose rapidamente come dispositivo culturale onnipervasivo, permeando ogni ambito artistico – dalle arti figurative al cinema, fino alle pratiche performative nello spazio pubblico – nella costruzione di una nuova coscienza collettiva.

nio delle fiabe popolari e del folclore ucraino una fonte di ispirazione che ne definì l'identità visiva e narrativa.

In questa tensione tra ideologia sovietica e immaginario nazionale si definisce il tratto distintivo della produzione animata ucraina, dove gli autori cercavano di conciliare le esigenze del potere e, allo stesso tempo, preservare in forma simbolica e mediata il legame con la cultura e la memoria del proprio popolo. Negli anni Trenta, una simile quanto fragile armonia cedette sotto il peso delle repressioni staliniane e del crescente controllo sulle arti. Eppure, anche in un periodo dominato dalla paura e dal silenzio, l'animazione ucraina aveva già definito un nucleo poetico inconfondibile consistente nella volontà di tradurre la tradizione orale e visiva in un linguaggio cinematografico capace di custodire il lascito collettivo.

Il processo di rinascita nel dopoguerra ripartì da quel nucleo originario e dalla consapevolezza che la pratica filmica per immagini poteva divenire non solo strumento educativo, ma anche veicolo di continuità culturale e mezzo per aggirare, con sottile intelligenza artistica, i limiti imposti dalla censura. Negli anni Sessanta, in un clima politico relativamente più disteso, emersero nuove possibilità espressive. All'interno delle strutture statali sovietiche, i prodotti in tecnica animata divennero uno spazio di libertà estetica e di ricerca identitaria, permettendo ai registi di esplorare temi legati alla storia e al patrimonio folclorico.

Il presente lavoro analizza il cortometraggio *Marusja Bohuslavka* (1966) come caso emblematico della tensione tra controllo ideologico e ricerca di un'espressione nazionale. Il film rielabora infatti la celebre *duma* storica, intrecciando mito e leggenda in una riflessione sul destino collettivo, e segna una tappa cruciale nella storia del cinema animato del Paese, in cui il folclore diviene strumento di resistenza simbolica e riaffermazione identitaria. Particolare attenzione sarà rivolta alla musica, che proprio attraverso frammenti di *dumy* e canti popolari permea la narrazione fino a trasformarsi in un *medium* di memoria storica e di continuità culturale volto a tradurre la tradizione orale in un registro visivo e sonoro che custodisce l'immaginario collettivo.

L'animazione ucraina del dopoguerra tra censura e memoria

È il 1959 l'anno che segna la rinascita dell'animazione ucraina nel dopoguerra, con la fondazione di *Ukranimafil'm* all'interno della casa di produzione *Kyïvnaukfilm – Kyïvs'ka kino-studija naukovo-populjarnych fil'miv* (Studio cinematografico di film scientifico-divulgativi di Kyiv), sebbene tale rilancio si collocasse in un contesto culturale complesso, segnato da forti vincoli ideologici e da una progressiva soggezione dell'identità nazionale. Ai contenuti di carattere nazionale o folclorico si riservava un atteggiamento ironico e condiscendente, mentre gli elementi propriamente ucraini venivano progressivamente neutralizzati da una politica culturale volta a uniformare le tradizioni locali al modello sovietico dominante, generando di fatto una frattura. Tale dinamica si inseriva nella più ampia fase di ridefinizione dell'Urss negli anni Sessanta, un periodo di “mezze verità e camuffamento dello stalinismo, accompagnato dalla creazione di nuovi miti sovietici”³, in cui il meccanismo di controllo politico e ideologico, pur restando segreto e sistematico, continuava a manifestarsi attraverso periodiche campagne di denuncia e repressione, tipiche dello “stalinismo classico”⁴.

Nonostante ciò, negli anni Sessanta, nel clima del *disgelo* politico e culturale, in Ucraina si manifestò un rinnovato interesse per le tradizioni dell'arte. Tale orientamento, da un lato, rifletteva il nuovo slancio della politica culturale ispirata all'ideologia della riscoperta dell'identità nazionale e, dall'altro, esprimeva l'esigenza di un linguaggio artistico originale, radicato nel patrimonio storico e culturale e tuttavia non in aperto dissidio con la contemporaneità sovietica⁵. Così la ricerca, ispirata all'espressione figurativa del folclore e della tradizione, oltrepassava i confini dell'arte in senso stretto, divenendo uno strumento di esplorazione e di consapevolezza identitaria. Proprio in questo processo di rinnovamento culturale, l'animazione, sottoposta

3. O. Zarec'kyj, *Ukraïns'ki šistdesjatyky i chruščovs'ka vidlyha v etnokul'turnomu prostori SRSR*, in: “Sučasnist’”, n. 4, 1995, pp. 113-125: 122.

4. V. Baran, *Ukraïna 1950-1960-kh rokiv: evoliucija totalitarnoi systemy*, Instytut Ukraïnoznavstva NAN Ukraïny, Lviv 1996, p. 252.

5. H. Skljarenko, *Ukraïns'ke mystectvo druhoi polovyny XX stolittja: rehional'ni problemy i zahal'nyj kontekst (častyna perša)*, in “Studii mystectvoznavčii”, n. 1 (25), 2009, pp. 67-78: 70.

alle maglie censorie in grado minore rispetto al cinema, si rivelò un terreno particolarmente fecondo per la rilettura del patrimonio simbolico nazionale. Considerato un ambito “per bambini”⁶ e per tale ragione ritenuto meno soggetto a implicazioni politiche e ideologiche, questo genere offriva agli autori uno spazio relativamente libero per la ricerca estetica, favorendo la nascita di nuove modalità espressive e soluzioni formali. Proprio tale margine di autonomia consentì ad alcuni registi di restituire valore alla tradizione popolare ucraina, attingendo ai temi della storia e del folklore e traducendoli in un linguaggio visivo chiaro e riconoscibile, fondato su motivi ornamentali, costumi tradizionali e paesaggi rurali evocativi dell'immaginario nazionale.

Tra questi spicca la figura di Nina Vasylenko (1906-1990), che nei suoi film sviluppò in particolar modo i motivi legati all'epos eroico e patriottico. Si consideri *Mykyta Kožum'jaka* (1965), che rielabora la figura dell'eroe popolare, protagonista di antichi canti epici dell'epoca della Rus' di Kiev, e *Pryhody kozaka Eneja* (Le avventure del cosacco Enej, 1969) – libera interpretazione dell'*Eneida* (1798) di Ivan Kotljarev's'kyj, poema burlesco ispirato all'opera di Virgilio, dove l'intento parodico eleva la lingua viva del popolo a strumento letterario e segna simbolicamente l'inizio della letteratura ucraina moderna. Analogamente in *Skazanie pro Igorev pochod* (Il racconto della schiera di Igor', 1972), opera premiata con una menzione speciale della giuria al V Festival internazionale del cinema di Nyon⁷, la regista traduce in immagini la complessità poetica della ben nota opera medievale. Proprio a Nina Vasylenko si deve anche *Marusja Bohuslavka* che, pur prendendo spunto da una celebre duma ucraina, va oltre il semplice ponte tra oralità popolare e linguaggio cinematografico, compiendo un'operazione culturale di grande portata: l'opera fonde infatti due pilastri della memoria collettiva, la dimensione epico-legendaria dell'eroina nazionale e la tradizione musicale che ne ha assicurato la trasmissione. Vasylenko non si limita a riproporre

6. L. Ivolga, *Ukraïns'ka radjans'ka animacija 1960-1980-kh rokiv u totalitarnomu režymi*, in: *Materialy VI Mižnarodnoï naukovo-praktyčnoï internet-konferenciji “Problemy ta perspektyvy rozvytku nauky na počatku tret'oho tysjačolittja u krajinach Jevropy ta Azii”*, a cura di V.P. Kocur, Perejaslav-Chmel'nyč'kyj 2014, pp. 52-54: 53.

7. B. Kryžanovskij, *Iskusstvo mul'tiplikacii na Ukraine*, Kievreklamfil'm, Kyïv 1984, p. 32.

la Duma in forma cantata ma costruisce una trama sonora stratificata, che intreccia diversi canti storici, preservando attraverso l'animazione un frammento vitale dell'epos nazionale in un periodo storico in cui la memoria ucraina rischiava di essere soffocata.

La *duma* tra storia, mito e identità ucraina

Tradizionalmente, gli studiosi del folclore hanno interpretato la *duma* come il poema epico eroico del popolo ucraino, ponendola in relazione con altre forme di epica nazionale. La *duma* si presenta come un documento storico, ma anche come una forma poetica in cui mito e memoria si intrecciano, trasformando il passato in narrazione. Riflettendo le dinamiche sociali e simboliche della comunità che l'ha prodotta, essa rappresenta uno spazio di mediazione tra storia vissuta e immaginario collettivo. In una visione antropologica più ampia, le *dumy* rappresentano una costruzione mitica che integra valori umani e culturali universali, norme, modelli di comportamento e antichi schemi di pensiero, conservando gli aspetti che definiscono l'identità e la continuità di una cultura. Gli avvenimenti storici diventano, in questo processo, elementi strutturali che contribuiscono alla formazione del suo significato simbolico⁸.

Le prime trascrizioni dei canti oggi noti come *dumy* non portavano ancora questo nome infatti nella più antica raccolta conosciuta, risalente al primo decennio del XIX secolo, per indicarli si ricorreva al termine *povisti* (narrazioni) – sorta di prosa cantata – mentre gli esecutori erano definiti *rapsody* (rapsodi)⁹. Il successivo riferimento a questi canti è presente in *Opyt sobranija starinnych malorossijskich pesnej* (Raccolta di antichi canti piccolorussi, 1819), a cura di Mykola Andrijojvyč Certelev (1790-1869), etnografo e studioso della poesia popolare ucraina¹⁰. Nel 1827, lo storico Mychajlo Maksymovyč (1804-1873), nella prefazione alla raccolta *Malorossijskie pesni* (Canzoni piccolorusse), menzio-

8. O. Grabovyč, *Dumy jak symboličnyj kod perekazu kul'turnych cinnostej*, in: "Rodovid", n. 5, 1993, pp. 30-36: 30-32.

9. K. Grušev's'ka (a cura di), *Ukraïns'ki narodni dumy*, Deržavne vydavnytvo Ukraïny, Kyïv 1927, t. 1, p. XIV.

10. Kn. Certelev, *Opyt sobranija starinnych malorossijskich pesen*, Tipografija Karla Krajja, Sankt-Peterburg 1819, p. 1.

nando *Opyt sobranija starinnych malorossijskich pesnej*, identifica i canti presenti nella raccolta di Certelev come *dumy* e, per la prima volta, ne fornisce una definizione, descrivendoli come “canti eroici dedicati alle gesta dei cosacchi dell’epoca dell’etmanato, anteriori a Skoropads’kyj”¹¹. In tal modo Maksymovyč consacrò l’uso di questo termine, sancendone la denominazione destinata a radicarsi nella tradizione letteraria negli studi successivi, con codificazione nel tempo sempre più precisa e circoscritta.

Nei decenni seguenti, la storia letteraria delle *dumy* si identificò con il processo di consolidamento di tale termine e con l’esigenza di distinguerle dalle canzoni popolari comuni. Con il maturare degli studi si impose definitivamente il termine *duma*, mentre i tentativi di sostituirlo con appellativi come canti o salmi cosacchi (*kozac’ki pisni* oppure *psal’mj*), canti dei prigionieri o canti cavallereschi (*nevol’nyč’ki* oppure *lycars’ki pisni*) non trovarono seguito. Benché la definizione di “canto cosacco” fosse di più agevole comprensione in quanto rispecchiava in maniera più immediata il contenuto di tali canti, si preferì mantenere la denominazione di *duma*, riconoscendo in essa una forma poetica autonoma all’interno della lirica popolare ucraina¹²: tanto più che i cosiddetti “canti cosacchi” comprendevano non solo opere di carattere epico dedicate a eventi e figure storiche, ma anche ballate, liriche amorose e altri generi affini¹³.

Fino al XX secolo, gli studiosi adottarono di fatto l’accezione proposta da Maksymovyč, introducendo modifiche più o meno significative, senza tuttavia proporre definizioni alternative fino al 1906, quando Mykola Kostomarov offrì un importante chiarimento:

Con il nome di *dumy* [...] si è soliti indicare opere popolari quasi sempre di contenuto epico, che non vengono propriamente cantate, ma declamate con andamento melodico al suono di strumenti come la *kobza*, la bandura o la lira – circostanza che fa di tali opere un patrimonio non

11. M.A. Maksimovič, *Malorossijskie pesni*, Tipografija Avgusta Semena, Moskva 1827, p. VI-VII.

12. K. Gruševs’ka (a cura di), *Ukraïns’ki narodni dumy*, Deržavne vydavnytvo Ukraïny, Kyïv 1927, t. 1, p. XIV.

13. M. Dmytrenko, *Ukraïns’ki narodni dumy jak fenomen tradycijnoi kul’tury*, in: *Ukraïns’ki narodni dumy. U p’jaty tomach*, a cura di M.K. Dmytrenko, G.V. Dovženok, S.J. Gryc, Kyïv, IMFE NAN Ukraïny, 2009, t. 1, pp. 6-32: 9.

condiviso, bensì di appannaggio dei soli *kobzar*, cantori per lo più ciechi i quali, spostandosi di luogo in luogo con i propri strumenti, le eseguono per chi desidera ascoltarle. Le *dumy* non hanno un verso di misura fissa, ma nel loro linguaggio ritmico impiegano rime che, nel canto, corrispondono all'innalzarsi e all'abbassarsi della voce¹⁴.

Con il passare del tempo, numerosi studiosi, in epoche diverse, hanno contribuito alla definizione del genere, alla ricostruzione della sua genesi e all'analisi delle sue peculiarità musicali e poetiche. I lavori scaturiti hanno progressivamente arricchito il quadro teorico di riferimento, delineando un corpus critico piuttosto ampio che continua a offrire nuovi strumenti di interpretazione. Una delle definizioni più recenti ed esaustive, proposta da Sofija Hryca, considera la *duma* uno dei generi più originali del folklore ucraino e ne distingue due fasi storiche principali: una più antica, legata alla lotta contro le invasioni tataro-turche dei secoli XV–XVII, e quella incentrata sulla guerra di liberazione del popolo ucraino dal dominio polacco (1648-1654). Secondo Hryca, la poetica delle *dumy* unisce il canone medievale alla ricchezza ornamentale della retorica barocca: il verso è libero, con rima irregolare, spesso basata sulle desinenze verbali, e si distingue per l'accentuazione enfatica, i parallelismi poetici, le gradazioni di sinonimi e le lodi conclusive; ogni esecutore ne offre una propria variazione, pur restando entro i limiti del modello tradizionale¹⁵.

Il quadro poetico e formale delle *dumy* si riflette chiaramente in testi specifici, come nel caso della *Duma pro Marusju Bohuslavku* (La *duma* di Marusja Bohuslavka) che narra la vicenda di una giovane donna ucraina catturata dai Turchi e condotta nell'harem del sultano. Quest'ultimo, fidandosi della concubina, le dà in custodia le chiavi delle segrete, dove da trent'anni languiscono settecento cosacchi. Nel giorno di Pasqua Marusja, mossa a compassione, apre le prigioni restituendo la libertà ai detenuti, raccomandandosi ed esortandoli a fare ritorno nella "terra cristiana" e a fermarsi nella sua città natale, Bohuslav, per annunciare

14. N. Kostomarov, *Istorija kozačestva v pamjatnikach južno-russkogo narodnogo pesennogo tvorčestva*, in: N. Kostomarov, *Sobranie sočinenij: Istoričeskie monografii i issledovanija*, Tipografija M.M. Stasjuleviča, Sankt-Peterburg 1906, t. XXI, pp. 693-1081: 693.

15. M. Dmytrenko, *Ukraïns'ki narodni dumy jak fenomen tradycijnoi kul'tury*, cit., p. 14.

ai genitori che la loro figlia è ancora in vita, ma, costretta a convertirsi alla fede musulmana e perciò allontanatasi dal credo dei padri, avrà preclusa per sempre la patria.

Esistono più di venti varianti della *Duma pro Marusju Bohuslavku*, la prima delle quali, pubblicata nel 1850 da Pantelejmon Kuliš in *Zapiski o Južnoj Rusi* (Note sulla Russia meridionale)¹⁶, si basava sulla versione eseguita dal *kobzar* Ryhorenko, originario del villaggio di Krasnokuts'k, situato nell'attuale regione di Charkiv. La storia di Marusja Bohuslavka ha ispirato numerosi autori, artisti e musicisti ucraini, dando vita a molteplici interpretazioni che hanno ampliato in modo significativo l'orizzonte storico dell'opera e le sue concezioni ideologiche ed estetiche, che investono non soltanto la figura della protagonista ma anche la complessità del tempo in cui è ambientata la vicenda. Tra le più significative si annoverano il poema di Jevhen Zhars'kyj *Marusja Bohuslavka* (1863), il racconto di Sydir Vorobkevyč *Turec'ki branci* (I prigionieri dei Turchi, 1865), l'operetta in quattro atti di Ivan Nečuj-Levyč'kyj (1875), il dramma storico-patriottico di Borys Hrinčenko *Jasni zori* (Le chiare stelle, 1894), il dramma di Mychajlo Staryč'kyj *Marusja Bohuslavka* (1899) e il poema storico di Pantelejmon Kuliš *Marusja Bohuslavka. Poema antico russo. 1620-1621* (1899). Nel Novecento il soggetto venne ripreso da Ivan Bahrjanyj nel romanzo *Marusja Bohuslavka* (1957), pubblicato inizialmente con il titolo *Bujnyj viter* (Vento impetuoso), e da Marija Pryhara, autrice dell'omonimo racconto per l'infanzia (1966). Tra le reinterpretazioni più recenti si colloca il romanzo storico in versi di Mykola Tjutjunnyk *Marusja Bohuslavka* (2006).

In ambito musicale, la figura della giovane prigioniera ucraina trovò espressione nell'oratoria *Duma pro divku-branku Marusju Bohuslavku* (1923) di Mychajlo Verykivs'kyj, nel balletto composto nel 1951 da Anatolij Svečnykov, e nell'opera-singspiel di Mykola Fomenko, compositore della diaspora ucraina in America.

16. P. Kuliš, *Zapiski o Južnoj Rusi*, Tipografija Aleksandra Jakobsona, Sankt-Peterburg, 1850, t. 1, pp. 210-214.

Il cortometraggio animato *Marusja Bohuslavka* e la sua colonna sonora

A questa lunga tradizione si ricollega il cortometraggio di Nina Vasylenko, la prima trasposizione che rielabora la vicenda di Marusja Bohuslavka in chiave audiovisiva. La struttura drammatica del film si amplia rispetto all'opera originaria, integrando episodi assenti nella *duma* tradizionale, a partire dalla vita di Marusja in patria, la sua cattura da parte degli invasori, la spedizione dei cosacchi in Turchia, il loro naufragio e la prigionia, fino a giungere alle scene ambientate nel palazzo del khan e nelle segrete. Il pathos della vicenda si intensifica nel finale: la donna, liberati i cosacchi grazie alle chiavi sottratte al khan, muore per mano di quest'ultimo in un epilogo che accentua la dimensione del sacrificio, senza tuttavia alterare il significato dell'opera popolare.

Le scenografie realizzate da Jurij Skyryda si fondano su un raffinato equilibrio sospeso tra decorativismo e tensione drammatica, che traduce in forme plastiche e cromatiche l'intensità espressiva della vicenda. Le scene ambientate in Ucraina evocano con immediatezza l'immaginario del folklore, attraverso una sintesi visiva che combina ingenuità arcaica e raffinatezza compositiva. Le figure, delineate da contorni netti e prive di profondità prospettica, sembrano emergere da un tappeto ricamato che restituisce l'universo domestico di Marusja, permeato dalla serenità della vita contadina e della sua dimensione quotidiana. Le forme stilizzate dello sfondo e degli oggetti richiamano, per certi versi, le opere di Marija Prymačenko (1909-1997), la cui influenza si coglie nelle forme e nelle proporzioni volutamente primitive, nei motivi floreali e zoomorfi e nella trasfigurazione poetica del mondo rurale.

La varietà cromatica svolge nel film una precisa funzione drammaturgica¹⁷: nelle scene ambientate in Ucraina prevale una tavolozza ricca e vivace, dominata da colori chiari e saturi su uno sfondo di un azzurro denso. Negli episodi ambientati in Turchia, invece, predominano i toni scuri e freddi, mentre le quinte nere che avvolgono le scene sottolineano la dimensione dell'angoscia e della schiavitù, con

17. E. Šupik, *Mystectvo mul'typlikacii*, Naukova dumka, Kyiv 1983, pp. 115-116.

l'obiettivo di rappresentare la situazione di cattività che Marusja condivide con le altre donne dell'harem, prigioniera in un palazzo che, in realtà, è una cella. Le vedute della città turca, composte come un mosaico di forme geometriche, evocano un Oriente fiabesco, quasi visionario, animato da elefanti, cammelli e figure stilizzate immerse in un paesaggio di architetture arabeggianti.

Nel cortometraggio l'assenza di dialoghi affida la narrazione al solo linguaggio visivo, la cui potenza espressiva viene sostenuta ed amplificata dalla componente musicale, realizzata attraverso l'inserimento dei frammenti di canti popolari i quali, pur non direttamente collegati alla trama originaria, esplicitano in forma sonora ciò che le immagini suggeriscono in modo allusivo. Fondendo maestosamente la dimensione iconica con quella acustica, il film acquisisce un carattere lirico e corale, dove la musica assume un ruolo di primo piano. I brani elaborati dal compositore Lev Kolodub, furono eseguiti dal tenore Oleksandr Archypov, formatosi alla Cappella accademica dei banduristi e poi al Conservatorio di Kyiv, che pochi anni dopo, nel 1968, sarebbe stato ammesso come solista al Teatro Bol'šoj di Mosca.

207

aA

I primi versi cantati compaiono nel film durante la scena dell'invasione tataro-turca che devasta il villaggio e interrompe la quieta vita della protagonista che improvvisamente è vittima di un ratto (00:40-01:00)¹⁸. Il linguaggio musicale si fa eco della tragedia collettiva: in questa sequenza risuona la canzone storica ucraina *Zažurylas' Ukraïna* (L'Ucraina s'è afflitta), appartenente all'antica tradizione orale e trascritta per la prima volta nel 1834 da Mychajlo Maksymovyč nella raccolta *Ukraïns'ki narodni pïśni* (Canzoni popolari ucraine). Il canto che accompagna le immagini dell'invasione e dell'incendio del villaggio traduce il dolore collettivo espresso nei versi. Si propone di seguito il testo integrale della canzone e la relativa traduzione italiana, necessari per cogliere la portata semantica ed evocativa dei versi che accompagnano la sequenza, al fine di mettere in luce il ruolo determinante che la dimensione musicale svolge nella costruzione del significato cinematografico:

18. Il timing indicato nel presente saggio fa riferimento alla versione del film disponibile sul canale "Ukrainian Animation" su YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=6344XDGsLK8>> (ultimo accesso 31/10/2025).

Зажурилась Україна, бо нічим прожити:
Витоптала орда кіньми маленькїї діти.
Котрі молодїї – у полон забрато;
Як заняли, то й погнали до пана, до хана.

Годї тобі, пане-брате, гринджоли малювати,
Бери шаблю гостру, довгу та йди воювати!
Ой ти станеш на воротях, а я в закоулку,
Дамо тому стиха лиха та вражому турку!

Ой ти станеш з шабелькою, а я з кулаками,
Ой, щоб слава не пропала проміж козаками.
Ой козак до ружини, бурлака до дрюка:
Оце ж тобі, вражий турок, з душею розлука!

S'è afflitta l'Ucraina, non ha più da campare,
i piccoli pargoli l'orda coi cavalli li venne a calpestare.
Presero i giovani, in catene li han legati,
al khan, al padrone schiavi li han portati.

Smetti, fratello, di ornare le slitte di legno,
impugna la sciabola lunga e affilata e combatti con sdegno.
Mi metto di guardia in un vicolo buio, tu veglia il portone;
sferriamo il colpo improvviso al turco, alla nemica nazione!

Brandisci la sciabola, io coi pugni attacco
Che non tramonti la gloria del popolo cosacco.
Cosacco al fucile, vagabondo al bastone:
a te, turco infame, l'anima in frantumazione!¹⁹

Nel brano musicale che segue, la narrazione si apre alla dimensione della prigionia; qui risuona un frammento di un'altra celebre *duma*, *Plač nevil'nyka* (Il lamento del prigioniero), che fa da sfondo alla rappresentazione dell'universo orientale, dove si consuma la sorte dei cosacchi in catene e delle donne prive della libertà e condotte nell'harem del khan (01:37-02:21). Tale componimento appartiene alla più ampia categoria delle “*dumy* dei prigionieri” (*dumy nevil'nyc'ki*) che si ritiene siano state composte e tramandate proprio da questi ultimi per esprimere il dolore per la condizione di cattività essendo caduti nelle mani di Turchi e Tatars. Della *duma Plač nevil'nyka* fino ad oggi si cono-

19. Tutte le traduzioni presenti nel saggio sono ad opera di chi scrive (I.S.).

scono venticinque versioni, che ne attestano la diffusione e la vitalità nella tradizione epica ucraina²⁰. Un ulteriore frammento della stessa *duma* lo si rintraccia in una sequenza successiva, sullo sfondo delle scene in cui i cosacchi, dopo aver subito un naufragio durante la spedizione in Turchia, vengono catturati dalle guardie del castello e rinchiusi in un oscuro sotterraneo gremito di prigionieri (05:02-05:30).

Si propongono i due frammenti nell'ordine in cui appaiono nel cartone; è possibile cogliere immediatamente come la forza espressiva dei versi trasformi la voce del prigioniero nel canto struggente sul tragico destino del Paese e di quanti fossero ridotti in cattività:

Ой ти, земле турецька, ти віра бусурменська!
Ти єсть усим наповнена, і сребром-златом,
І дорогими напитками;
Тільки ж бідному невольнику на світі не вольно,
Що бідний у тебе пробуває,
Землю ворожу, віру бусурменську проклинає.

aA

Oh, terra dei Turchi, fede infedele!
Sei colma di ogni bene: di argento e di oro,
Di bevande pregiate;
Solo al misero prigioniero la libertà non appartiene,
Allo sventurato che in te giace,
La terra nemica e la fede infedele maledice.

209

Ой, далася бідному невольнику
Тяжкая неволя добре знати:
Кайдани руки-ноги поз'їдали,
Сирая сириця до жовтої кості
Тіло козацьке проїдали.
То біднії невольники
на кров, на тіло поглядали.
Землю ворожу, віру бусурменську проклинали.

Oh, il povero prigioniero ben l'ha conosciuta
l'amara prigionia:
mani e piedi le catene gli han rosicato,
la cruda correggia fino all'osso giallo

20. G. Dovženok, *Plač nevol'nykiv*, in: *Ukraïns'ki narodni dumy jak fenomen tradycijnoi kul'tury*, in: *Ukraïns'ki narodni dumy. U p'jaty tomach*, a cura di M.K. Dmytrenko, G.V. Dovženok, S.J. Gryc, IMFE NAN Ukraïny, Kyïv 2009, t. 1, pp. 119-233: 119.

il corpo del cosacco ha consumato.
Il proprio sangue, la propria carne
i poveri prigionieri, guardavano.
La terra nemica, la fede infedele maledicevano.

In un altro frammento è rappresentata la stilizzazione della quotidianità e della vita militare dei cosacchi, che intrecciano al lavoro il canto epico; ad accompagnare le sequenze risuona il canto *Rozlylysja kruti berežečky* (Sono tracimati i ripidi argini). Composto presumibilmente a metà del XVII secolo, ci riporta alla vigilia della rivolta cosacca (1648-1657) guidata da Bohdan Chmel'nyc'kyj, che determinò la perdita del controllo da parte della Confederazione polacco-lituana sui territori centrali delle terre etniche ucraine e alla formazione di uno Stato cosacco indipendente guidato dall'etmano. Trascritta per la prima volta nel 1875 in *Istoričeskie pèsni malorusskogo naroda. Pèsni o bor'bě s Poljaka-mi pri Bogdane Chmel'nickom* (Canzoni storiche del popolo piccolorusso. Canti sulla lotta contro i Polacchi ai tempi di Bohdan Chmel'nyc'kyj)²¹, con il commento a cura di Mychajlo Drahomanov e Volodymyr Antonovyč, la canzone fu adattata per coro maschile da Mykola Lysenko²² nel 1880 e proprio in questa esecuzione corale è riproposta anche all'interno del film:

Розлилися круті бережечки, гей, гей, по роздоллі,
Пожурились славні козаченьки, гей, гей, у неволі.
Гей ви хлопці, ви добрі молодці, гей, гей не журіться,
Посідлайте коні воронії, гей, гей, садовіться.
Та поїдем у чистеє поле, гей, гей, у Варшаву,
Та наберем червоної китайки, гей, гей, та на славу;
Гей щоб наша червона китайка, гей, гей, не злиняла,
Та щоб наша козацькая слава, гей, гей, не пропала.
Гей щоб наша червона китайка, гей, гей, червоніла,
А щоб наша козацькая слава, гей, гей, не змарніла.
Гей у лузі червона калина, гей, гей, похилилася,
Чогось наша славна Україна, гей, гей, засмутилася.

21. VI. Antonovič, M. Dragomanov, *Istoričeskie pèsni malorusskogo naroda. Tom vtoroj. Pèsni o bor'bě s Poljaka-mi pri Bogdane Chmel'nickom*, Tipografija M.P. Frica, Kyiv 1875, p. 50.

22. T. Bulat, T. Filenko, *Svit Mykoly Lysenka: nacjal'na identyčnist', muzyka i polityka Ukraïny XIX – poč. XX st.*, N'ju-Jork, Ukraïns'ka Vil'na Akademiija Nauk u SŠA, Kyiv 2009, p. 375.

А ми-ж тую червону калину, гей, гей, та піднімемо,
А ми-ж свою славу Україну, гей, гей, та развеселимо.

Son tracimati i ripidi argini, ehi, ehi, sull'ampia pianura,
Si son fatti mesti i prodi cosacchi, ehi, ehi, nell'amara
cattura.

Ehi, voi giovani, prodi garzoni, ehi, ehi, non vi crucciate,
Sellate i vostri corvini destrieri, ehi, ehi, e cavalcate.

Andremo per il campo sconfinato, ehi, ehi, nella capitale
polacca,

A conquistar il drappo rosso per la gloria, ehi, ehi, che
mai si fiacca.

Ehi, che il nostro drappo rosso, ehi, ehi, non scolorisca,
Che la gloria cosacca, ehi, ehi, mai più svanisca.

Ehi, che il nostro drappo, ehi, ehi, di rosso s'accenda,
Che la gloria cosacca, ehi, ehi, mai si spenga.

Ehi, il rosso viburno s'è piegato, ehi, ehi, nel prato,
Sulla nostra Ucraina, lo sconforto, ehi, ehi, è calato.

Noi quel rosso viburno, ehi, ehi, lo solleviamo,
E la nostra gloriosa Ucraina, ehi, ehi, rallegheremo.

aA

Alla scena che ritrae Marusja prigioniera nel palazzo del khan, consumata dall'angoscia, si accompagna un breve passo dell'operetta di Ivan Nečuj-Levyčky in cui la protagonista, assorta e malinconica, esprime la nostalgia per la patria lontana (02:40-03:15). Nel passo dell'operetta, circondata da un paesaggio esotico che ne amplifica la solitudine interiore, Marusja attraversa il giardino di palme e roseti come in un pellegrinaggio dell'anima, sospesa tra la speranza di un destino benevolo e il persistente sentimento di separazione:

211

Маруся:

(ходить, задумавшись, повід пальмами)

Ой, піду я, сяду в зеленому саду,

Чи не прийде доля мені на пораду?

Мій сад процвітає, доленьки немає...

Либонь мене моя доля покинути має.

(Сідає між кущами рож коло фонтана).

Ой, піду я, сяду між рожами в гаю;

Квітки процвітають, аж очі вбирають;

Рожа процвітає, як зіронька сяє;

Либонь мене моя доля покинути має.

(Стає над морем).

Ой, піду я, стану на тім бережечку.
Вода в морі на сонечку, як блискавка, сяє...
Ой, як мені тяжко, ой, як мені важко!
Мене одну моя доля покинути має...
Ой, гаю мій, гаю, зелений розмаю!
Ой, дай мені, милий боже, те, що я думаю!
День і ніч гадаю та про Україну...
Нехай цвіте Україна, лучче я загину.
Нехай цвіте Україна лугами, садами!
А я згину на чужині поміж ворогами.
Нехай росте Україна аж до високості;
Нехай лучче вода в морі змиє мої кості!²³

Marusja:

(cammina assorta tra le palme).

Andrò a sedermi nel verde giardino,
Magari la sorte mi svelerà il cammino?
Il mio giardino fiorisce, ma la fortuna non dà...
Può darsi che la mia ventura da me se ne andrà.

(Si siede tra i cespugli di rose accanto alla fontana).

Andrò a sedermi tra le rose nella selva verde;
I fiori si destano, lo sguardo vi si perde;
La rosa fiorisce, come stella lucente parrà;
può darsi che la mia ventura da me se ne andrà.

(Si ferma sulla riva del mare).

Andrò a posarmi sull'argine alto.
L'acqua del mare al sole riluce come un lampo...
Che pena amara, che grave tormento!
La mia ventura mi lascerà sola nel tempo...
Oh, mia selva chiara, verde e rigogliosa!
Benevolo Dio, concedimi ciò che il cuore osa!
Giorno e notte mi volto all'Ucraina...
Fiorisca l'Ucraina e finisca la mia via.
Fiorisca l'Ucraina di prati e giardini,
E io perirò tra nemici meschini.
Cresca l'Ucraina nella grandezza infinita;
L'acqua del mare accolga le mie ossa e la mia vita!

Nella chiosa dei versi, la protagonista affida alle acque del mare la propria preghiera di sepoltura, gesto estremo in cui

23. I.S. Nečyj-Levyč'kyj, *Marusja Bohuslavka*, in: I.S. Nečyj-Levyč'kyj, *Zibrannja tvoriv u desjaty tomach. Tom dev'jatyj. Prozovi j dramatyčni tvory*, Naukova dumka, Kyiv 1967, p. 197.

si fondono la disperazione dell'esilio e il rimpianto per la patria perduta. Nel cartone animato, benché si propongano solo alcuni dei versi del frammento citato, l'intensità lirica e suggestiva del testo originale trova piena corrispondenza nel linguaggio visivo, che trasmette lo stesso sentimento di malinconia in un'immagine in cui il dolore personale si trasfigura in amore patriottico e la rassegnazione in preghiera per la libertà e la rinascita della propria terra.

Nell'acme del cartone, quando la tensione narrativa tocca la sua massima intensità, risuonano per la prima volta i versi della *duma* dedicata a Marusja Bohuslavka. Il momento in cui la parola poetica dell'antico canto epico si intreccia con l'azione del film animato coincide con la liberazione dei cosacchi prigionieri, che trova eco nella musica, trasformandosi nella voce della memoria e del riscatto collettivo di un popolo (07:51-08:20):

Тоді дівка-бранка,
До темниці приходить,
Темницю відмикає,
Всіх козаків,
Бідних невольників,
На волю випускає.

Allora la giovane prigioniera
Si reca alla prigione,
Ne apre le porte.
Tutti i cosacchi,
Poveri prigionieri,
Restituisce alla libertà.

La convergenza di immagine, parola e musica dà vita a una forma narrativa che rinnova la tradizione nell'arte dell'animazione, rendendola strumento di continuità dell'identità del popolo ucraino in una modalità espressiva del tutto nuova. La colonna sonora assume un ruolo determinante nella costruzione del cortometraggio: la realizzazione del film appare infatti strettamente connessa all'elaborazione delle musiche, concepite come struttura portante attorno alla quale si sviluppano le immagini ispirate alla leggenda di Marusja Bohuslavka. Alla *duma* originaria, che nel film funge da substrato epico della vicenda, gli autori affiancano ulteriori canti popolari e rielaborazioni musicali postero-

ri, tra cui l'operetta di Ivan Nečuj-Levyc'kyj, creando una trama stratificata in cui la tradizione epica orale orienta la dimensione narrativa, mentre la struttura audiovisiva ne organizza la resa scenica e la costruzione delle immagini. In tal modo, l'opera introduce una pluralità di aspetti del periodo storico in cui è ambientata la vicenda: la dimensione eroica dei cosacchi guerrieri, la sorte dei prigionieri caduti in cattività, il tragico destino della popolazione saccheggiata dagli invasori e i valori condivisi legati all'amore per la patria, al sacrificio e alla resistenza contro l'oppressione. In poco più di dieci minuti del film prende forma una sintesi poetica della storia ucraina che si ricollega alle radici folcloriche e alla memoria collettiva – una memoria capace di percorrere i secoli e di trovare nel linguaggio dell'animazione un nuovo veicolo espressivo, dove i valori di forza, resistenza e dolore condiviso prendono forma in suoni e immagini che se ne fanno custodi nel tempo.

**Essere donna da Praga a Kabul: *Moje slunce Mad* (2021)
di Michaela Pavlátová tra memoir-reportage e animazione
ceca 2D /**

***Being a woman from Prague to Kabul: Moje slunce Mad
(2021) by Michaela Pavlátová between memoir-reportage
and 2D Czech animation***

Francesca Lazzarin
Università degli Studi di Udine

aA

Michaela Pavlátová, come ben dimostra la corposa retrospettiva a lei dedicata durante l'edizione 2023 del Bergamo Film Meeting¹, è senz'altro una delle figure di riferimento non solo ceche, ma anche europee del cinema di animazione. Il lungometraggio del 2021 *Moje slunce Mad* (distribuito a livello internazionale come *My Sunny Maad*) costituisce una sorta di summa della produzione dell'autrice, oltre a lasciarne intravedere possibili sviluppi futuri.

L'animazione ceca del secolo scorso e di oggi, nel cui solco si iscrive Pavlátová, non necessita ovviamente di lunghe presentazioni: è già ben noto che essa non si limita ai cartoni per bambini di Zdeněk Miler (1921-2011) e del suo *Krtek*, la talpa nata negli anni Cinquanta cecoslovacchi e ancora popolarissima anche fra le nuove generazioni. Si può infatti sicuramente parlare di una "scuola ceca" di animazione, di una fucina di prodotti cinematografici di alto livello, naturalmente non solo e non tanto per l'infanzia: questo almeno dagli anni Trenta-Quaranta, grazie agli studi Zlín e all'Ate-

215

1. *Cinema d'animazione: Michaela Pavlátová*, in: "Sito ufficiale del Bergamo Film Meeting", <<https://www.bergamofilmmeeting.it/sezioni-2023-bfm-41/cinema-danimazione-michaela-pavlatova/>> (ultimo accesso 24/09/2025).

liér Filmových triků, poi ribattezzato Studio Bratři v triku e destinato a una storia di grandi successi. A contribuire allo sviluppo dell'animazione ceca nel periodo di fioritura culturale degli anni Sessanta furono poi i diplomati dell'Atelier di grafica cinematografica e televisiva presso la Scuola superiore di arti applicate fondata a Praga nel 1953: un vivaio di artisti che padroneggiavano, anche individualmente, le tre distinte abilità del disegno, dell'animazione e della regia; alcuni di loro si occupavano inoltre della sceneggiatura dei propri film animati. Di grande importanza era ed è tuttora un'altra colonna portante del cinema ceco in generale, ovvero gli Studi Barrandov².

Un biglietto da visita dell'animazione ceca è la *loutková animace*, la tecnica dello *stop motion* con impiego di pupazzi di diversi materiali (burattini di legno e stoffa, pupazzetti di plastilina, manichini o addirittura oggetti d'uso comune antropomorfizzati): un fenomeno che affonda le sue radici nella gloriosa tradizione del *loutkové divadlo*, ovvero degli spettacoli di marionette in lingua ceca che costituirono un potente elemento della costruzione identitaria all'altezza del risorgimento nazionale ottocentesco (*národní obrození*). Basti pensare all'adattamento delle fiabe di Andersen a cura di Hermína Týrlová (1900-1993); o alle creazioni di Jiří Trnka (1912-1969), che nel suo *Sen noci svatojánské* (Sogno di una notte di mezz'estate, 1959) propone una trasposizione davvero favolosa del testo shakespeariano; o a Břetislav Pojar (1923-2012), che in *Jabloňová panna* (La fanciulla del melo, 1973) scava nelle fiabe centroeuropee restituendone il sostrato culturale con l'ausilio di marionette che riecheggiano, oltre al teatro tradizionale, le tipiche statuine religiose del barocco boemo, tra Madonne e *Jezulátka*; o, ancora, a Jiří Barta (n. 1948), che nello scanzonato e straniante *Zaniklý svět rukavic* (Il mondo estinto dei guanti, 1982) trasforma dei semplici e apparentemente anonimi capi di abbigliamento in veri e propri personaggi, ciascuno con il proprio

2. Sulla storia dell'animazione ceca cfr. V. Klusáková, *Dějiny českého animovaného filmu*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2006; E. Dutka, *Scenáristika animovaného filmu. Minimum z historie české animace*, Akademie múzických umění, Praha 2012, pp. 75-139; A. Whybray, *The art of Czech animation: a history of political dissent and allegory*, Bloomsbury Academic, London 2020.

carattere e la propria gestualità³. A fare uso dei materiali e degli oggetti più disparati per i suoi film surrealisti è stato d'altronde anche un maestro come Jan Švankmajer (n. 1934): nel suo caso, i collage di elementi malleabili e scomponibili si prestavano molto bene alla rappresentazione delle infinite metamorfosi di un materiale umano non meno fluido e incostante⁴.

Ma, in parallelo alla *loutková animace*, ha conosciuto notevoli sviluppi anche la *kreslená animace*, l'animazione 2D, con una particolare predilezione per un approccio sperimentale in cui, all'interno dello stesso cortometraggio, mediometraggio o lungometraggio animato, si combinavano diverse tecniche di disegno in modo da creare, ancora una volta, connubi inattesi e intriganti⁵. In particolare, dagli anni Sessanta si è diffuso un metodo denominato, in Cechia, *totální animace* o *absolutní animace*: in questa animazione "totale" o "assoluta" si muovono non solo i personaggi della storia narrata, ma anche lo sfondo dietro di essi. Il dinamismo del montaggio e dei movimenti di macchina viene reso dall'animatore modificando direttamente il disegno su un unico livello. Si tratta di una tecnica assai impegnativa, spesso praticata da un artista che è al tempo stesso disegnatore, animatore e regista e che, dunque, crea un prodotto schiettamente "d'autore". Tra i principali promotori di tale tecnica vanno menzionati Igor Ševčík (1951-2003) e Pavel Koutský (n. 1957)⁶, che in modo non dissimile da Švankmajer hanno sfruttato il loro virtuosismo di disegnatori/animatori per esprimere tutte le potenzialità immaginifiche e metamorfiche di un disegno che si trasforma senza soluzione di continuità. Un esempio calzante è un noto corto del 1983, *Navštivte Prahu* (Visitate Praga!) in cui Koutský, con quell'ironia e quell'umorismo nero che spesso si configurano come tratti distintivi del carattere nazionale ceco, sbeffeggia i tour frenetici di folti gruppi di villeggian-

3. Sulla *loutková animace* cfr. M. Kačor, M. Podhradský, M. Mertová, *Zlatý věk české loutkové animace*, Mladá fronta, Praha 2010.

4. Su Švankmajer cfr. *Jan Švankmajer*, a cura di B. Fornara, F. Pitassio e A. Signorelli, Bergamo Film Meeting, Bergamo 1997; *Jan Švankmajer. Možnosti dialogu*, a cura di F. Dryje e B. Schmitt, Arbor vitae, Řevnice 2012.

5. Sulla *kreslená animace* cfr. V. Klusáková, *Dějiny českého animovaného filmu*, cit., pp. 19-26; 31-38.

6. V.J. Kubiček, *Pavel Koutský: totální animátor*, in: "MF Dnes", 30/01/2007, p. 8.

ti stranieri, armati di foto e guide, per il centro storico di Praga – una piaga che, evidentemente, affliggeva già la Cecoslovacchia socialista.

Anche Pavlátová, com'è tipico dell'animazione d'autore ceca, ha sperimentato le tecniche più eterogenee del 2D: animazione tradizionale, su carta, mista, la già menzionata *totální animace*, ma anche l'animazione pixilation o Flash. Nata nel 1961, Pavlátová ha studiato all'Accademia di Arte, Architettura e Design di Praga e, dopo un soggiorno di alcuni anni negli Stati Uniti, oggi insegna animazione alla Scuola di cinema e televisione dell'Accademia delle Arti Performative (FAMU), istituzione praghese fondamentale per il cinema europeo nel suo complesso.

Sin dai suoi primissimi corti disegnati su carta e presentati alla fine degli anni Ottanta, *Etuda z alba* (Studio dal mio album, 1987) e *Křížovka* (Il cruciverba, 1989), Pavlátová si è concentrata sul rapporto di coppia uomo-donna dalla prospettiva femminile, con molta (auto)ironia nel descrivere i tentativi frustrati di stabilire un canale di comunicazione efficace tra due poli opposti. Più avanti si sarebbe data a una rappresentazione visionaria, giocosa e irriverente delle pulsioni sessuali sia femminili, come nel suo personale "tram che si chiama desiderio" (ovvero *Tramvaj* [Tram], 2012), sia maschili, come nel suo *Karneval Zvířat* (Il Carnevale degli animali, 2006), commento animato all'omonima composizione musicale di Camille Saint-Saëns e sorta di risposta quanto mai dissacrante alla celebre *Fantasia* (1940) disneyana e al suo sequel del 1999. Ciò ricorda a suo modo l'estetica dei surrealisti, la cui attività in Cechia, com'è noto, è pluridecennale e non ha mai perso smalto: in primis il già citato Švankmajer, che esplora anch'egli le relazioni umane usando per esempio, nelle sue *Možnosti dialogu* (Possibilità di dialogo, 1982), l'argilla al fine di rappresentare la fusione o lo sfaldamento dei rapporti. Anche l'umorismo spesso nero di Švankmajer si presta d'altronde alla tematica erotica (come nei suoi *Spiklenci slasti* [Cospiratori del piacere], 1996) e all'illustrazione della ripetitività mortifera dei comportamenti umani.

Strizza l'occhio alla ripetitività mortifera dei rapporti umani, e soprattutto di coppia, anche *Repete*, cortometraggio pavlatoviano del 1995 premiato con un Orso d'Oro a Berlino che è un ottimo esempio di applicazione della *totální*

animace: con la mobilità nervosa del disegno a pastello o a tempera, Pavlátová sottolinea la coazione a ripetere di pattern relazionali disfunzionali e l'infinito girotondo di ruoli e scambio delle parti tra più coppie, che però finiscono immancabilmente nello stesso loop e, di conseguenza, negli stessi circoli viziosi. La parabola discendente di una vita di coppia tutt'altro che affine alle belle speranze del giorno delle nozze sarebbe stata magistralmente tratteggiata in *Až na věky* (Per sempre, 1998), corto in cui Pavlátová combina appunto *live action* e tecniche variegata di animazione; una storia familiare narrata attraverso l'alternanza di animazione e filmati documentari *live action*, intrecciata inoltre alla storia turbolenta della Cechia del Novecento, sarebbe stata poi al centro di *O babičce* (Su mia nonna, 2000).

Negli anni successivi, Pavlátová si sarebbe cimentata nella regia di due lungometraggi, ma con attori in carne ed ossa: *Neověrné hry* (Giochi infidi, 2003) e *Děti noci* (Figli della notte, 2008), il cui sobrio realismo sembra lontano anni luce dalle creazioni visionarie dei corti animati appena passati in rassegna. D'altronde, la regista stessa ha spiegato che, anche se nelle opere di animazione riescono meglio le esagerazioni fuori dall'ordinario, ad interessarla è innanzitutto l'osservazione di ciò che è usuale⁷: assolutamente usuali sono anche le vicende che si dipanano nei due lungometraggi *live action*. Rimane, comunque, l'ottica spiccatamente femminile: senza alcuna enfasi e con un'irrinunciabile autoironia, vengono raccontate storie di giovani donne della *middle class* ceca che riflettono sui propri rapporti di coppia più o meno fallimentari, sui dubbi in merito alla maternità e/o sulla propria condizione di outsider che non può fare a meno di constatare un'immane condizione di incomunicabilità col mondo esterno. Simili tematiche sono state peraltro portate sullo schermo anche da altre note figure femminili del cinema ceco, come la regista Alice Nellis (n. 1971), oltre a connotare buona parte della prosa di molte autrici ceche nate tra gli anni Settanta e Ottanta (da Kateřina Rudčenkova a Petra Soukupová, passando per

7. K. Ciprova, *Zakousnutý podproud: režisérka Michaela Pavlátová o své tvorbě a svém životě*, in: "FEMINISMUSCZ", 01/11/2008, <<https://www.feminismus.cz/cz/clanky/zakousnuty-podproud-reziserka-michaela-pavlatova-o-sve-tvorbe-a-svem-zivote>> (ultimo accesso 24/09/2025).

Viktorie Hanišová, solo per fare alcuni esempi). In tal senso, è emblematico anche un corto animato di Pavlátová realizzato tra i due film *live action*, *Laila* (2006), incentrato sulle diverse fasi della vita di una donna insicura che ha paura di essere amata e si sente sola, persa nelle sue chimere e per questo vagamente alienata dal mondo.

In un'intervista in inglese, Pavlátová ha significativamente riassunto come segue il nucleo centrale del suo film *Figli della notte*:

Her attitude [della protagonista – F.L.] may seem ridiculous or not understandable to the others or to some audience because her problem is actually “no problem”. Maybe that’s the reason: she has no problems so she has time to behave like that. If she would be in more difficult situation, living in another country, probably she could not afford to spend her life as she does⁸.

Tale potrebbe essere il ritratto delle protagoniste di tante opere artistiche al femminile nella Cechia del XXI secolo: il loro unico vero problema, come sentenzia un personaggio di *Giochi infidi*, è il fatto di non avere problemi, e quindi di poter prendersi il lusso di complicarsi la vita da sole.

In *Moje slunce Mad*, una figura femminile per certi versi simile a quelle appena descritte si ritrova però in un Paese dove i problemi sono reali e tangibili, e il cui contesto è agli antipodi rispetto alle atmosfere borghesi e Biedermeier della Repubblica ceca: si tratta infatti di una giovane di Praga, Helena, che dopo aver sposato un coetaneo afgano decide di seguirlo a Kabul, dove viene ribattezzata Herra. Uscito nel 2021, questo primo lungometraggio animato di Pavlátová si è conquistato vari premi, tra cui il premio della giuria al prestigioso festival di animazione di Annecy, un Golden Globe e un Premio César. Il suo successo deve senz'altro molto anche al fatto di essere ispirato a un romanzo di Petra Procházková (n. 1964), un volto molto conosciuto del giornalismo ceco sin dagli anni Novanta.

Collaboratrice di lunga data del principale quotidiano ceco (le *Lidové noviny*), corrispondente pluriennale da Mosca, ma soprattutto reporter di guerra con una lunga esperienza

8. Interview - Michaela Pavlátová, in “Eurochannel”, <<http://www.eurochannel.com/en/Interview-Michaela-Pavlatova.html>> (ultimo accesso 24/09/2025).

in Cecenia e appunto in Afghanistan, Procházková nel 2001 ha anche fondato l'organizzazione umanitaria Berkat ("Felicità" in ceceno), il cui scopo è sostenere donne e bambini sia ceceni che afgani e in generale rifugiati di guerra arrivati in Cechia. Si tratta dunque di una personalità abituata a trovarsi immersa in contesti pericolosi e a condividere con i lettori storie drammatiche. Sempre vegliata da una grande umanità, Procházková si è impegnata a raccogliere testimonianze raccontandole in modo lucido e autentico, al contempo toccante e asciutto: un approccio non dissimile da quello che guidava la sua omologa russa Anna Politkovskaja, il cui fondamentale lavoro svolto in Cecenia è ben noto. Proprio sulla base di una serie di testimonianze annotate durante le lunghe missioni in Afghanistan in seguito all'11 settembre, l'intervento statunitense e la cacciata dei Taliban, Procházková nel 2004 ha pubblicato la sua prima opera di fiction, *Frišta*⁹. Immediatamente divenuto un bestseller in Cechia e tradotto in polacco e inglese¹⁰, è la storia di una donna russa di origine tagika che si trasferisce appunto in Afghanistan e racconta in prima persona, al ritmo di una narrazione a metà strada tra le memorie e il reportage giornalistico, le esperienze vissute da lei e dalla sua famiglia d'adozione, non senza uno spiccato senso dell'umorismo e un'autoironia capaci di esorcizzare anche i momenti più terribili e traumatici – senso dell'umorismo e autoironia che tradiscono quello spirito tipicamente mitteleuropeo condiviso da Procházková con la sua conterranea Pavlátová.

Durante la lettura di *Frišta*, Pavlátová era rimasta affascinata dalla protagonista, per certi versi simile alle sue eroine ceche animate e in carne ed ossa nel riflettere su se stessa, sul proprio rapporto di coppia e sulle interazioni familiari, tant'è vero che in *Moje slunce Mad* è stato scelto di rappresentarla come una donna non russa, ma ceca¹¹. In questo modo Herra va a costituire una sorta di ibrido della regista e della giornalista: Pavlátová ha infatti vissuto un'analogia

9. P. Procházková, *Frišta*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2004.

10. Eadem, *Frišta. Opowieść kabulska*, Wydawnictwo Czarne, Sękowa 2008; Eadem, *Fresha*, Stork Press, London 2012.

11. V.R. Johnson, *Out of Afghanistan*, in: "Animation magazine", 29/10/2021, <<https://www.animationmagazine.net/2021/10/out-of-afghanistan-michaela-pavlatova-on-my-sunny-maad/>> (ultimo accesso 24/09/2025).

esperienza di “straniamento”, seppur non altrettanto scioccante, quando si è trasferita alcuni anni a San Francisco per seguire il suo compagno americano di allora e, da europea, negli Stati Uniti si è sentita spesso spaesata e profondamente “diversa”; Procházková ha invece sposato un cooperante umanitario e documentarista afgano, che però è andato a vivere con lei a Praga. Inoltre, secondo la regista, la prospettiva di una donna cieca avrebbe potuto, da un lato, facilitare l'immedesimazione da parte del pubblico europeo, principale bacino d'utenza del film; dall'altro, accentuare ulteriormente la sensazione di straniamento nel passaggio da Praga a Kabul¹².

Rispetto al romanzo, va detto che la trama è semplificata, privata delle tante sottotrame di cui è composto il mosaico (o affresco) afgano che prende vita in *Frišta*. La narrazione, inoltre, è lineare e si sviluppa secondo un principio essenzialmente cronologico, mentre nel libro notiamo svariati salti temporali, flashback, digressioni con dettagliati approfondimenti su questioni storiche o politiche. Senza contare il fatto che al momento dell'uscita del romanzo, nel 2004, gli eventi del 2001 erano ancora molto recenti: alla Casa Bianca c'era un George W. Bush che, ossessionato dalla cosiddetta “esportazione della democrazia” e dal primato statunitense più che dalla lotta al terrorismo, aveva appena scatenato la guerra in Iraq; l'azione del romanzo si svolge appunto a cavallo tra gli anni Novanta e gli anni Zero. Il film, invece, è ambientato nel 2011 ed è stato presentato in sala nell'estate 2021, quando i Taliban stavano per tornare al potere smantellando ciò che era stato costruito in vent'anni di difficile transizione, non senza numerosi errori da parte di governi occidentali poco lungimiranti, come anche Procházková e Pavlátová fanno notare.

Traendo ispirazione, oltre che da *Frišta*, anche dai tanti reportage giornalistici di Procházková e da numerosi documentari sul Medio Oriente, Pavlátová in questo caso ha optato per un approccio maggiormente realistico al disegno, come se si fosse trattato di uno dei suoi lungometraggi *live action*, confermando così la capacità di adattare il proprio stile e la tecnica prescelta alla storia narrata; il film è stato

12. Cfr. 'My Sunny Maad' with Michaela Pavlátová, 28/08/2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=JpPd3tysqSw>> (ultimo accesso 24/09/2025).

disegnato su una tavoletta grafica Wacom, con realizzazione degli sfondi in Adobe Photoshop. Non mancano, comunque, singoli momenti visionari affini ai cortometraggi della regista: ad esempio in alcuni dei fotogrammi iniziali, dove una Praga in bianco e nero si fa specchio dell'apatia e della noia della protagonista che anela a un "altro" e a un "altrove" inaspettatamente incarnati dal futuro marito Nazir, foriero di un'esplosione di colori; il piglio onirico è poi evidente nel sogno ad occhi aperti della nipote afghana di Herra, una vivace adolescente a cui stanno troppo stretti chador e burqa e che immagina di sciogliersi i capelli e darsi alla pazza gioia, finalmente padrona del proprio destino.

Nella rappresentazione della protagonista e della sua cognata e nipote afghana, a livello sia stilistico che di contenuto, non possono poi sfuggire dei paralleli con altri film che sono ormai dei classici riconosciuti dell'animazione per adulti del XXI secolo: basti pensare a *Persepolis* (2007) di Marjane Satrapi, storia autobiografica e autoironica di una donna intenta a costruire la propria identità tra un Paese islamico e l'Occidente attraverso un processo di emigrazione che la rende "straniera" ovunque; oppure a *Waltz with Bashir* (2008) di Ari Folman, ritratto di un Medio Oriente in fiamme tra Libano, Palestina e Israele i cui traumi a lungo termine, individuali e collettivi, sono assimilabili a quelli afghani. Il lungometraggio recente più simile a *Moje slunce Mad* è, forse, *The Breadwinner* (2017) di Nora Twomey, altra vicenda a sfondo afghano raccontata da una regista europea (in questo caso irlandese) sulla base del romanzo di un'autrice occidentale (in questo caso la canadese Deborah Ellis, anche lei, come Procházková, reduce da una lunga esperienza di assistenza a rifugiati afghani). Meno stilizzato rispetto a *Persepolis* (dove il tocco da vignettista di Satrapi ne tradisce l'origine di *graphic novel*) e al contempo meno vicino al *live action* rispetto alla grafica di *Waltz with Bashir*, *The Breadwinner* affronta anch'esso nello specifico la problematica dell'essere una giovane donna a Kabul, ma attraverso una trama più drammatica e fitta di picchi tragici (il padre della piccola protagonista viene infatti arrestato dai Taliban e la ragazzina è obbligata a vestirsi da maschio per poter lavorare e sostenere la propria famiglia, con tutti i rischi che ciò comporta).

Anche in *Moje slunce Mad* non manca la tragicità, ma la

priorità di Pavlátová è dare vita, dalla prospettiva straniata della protagonista Herra, a una quotidianità familiare non così lontana, in sostanza, da quella delle famiglie ubicate in qualsiasi altro angolo del globo. Nell'ambito delle relazioni familiari ed extrafamiliari di *Moje slunce Mad* si parla molto, e si parla in una babele di lingue: dari, farsi, ceco e inglese. Una soluzione piuttosto singolare se si pensa che i corti animati di Pavlátová, invece, erano normalmente muti, con la definitiva vittoria dell'elemento visivo su quello uditivo in *Řeči, řeči, řeči* (Parole, parole, parole, 1991) e *Posloucháš mě?* (Mi stai ascoltando?, 2011), dove le immagini non solo facevano le veci delle parole pronunciate, ma fungevano anche da illustrazione della dialettica, spesso assai contrastante, tra parola, pensiero ed emozione, con tutte le difficoltà di comunicazione del caso. D'altro canto, anche il primo lungometraggio *live action* di Pavlátová, *Giochi infidi*, era ambientato a un crocevia di lingue e culture, seppur maggiormente vicine tra loro, ovvero ceco, slovacco e ungherese in un paesino campagnolo di confine dove la protagonista, praghese purosangue, si ritrovava a vivere sentendosi anche in questo caso un'estranea.

Herra, invece, si sente più a casa e nel suo elemento a Kabul: nel film, rispetto a una Praga grigia e ostile, la capitale afghana è un tripudio di colori caldi e brulica di vita, nonostante l'orrore della guerra, del terrorismo e della difficile condizione della donna anche dopo la cacciata dei Taliban. Ma allo stesso tempo, con i suoi tratti somatici e la sua origine europea, Herra è e rimane una "diversa" nel contesto afghano, a maggior ragione perché non riesce ad avere figli, deludendo così le fervide aspettative dei parenti del marito. Troverà così una bizzarra anima gemella in un bambino reietto che adotta e il cui nome dà il titolo al film: il piccolo Mad ha delle evidenti peculiarità dello sviluppo psicofisico che lo rendono, oltre che differente dagli altri bambini, una sorta di *Untermensch* così come lo sono le donne nella patriarcale società afghana (ma, a differenza di loro, non può nascondersi dietro a un burka che, in alcuni casi, potrebbe paradossalmente proteggerlo). Herra e Mad non sono una madre e un figlio uniti da legami di sangue, e anche in questo rimangono degli outsiders, ma, come vediamo nel finale, riescono a ricavarci con le proprie forze uno spazio familiare congeniale a prescindere da tutto e da tutti.

La storia di Herra, che decide di rimanere nella propria martoriata terra di adozione assieme a Mad, il quale a sua volta si lega indissolubilmente alla madre adottiva, è specularmente alla vicenda della cognata di Herra, Frišta, che una volta ripudiata dal marito lascia invece l'Afghanistan per seguire in Europa un medico occidentale impegnato in una delle tante organizzazioni umanitarie per il supporto ai civili afgani: la scelta di vita di Frišta è di fatto analoga a quella del già menzionato marito di Petra Procházková (oggi, per completare la vicenda, va aggiunto che l'intera famiglia di suo marito, dopo il ritorno dei Taliban al potere nell'agosto 2021, si è rifugiata a Praga con l'aiuto della giornalista).

In *Moje slunce Mad*, insomma, ognuno cerca la propria felicità dove e come gli risulta più congeniale. Per Pavlátová era fondamentale presentare ogni personaggio come individuo con una sua personalità e una sua scala delle priorità, senza generalizzazioni sulla base della nazionalità o della società d'appartenenza: nel film si mostra infatti anche l'eterogeneità del consesso sociale afgano, dove al marito bigotto e violento di Frišta, ad esempio, si contrappone il nonno di Nazir, musulmano praticante, ma progressista e sostenitore dell'istruzione femminile. “Non esiste nessun afgano ‘universale’, sono persone come noi”¹³, ha sostenuto Pavlátová, precisando di essersi avvalsa della collaborazione di una consulente afgana durante la realizzazione del film, in modo da evitare, al netto della propria congenita posizione di osservatrice esterna al contesto, inesattezze o, peggio ancora, cliché. D'altro canto, anche Herra, similmente alla regista, è un'osservatrice esterna che, però, scruta l'Afghanistan e i suoi abitanti con affetto e senza i pregiudizi o gli automatismi di quel processo di *othering* da cui, spesso, non sa esimersi l'occhio occidentale che guarda a Est.

In ultima analisi, l'intenzione della regista, così come di Procházková prima di lei, era mostrare come una famiglia afgana non sia poi così diversa da una famiglia ceca: i suoi componenti provano emozioni simili, si trovano avviluppati in relazioni più o meno disfunzionali anch'esse simili, e col-

13. I. Adamovič, *Michaela Pavlátová a Petra Procházková mluví o filmu Moje slunce Mad*, in: “Deník N”, 25/08/2021, <<https://denikn.cz/691307/animace-dava-vecem-symbolickou-platnost-mini-reziserka-michaela-pavlatova-i-zivotu-v-afghanistanu>> (ultimo accesso 24/09/2025).

tivano sogni più simili di quanto possa sembrare. Ma, differentemente dalle protagoniste ceche dei lavori di Pavlátová, hanno, per loro sfortuna e senza averlo scelto, dei seri problemi congiunturali che non gli permettono di essere liberamente padroni del proprio futuro. La loro condizione, però, come ci suggeriscono sia la giornalista che la regista, dovrebbe essere compresa con un'empatia e un rispetto spesso estranei al diffuso *westplaining* dei vertici politici e delle organizzazioni internazionali occidentali: non a caso, alla fine del suo romanzo Procházková ringraziava tutti i collaboratori della sua ONG Berkat per essere stati capaci di volare più in alto rispetto a certi diffusi comportamenti stereotipati che riducono l'aiuto umanitario all'esportazione di idee occidentali e di vaghi diritti umani senza che avvenga un vero scambio di esperienze con le persone che si vorrebbero aiutare, di cui spesso non si considera (e talvolta nemmeno si conosce) la specificità culturale.

Moje slunce Mad rappresenta dunque una sorta di bilancio, una summa delle opere della regista cui si aggiunge, però, un'apertura verso latitudini più distanti e verso modelli internazionali del cinema di animazione che, oltre a conferire maggiore respiro a questo lungometraggio, potrebbero portare Pavlátová a una nuova tappa della sua prolifica carriera. Richiamando alla mente la classica *Theorie des Fremden* (Teoria dello straniero/dell'estraneo) del sociologo Alfred Schütz¹⁴, si nota poi come Herra e le altre protagoniste di Pavlátová, così come quelle di tanto cinema ceco e di tanta letteratura ceca contemporanea¹⁵, siano immancabilmente delle *cizinky*, delle "straniere" o "estranee" (in ceco il termine racchiude entrambe le accezioni, come il tedesco *Fremd*), che si percepiscono come tali anche a casa propria, all'interno di un contesto sociale più abituale in cui, nondimeno, sono attraversate da un senso di alienazione. D'altro canto, spesso simili figure chiave narrano la propria esperienza da un "altrove" in cui possono sentirsi ancora più

14. A. Schütz, *Der Fremde*, in: Id., *Gesammelte Aufsätze*, Martinus Nijhoff, The Hague 1972, pp. 53-69.

15. Oltre alle registe e alle scrittrici sopra menzionate, si possono citare anche dei recenti romanzi cechi di grande successo come *Únava materiálu* (La fatica dei materiali, 2016) di Marek Šindelka o *Láska v době globálních klimatických změn* (L'amore al tempo dei cambiamenti climatici, 2017) di Josef Pánek.

“estrane” oppure, al contrario, trovare il proprio spazio manifestando empatia nei confronti del prossimo e capacità di immedesimazione, il che è particolarmente calzante nel caso della Herra di *Moje slunce Mad*. Del resto, nel suo cortocoraggio (o autoritratto animato) *This could be me* (1995), Pavlátová aveva pronunciato una frase che suona come una dichiarazione di poetica e di intenti, e che la accomuna alle numerose “sorelle” uscite dalla sua matita: “I like to watch people, I like to observe their faces, to create the stories hidden behind the words”.

**Storia dell'arte e illustrazione: un rapporto in via di
definizione? Alcune suggestioni tra Italia e area slava /
Art history and illustration: a developing relationship?
Some suggestions between Italy and the Slavic world**

Giulia Perrino
Storica dell'arte

228

Obiettivo di questo intervento è quello di soffermare l'attenzione su una questione di metodo e di definizione disciplinare particolarmente delicata, solo da poco tempo oggetto di studi: che rapporto esiste tra storia dell'arte e storia dell'illustrazione? L'illustrazione è una forma di arte? Se sì, di che tipo? È una versione minore della pittura? Ne è parte esattamente come l'affresco o l'olio su tela, o, per fare una distinzione che non sia tecnica ma pertinente, per esempio, alla storia dei "generi artistici", come il paesaggio o la caricatura? Quanti illustratori sono *anche* artisti o sono *solo* illustratori? Se Henri de Toulouse-Lautrec o Duilio Cambellotti sono artisti a pieno titolo, e in quanto tali compaiono nei libri di storia dell'arte, Lorenzo Mattotti un giorno vi comparirà? È ancora funzionale, utile, corretto distinguere le arti in maggiori o minori¹? L'illustrazione è una delle arti minori che ogni tanto sale sul podio destinato alle arti maggiori? In definitiva, cosa

aA

1. La domanda è chiaramente provocatoria. Qualsiasi storico dell'arte affermerebbe che non ha più senso questa distinzione. Eppure qualsiasi storico dell'arte con un po' di onestà dovrà riconoscere che il pubblico non considera affatto la *Saliera di Francesco I* di Benvenuto Cellini alla stessa stregua del *Bacco* di Caravaggio.

è l'illustrazione, e qual è il suo rapporto con la grafica, il fumetto, il disegno?

Alcune di queste domande potrebbero sembrare retoriche, ma a mio parere non lo sono affatto. La domanda per esempio sui chi decide chi sono gli artisti, e quindi cosa è arte, al di fuori di meccanismi commerciali, è piuttosto insidiosa e foriera di riflessioni molto articolate su che cos'è, in ultima analisi, l'arte: tema, come sappiamo, aperto nei primi decenni del Novecento dai protagonisti delle avanguardie artistiche, da Marcel Duchamp, da Piero Manzoni, portato avanti per tutto il corso del secolo scorso e decisamente ancora attuale, se pensiamo allo scalpore e alle domande suscitate dalla ormai celebre banana di Cattelan (l'opera, *Comedian*, è stata battuta all'asta per 6,2 milioni di dollari nel 2024; a una cifra simile corrisponde il valore commerciale stimato per la *Fiscella* del Caravaggio, una delle opere d'arte universalmente riconosciute, anche a livello popolare, come tra le più importanti nella storia della pittura).

È un dato di fatto che l'arte è in fase di ridefinizione, e ormai da tempo, chioserebbe qualcuno. Tuttavia alcuni aspetti critici, filosofici e anche propriamente epistemologici del rapporto tra i concetti di "arte" e di "immagine" sono ancora da discutere e chiarire.

aA

229

Che cos'è l'illustrazione?

Il vocabolario Treccani indica, per "illustrazione" l'opera, l'attività dell'illustratore, e con significato concreto, la figura (disegno o fotografia) stampata o inserita in un volume o in un periodico a corredo del testo². Già nel significato originario, dunque, l'illustrazione presenta un legame indissolubile con la parola. Questo ne rende sin dalle origini difficile un distacco, anche se il processo di autonomizzazione dell'immagine illustrata rispetto al testo risulta oggi molto più maturo, come si osserva per esempio nell'evoluzione dei cosiddetti *silent book*³.

La storia dell'illustrazione racconta che questa nasce in tempi abbastanza antichi (almeno dal XV secolo, con la nascita della stampa a caratteri mobili). Infatti, prendendo

2. <<https://www.treccani.it/vocabolario/illustrazione/>> (ultimo accesso 06/10/2025).

3. M. Terrusi, *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*, Carocci, Roma 2020.

in considerazione la definizione proposta dall'unica storia dell'illustrazione esistente in Italia, quella di Paola Pallottino, si può essere senz'altro d'accordo con lei quando afferma che

[...] per illustrazione si intende solo ed esclusivamente il multiplo ottenuto tramite la riproduzione a stampa di un artefatto di natura grafico-pittorica, commissionato dall'industria editoriale e pertanto reperibile nei relativi prodotti come libri e periodici⁴.

Questa definizione evidenzia con immediatezza due caratteristiche proprie dell'illustrazione: si tratta di un oggetto visivo di tipo *commerciale* e di un prodotto fisico, un artefatto, *replicabile* potenzialmente all'infinito. C'è poi quell'elemento del suo *rapporto con la parola* di cui si è già accennato, e rispetto al quale l'illustrazione si avvicina e allontana nel corso della sua storia secondo un processo che potremmo definire a fisarmonica, un processo lento e articolato, non privo di salti e ricco di contaminazioni ed esperienze miste, tra editoria, stampa, grafica, design, fumetto, e che vede forse una delle punte più interessanti in tutte quelle sperimentazioni dell'arte contemporanea che hanno ruotato attorno alla stagione della poesia visiva, dei calligrammi, dei rebus e in generale della cultura verbovisuale.

Se interesse specifico del convegno è l'indagine sui processi che hanno contribuito alla nascita e allo sviluppo di fumetti, *graphic novel* e animazione (in particolare nei Paesi slavi), che del rapporto tra testo (o narrazione) e immagine si sostanziano, una riflessione più ampia e generale sul senso e sul valore dell'illustrazione e sulla discussione di un suo statuto, sottende e abbraccia la tematica specifica. Per questo motivo, pur consapevole dei rischi, mi cimento nel tentare uno *status quaestionis* e propongo una rilettura del rapporto tra storia dell'arte e storia dell'illustrazione.

Non sono la sola, per fortuna, a pormi queste domande, ma devo confessare che restiamo ancora in pochi⁵, e tra

4. P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Libri e periodici a figure dal XV al XX secolo*, La Casa Usher, Bologna 1988, p. 9.

5. G. Bacci, *Da Sussi e Biribissi a Mazinga: l'Archivio Salani come risorsa per la storia dell'illustrazione in Italia*, in "Memofonte" n. 3, 2009, pp. 1-14; G. Bacci, *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra archivi, riviste e illustrazioni. Un progetto Futuro in Ricerca 2012*,

questi certamente la voce di Paola Pallottino si conferma una delle più interessanti. In un'intervista recente (2022), Pallottino afferma che è necessario studiare i grandi illustratori "come i mostri sacri della storia dell'arte"⁶: cioè catalogare e schedare tutte le opere, analizzarne contesto e committenza, valutare tecniche e stili. Va precisato, infatti, che l'illustrazione e tutti i suoi consimili, come la caricatura, e gli addentellati o derivati (inclusi fumetti e *graphic novel*) sono ancora ampiamente considerati espressioni di un'arte minore e per questo motivo sono pochissimo o per nulla studiati. Di molti illustratori, per logica conseguenza, si stanno perdendo o sono state già perdute molte informazioni che potevano essere preziose per ricostruire non solo il loro lavoro ma, soprattutto, il più ampio contesto storico-culturale in cui questo si colloca.

Come mai Pallottino insiste, nel 2022, sull'opportunità di studiare Sergio Tofano come se fosse Beato Angelico? Beh, perché esiste in Italia anche una fortissima dicotomia, quasi una separazione strutturale, che ha generato inevitabilmente un *vulnus*, tra studi accademici sull'illustrazione, produzione e fruizione della stessa. Sono davvero poche le cattedre di Storia dell'Illustrazione, concentrate quasi tutte nell'ambito delle Accademie di Belle Arti, e anche qui sono spesso declinate più nel settore disciplinare della pedagogia che dell'arte, o comunque adattate a indagini specifiche per il mondo dell'infanzia⁷ e (da qualche tempo) della prima adolescenza. A questo mondo si rivolge peraltro, anche se non in modo esclusivo, la maggior parte dell'editoria specializzata⁸. D'altro canto, in ambito propriamente universitario, molte delle ricerche che sembrano toccare il mondo dell'illustrazione riguardano in realtà riflessioni puramente filosofiche, semiotiche o culturali inerenti allo

aA

231

in "Memofonte", n. 10, 2013, pp. 141-155; G. Bacci, *Figure e libri: studi di storia dell'illustrazione*, in "Nuova Informazione Bibliografica", n. 2, 2013, pp. 345-370.

6. E. Balzaretti, *L'illustrazione è l'estensione significativa del testo. Intervista a Paola Pallottino*, in "L'indice dei libri del mese", n. 9, 2022, p. 12.

7. G. Grilli, *Di cosa parlano i libri per bambini. La letteratura per l'infanzia come critica radicale*, Donzelli, Roma 2021. M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma 2012.

8. G. Grilli, *Libri nella giungla. Orientarsi nell'editoria per ragazzi*, Carocci, Roma 2012; The Book Fools Bunch con Carla Ghisalberti, *Guida tascabile per maniaci dei libri per ragazzi*, Edizioni Clichy, Firenze 2023.

statuto dell'immagine, alla storia dello sguardo, alla cultura visiva⁹. Sostanzialmente sono limitati gli storici dell'arte puri che si occupano di illustrazione. Il *vulnus* è solo parzialmente coperto da una bella realtà a cavallo tra accademia ed editoria: quella dell'Associazione Culturale Hamelin¹⁰, che opera a Bologna, quell'isola felice italiana che ogni anno da più di sessanta anni ospita il Bologna Children's Book Fair.

Una vera “cenerentola” nel mondo dell'arte?

Nell'epistemologia dell'arte contemporanea, l'illustrazione, insieme alla decorazione e all'ornamento, è una vera “cenerentola”¹¹. Per iniziare un'indagine scientifica e cominciare a tracciare i confini e i metodi della disciplina, dobbiamo guardare a chi per primo si è occupato di delimitare un campo di indagine, quando davvero nessuno se ne occupava: sto parlando del bolognese Antonio Faeti¹². Il suo prezioso lavoro *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia* si muove in un range temporale estremamente interessante, che possiamo definire un vero e proprio incubatore dell'illustrazione moderna, compreso tra l'Unità d'Italia e gli anni Cinquanta del Novecento. I primi “figurinai” oggetto di analisi di Faeti operano nella Firenze postunitaria nutrita di ideologie pedagogiste e istanze educative e istruttive di matrice cattolico-liberale. Attraversando l'età giolittiana, le guerre e il periodo fascista, Faeti imposta una straordinaria lettura di natura antropologica e sociale dell'immagine figurata, che tocca punte di magistrale chiarezza nei capitoli centrali dedicati ad Antonio Rubino (1880-1964), Umberto Brunelleschi (1879-1949), Duilio Cambellotti (1876-1960, presentato nello splendido

9. H. Belting, *Per una iconologia dello sguardo*, in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di R. Coglitore, duepunti edizioni, Palermo 2008, pp. 5-27; H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010; M. Cousins, *Storia dello sguardo*, Il Saggiatore, Milano 2018; N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo*, Johan & Levi, Monza 2017; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino 2024; A. Pinotti, *Il primo libro di teoria dell'immagine*, Einaudi, Torino 2024.

10. Hamelin, *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Donzelli, Roma 2012; si consulti anche il sito ufficiale dell'Associazione, al link: <https://hamelin.net>.

11. M. D'Agostino (a cura di), *Le cenerentole dell'arte. Viaggio bibliografico e documentario attraverso la decorazione e l'ornamento*, Napoli 2017.

12. A. Faeti, *Guardare le figure. Illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Einaudi, Torino 1972.

capitolo “Beardsley spiegato ai bambini”), al caso specifico del “Giornalino della Domenica” e degli illustratori ivi coinvolti, fino ai primi segni di astrazione e congelamento della grafica in età fascista (“il deforme quotidiano”), di cui Bruno Angoletta (1889-1954) e Sergio Tofano (1886-1973) sono eccellenti esempi. Spesso in questo lungo percorso gli illustratori analizzati sono anche caricaturisti: negli stessi anni, infatti, si assiste in questo specifico ambito a una fioritura straordinaria, con punte elevatissime dal punto di vista estetico e comunicativo, di cui sarebbe troppo lungo narrare in questa sede e per cui si rimanda eventualmente a una riflessione successiva¹³. Faeti giunge infine al secondo dopoguerra e all’analisi del rapporto tra vecchi “figurinai” e nuovi “cartoonist”, quando cambia in modo radicale: “[...] sia l’iconosfera complessiva che lo specifico territorio entro il quale agisce l’illustratore di libri per bambini”¹⁴.

Il range cronologico (1870-1950 circa) nel quale si muove Faeti per tracciare un primo ambito di indagine e muovere i primi passi nella definizione della materia presenta una interessante relazione, non credo voluta, o quanto meno non sempre esplicitata, con le vicende più ampie dell’arte contemporanea. Mi salta inevitabilmente agli occhi l’innegabile nesso tra questi prodotti considerati minori, la caricatura – di interesse popolare – e l’illustrazione – legata al mondo dell’infanzia o appunto dell’informazione popolare – e la cosiddetta arte maggiore. Bruno Angoletta sembra prendere spunto dalle forme spigolose e geometriche e dai giochi coloristici di Fortunato Depero almeno tanto quanto Sergio Tofano adotta la ripetizione delle forme geometriche curve nello stesso modo elegante in cui lo fa Giacomo Balla.

Esattamente in questo periodo, scelto da Faeti per impostare un discorso iniziale sull’illustrazione italiana, incontriamo gli artisti che operano il grande cambiamento dell’arte contemporanea: ci muoviamo tra le proditorie istanze macchiaiole e impressioniste (anni Sessanta e Settanta dell’Ottocento) e gli esiti maturi dello Spazialismo di

aA

233

13. C. A. Petrucci, *La caricatura nell'Ottocento*, De Luca, Roma 1954; A. Negri, M. Sironi, *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Skira, Milano 2007; L. Baridon, M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles&Mazenod, Paris 2021.

14. A. Faeti, *Guardare le figure*, cit., p. 353.

Fontana e dell'Informale di Burri (anni Quaranta e Cinquanta del Novecento). In questa forchetta cronologica e concettuale si compie il salto verso l'arte che consideriamo propriamente moderna: dopo le esperienze impressioniste e post-impressioniste, che avviano la rottura della rappresentazione mimetica della realtà a favore di una visione "retinica", l'avvento dell'astrazione e l'allontanamento radicale dalla mimesi del reale vede certamente protagonisti – anche e soprattutto nella formulazione teorica – i russi e gli artisti di area tedesca e slava: Kandinskij e Kazimir Malevič, ma anche Paul Klee e František Kupka. La fortissima tensione spirituale e concettuale che sottende il pensiero teorico di questi maestri genera un particolare tipo di astrattismo geometrico, nel quale l'artista, spiega Arthur Danto,

[...] Compie un'astrazione a partire dalla realtà visiva, in modo che esista per così dire un percorso che va dalla superficie del quadro al mondo reale diverso da quello tradizionale, in cui la superficie dell'opera "imitava" la cosiddetta superficie della realtà¹⁵.

234

Questo processo di astrazione può essere esplicitato, semplificando, attraverso la serie che Piet Mondrian dedica all'albero di melo, ma le istanze che pervengono alla codifica di un nuovo segno astratto di tipo geometrico passano in modo praticamente inevitabile da un certo modo di pensare il colore in associazione alla forma, come aveva teorizzato Kandinskij ne *Lo spirituale nell'arte*. E tali istanze sembrano sottendere anche l'opera di numerosi illustratori americani ed europei che si dedicheranno qualche decennio dopo alla costruzione di forme, colori e figure funzionali alla creazione di un nuovo statuto dell'immagine, che sarà presto declinato in senso popolare, educativo, pedagogico: forme, colori e figure che sono arricchite dalla potenzialità del gioco e dalla rappresentazione moltiplicatrice del movimento (che pure pagano il loro debito ai dadaisti, soprattutto a Marcel Duchamp, e ai futuristi, in particolare a Giacomo Balla e Fortunato Depero). Tra i pionieri, citiamo almeno l'americano Eric Carle (1929-2021), l'italiana Iela Mari (1931-2014) e la cecoslovacca Kveta Pacovska (1928-2023).

aA

15. A. Danto, *Sogni a occhi aperti*, in Id., *Che cos'è l'arte*, Johan & Levi, Monza 2014, pp. 19-48: 25.

Il suo lavoro, in particolare, sembra prendere le mosse da modi narrativi che mescolano molteplici esperienze, dalle finestre simultanee di colore di Robert Delaunay alle gradazioni statico-dinamiche di Paul Klee, ai giochi alfabetico-linguistici dei quadrati multipli di Alighiero Boetti, ai tagli nella tela di Fontana che aprono la via all'interpretazione su ciò che c'è dietro la tela (e qui però c'è anche tanto del lavoro di Bruno Munari, Leo Lionni, della stessa Iela Mari prima citata), ai giochi materici e ai collage estremi del mondo surrealista e dadaista di Hannah Hoch, per esempio.

Il range cronologico preso in considerazione da Faeti si ferma grosso modo agli anni Cinquanta, come fa anche la prima edizione del testo – fondamentale, ma qui non analizzato per mancanza di tempo – di Paola Pallottino sull'illustrazione italiana.

Gli anni Cinquanta e Sessanta segnano un passaggio significativo sia per l'illustrazione sia per l'arte contemporanea. I confini si fanno più fluidi, la ritrovata dimensione ludica (soprattutto grazie al fenomeno Dada) e la liberazione dagli schemi e dalle maglie rigide dell'arte tradizionale, uniti alla diffusione della cultura pop a livello transnazionale tra Europa e America, consentono una definizione più ampia, più libera e più morbida della cultura visuale e aprono la via ai primi fondamentali esperimenti di ristrutturazione del concetto e degli usi dell'immagine. Il fumetto, nato intorno ai primi del Novecento¹⁶, prende piede in modo radicale e sempre più potente, e l'immagine associata a una narrazione sequenziale esplicitata da un testo racchiuso in nuvolette bianche continuerà un suo percorso e una sua evoluzione che può essere indagata in modo parallelo, tangente e ovviamente complementare a quello dell'illustrazione. *Graphic novel*¹⁷ e animazioni costituiscono le evoluzioni complesse e spesso molto raffinate di una nuova narrazione per immagini e con le immagini. E il paragone con la grande arte, se ancora ha un senso esprimersi così a valle del mio

16. Tra i numerosi testi di riferimento, cito, soprattutto per le tangenze con il tema dell'illustrazione che ho qui discusso: G. Ginex (a cura di), *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*, Catalogo della mostra, Milano 2009.

17. G. Fofi, *Il romanzo a fumetti*, in *Storie di fumetti. Con un inedito di Giovanni Gandini*, a cura di A. Cadioli, A. Negri, Skira, Milano 2009, pp. 94-101; P. Barucci, S. Mezzavilla, *Fumetto italiano. Cinquant'anni di romanzi disegnati*, Skira, Milano 2016.

discorso, può proseguire nella stessa direzione già tracciata, arricchendosi di ulteriori sviluppi e riflessioni.

Gli anni Sessanta, in particolare, sono un vero giro di boa. L'illustratore ceco Miroslav Šašek (1916-1980)¹⁸ e l'artista italiano Pino Pascali (1935-1968)¹⁹ elaborano contemporaneamente alcuni tra i loro capolavori di illustrazione e animazione, mentre un gruppo straordinario di artisti che ruotano attorno alla brillante intellettuale Rosellina Archinto sta incubando una vera e propria rivoluzione nell'ambito dell'illustrazione per l'infanzia e di conseguenza nel relativo settore editoriale. Per la Emme Edizioni, la casa editrice da lei fondata nel 1966²⁰, lavorano al fianco di Giosetta Fioroni (1932) (che illustra Alberto Arbasino), Enzo (1932-2020) e Iela Mari (1931-2014) e il geniale Leo Lionni (1910-1999). Insieme a Bruno Munari (1907-1998) e Gianni Rodari (1920-1980), questi straordinari artisti a tutto tondo, portatori sani di libertà espressive sia narrative che immaginifiche, hanno lasciato un segno preciso e indelebile in questa eccezionale stagione culturale.

La Emme Edizioni nasce nel 1966. Pino Pascali, forse l'ultimo erede di Marcel Duchamp, soprattutto per lo spiccato senso del gioco nell'arte, come espressione di una radicale irriverenza verso il mondo borghese e le rigide etichette sociali, e al contempo come sublimazione ironica della sua profonda capacità immaginifica, della costruzione di un "mondo che non esiste", muore in un incidente stradale in moto nel 1968. Aveva appena trentadue anni. Abbiamo così perso, decisamente troppo presto, l'inventore delle Code di Balena (*Moby Dick*, 1964-65), dei *32 mq di mare circa* (1967), dei *Buchi da setola* (1968)²¹. Soprattutto, abbiamo perso uno dei principali catalizzatori di istanze infantili e giocose in un'arte per niente bambina, un'arte povera e concettuale capace di dialogare veramente con il suo tempo.

18. M. Salisbury, *Miroslav Šašek*, LupoGuido, Milano 2021.

19. Pino Pascali. *Lavori per la pubblicità*, Carlo Cambi Editore, Siena 2006; R. Lacarbonara, *Un mondo che non esiste. Pino Pascali e Carosello*, in: D. Cimorelli, S. Roffi, *Carosello. Pubblicità e televisione 1957-1977*, Silvana Editoriale, Milano 2019, pp. 297-307; si veda anche il recente F. Boragina, E. Morra (a cura di), *Pino Pascali – Toti Scialoja. Confluenze*, Elecata, Milano 2024.

20. M. Terrusi, *Meraviglie mute. Silent book e letteratura per l'infanzia*, cit., pp. 29-59.

21. Pascali. *Catalogo generale delle sculture dal 1964 al 1968*, a cura di M. Tonelli, De Luca Editori d'Arte, Roma 2011.

Vorrei concludere questa breve e ambiziosa, sono consapevole, disamina sui rapporti tra grande arte e illustrazione con una semplice riflessione, tornando alla questione iniziale: che rapporto esiste tra storia dell'arte e storia dell'illustrazione? Quesito al quale rispondo con un'altra domanda, forse un po' provocatoria: quanto la nostra valutazione su chi è un artista e cosa è arte dipende da qualcuno che lo ha classificato prima di noi? È tempo di far saltare le barriere e ridefinire il paradigma dell'immagine, e siamo solo agli inizi.

**Un festival con le zampe di gallina.
Ragioni, storia e prospettive di Baba Jaga Fest /
A festival with chicken legs.
*Reasons, history and prospects of Baba Jaga Fest***

Alessio Trabacchini

critico editor e curatore, per Baba Jaga Fest

Prima. Roma 2021

aA

La Baba Jaga vinse senza sforzo il ballottaggio con un ipotetico Malina Fest e diede il nome al nostro festival. Volevamo qualcosa che fosse condiviso, riconoscibile da almeno una parte dell'area che ci accingevamo a esplorare, e che fosse facile da pronunciare anche da chi, come noi, non avesse una formazione da slavista.

Vogliamo raccontare come e perché la “strega” dai boschi dell'Est ci abbia raggiunto sulle rive del Tevere per battezzare un piccolo festival di fumetti. È la storia di un festival che nasce improbabile e diventa necessario.

Era il 2021 e il Ministero della Cultura aveva lanciato un avviso pubblico per sostenere la diffusione e la valorizzazione del fumetto come forma d'arte, concentrandosi sia sul fumetto contemporaneo che su quello storico. Con il Bando Promozione Fumetto 2021, per la prima volta un'istituzione nazionale interveniva direttamente nel sostegno del fumetto in quanto realtà culturale. Ad oggi, sarebbe stata anche l'ultima, ma lo avremmo scoperto dopo.

Industrie Fluviali, spazio rigenerato ed ecosistema culturale del quartiere Ostiense, luogo insolito del panorama romano per attitudine e polimorfismo, aveva deciso di co-

gliere l'occasione per proporre un progetto che rappresentasse uno sguardo sul fumetto contemporaneo da realizzare in un luogo del contemporaneo. Ad avanzare la proposta per Industrie era Gabriele Scorzoni, designer culturale, ad accoglierla Serena Dovì, videomaker e proprietaria di Risma bookshop, realtà vitale al respiro del fumetto a Roma, e Alessio Trabacchini, editor per la casa editrice Coconino Press e curatore. In tre, avremmo costituito il motore del festival.

Dobbiamo premettere che, a partire dagli anni Dieci, in Italia gli eventi dedicati ai comics si sono moltiplicati, per lo più ibridandosi con quelli dedicati ai giochi o al cosplay. Fare un festival di fumetto – non una fiera, che include l'aspetto mercantile – significa confrontarsi con questa massiccia ma superficiale occupazione dello spazio pubblico, con la natura confusa e mutevole di un linguaggio che ha il suo centro nei confini e infine con l'ambiguità della sua accettazione culturale. Se oggi i fumetti, anche grazie all'astuta locuzione *graphic novel*, sono per lo più considerati una dignitosa forma letteraria, specie se affrontano un tema grave e facilmente identificabile, rimangono ai margini del sistema educativo e della ricerca universitaria. E se, viceversa, continuano a guadagnare spazi nelle accademie di Belle Arti con corsi dedicati, vengono sostanzialmente ignorati dal sistema dell'Arte (A maiuscola).

In questo quadro, inventammo il nostro festival, quasi come un esercizio libero, perché eravamo ragionevolmente convinti che non avremmo vinto il bando, e con voglia di pensare qualcosa che non c'era e che avrebbe potuto farci scoprire cose nuove.

Condividiamo un'idea di fumetto, che facevamo corrispondere con l'intenzione di raccontare con le immagini, non necessariamente storie, ma anche concetti ed emozioni, con l'intenzione di muoverci liberamente tra i territori della narrativa e delle arti visive, rimanendo aperti al fumetto astratto, all'illustrazione narrativa, spaziando dall'editoria ufficiale all'autoproduzione.

E dividiamo l'ignoranza, tanto consapevole da essere già diventata curiosità, per quello che era stato e stava diventando la narrazione disegnata nella metà d'Europa rimasta ai margini del nostro immaginario occidentale. Quello che avevamo visto ci era sembrato, volta per volta,

affascinante, storto, vitale. Perché ne sappiamo così poco? Perché ne traduciamo così poco? Perché non favorire l'incontro tra queste forme nuove e inaspettate? Dunque un festival dell'Est Europa, con una fluida geografia a fare da cornice, la possibilità di mescolare stili, approcci e generi, e senza esotismo, perché l'est è un altrove solo in misura della nostra distrazione: è qui.

Avevamo qualcosa che conoscevamo bene, la narrazione disegnata nelle sue proteiformi variazioni, e l'avremmo usata per attraversare qualcosa che volevamo esplorare: le tradizioni e le avanguardie dell'Europa orientale in questo campo.

Europa orientale, dunque non solo slava, che qui si definisce su una base vagamente geografica (grossomodo da Trieste agli Urali, dal Baltico al Mar Nero) e su un più identificabile fondamento storico (la fase dei regimi comunisti). In definitiva, quel tanto di labile confine necessario a non disperdersi veniva dato dalla nostra citata ignoranza di europei dell'ovest.

Si dice che in quest'area la cultura ufficiale abbia scoraggiato, quando non censurato o represso, i fumetti in quanto prodotto della decadente cultura occidentale,

Ma in effetti l'avversione a contaminare, mescolando, rappresentazione visiva e racconto, o peggio immagini e parole, era ed è trasversale alle barriere ideologiche. Nel mondo capitalista, i fumetti prosperarono a patto di riconoscersi come forma d'intrattenimento più che di espressione artistica, disegnando una diseguale geografia che varia da un crescente peso culturale nell'area francese alla quasi inesistenza in quella tedesca. Nel dopoguerra del socialismo reale, invece, quanto si era creato nella prima metà del secolo, specialmente sulle riviste e i supplementi per ragazzi, venne cancellato. Mentre le forme dell'albo illustrato e dell'animazione ricevevano invece riconoscimento e sostegno.

Le ragioni di questa politica culturale, al di là della generica spiegazione che identifica i fumetti come frutto corrotto dell'imperialismo americano, attendono ancora studi adeguati. Ma è importante sottolineare come il quadro sia tutt'altro che granitico e uniforme.

A guardare da vicino si riconoscono le tante infiltrazioni del fumetto, dalla penetrazione della rivista "Pif Gadget", espressione del partito comunista francese in Romania, alla

“Dăga” bulgara, ai più articolati casi delle scene polacca e cecoslovacca, dove germogliano i semi di un primo underground. Casi a parte, fuori del blocco sovietico, quello della Jugoslavia, dove i fumetti continuano a trovare un certo spazio e si mantengono in dialogo con quanto avveniva ad Ovest, e dell’Albania, dove non esiste nemmeno una parola per indicare i fumetti.

La nostra attenzione era rivolta principalmente alle artiste e agli artisti contemporanei, a tutta quella scena pulviscolare, spesso composta da expat, che mescola con inedita libertà linguaggi e tradizioni.

Si trattava di proseguire idealmente il lavoro iniziato dalla rivista slovena “Stripburger” con il pionieristico speciale “Stripburek. Comics from behind the rusty iron curtain” (1997), ma vent’anni dopo, nell’era dei social e della nuova accettabilità culturale raggiunta dai comics.

Infine, se doveva essere uno spazio comune, avremmo invitato artisti e artiste che dall’Italia avessero rivolto lo sguardo a est, interrogando e raccontando.

Dunque, *Baba Jaga Fest. Storie e disegni dall’Europa orientale*. E dunque la Baba Jaga, perché dentro la strega, avrete notato le virgolette qualche riga più su, riconoscevamo la dea nascosta, quella che, per istinto ed empatia, la lituana Akvile Magicdust avrebbe disegnato per il manifesto della prima edizione. Ma della strega-dea cercavamo soprattutto l’ospitalità nella sua casa dalle zampe di gallina, capace di muoversi, cambiare bosco, scavalcare confini, chissà dove ci avrebbe portato. Ad aggiudicarci il bando, per cominciare.

aA

241

Prima edizione. Roma 2022

Il primo Baba Jaga Fest si tenne così a Roma, negli spazi di Industrie Fluviali, dall’8 al 10 aprile 2022. Nel frattempo avevamo definito il programma, cominciando da una stretta collaborazione con kuš!, realtà lettone di peso internazionale, che avrebbe curato una collettiva di autori baltici. Composta da Akvile Magicdust e Gvidas Pakarklis dalla Lituania, Jana Ribkina e Pauls Rietums dalla Lettonia e Mark Antonius Puhkan dall’Estonia, la mostra forniva anche un campione della fluidità stilistica del fumetto contemporaneo, libero di scivolare tra realismo astrazione e cartoon. Una fluidità confermata dai contributi, laboratori e talk, di Kalina Muhova (Bulgaria), Alex Bodea (Roma-

nia), Daria Bogdanska (Polonia), Alice Milani e Andrea De Franco (Italia).

L'invito ad Aleksandar Zograf, unico tra gli autori del fumetto indipendente balcanico ad aver guadagnato una certa notorietà a Ovest durante le guerre jugoslave, era una necessità più che un tributo. Il suo film *The Final Adventure of Kaktus Kid* è dedicato al fumettista serbo Veljko Kockar, fucilato alla fine della Seconda guerra mondiale, e voleva anche essere un invito a scoprire le storie dimenticate del fumetto europeo.

A Eliana Albertini e Maurizio Lacavalla, giovani leve del fumetto italiano, proponemmo invece due mostre di produzione, due sguardi che si sarebbero confrontati, uno di fronte all'altro, nella stessa sala. A partire da un viaggio negli stati della ex Jugoslavia, Albertini avrebbe cercato, raccolto, scelto cartoline dagli alberghi della Jugoslavia, per ridipingerle in una serie di acrilici su tela: l'evocazione di un altrove mai esistito, accogliente e spettrale.

Mescolando tecniche grafiche e pittoriche con diversi approcci narrativi, il progetto di Lacavalla raccontava la storia del padre, pugliese trapiantato in Bulgaria.

La personale principale sarebbe stata dedicata alla pietroborghese Ol'ga Lavrent'eva e al suo *Survilo*, appena tradotto in Italia da Coconino Press. Che la casa editrice più prestigiosa nel settore del graphic novel pubblicasse un'autrice russa era già una notizia, ed eravamo colpiti dall'autonomia espressiva e dal segno visionario con cui l'autrice raccontava la vita della nonna durante l'Assedio di Leningrado.

Il 24 febbraio, inizio dell'invasione su larga scala dell'Ucraina, ci colse a poco più di un mese dal festival, con il catalogo (di fatto un'antologia di storie e testi) già chiuso e la promozione a pieno regime. La guerra avrebbe inciso sul nostro lavoro, e soprattutto ne avrebbe cambiato il senso. Tra telefonate del Ministero degli Esteri e scambi concitati con gli stakeholder baltici, tutto è diventato più difficile, più importante. La mostra di Lavrenteva era diventato un problema. Pratico – il viaggio dell'artista era in quel momento impossibile, e l'arrivo delle opere era a rischio – e soprattutto etico e politico: il suo libro denunciava gli abusi dello stalinismo, mostrava l'orrore della guerra, ci sembrava una voce opportuna in quel momento di smarrimento. Ma

troppe cose ci sfuggivano. Ci eravamo messi in cammino anche per curare la nostra ignoranza, ma eravamo appena partiti. Provammo a difendere il lavoro di Lavrenteva e a contattare artisti ucraini, tra cui Jenya Polosina che ci rispose fermamente di no. Parlammo a lungo con gli artisti baltici, con i collettivi di slavisti italiani che, fin dall'inizio avevano accolto con entusiasmo il nostro nuovo festival. E prendemmo la decisione di annullare la mostra, convinti dalla posizione di kuš! e dai commenti che nel frattempo Ol'ga Lavrent'eva scriveva su Telegram, che ci piacevano sempre meno. Non rinunciammo alla Russia: nella sala che avrebbe dovuto ospitare la personale, lasciata al buio, uno schermo riproduceva in loop un documentario su Memorial, la ONG votata alla memoria storica e alla difesa dei diritti umani appena chiusa dal regime.

Facemmo anche in tempo ad aggiungere qualche riga all'introduzione del catalogo.

Ora scriviamo e fuori c'è la guerra. La nostra isba è ferma sulle rive del Tevere e noi continuiamo a lavorare, sgomenti eppure al sicuro rispetto a chi rischia la vita e quella percentuale di libertà per cui forse vale la pena morire, con il privilegio della nostra amarezza.

Scriviamo e pensiamo a come sarà il mondo quando queste righe verranno pubblicate, cercando di capire cosa possiamo fare. Sappiamo di essere ignoranti, ma di avere voglia di ascoltare, che ancora ci ripugna la violenza, che preferiamo i sentieri alle autostrade, i boschi alle frontiere, che amiamo le differenze, le andiamo a cercare.¹

Il riscontro ottenuto dalla prima edizione ci lasciò sorpresi e orgogliosi. Attorno alle attività del festival si raccolse un pubblico di 1.340 persone, e le due nicchie a cui facevamo riferimento, chi ama i fumetti e chi le culture dell'Europa orientale, erano confluite e si erano mescolate negli spazi del festival. Il sostegno di alcuni gruppi di giovani slavisti era stato vitale, erano nate nuove idee, una rete sempre più fitta di contatti, possibili collaborazioni. Se non che il bando, avevamo saputo alla vigilia del festival, non si sarebbe ripetuto.

1. Alessio Trabacchini, *Cercando le differenze. Introduzione al Baba Jaga Fest*, in AA. VV., *Baba Jaga Fest. Storie e disegni dell'Europa orientale*, Lostudiodorme, Roma 2022, p. 5.

Intermezzo. Roma – Europa 2022-2024

Mentre la casa dalle zampe di gallina si teneva in esercizio organizzando e promuovendo piccoli eventi, è cominciata la ricerca di nuovi fondi. Una ricerca che ha mosso i suoi passi più decisivi quando noi curatori e organizzatori, nel confronto con la comunità che si era andata aggregando attorno al festival, abbiamo riflettuto sulla natura profonda del progetto, sulla sua identità generata dalla paritetica valenza di determinati reagenti partecipi alla formula del festival. Ci riferiamo tanto agli elementi più puramente legati all'espressione artistica e alla natura ibrida del fumetto – nei suoi legami con la letteratura e le arti visive – quanto alla tessitura, avviatasi all'interno di questa creatura, tra l'Italia e i luoghi al suo immediato oriente. Una ricerca di storie raccontate con le immagini che è anche una ricerca di connessioni, siano esse radicate, latenti, potenziali o tortuose, tra Paesi che per quarant'anni hanno vissuto su due fronti della cortina di ferro.

È sulla base di tali considerazioni che Baba Jaga Fest è diventato un progetto di cooperazione nell'ambito del programma Creative Europe dell'Agenzia Esecutiva Europea per l'Istruzione e la Cultura. È così che sono stati coinvolti, come membri attivi del progetto, partner con cui l'esperienza della Baba Jaga era stata già condivisa (con kuš! a Roma, con il Frame Festival di Praga, che ci aveva invitato nel dicembre 2022) o che incontravamo per la prima volta (il collettivo ucraino Pictoric) dando luogo a nuove, solide collaborazioni. È così che il festival si è raffrontato con l'esigenza di assumere una dimensione europea non solo nella sua visione ma anche nella sua forma, arrivando a diffondere pratiche, esperienze e narrazioni – con residenze artistiche, mostre, incontri, giornate professionali per le case editrici europee – molto più a est del suo luogo di origine. È così che è nato Baba Jaga Europe, nell'ambito del quale il nuovo Baba Jaga Fest è divenuto a sua volta qualcosa di molteplice, plurale e multiforme.

Seconda edizione. Roma – Praga – Riga 2024-2025

Svoltosi nuovamente alle Industrie Fluviali di Roma dal 22 al 24 novembre, con varie propaggini nelle settimane precedenti, l'edizione 2024 di Baba Jaga Fest ha introiettato la dimensione di cooperazione europea applicando-

la visibilmente nel contesto locale. Ne è nata un'edizione che – anche traendo ispirazione e risorse dall'attitudine delle Industrie Fluviali a interagire, cooperare, supportare il suo territorio in una logica di comunità sussidiaria – ha rafforzato la sua vocazione territoriale, diventando un festival diffuso in numerosi luoghi del quartiere Ostiense, tutti a brevissima distanza, perlopiù frutto della rigenerazione di fabbricati industriali sorti all'inizio del XX secolo assieme alla prima zona industriale di Roma.

Otto mostre per ventitré artisti, circa il doppio della precedente edizione per riprendere e ampliare le linee della nostra ricerca, ritrovando vecchie alleanze, come con la serigrafia romana Else, e costituendone di nuove, a cominciare da quella con la NABA, Nuova Accademia di Belle Arti.

Il focus sulla Polonia, appena toccata nel 2022, concentrava l'attenzione su Andrzej Klimowski, protagonista della grande stagione del manifesto polacco e creatore di una propria via al visual novel, che divide lo spazio con l'amico e sodale Miguel Angel Valdivia. E poi sulle generazioni successive con Zosia Dzierżawska, Jagoda Czarnowska e Bartosz Zaskórski.

Per l'area balcanica avevamo anche stavolta scelto un autore celebrato e influente, il croato Igor Hofbauer, affiancandogli la collettiva *Stesso mare*, che intrecciava tre sguardi di giovani autrici sull'Albania, atavica e contemporanea: Serena Schinaia (IT), Croma (IT), Lurida Laida (AL).

La personale di Lucie Lučanská (CZ), al crocevia tra fumetto e arti plastica, nel segno di una tradizione riusata con selvatica, modernissima libertà, poteva valere anche come manifesto del nostro approccio.

Ma due progetti distinguevano radicalmente il Baba Jaga Fest 2024: *Casa Baba*, il piano di residenze gestito con i partner lettoni e cechi, e *Safe place*, la collettiva di artisti ucraini curata da Pictoric.

Sviluppata nell'ambito di Baba Jaga Europe, *Casa Baba* coinvolge tre giovani artisti in una residenza di trenta giorni che ha portato il lettone Jurijs Tatarkins a Praga, l'italiana Giulia Cellino a Riga e il ceco Jindřich Janíček a Roma. Le tre storie compongono ora un piccolo libro pubblicato da kuš! e, nell'estrema distanza degli approcci, ci piace individuare la nota comune: una predisposizione al paesaggio interiore, esitante ma aperto, alieno da ogni stereotipo.

La ricerca sul disegno narrativo ucraino era cominciata, da zero e caoticamente, all'indomani dell'invasione su larga scala. Ora, nutrita dallo studio e dalla riflessione, prendeva la forma di una collaborazione con Pictoric, una comunità ucraina di illustratori e illustratrici, allacciata con l'aiuto del Goethe Institut di Roma. La guerra era diventata il tema principale delle attività dell'associazione, tema non cercato, ma ricevuto come necessario. Ci dissero di voler lavorare sul concetto quanto mai sentito e urgente di luogo sicuro, fisico e mentale, *Safe place*. Mettemmo una condizione: non manifesti o singole illustrazioni, ma storie a fumetti, forma ancora rara nel contesto ucraino. Per la maggioranza dei membri, puri illustratori, era una sfida, che venne accolta con entusiasmo. Le storie di Anna Ivanenko, Oleg Gryshchenko, Jenya Polosina, Yuliia Tveritina, Anna Sarvira, Ilia Uhnivenko, Anna Andreeva, Veronika Kotyk, Mari Kinovych, Olena Staranchuk, raccolte nel catalogo stampato da kuš!, rappresentano probabilmente la prima antologia di fumetto indipendente ucraino. Anna Sarvira, Oleg e Olena sono stati con noi a Roma, e poi a Praga, a Riga, a Kyiv, una strada che vogliamo continuare a percorrere.

Dunque un festival più grande, fatto di tanti fili lasciati liberi di intrecciarsi, e pronto a migrare, con mostre e progetti, prima a Praga per il Frame all'inizio di dicembre e poi a Riga, a febbraio, dove il progetto si è concluso. Ora sentivamo davvero di avere le zampe di gallina, il quadro si era ampliato e precisato, e soprattutto la rete era diventata più ampia e più forte: oltre trenta soggetti coinvolti fra stakeholder e partner, sedici location e migliaia di visitatori in tre diversi Paesi europei. Sapevamo nondimeno che, per ripartire, avremmo dovuto ancora una volta ricominciare da capo.

Dopo. Roma – Kyiv 2025

Nel costruire il palinsesto delle due edizioni, abbiamo ragionato per tendenze, equilibri e assonanze. Non abbiamo mai voluto dare un titolo o un tema che legasse le nostre scelte o l'impegno degli artisti; ci sarebbe sembrato di recitare il bosco. Il BJJ è stato pensato per creare spazi, non per tracciare direzioni. Speriamo che la superficiale panoramica che avete letto possa avere una sua utilità di testimonianza,

ma rimane il tempo per alcune sintetiche considerazioni generali, suggerimenti per riflettere e approfondire.

Molti degli artisti coinvolti nel festival vivono o hanno vissuto a lungo lontano dai loro Paesi d'origine. Le scene nazionali sono molto diverse tra loro e avrebbero ovviamente bisogno di una trattazione a parte, ma esiste, e tende a prevalere su di esse, una scena transnazionale basata sulla comunicazione digitale nelle sue varie forme, ma anche sulla rete dei festival di fumetto – accettando un termine non troppo corretto – alternativo. La vitalità della scena indipendente emerge in opposizione alle difficoltà di quella mainstream. I mercati nazionali dei Paesi dell'Europa orientale faticano ad assorbire l'offerta creativa, mentre gli editori occidentali importano con estrema parsimonia lavori dall'est.

Del resto anche una distinzione tra mainstream e underground, tale come si è sviluppata nella storia del fumetto occidentale, non è del tutto applicabile. Il fumetto è arrivato – o meglio è tornato – nell'Est in ordine sparso, un impasto di mainstream e underground, canone e sperimentazione, innestandosi su una tradizione visiva ricca e animata da regole e stilemi propri. Questo produce anche risultati che, nelle sintassi acquisite della narrazione disegnata, potremmo chiamare errori, e che invece si rivelano spesso nuove strade, diverse modalità di racconto. Il carattere più evidente di questa riacquisizione / risignificazione del linguaggio è forse l'estrema permeabilità tra i campi del fumetto e dell'illustrazione. È questa del resto un'evoluzione tipica della narrazione visiva contemporanea in generale, che viene però vissuta dagli autori dei Paesi di giovane tradizione in maniera particolarmente disinibita.

L'esiguità dei mercati nazionali lascia inoltre il graphic novel ancora ai margini del sistema editoriale, ed è così alla narrazione breve che si possono trovare le sperimentazioni e i risultati più interessanti. Questo produce anche un diverso bilanciamento rispetto a quello sviluppato in occidente tra istanza narrativa e istanza visuale, a favore della seconda.

Il rapporto con la tradizione visiva e con la storia letteraria della propria area si manifesta con modalità molto diverse. Può diventare elemento essenziale e campo di prova di un'affermazione identitaria, come nel caso di molti artisti ucraini;

può essere curato come un campo fertile su cui innestare soluzioni diverse e innovative, come nel caso della scena ceca cresciuta attorno alla UMPRUM, accademia praghese di arti applicate; o può essere oggetto di una presenza di distanza critica se non parodica, rimanendo comunque risorsa e termine di confronto. Quanto preziosa sia l'inoculazione di questo patrimonio attraverso il medium del fumetto nell'immaginario globale non ha bisogno di essere sottolineato. Ed una delle ragioni per cui esiste il Baba Jaga Fest.

Sviluppandosi negli ultimi vent'anni, il fumetto dell'Europa orientale non ha vissuto la quasi secolare prevalenza maschile che ha caratterizzato quello occidentale. Molte sono le autrici, e se nel Baba Jaga Fest il numero delle artiste supera quello degli artisti, questo non è dovuto tanto a un'intenzione quanto alla fedeltà a un dato di fatto. Le storie e i disegni che ci arrivano dall'Est Europa stanno nascendo nuove e innovatrici anche per questo, e in questo sono indice di un più ampio mutamento sociale.

I punti qui sinteticamente elencati, relativi al nostro campo d'azione, sono ora il piccolo, marginale punto d'appoggio di un impegno più ampio e di una sensibilità inevitabilmente mutata. Non possiamo ignorare il quadro culturale, sociale e politico nel quale ci troviamo ad agire, e sentiamo la necessità di continuare a farlo restando in movimento. Le difficoltà producono motivazioni.

Alla fine di agosto, siamo stati invitati al Mystec'kyj Arsenal di Kyiv per la Pic Conference, un evento organizzato da Pictoric nell'ambito del NEED Network Eastern European Design. Il valore di questa esperienza, che ha coinvolto una trentina tra artisti e operatori da otto Paesi europei e ha visto la partecipazione di tanti giovani ucraini, è difficile da quantificare. Abbiamo imparato che si può organizzare un festival di disegni tra gli allarmi aerei e con i propri cari al fronte, e che ha senso farlo, soprattutto. Non tanto, dal nostro punto di vista, per un'affermazione di presenza, quanto per la possibilità – se volete, il rischio – degli scambi che possono nascere, mai come ora vitali. Ancora una volta: “Cerchiamo incontri, non disegniamo mappe”².

2. *On the trail of the chicken feet*, in AA. VV., *Baba Jaga Fest 2024*, Kuš, Riga 2024, p. 3

aAaAaAaAaAaA

€ 16,00



9 791280 136657