

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
“LA SAPIENZA”

DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE DEL TESTO

CICLO XXIX

**TUTTA LA SERIETÀ DEL GIOCO. LA LETTERATURA PER
L'INFANZIA SOVIETICA E LE SUE FONTI (1917-1934)**

Coordinatore: Ch.mo Prof. Ornella DISCACCIATI

Tesi di Dottorato di: Giulia DE FLORIO

Anno Accademico 2013/2016

*Alla memoria di Julija Abramovna Dobrovol'skaja
per gli eroi che ha conosciuto.*

*A Emma e Tommaso
per gli eroi che conosceranno.*

*Some day you will be old enough
to start reading fairy tales again.*
C.S. Lewis

*Volvió pero hecho leyenda
hecho canto y tradición.*
A. Yupanqui

INDICE

INTRODUZIONE	p. 6
 CAPITOLO 1. Storia della «detskaja literatura» (1917-1934)	
1.1 Alfabetizzazione e Rivoluzione	p. 15
1.2 M. Gor'kij e A. Lunačarskij: tra politica e cultura	p. 19
1.3 1917: <i>Žil da byl Krokodil...</i>	p. 22
1.3.1 Gli anni Venti: «Si inaugura la poesia per l'infanzia»	p. 25
1.3.2 «Veselaja detskaja knižka»	p. 28
1.3.3 I grandi scrivono per i piccoli	p. 32
1.3.4 «Knižka-kartinka»: testo e immagine si incontrano	p. 40
1.3.5 Il biennio 1924-1925: un momento di rottura	p. 42
1.3.6 Scienza, tecnica, natura e orfani: la prosa degli anni Venti	p. 44
1.4 Gli anni Trenta e la prosa dell'oggi	p. 56
1.5 Conclusioni: l'isola che c'è	p. 69
 CAPITOLO 2. La censura nella letteratura per l'infanzia. Inquadramento storico (1917-1934)	
2.1 Che cos'è la censura? Status questionis	p. 73
2.2 Breve storia della censura	p. 76
2.2.1 L'epoca dell'assestamento permanente (1917-1921)	p. 78
2.2.2 L'epoca relativamente vegetariana (1922-1928)	p. 86
2.2.3 Un altro dramma (1929-1934)	p. 104
2.3 La censura nella letteratura per l'infanzia	p. 110
2.3.1 Dopo il 1917	p. 110
2.3.2 Abbasso le favole!	p. 122
2.3.3 Le riviste «Ež» e «Čiž»	p. 124
2.3.4 Čukovščina	p. 126
2.3.5 Il «gruppo di Maršak» e il Detizdat di Leningrado	p. 129
2.3.6 La scuola di Lebedev	p. 133
2.4 Conclusioni	p. 137

CAPITOLO 3. Un treno in corsa. Samuil Jakovlevič Maršak (1887-1964)

3.1 Le fonti della poesia per l'infanzia di Samuil Jakovlevič Maršak	p. 140
3.2 In principio: il «krug čtenija» di S. Maršak	p. 140
3.3 La Gran Bretagna (1912-1914)	p. 147
3.3.1 La musicalità della ballata anglo-scozzese	p. 150
3.3.2 Le <i>nursery rhymes</i>	p. 153
3.3.3 Il <i>nonsense</i> : Edward Lear	p. 155
3.4 Riportando tutto a casa: pubblicistica e bambini	p. 159
3.5 Il «detskij fol'klor» russo	p. 161
3.6 Influenze ravvicinate: V. Chlebnikov e V. Majakovskij	p. 166
3.7 L'arte per l'infanzia (1917-1934)	p. 174
3.8 Conclusioni	p. 194

CAPITOLO 4. Il gigante a misura di bambino. Kornej Ivanovič Čukovskij (1882-1969)

4.1 Odessa, Kuokkala, Pietroburgo: K. Čukovskij lettore	p. 197
4.1.1 Il corrispondente dall'Inghilterra	p. 199
4.1.2 Kuokkala: la nascita del «literator»	p. 202
4.2 Da Kornej Čukovskij a <i>Djadja Kornej</i>	p. 208
4.3 «Il ritmo è il miglior interprete del contenuto»: breve analisi formale	p. 215
4.4 Conclusioni	p. 251

CONCLUSIONE	p. 254
--------------------	--------

BIBLIOGRAFIA	p. 263
---------------------	--------

APPENDICE A. Schede cronologiche	p. 295
---	--------

APPENDICE B. I comandamenti di K.I. Čukovskij ai poeti per l'infanzia	p. 305
--	--------

INTRODUZIONE

*Leggere solo libri per bambini
accarezzare solo pensieri da bambini
gettare tutto ciò che è grande
rialzarsi dalla tristezza profonda.*

O. E. Mandel'stam

Angelo Maria Ripellino intitola uno dei *Saggi in forma di ballate* «Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov», aprendolo con un'amara osservazione: «Per lungo tempo le poesie di Velimir Vladimirovič Chlebnikov sono rimaste abbandonate, come vecchi aratri invasi dalla vegetazione» (Ripellino 1978: 77). Simile è stata la sensazione quando per la prima volta ho pensato agli studi di letteratura per l'infanzia russa in Italia. Poche sono le monografie e gli articoli in italiano dedicati a questo genere, in ambito accademico si contano sulle dita di una mano¹. La letteratura per l'infanzia fatica a raggiungere lo status di *oggetto di studio* per entrare di diritto nei luoghi deputati alla ricerca.

Questa tesi vuole contribuire ad accrescere gli studi sulla letteratura per l'infanzia da una prospettiva storico-critica con alcuni esempi di analisi filologica di testi poetici scritti nel periodo preso in esame, riprendendo quanto già stato detto in proposito², ma con l'intenzione di spingere in avanti la ricerca. Per fare ciò è necessario presentare, almeno per sommi capi, le caratteristiche e la storia della letteratura per l'infanzia dal punto di vista della sua evoluzione letteraria nel momento di massimo splendore, l'«età d'oro» che va dal 1917 al 1934; le riforme dello Stato a favore dell'infanzia, il ruolo di A. Lunačarskij e M. Gor'kij tra politica e letteratura e l'alternanza tra poesia e prosa sono alcuni dei temi presentati nel **primo capitolo** dove si mostra il parallelismo tra la nascita dello Stato sovietico e quella della letteratura per l'infanzia come genere a sé, differente per destinatario e obiettivi dalla letteratura *tout court* per adulti.

Dalla pubblicazione a puntate nel 1917 di *Krokodil*, con gli inconfondibili disegni

¹ Al di fuori delle università invece negli ultimi anni si sono moltiplicate, in Italia e nel resto del mondo, manifestazioni, festival, iniziative e premi che ruotano intorno alla letteratura per l'infanzia. Per una panoramica e un calendario aggiornati rimando ad *Almeno questi! Bibliografia di base della biblioteca per bambini e ragazzi* consultabile sul sito: <http://www.liberweb.it/>.

² Ricordo qui alcuni studi su Čukovskij: la tesi di dottorato di Bianca Maria Balestra, le monografie di Augusta Dokukina Böbel e la traduzione del saggio *La traduzione: una grande arte*, uscito nel 2003 per Cafoscarina. C'è poi la disamina delle riviste e dei giornali degli anni Venti di Rosa Maria d'Arcangelo (Tesi di dottorato XXII ciclo presso l'Università «La Sapienza» di Roma). Per Maršak la situazione è ancora più critica: soltanto una traduzione di *Detki v kletke* (*Animali in gabbia*) e di *Skazka o glupom myšonke* (*Favola del topolino sciocco*), rispettivamente del 1980 e del 1983.

di Re-Mi (Nikolaj Remizov), alle illustrazioni di V.M. Konaševič per *Mucha Cokotucha* di K. Čukovskij (Rothenstein et al. 2013: 234) e di E.I. Čarušin per *Detki v kletke* (Rothenstein et al. 2013: 165-171) di S. Maršak (1935) sembra che una parabola sia stata tracciata: dallo sfrenato sperimentalismo dell'avanguardia fino all'adeguamento orientato al realismo socialista. Volendo usare il paradigma concettuale di Vladimir Papernyj è avvenuto anche in questo campo il passaggio tra Kul'tura 1 e Kul'tura 2 (Papernyj 2011); il 1935 è l'anno della prima massiccia revisione di *Knižka pro knižki* di S. Maršak in cui si osservano fondamentali cambiamenti di rotta (Gus'kov 2012), presagio degli sconvolgimenti del biennio successivo in cui è mossa guerra contro la filiale di Leningrado del Detizdat e contro gli illustratori che vi collaborano, la cosiddetta «scuola di Lebedev». Nondimeno, in appena venti anni circa, il panorama della letteratura per l'infanzia si è arricchito molto: da frequentazione occasionale di scrittori impegnati in altro³ diventa il cantiere di nuove costruzioni letterarie, terreno in cui crescono e si affermano talenti che aprono un canale privilegiato con i bambini e sono in grado di comprenderne le esigenze, mettendo la parola al loro servizio.

La storia letteraria sovietica però si connota fin da subito per la presenza di un secondo vettore che interseca ogni fenomeno culturale del Paese, quello della pressione sociale ed ideologica, di cui la censura è espressione diretta. Il **secondo capitolo** descrive le forme in cui si sviluppa questa ben nota prassi e i modi in cui essa entra nella vita artistica dell'intelligencija, condizionandone gli atteggiamenti, le scelte e i pensieri di chi ne fa parte. Ho scelto di mantenermi entro i limiti del sistema censorio, con qualche incursione nelle direttive del Partito e della polizia segreta, consapevole della miriade di dibattiti, circoli, unioni, associazioni, proteste, requisizioni che si accavallano e susseguono ogni giorno in quel decennio così frastagliato e composito. Ho quindi seguito passo a passo la politica del Glavlit e degli altri organi di sorveglianza dei testi scritti (con brevissimi cenni alle restanti forme artistiche – teatro, cinema, musica e radio), ne ho tracciato la storia a grandi linee, sulla base di materiali pubblicati e di archivio, per poi ripercorre la stessa strada con un nuovo soggetto al centro – la letteratura per l'infanzia. Il sistema della censura politica è qui inteso come sottosistema dell'assetto politico e statale sovietico, «macchina onnicomprensiva» in cui agiscono e si intrecciano le attività di organi

³ Per esempio i poeti dell'età d'argento che scrivono poesie per bambini, come A. Blok, S. Esenin, S. Gorodeckij e molti altri.

repressivi, istituti amministrativi e Partito, secondo la concezione espressa in modo articolato da T.M. Gorjaeva (Gorjaeva 2002: 3-22). La studiosa evidenzia due macro-periodi nella storia della censura sovietica: la creazione e conferma del sistema (1917-1939) e la sua stagnazione e crollo (1940-1991) con il passaggio tra i due collocabile tra il 1939 e il 1941. La tesi si inserisce in pieno nel primo momento e mette in luce alcuni punti fondamentali che toccano da vicino scrittori, riviste e case editrici per l'infanzia, oltre ai vari livelli di censura che bisogna tenere presente in ogni analisi del fenomeno.

Il quadro che si delinea da questi due primi capitoli è complesso, lo statuto della letteratura per l'infanzia negli anni Venti e Trenta del Novecento russo non è univoco: rifugio per i paria dell'arte per adulti e fucina dell'*uomo nuovo*, momento di preparazione del cittadino modello, palestra per allenare occhio, orecchio e mente del bambino alle sfide future. La prima parte della tesi tenta quindi di segnalare le tappe di questo processo evolutivo, inquadrandole da un punto di vista storico-critico e seguendone da vicino le svolte, i cambi di scena, le battute d'arresto. Quali che siano le ragioni è innegabile l'elevato grado di attenzione rivolta a partire dal 1917 a questo pubblico così diverso e peculiare; punto cruciale è la questione «della dipendenza dei testi per l'infanzia dall'ideologia e della loro cosiddetta 'libertà'»⁴ (Balina, V'jugin 2014: 8), la necessità di capire se, e in quale modo, gli autori si siano adattati al contesto o al contrario abbiano posto il veto alle imposizioni calate dall'alto, quali strategie abbiano adottato e quale impatto abbiano avuto le loro poesie, racconti e romanzi nel momento in cui sono state scritte e (non sempre) pubblicate. A partire dalla Rivoluzione d'ottobre, infatti, prende piede una politica spesso confusa e incoerente – soprattutto fino al 1929 – ma con scopi precisi, perseguiti per mezzo di decreti, dichiarazioni, circolari e tramite una nutrita schiera di insegnanti, critici, pedagoghi pronti a immettere l'educazione sui binari della politica. Rendere il bambino un perfetto cittadino sovietico di domani, inculcargli i valori dello Stato e dell'ideologia marxista-leninista, fornirgli una dose massiccia di realismo per renderlo consapevole del suo posto nella società: ecco gli obiettivi del neo-stato sovietico⁵, perseguiti attraverso una

⁴ «О зависимости детских текстов от идеологии и о пресловутой их 'свободе'».

⁵ La tesi non prende in considerazione le riviste, le poesie e la prosa di spiccato orientamento ideologico che sicuramente farebbero risaltare ancora di più il contrasto tra la tendenza (e la tendenziosità) generale e i testi oggi considerati «classici». Per dare un'idea del contesto ricordo soltanto che in questo periodo si sviluppa una vera e propria «letteratura per pionieri» (Balina, V'jugin 2014: 231-245); (Caroli 2015a) e nascono alcuni esperimenti di giornali-manuali non pensati a scopi estetici e artistici, ma per comunicare ai bambini il difficile lavoro in città e in campagna e il rapporto tra le fatiche scolastiche e quelle che attendono i giovani lettori dopo

politica non del tutto avversa alla maggior parte degli artisti che, anzi, salutano il nuovo corso con grande entusiasmo; l'idea di infanzia che però molti di loro si sono fatti si basa sulla convinzione che gli ingredienti da miscelare per una corretta maturazione verso l'età adulta siano anche, anzi soprattutto, altri: il gioco, la fantasia, il riso, la tradizione letteraria nazionale e straniera – questo è il «nutrimento per ogni bambino», in particolare «dai due ai cinque» anni, come recita il saggio di Čukovskij. La favola si ritrova tra i generi più amati e da riscoprire⁶, vero e proprio ricostituente per i piccoli: «In fondo nella favola, come nel latte, – amava ripetere Maršak – ci sono tutte le vitamine che fanno bene alla salute. Tornando alla lingua della letteratura aggiungeva: 'La fantasia, la trovata, la morale non insistita che insegna e diverte al tempo stesso, l'allegria, lo scherzo e va da sé il senso della propria lingua'»⁷ (Galanov et al. 1988: 509). Tanto amata dagli scrittori quanto osteggiata da critici ed esperti del settore, sulla favola e sulla loro «utilità» scoppia una polemica che offre un'ottima lente di ingrandimento per capire gli umori e le dinamiche interne alla società letteraria sovietica di quegli anni. È una lotta chiaramente impari, ma se nell'arco degli anni Venti rimane, almeno in parte, a viso scoperto, con discussioni su giornali e riviste specializzate, dibattiti pubblici e persino tentativi di dialogo con la censura, dall'inizio degli anni Trenta lo scenario muta profondamente: nel 1934 il realismo socialista è proclamato come unico metodo artistico possibile; nel 1937-38 si dichiara guerra agli ultimi scampoli di avanguardia rimasta, nella letteratura ma soprattutto nell'illustrazione; viene smantellata la redazione della filiale di Leningrado del Detizdat – punta di diamante della produzione per l'infanzia del Paese grazie alla guida sapiente di S. Maršak.

Se la poesia subisce un arresto e perde in gran parte la spinta creativa del decennio precedente, la prosa, paradossalmente, può accogliere i nuovi principi imposti in quanto connaturati al genere stesso: la semplificazione concettuale e del linguaggio, l'allargamento della sfera di coinvolgimento intellettuale ed emotivo alla massa che sono necessari ai romanzi per giovani sottintendono

l'istruzione: "Malen'kie udarniki", "Junye udarniki", "Bol'shevitskaja smena".

⁶ Sulla scia delle favole di A.S. Puškin – in origine non pensate per bambini – e della grande tradizione estera di Perrault, Andersen e dei fratelli Grimm, M. Gor'kij, K. Čukovskij, S. Maršak, V. Majakovskij, E. Švarc, T. Gabbe, A. Tolstoj e molti altri scrivono favole o racconti di impianto e derivazione favolistica.

⁷ «Ведь в сказке, – любил повторять Маршак, – содержатся, как в молоке, все витамины, полезные для здоровья. – И, переводя на язык литературы, добавлял: – Фантазия, выдумка, ненавязчивая мораль, которая одновременно учит и забавляет, веселье, шутка и, конечно же, чувство родной речи».

un'infantilizzazione della società e dei lettori quale si verifica nel nuovo modello culturale proposto. La favola torna, ma si muove su altri piani: è quella sovietica⁸ dell'ideologia stalinista (Gunter, Dobrenko 2000); (Clark 1991), tanto invadente quanto illusoria, ma indispensabile alla mitologia politica su cui si regge il Paese.

Per questo motivo nella letteratura per l'infanzia gli anni Trenta riescono ancora a regalare autori e libri meravigliosi: esplode il talento di A. Gajdar, L.A. Kassil' apre e chiude il decennio con due grandi romanzi, *Konduit i Švambranija* (1928-1931) e *Vratar' respubliki* (1937-1939), esce *Beleet parus odinokij* di V. Kataev, *Lisičkin chleb* (1939) di M. Privšin è considerato uno dei migliori racconti dell'anno – insomma, pur tra le sbarre ideologiche, si può ancora fare arte e porre questioni complesse, camuffandole⁹, stratificando la narrazione e impastandola alla prosa storica, altro genere approvato dall'ideologia ufficiale, ma anche via d'uscita dal vicolo cieco del realismo socialista più dogmatico.

Nella seconda parte della tesi il discorso si sposta sui protagonisti di questa rivoluzione nella Rivoluzione, Kornej Ivanovič Čukovskij (1882-1969) e Samuil Jakovlevič Maršak (1887-1964), per metterne a fuoco due aspetti fondamentali: in primo luogo i modi attraverso cui i due scrittori hanno potuto creare una «grande letteratura per piccoli», completamente nuova e lontana da quanto era stato fino ad allora concepito in quel campo. Lo studio del «krug čtenija» e delle fonti di Čukovskij e Maršak permette di capire da dove abbiano origine le loro geniali intuizioni, quali siano i riferimenti storici, letterari e culturali che li spingono a scrivere opere per l'infanzia e a diventarne i massimi cantori. Secondariamente si tratta di approfondire *che cosa* abbiano rappresentato queste pièce, poesie e favole in versi tra il 1917 e il 1934, come i loro autori siano riusciti a mettere a punto una sorta di sistema immunitario per bambini in

⁸ «Si cancellava la contemporaneità reale (o la realtà contemporanea) come oggetto di attenzione artistica, sostituita da una nuova favola di altro genere. E questo presupponeva ancora una volta un'infantilizzazione del lettore» [«Размывалась реальная современность (или современная реальность) как объект художественного рассмотрения – ее заменяла своего рода новая сказка. И это опять-таки предполагало инфантилизацию читателя»] (Čudakova 2001: 346).

⁹ «Col passare del tempo, e l'acuirsi staliniano di interventi censori nei confronti di modalità avanguardistiche e accenti formalistici, libri e riviste per bambini sarebbero anche diventati l'unico territorio in cui, mascherando di pseudo infantilismo idee e tratti ben più seri e delicati, gli autori avrebbero potuto aggirare posizioni scomode o trovare possibilità di espressione, guadagno e sopravvivenza» (Piretto 2007a: 190). M. Čudakova parla di una poetica dei «problemi sotto mentite spoglie» («подставные проблемы») con particolare riferimento alle opere di A. Gajdar, K. Paustovskij e M. Privšin (Čudakova 2001: 348-356).

grado di difenderli dalla lingua di legno¹⁰ e dalla pedissequa osservanza ideologica.

Il **terzo capitolo** mostra i primi passi e le traiettorie entro cui maturano le riflessioni letterarie di Maršak e che si ritrovano, in perfetta coerenza, in tutte le sue esperienze – nei saggi e negli articoli dedicati all’arte, nel lavoro redazionale, negli interventi pubblici come nelle traduzioni e nelle opere originali. L’approdo di Maršak al territorio per l’infanzia è preceduto da viaggi, letture e incontri – descritti nella prima parte del capitolo – che condizionano la sua poetica e ne allargano gli orizzonti. Le pagine dedicate all’analisi delle poesie, secondo un approccio filologico-testuale, sono invece un tentativo di messa a nudo dei procedimenti di assimilazione e re-interpretazione delle fonti che contribuiscono a definire il timbro del poeta, con particolare attenzione alla prima raccolta di pièce teatrali per bambini – *Teatr dlja detej* (1922) – che potrebbe essere una chiave interpretativa necessaria per leggere i capolavori successivi.

È proprio il teatro a spingere definitivamente Maršak sulla strada per l’infanzia, dopo la scoperta delle *nursery rhymes*, delle *Songs of Innocence* di Blake e del lavoro sul campo – in Inghilterra e in Russia – con bambini e ragazzi. L’esperienza nella Krasnodar distrutta dalla guerra civile e la messa in scena di spettacoli per i più piccoli lo convincono che il teatro sia la metafora perfetta della crescita del bambino per il quale il gioco-recitazione («igra» in russo, come in altre lingue occidentali, ha una doppia valenza, scenica e ludica) è l’unico modo che conosce per decifrare gli stimoli che provengono dalla realtà che lo circonda e per esprimere al contempo la propria individualità all’interno di essa (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 514).

Il teatro è un punto di riferimento anche per il secondo gigante della letteratura per l’infanzia russo-sovietica a cui è dedicato il **quarto capitolo**: le favole di K.I. Čukovskij sono state spesso guardate dalla prospettiva del teatro, per la drammaturgia di fondo che le connota, per l’ambivalente ruolo del narratore che le accompagna e per la plasticità dei versi che aprono le porte alla ricca tradizione classica e popolare della poesia russa, contaminandola con i suoni e i ritmi della contemporaneità. Sempre in prima linea su molti fronti, capace di dire una parola nuova nella critica, nella teoria della lingua e della traduzione,

¹⁰ La storia di questo termine viene ricostruita da P. Seriot: appare in Francia negli anni 1968-70 in ambito giornalistico e indica lo stile stereotipato del discorso politico dei partiti comunisti nell’Europa Orientale e francesi (Seriot 1985). Secondo un’altra ipotesi, confutata dallo studioso francese, l’espressione potrebbe essere d’origine polacca e risalire agli anni Cinquanta.

Čukovskij è un pioniere anche nel mondo dei bambini; con il suo *Krokodil* – come osserva Ju. Tynjanov – «si inaugura la poesia per l’infanzia» (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 66), ogni nuova favola è un *evento*¹¹ che aggiunge movimento, ritmo, risata e gioco al bagaglio dei suoi piccoli lettori. Proprio per la loro imbattibile carica di originalità ben salda nella tradizione Čukovskij è fin da subito bersaglio di critiche e polemiche, provenendo dal mondo di Repin, Blok e Tolstoj¹² non si sente in linea con la propria epoca e fatica ad accordarsi alla «nuova musica».

Non mi soffermo sulle differenze, per quanto numerose e profonde, tra i due scrittori¹³, preferendo sottolineare piuttosto i loro punti di convergenza, ravvisabili nella medesima passione per l’arte e nell’ossessione per il lavoro – «la panacea universale per i mali della vita»¹⁴ (Noakes 2006: 165) come sosteneva il loro amato Edward Lear. C’è poi un’affinità più profonda, forse involontaria, ma evidente a un’attenta lettura delle poesie, sullo sfondo delle altre, innumerevoli, attività¹⁵: una visione umanistica e umana dell’arte, elemento in grado di fornire la risposta alla domanda che soggiace inespressa nei vari capitoli, cioè quale siano l’origine e i motivi della battaglia intrapresa, fin da subito, dal Partito contro il nuovo approccio all’infanzia e quali scudi abbiano protetto, seppur in parte, i suoi fautori.

«Ci guidava la convinzione che avremmo potuto trasmettere ai bambini tutta l’esperienza del genere umano, dai mestieri alle complicate discipline scientifiche, e un’enorme quantità di persone avrebbe partecipato in questa consegna di saperi, nel ruolo di saggisti, di corrispondenti o di artisti, a

¹¹ Il termine è enfatico, ma così spesso vengono salutate le nuove poesie o i romanzi per l’infanzia, per esempio *Respublika ŠKID* di G. Belyj e L. Panteleev (§ 1.3.6).

¹² Čukovskij scrive nel 1925 sul diario: «Non c’è persona in là con gli anni, di un’altra generazione, che abbia mai visto così distintamente come me che la vita gli passa accanto e che lui non serve a nessuno. Per me è chiaro come il sole perché non c’è stato soltanto un cambio generazionale, ma anche di ordinamento sociale» [«Никакой стареющий человек других поколений никогда не видел так явно, как я, что жизнь идет мимо него и что он уже не нужен никому. Для меня это особенно очевидно – потому что произошла не только смена поколений, но и смена социального слоя»] (Čukovskij XII, 241).

¹³ «I temi e i procedimenti miei e di Čukovskij sono completamente diversi. L’unica cosa in comune, e soltanto a uno sguardo superficiale, è l’uso del gioco di parole» [«Темы и приемы работы у меня и у Чуковского совершенно различны. Единственное общее у нас – да и то на самый поверхностный взгляд – это пользование словесной игрой»] (Maršak VIII, 115). Qui e per tutta la tesi i riferimenti alle *Polnoe sobranie sočinenij* di S. Maršak e di K. Čukovskij (rispettivamente in otto e quindici volumi) sono in numero romano a indicare il volume e in numero arabo per indicare la pagina.

¹⁴ «For him work was a ‘universal panacea for the ills of life’».

¹⁵ L’enorme successo che ha immortalato Čukovskij e Maršak come classici della letteratura per l’infanzia per molto tempo ha fatto perdere di vista, o messo in secondo piano, gli altri traguardi raggiunti nella loro lunga carriera. Čukovskij critico e studioso, Maršak traduttore e redattore attendono nuovi studi e scoperte.

eccezione delle persone prive di ispirazione e spirito di osservazione, che avvicinavano la questione da speculanti»¹⁶ (Maršak VII, 581). Questo il sogno di Maršak, Čukovskij e di molti altri scrittori per l'infanzia, disposti a mettersi di continuo in discussione, a non scendere a compromessi pur di contribuire ad ampliare e migliorare il mondo dei più piccoli, nella consapevolezza che per i bambini «la felicità è la norma di vita, la condizione naturale dell'anima» (Čukovskij II, 365) e che l'arte e la cultura possono – devono – contribuire a mantenerla tale.

Infine, alcune necessarie precisazioni per motivare le scelte intraprese: la cornice temporale adottata è precisa – i diciassette anni che vanno dalla Rivoluzione d'Ottobre al Primo congresso degli scrittori sovietici. Sono tuttavia presenti alcuni sconfinamenti nel «prima» e «dopo» per raccordare il discorso alla storia letteraria.

È anche scontato che ogni disamina della letteratura per l'infanzia entri in contatto con il mondo della pedagogia; qui se ne parla in modo indiretto, tenendo però ben presente quanto i due fenomeni siano strettamente connessi (Dobrenko 1997): Maršak usa un'immagine potente per descrivere la fusione tra arte e conoscenza, ovvero l'elenco delle navi degli Achei arrivate a Troia descritto nell'Iliade, un momento di apprendimento diluito nell'opera letteraria, il sapere che si dà mediante la sua ricezione estetica (Maršak 1975: 211); è questo il modo in cui il lettore può ricevere qualcosa che prima non aveva e scaldarsi di un calore particolare. L'idea non è nuova, già nel secolo precedente V.G. Belinskij, N.G. Černyševskij, N.A. Dobroľubov e M. Gor'kij si dichiarano a favore dell'incontro tra il momento pedagogico e quello estetico, per il solido legame che unisce la letteratura per l'infanzia alla vita. Per studi approfonditi della pedagogia ai tempi dei Soviet rimando alle ricerche di F. O'Dell (O'Dell 2010) e D. Caroli (Caroli 2011; 2015b).

Lo stesso discorso vale per l'illustrazione, una rinuncia ancora più difficile ma inevitabile per arginare l'argomento di ricerca: il libro per l'infanzia è tanto scritto quando disegnato, il ruolo dell'immagine ha qui un valore paritario e complementare a quello della parola¹⁷. Alcuni cenni vengono fatti nel corso della

¹⁶ «Нами владело убеждение, что мы можем передать детям весь опыт человечества, от ремесла до высоких и сложных научных дисциплин, и огромное количество людей может участвовать в этой передаче либо на ролях очеркистов, либо корреспондентов, либо художников – за исключением людей, лишенных вдохновения, наблюдательности, подходящих к делу, как спекулянты».

¹⁷ L'interesse nei confronti dell'illustrazione per l'infanzia russa degli anni Venti e Trenta sta

trattazione, con rimandi a saggi e monografie che affrontano il tema in profondità.

Anche la traduzione e l'adattamento non ricevono uno spazio adeguato, nonostante rivestano un ruolo fondamentale nella progettazione della nuova letteratura per l'infanzia e diventino col passare degli anni l'ennesima nicchia di sostentamento e veicolo di riflessioni difficilmente accettabili sotto altra forma¹⁸.

Le poesie riportate sono tutte in lingua originale, non mi sono servita di traduzioni esistenti né ne ho proposte di mie perché non mi avrebbero permesso di sottolineare i discorsi ritmici e intonativi, i prestiti e l'eco della tradizione e della nuova poesia che sono al centro dei capitoli su Maršak e Čukovskij.

Completano la ricerca due Appendici: a) brevi schede cronologiche, sull'esempio di quelle proposte da Maria Zalambani (Zalambani 1998: 197-209), per mettere in evidenza, anno per anno, i fatti più salienti della scena politica e letteraria, con particolare attenzione a quanto si muove (o non si può muovere) nella letteratura per l'infanzia; b) la traduzione dei «comandamenti» di Čukovskij, il *vademecum* dello scrittore per l'infanzia, che riletti alla fine di questo percorso confermano molte ipotesi avanzate nell'argomentazione.

crescendo, come testimoniano l'uscita del libro *Inside the Rainbow* (Rothenstein et al. 2013), la mostra «A New Childhood: Picture Books from Soviet Russia» presso la House of Illustrations di Londra (maggio-settembre 2016), l'accesso online a importanti collezioni di rari libri illustrati per iniziativa della Princeton University Digital Library (<http://pudl.princeton.edu/collections/pudl0127>) e della Naciol'naja elektronnaja detskaja biblioteka di Mosca (<http://arch.rgdb.ru/xmlui/>).

¹⁸ Pensiamo soltanto alla condanna della menzogna in *Le avventure del barone di Munchausen* tradotto da K.I. Čukovskij nel 1928 e alla satira politica di *Gargantua e Pantagruel*, raccontata da N. Zabolockij nel 1935.

CAPITOLO 1

STORIA DELLA «DETSKAJA LITERATURA» (1917-1934)

1.1 ALFABETIZZAZIONE E RIVOLUZIONE

«La nascita dell'uomo nuovo è evidente soprattutto nei bambini, ma anch'essi sono completamente fuori dal giro degli interessi della nostra letteratura; si direbbe che i nostri scrittori considerino poco dignitoso scrivere sui bambini o per i bambini» (Kraiski 1967: 48), ecco l'amaro commento di M. Gor'kij tratto dal discorso pronunciato durante la prima seduta serale¹⁹ del Congresso degli Scrittori, nonostante i 17 anni di intenso lavoro per gettare le basi e sviluppare un progetto culturale destinato a quei bambini e ragazzi che avevano ricevuto per la prima volta nella storia dell'umanità un patrimonio reale, «lo Stato socialista, creato dal lavoro dei loro padri e delle loro madri» (Kraiski 1967: 48). Apporre una data di nascita a un genere letterario è operazione sempre discutibile e da prendere con cautela²⁰, ma è innegabile che gli anni Venti e Trenta siano tra i più ricchi e interessanti nella storia della letteratura per l'infanzia²¹ russa del Novecento e si pongano da subito in contrapposizione al periodo precedente. In realtà il contesto socio-economico e culturale di inizio secolo è il terreno fertile in cui maturano idee, movimenti e tendenze sviluppate dopo il 1917²²: tra Ottocento e Novecento avviene infatti una reale alfabetizzazione del Paese, e a una velocità altissima rispetto alle altre nazioni europee; il passaggio da Paese analfabeta a Paese culturalmente avanzato è

¹⁹ 17 agosto 1934.

²⁰ La Russia si dissocia in parte dall'evoluzione che caratterizza il genere nell'Europa occidentale dove la data inaugurale è il 1744, l'anno in cui John Newbery pubblica *A Little Pretty Pocket Book*, un abbecedario in cui l'autore si rivolge ai genitori affinché leggano ai propri figli le avventure fiabesche contenute al suo interno. Gli studiosi si interrogano e dissentono sulle ragioni della nascita della letteratura per l'infanzia (Stone 1975); (Nodelman 2008). Tra le varie ipotesi mi sembra corretta, anche in base all'esperienza russa, l'idea per cui propulsore ineludibile della letteratura per l'infanzia sia il grande processo di alfabetizzazione che nell'Ottocento investe i Paesi occidentali, unito al consolidamento dei grandi Stati assoluti e alla creazione di un mercato della lettura su ampia scala (Calabrese 2013: 6-11).

²¹ Utilizzo il termine, impreciso, di «letteratura per l'infanzia» per tradurre l'espressione «детская литература» e mi avvalgo della definizione di Calabrese: «Con l'espressione 'letteratura per l'infanzia' si intende quel corpus di testi, in ampia misura narrativi, scritti da adulti esplicitamente per un pubblico di lettori compresi in una fascia anagrafica tra i sei e i sedici anni circa» (Calabrese 2013: 2). Tratto però anche la produzione destinata alla fascia di età prescolare, prima dei sei anni.

²² Le storie della letteratura per l'infanzia russa fino a oggi pubblicate tendono a dare maggiore o minore risalto agli esempi di letteratura per l'infanzia dei secoli precedenti, ma sono in linea di massima tutte concordi nel considerare il periodo post-rivoluzionario, degli anni Venti e Trenta, come momento fondativo e 'secolo d'oro' della letteratura per l'infanzia in quanto genere autonomo, in cui si afferma definitivamente lo scrittore per l'infanzia come figura professionale e si pongono le basi per una vera e propria tradizione (Putilova 2005); (Hellman 2013); (Arzamasceva 2013).

frutto di un lavoro di pochi decenni – a partire dalla seconda metà dell'Ottocento²³ –, un lasso di tempo molto breve rispetto al secolo impiegato dall'Europa (Werth 1986). Le masse di campagna e di città però sembrano mostrare gusti poco in sintonia con gli ideali dell'élite culturale (Brooks 1992) e, nella stravolta cornice politica post-1917, guidare le letture di grandi e piccoli diventa subito imperativo categorico dei bolscevichi, di Lenin soprattutto, qui in parziale disaccordo con la linea di Bogdanov (Magarotto 1980).

La letteratura per l'infanzia post-rivoluzionaria quindi, accogliendo la necessità di fare *tabula rasa* della pesante eredità borghese del passato, si distingue fin dall'inizio per il rifiuto totale e senza appello di quanto era stato prodotto; le critiche sono rivolte sia alla letteratura popolare – cioè i racconti «lubok», le storie poliziesche, i romanzi d'avventura in fascicoli e i romanzi per il pubblico femminile²⁴, tutte forme di narrativa d'intrattenimento che riscuotono un enorme successo tra contadini e figli di operai, arricchendo gli editori che le avevano lanciate sul mercato²⁵ – sia alla fiorente periodica e agli scrittori che si erano cimentati nel genere a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, accusati di un approccio del tutto sbagliato con il bambino, di una concezione di letteratura opaca e scollata dalle reali esigenze del destinatario finale (Lunačarskij 1931); (Gor'kij 1968); (Čukovskij II, 544-601); (Maršak VII, 513-541). Per un motivo o per l'altro le avventure di Nat Pinkerton, i romanzi scolastici di Lidija Čarskaja o le poesie e le filastrocche di Klavdija Lukaševič²⁶ sono quanto di più nocivo e distante dal tipo di letture da consigliare a bambini e ragazzi²⁷; è interessante quindi osservare la paradossale affinità che, almeno all'inizio e in linea teorica, avvicina lo Stato e i nuovi scrittori per l'infanzia. Lo scarto avviene dopo, nella concreta realizzazione degli ideali e negli scopi che ne animano i protagonisti:

²³ «Una cultura popolare basata su un'alfabetizzazione generalizzata sorse in Russia negli anni che vanno dal 1861 al 1917» (Brooks 1992: 7).

²⁴ Per una dettagliata disamina di questi generi rimando a (Brooks 1992).

²⁵ Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il ruolo degli editori nella nascita di una letteratura destinata ai bambini è determinante: N. Novikov, I. Sytin, M. Vol'f compiono una colossale opera di diffusione e produzione di racconti, favole, poesie per bambini e ragazzi, forse più animati da spirito di commercio e profitto che da reali intenti culturali e pedagogici – il che però non toglie loro il merito di aver portato in Russia un consistente patrimonio artistico mondiale (Epštejn, Jukina 1979: 242-257).

²⁶ I tre nomi citati sono soltanto esempi di una critica che si svolge a tutto campo con poche eccezioni; Lidija Čarskaja (1875-1937) e Klavdija Lukaševič (1859-1931) sono in effetti il bersaglio principale delle accuse di critici e scrittori, Čukovskij e Maršak inclusi, e sulla «pinkertovščina» è esemplificativo il saggio di Čukovskij (Čukovskij VII, 27-64) e l'articolo di P. Kaleckij all'interno della «Literaturnaja Enciklopedija v 11-i tomach» (Friče VIII, 645-649). Di recente, quasi a compensazione, alcuni studiosi si sono occupati proprio di queste figure per lungo tempo rimaste fuori dall'orbita della critica di genere (Balina, V'jugin 2014: 77-87, 88-95); (Putilova 2005: 76-92).

²⁷ Ironica glossa poetica degli articoli di critica sopracitati è *Siropčik* di D. Bednyj (1910).

la formazione dell'*uomo nuovo*, fedele al Partito e ubbidiente alle leggi dello Stato socialista da una parte, e l'educazione alla vera cultura e alla libertà, cioè al rispetto dell'individuo, dall'altra.

L'articolo di L. Kormčij²⁸ sulla "Pravda" del 17 febbraio 1918 mostra il clima agguerrito e la spinta propositiva del Partito, punta il dito sul ruolo organizzativo dello Stato nel processo di diffusione dei nuovi libri: la letteratura per l'infanzia è un'arma formidabile – dice l'autore –, eppure è stata dimenticata dalla Rivoluzione e occorre quindi ripristinarla al più presto, per realizzare il progetto educativo di cui la missione bolscevica è investita: «Il governo ha tra i suoi doveri quello di rifornire subito e per lungo tempo i bambini di nuovi libri»²⁹ (Kormčij 1918: 19). L'espressione «la letteratura per l'infanzia come arma di educazione» diventa un motto ufficiale e si ritrova anche in molti interventi e articoli di Nadežda Krupskaja, nominata direttrice del Glavpolitprosvet e responsabile dei cataloghi delle biblioteche (§ 2.2.3).

Accanto a questa linea in cui politica e cultura sono inscindibili, nei primi anni Venti nascono anche importanti tentativi di pedagogia innovativa che vuole rimanere al di là e al di fuori della politica vera e propria³⁰: nel 1920 viene creato l'Istituto per le letture d'infanzia³¹ di Mosca sotto la guida di Anna Pokrovskaja e Nikolaj Čechov³². L'istituto pubblica anche una rivista, "Novye detskie knigi" (1923-1928) poi ribattezzata "Knigi detjam" (1928-1930) che raccoglie i principali contributi di esperti e critici del settore. Nel 1923 l'Istituto venne

²⁸ Hellman dedica un saggio alla figura di Kormčij e al suo curioso destino (Balina, V'jugin 2014: 20-45).

²⁹ «На обязанности же государства лежит дальнейшее и немедленное, притом, снабжение детей новыми книгами».

³⁰ È quanto sostiene la rivista "Pedagogičeskaja mysl'" (1918-1924), una delle poche in aperta opposizione al Narkompros e perciò vietata nel 1924. Come osserva Balina «gli esperimenti pedagogici degli anni Venti dimostrarono la complessità della fusione tra le politiche del momento e la necessità di educare la nuova generazione» [«Pedagogical experiments of the 1920s demonstrated the complexity of the merger between politics of the moment and the need to educate the new generation»] (Balina, Rudova 2008: 5).

³¹ «Институт по детскому чтению». Per una rassegna completa di questo e altri istituti ed esperienze pedagogiche tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento rinvio a (Arzamasceva 2012).

³² Anna Kostantinovna Pokrovskaja (1878-1972) è una bibliotecaria, critica e scrittrice per l'infanzia. Nata a Nižnij Novgorod e formatasi a Mosca, dopo gli studi diventa responsabile della biblioteca "A.S. Griboedov" e organizza al suo interno la prima sezione per l'infanzia gratuita, con una sala lettura e una tessera dedicata. Diventa poi direttrice del Detgiz e insegna nell'Istituto bibliotecario di Mosca. Nikolaj Vladimirovič Čechov (1865-1947) è pedagogo, critico e storico della letteratura. L'interesse per la letteratura per l'infanzia arriva durante gli anni di studio alla facoltà storico-filologica dell'Università di Pietroburgo, quando frequenta il circolo di A.M. Kalmykova. Lavora in seguito nella casa editrice di I. Sytin come aiuto redattore della sezione per l'infanzia, collabora con la rivista "Drug detej" e inizia a pubblicare saggi su alcuni classici per adulti e ragazzi – *Don Chisciotte*, *I viaggi di Gulliver*, *La capanna dello zio Tom* etc... Nel 1909 esce la sua opera fondamentale, *Detskaja literatura*, uno dei più importanti lavori pre-rivoluzionari di teoria e critica della letteratura per l'infanzia.

incorporato nell'Istituto sui metodi di lavoro per le attività extracurricolari, ma viene presto privato dell'appoggio ufficiale; occupandosi in prevalenza di letteratura pre-rivoluzionaria cade in disgrazia, sorretto a fatica dal solo entusiasmo di chi ci lavora. «È quasi diventato illegale» appunta Čukovskij sul diario nel 1927 (Čukovskij XII, 345).

Specchio dell'iniziativa moscovita è l'Istituto di Pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione prescolare³³ (1922-1925); al suo interno, grazie all'intraprendenza di tre formidabili donne³⁴, nasce la biblioteca che ospita il cosiddetto «kružok Maršaka», ovvero il primo collettivo di scrittori e artisti legati al libro per l'infanzia³⁵, in cui lo scrittore viene coinvolto come consulente e formatore: sotto l'esperta supervisione di O. Kapica (1866-1937), insegnante dell'Istituto e studiosa di folclore, qui debuttano E. Švarc e E. Čarušin, propongono in anteprima le proprie opere K. Čukovskij, V. Bianki, B. Žitkov, si studia il folclore dei vari Paesi del mondo e i classici della letteratura per l'infanzia³⁶. Immane il progetto di una rivista associata, «Vorobej» (1923-1924), poi ribattezzata «Novyj Robinzon» (1924-1925)³⁷, destinata a bambini tra gli 8 e i 12 anni. I futuri nomi della letteratura per l'infanzia e poeti che già si distinguono nell'arena letteraria danno il loro contributo alla rivista: M. Il'in, A. Tichonov, O. Mandel'stam e B. Pasternak pubblicano racconti e poesie per bambini, V. Šklovskij introduce i giovani lettori alla storia del cinema americano, V. Bianki spiega loro le meraviglie della natura e B. Žitkov insegna i mestieri più fantasiosi.

Senza però un *imprimatur* dall'alto questi progetti sarebbero con ogni

³³ «Петроградский педагогический институт дошкольного образования». Nel 1925 viene accorpato all'Istituto di Pedagogia (LGPI) «A.G. Herzen», ma rimane una facoltà indipendente (<http://mirdetstva-kio.ru/istoriya/37191-39306-364557408683/60750-69354-542936815129/petrogradskiy-pedagogicheskiy-institut-doshkolnogo-obrazovaniya>).

³⁴ Si tratta di O.I. Kapica, grande studiosa e appassionata di folclore, E.P. Privalova e E.I. Kal'vejc. In una Pietrogrado distrutta e affamata, uscita in rovina dalla guerra civile, queste donne girano per le case abbandonate della vecchia aristocrazia petroburghese e raccolgono centinaia di rarissime edizioni di libri per l'infanzia che costituiscono poi la splendida e inimitabile biblioteca dell'Istituto.

³⁵ Un racconto appassionato di quell'esperienza e del ruolo di Maršak in essa, si trova in (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 207-212).

³⁶ L'esperimento sembra, nelle aspirazioni e nelle impostazioni generali, una prefigurazione della futura filiale del Detizdat a Leningrado, diretta come un'orchestra da Maršak dal 1924 al 1938; ovviamente il contesto è molto diverso così come gli obiettivi e le possibilità, ma la stessa carica di entusiasmo e di rigorosa venerazione nei confronti del libro per l'infanzia si trova in entrambi i progetti.

³⁷ La rivista chiude appena un anno dopo la sua fondazione: «L'unica spiegazione possibile di questa decisione è che la rivista non rispondesse a pieno al modello stereotipato delle riviste dei pionieri, anche se era genuinamente da pioniere per spirito e orientamento» [«Объяснить это решение можно было только тем, что журнал не вполне соответствовал принятому тогда трафаретному образцу пионерских журналов, хоть и был подлинно пионерским по своему духу и направлению»] (Maršak VII, 566).

probabilità rimasti senza seguito, idee interessanti ma destinate a scomparire presto dalla scena. È qui che entrano in gioco due figure di primissimo piano che seguono – e in parte determinano – il corso della «grande letteratura per i piccoli», due personaggi che condizionano, almeno fino alla fine degli anni Venti, le sue principali tendenze e direzioni: M. Gor'kij e A. Lunačarskij.

1.2 M. GOR'KIJ E A. LUNAČARSKIJ: TRA POLITICA E CULTURA

Il ruolo di Gor'kij nella nascita della letteratura per l'infanzia è decisivo³⁸. Egli osserva con dolore e partecipazione le misere condizioni in cui vive la stragrande maggioranza dei bambini russi e si adopera con ogni mezzo per denunciare e arginare una delle piaghe più nere dei primi anni post-rivoluzionari, il «besprizorničestvo», cioè lo stato di abbandono dei minori, a seguito degli sconvolgimenti sociali portati dal 1917³⁹. La sua partecipazione attiva nel mondo dell'infanzia coincide proprio con la Rivoluzione e prosegue fino alla morte nel 1936⁴⁰. Nel 1918, su iniziativa dello scrittore, esce la prima rivista sovietica – “Elka” o “Raduga”⁴¹ –, l'anno successivo è la volta di “Severnoe sijanie” (1919-1920). La reale partecipazione di Gor'kij a questa

³⁸ Gor'kij ama molto i bambini e per tutta la vita ha a cuore le loro sorti; un tale interesse nasce sicuramente dalla propria vicenda personale (pensiamo all'autobiografia *Detstvo*) e soprattutto dall'osservazione diretta, durante i lunghi viaggi in ogni angolo del Paese, delle condizioni in cui vivono i bambini: l'estrema povertà, l'analfabetismo dilagante, la diffidenza per l'istruzione e il forte radicamento religioso che Gor'kij vede nelle campagne sono uno stimolo potente alle numerose iniziative che egli intraprende per la tutela e l'educazione dei più piccoli.

³⁹ Una delle prime significative denunce del problema dell'«infanzia randagia» parte da V. Zenzinov, ex deputato dell'Assemblea costituente panrussa che osserva con sgomento il terribile «calvario» (Zenzinov 1930: 9) dei bambini sovietici, lasciati a se stessi a fronteggiare la miseria e la violenza della Russia bolscevica degli anni Venti.

⁴⁰ I principali articoli, interventi, lettere e saggi critici sulla letteratura e sul mondo dell'infanzia in generale sono raccolti in (Gor'kij 1968).

⁴¹ La storia della nascita di questo almanacco è curiosa ed esemplificativa: Gor'kij propone come curatore il giovane K. Čukovskij, già conosciuto negli ambienti letterari per i suoi velenosi articoli di critica. Gor'kij aveva notato il talento dello scrittore e gli suggerisce di cimentarsi nel campo della letteratura per l'infanzia. In origine la raccolta si sarebbe dovuta chiamare “Elka”, ma Gor'kij odia quel titolo che gli ispira tutta l'aura sentimentale e dolciastra dalla quale cerca di prendere le distanze; sceglie al suo posto “Raduga”, una parola che esprime ottimismo e spirito di novità. Entrambi i curatori si scagliano contro i «freddi calzalai dagli occhi spenti» (Begak 1971: 31) della letteratura per bambini del XIX secolo e propongono nuovi nomi, sia nel campo della scrittura sia in quello dell'immagine: poesie e racconti di V. Chodasevič, M. Vengrov, M. Moravskaja, Saša Černyj riempiono le pagine della rivista, accompagnate dai disegni dei migliori pittori e illustratori che si affacciano allora sulla scena: V. Lebedev, V. Zamirajlo, M. Dobužinskij, A. Radakov, S. Čechonin, I. Puni, Ju. Annenkov. Nonostante le migliori intenzioni la raccolta prevista per il 1917 esce soltanto l'anno seguente, con il titolo di “Elka”; non solo, la copertina di A. Benois è tutto il contrario del progetto editoriale stabilito dai curatori: cherubini che accendono candele, un angelo che offre delle mele e un Gesù Bambino stilizzato sulla punta dell'albero di Natale – l'esatto opposto dello spirito e del contenuto della miscellanea. Con questo paradosso si apre l'«epoca del bambino» e il secolo d'oro della letteratura per l'infanzia russa.

seconda rivista è spesso oggetto di dibattito (nello stesso periodo lo scrittore è molto impegnato con il progetto della Vsemirnaja literatura), ma è certo che Gor'kij abbia bene in mente cosa vuole offrire ai suoi giovani lettori: «Nella rivista che proponiamo cercheremo, in base alle nostre forze, di educare nei bambini uno spirito attivo, l'interesse e il rispetto per la forza della ragione, per le ricerche della scienza, per l'alto compito dell'arte di rendere l'uomo forte e bello»⁴² (Chalturin 1966: 47). Nella Pietrogrado affamata e devastata dalla guerra civile è una sorta di miracolo e il primo banco di prova per molti autori che si cimentano nel genere, un esperimento breve ma fondamentale, benché destinato a scomparire presto per la grave crisi di carta che affligge la Russia nella prima metà degli anni Venti.

Se i primi tentativi pratici di Gor'kij non sono coronati da un grande successo, i suoi contributi teorici, le lettere, i consigli, le analisi che ruotano intorno al mondo dell'infanzia sono in buona parte valide ancora oggi e non soltanto in Russia. Il «patriarca e difensore» (Balina, V'jugin 2014: 14) della letteratura per l'infanzia individua già all'alba della Rivoluzione l'importanza assoluta dell'educazione sociale dei più piccoli e ne elenca gli obiettivi: fornire l'uomo di conoscenze di sé e del mondo; formare il carattere e lo sviluppo della volontà; formare lo sviluppo delle capacità e dei talenti. Sulla stessa onda si muovono le riflessioni di A. Makarenko (1888-1939), pedagogo e scrittore che fa della rieducazione o «perekovka» dei ragazzi problematici la missione di una vita⁴³.

Affine a tale programma è anche il discorso di Lenin al III Congresso del Komsomol (2-10 ottobre 1920) in cui il leader bolscevico enuncia i principi della nuova educazione: collettivismo, internazionalismo, ateismo, approccio socialista al lavoro, solidarietà di classe. «Sia il capo del primo Stato proletario sia il primo scrittore proletario vedono davanti a sé il medesimo obiettivo: educare, riformare e 'forgiare' l'uomo nuovo»⁴⁴ (Balina, V'jugin 2014: 17).

Gor'kij sostiene che il bolscevismo sia l'«unica idea direttrice della creazione verbale» (Kraiski 1967: 315); gli articoli dedicati alla letteratura per l'infanzia che

⁴² «В предлагаемом журнале мы, по мере сил наших будем стремиться воспитать в детях дух активности, интерес и уважение к силе разума, к поискам науки, к великой задаче искусства сделать человека сильным и красивым».

⁴³ Per una breve presentazione dell'autore (Caroli 2011: 258-268). Gor'kij visita la sua colonia modello nel 1928 e ne rimane entusiasta. Dal canto suo Makarenko ha una sorta di devozione nei confronti dello scrittore (che a fine anni Venti ha già assunto una popolarità senza pari), come si capisce facilmente dallo scambio epistolare tra i due consultabile al seguente link: <http://maximgorkiy.narod.ru/MAKARENKO/perepiska.htm>.

⁴⁴ «И глава первого пролетарского государства, и первый пролетарский писатель видят перед собой одну и ту же задачу: воспитывать, преобразовывать и 'ковать' нового человека».

egli scrive tra il 1928 e il 1930 (§ 2.3.4) – poi in buona parte confluiti nel discorso tenuto al Congresso degli scrittori del 1934 – precisano e confermano le idee che egli porta avanti da tutta la vita: una profonda conoscenza e ammirazione per la mitologia e il folclore, per la creazione orale del popolo sotto forma di fiabe, leggende, poesie e canzoni, come «riflesso dei fenomeni naturali e della lotta contro le forze della natura», ma anche «immagine della vita sociale espressa attraverso grandi generalizzazioni artistiche» (Kraiski 1967: 16). Altrettanto sconfinato è il suo rispetto per il *lavoro*, vera e propria attività creatrice in grado di forgiare l'uomo. Questi due elementi, imprescindibili nella vita di ogni individuo – soprattutto sovietico – devono essere presenti nelle opere per bambini e ragazzi, in modo che i destinatari finali ne possano comprendere e condividere l'importanza durante il loro percorso di crescita.

Da un'altra e ancora più alta tribuna, quella del Commissariato del popolo per l'istruzione o Narkompros, arrivano opinioni molto simili⁴⁵ e a esprimerle è A. Lunačarskij, ribattezzato da Lenin «la corazzata 'sconsiderata'»⁴⁶ (Bykov 2014: 37), anch'egli molto attento alla causa dei più piccoli, in veste di Commissario del popolo per l'Istruzione e Presidente del Consiglio per la difesa dei bambini (fondato nel 1919), motivato a cambiare lo stato di cose, ma sufficientemente lucido da capire che gli ideali di rinnovamento dell'uomo non si possono compiere nello spazio di un mattino: «Con la nostra generazione dubito che ci riesca di creare l'uomo nuovo. Il rinnovamento ci è garantito dalla generazione che sta crescendo. Perciò l'educazione dei bambini è un problema importantissimo: l'educazione dell'uomo nuovo nello spirito del collettivismo» (*Nužny li našim detjam skazki...* 1928). Anch'egli non scinde, perché sarebbe impossibile, il momento pedagogico da quello letterario, ponendo il secondo al servizio del primo. Se nella letteratura per l'infanzia è innegabile lo stretto legame tra i due campi⁴⁷ occorre però capire cosa si intenda per educazione e formazione del bambino e quale sia lo scopo ultimo a cui la letteratura può

⁴⁵ «Il destino della Russia è nelle mani dei bambini, la cui corretta educazione fisica e generale creerà cittadini che, forse, entreranno per la prima volta in un autentico ordinamento sovietico, determinandone la natura» [«Судьба России лежит именно в детях, правильное физическое и общее воспитание которых дает тех граждан, которые впервые, быть может, войдут в подлинный социалистический строй и определяют его характер»] (Lunačarskij 1985: 5).

⁴⁶ «Броненосец 'Легкомысленный'».

⁴⁷ L'idea non è certo nuova, anzi uno dei primi documenti destinati al bambino, l'*Azbuka* (1634) di Vasilij Burcev Protopopov, era stato commissionato dallo zar con chiari intenti educativi e pedagogici. La supremazia della didattica sull'estetica rimane costante fino alla fine dell'Ottocento.

contribuire in questo senso. È su questo punto che la visione dello Stato e degli intellettuali diverge e pochissimi sono gli scrittori che riescono a tenere in equilibrio entrambi gli aspetti, finendo per privilegiare l'uno a discapito dell'altro. Un importante contributo di Lunačarskij allo studio della letteratura per l'infanzia è la raccolta di saggi uscita nel 1930 con il titolo di *Detskaja literatura v rekonstruktivnyj period* (Lunačarskij 1930), interessante anche come punto di vista contemporaneo a quanto accade nel primo decennio post-rivoluzionario nell'ambito della letteratura per l'infanzia. Nell'introduzione al volume Lunačarskij sottolinea alcuni concetti fondamentali che gli scrittori per l'infanzia avevano già teorizzato e messo in pratica nelle loro opere; il punto più dolente è quello della satira e dell'ironia, considerata dal Commissario uno strumento essenziale nella mani del proletariato e della classe lavoratrice, sulla scia del pensiero di Gor'kij e del suo concetto di risata come «arma micidiale» (Lunačarskij 1930: 19). Si elogia quanto compiuto fino ad allora da S. Maršak e K. Čukovskij, le due colonne portanti della letteratura per l'infanzia, che hanno saputo dare il giusto peso e valore ai classici e reso l'«educazione artistica» uno dei capisaldi dello sviluppo sociale del bambino.

Riflesso pratico di quanto osservato e criticato nel volume si inaugura nel 1931, per volere di Lunačarskij, la Prima conferenza nazionale di letteratura per l'infanzia, seguita dalla *postanovlenie* del Comitato centrale sulla casa editrice Molodaja Gvardija; allo stesso anno risalgono la fondazione della rivista «Detskaja literatura» e della casa editrice omonima.

1.3 1917: ŽIL DA BYL' KROKODIL...

L'enorme carica sperimentale che contraddistingue in letteratura il primo decennio post-1917 non viene di certo a mancare nel campo qui preso in esame, dove al contrario, essa si fa sentire ancora con più forza, soprattutto fino al 1925. Oltre al boom di nuove riviste pensate per i bambini⁴⁸, «compa-

⁴⁸ Il discorso della periodica per l'infanzia esula dalla presente ricerca; mi limito a indicare le principali tendenze che assume il fenomeno negli anni Venti e Trenta. L'altra rivista che può tenere testa a «Severnoe sijanie» viene fondata da L. Kormčij nel 1919: si tratta di «Krasnye zori» ed è più ideologizzata, legata a doppio filo alla politica. Queste due riviste danno il via a due tendenze parallele e in parte contrapposte: il lascito di «Severnoe sijanie» viene raccolto da «Novyj Robinzon», «Ež», «Čiž», mentre quella di «Krasnye zori» da «Baraban» e «Pioner». Nel primo caso la componente ideologica è più ridotta e mascherata, a essa si preferiscono materiali di approfondimento scientifico, storie fantastiche o umoristiche, giochi linguistici e traduzioni o adattamenti di classici stranieri. Nel secondo prevale il racconto (rivisitato) della storia, lo spirito ottimista e di classe presente in ogni contributo – dalle biografie dei grandi leader bolscevichi ai progressi del socialismo nei vari campi del sapere (Aleksieva 1967); (Suzdorf 2011).

la poesia per l'infanzia e fu un autentico evento»⁴⁹ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 66), afferma Tynjanov parlando di *Krokodil*⁵⁰ di K. Čukovskij, «il primo esempio di *Rhymes russe*» (Maršak, VII, 583), punto di svolta di una storia che sta per essere scritta. Su questa prima e geniale favola in versi è già stato scritto molto (Gasparov, Paperno 1975); (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977); (Petrovskij 1980, 2008); (Smirnova 2001) e quindi mi limito a individuare gli elementi che l'hanno resa così famosa e importante. *Krokodil* sintetizza⁵¹ tutte le novità e i fermenti del momento, è la summa del lavoro di bottega di Čukovskij critico e redattore, ed è la prima opera per l'infanzia in cui la nuova realtà sovietica entra brutalmente in campo⁵²: Krokodil Krokodilovič infatti si aggira per una Pietrogrado reale e ben definita nei suoi elementi topografici e urbanistici, per la prima volta una poesia scende nelle strade⁵³ di una città concreta e vissuta in prima persona. Nella favola confluiscono le due anime di Čukovskij⁵⁴: quella da *intelligent*, espressione dell'alta cultura della parola, nella tradizione della grande poesia (N. Nekrasov⁵⁵ e A. Blok⁵⁶ sopra

⁴⁹ «Появилась детская поэзия, и это было настоящим событием».

⁵⁰ *Krokodil* esce inizialmente a puntate su un inserto per bambini della rivista "Niva", il giornalino "Dlja detej", presso cui egli svolge l'incarico di redattore. Ogni mese del 1917 esce un episodio della storia dell'intrepido Vanja Vasil'čikov che poi viene pubblicata in forma di volume a sé nel 1919 dalla casa editrice Petrosvet, con le illustrazioni di Re-mi (Nikolaj Remizov 1887-1975), diventando all'istante il libro più amato e declamato dai bambini, anche al di fuori dei confini dell'URSS (Kalmykova 1923); (Chersonskaja 1923; 1924). Nel 1922 viene ripubblicato da "Epocha" presso una casa editrice di stato dell'oblast' siberiano, nel 1923 e 1924 dalla Casa editrice di Stato e nel 1926 e 1927 da "Krug".

⁵¹ La parola non è casuale: la *sintesi* è uno dei leitmotiv – e una delle parole più frequenti – di tutta la produzione artistica di Čukovskij; la cerca ovunque – nei saggi critici, nelle traduzioni e nei componimenti autoriali; la sintesi è l'espressione di quello spirito democratico che per lo scrittore costituisce il valore più alto di espressione umana e artistica, il punto di incontro tra democrazia e cultura, alto e basso, vecchio e nuovo.

⁵² Il presente si confronta con il passato, fin nella scelta del genere prescelto – la favola – cioè una delle più antiche forme narrative, a cui Čukovskij aggiunge anche l'epiteto di «vecchia, vecchissima» [«старая, престарая»], indicando nell'epos antico e nel racconto orale la chiave interpretativa per parlare dell'oggi. La favola (o fiaba, qui non faccio una distinzione sostanziale) è inoltre uno dei due grandi codici tematico-morfologici in cui si assesta la letteratura per l'infanzia occidentale.

⁵³ Prima di *Krokodil* «la strada non c'era proprio, come se i bambini vivessero soltanto in dača o sulla spiaggia, portandosi dietro secchielli blu, palette e altro ciarpane» [«Улицы совсем не было, как будто дети жили только на даче, у взморья, таская с собой синие ведерки, лопатки и другую рухлядь»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 64).

⁵⁴ Ancora una volta è Maršak a notare come in *Krokodil* la linea letteraria e quella del *lubok* abbiano trovato un potente punto di fusione: «Il primo a fondere la linea letteraria a quella del *lubok* è stato Kornej Ivanovič. In 'Krokodil' per la prima volta la letteratura si è messa a parlare in questa lingua» [«Первый, кто слил литературную линию с лубочной, был Корней Иванович. В 'Крокодиле' впервые литература заговорила этим языком»] (Maršak VII, 583).

⁵⁵ Insieme a W. Whitman è il poeta di cui si occupa di più nell'arco di tutta la vita. Stupefacente la mole di appunti e materiale che raccoglie e che poi confluisce nei saggi e negli articoli dedicati al «bardo del popolo» (Čukovskij VII, 267-274); (Čukovskij VIII, 241-244; 245-263; 264-303; 463-501; 569-584); (Čukovskij IX, 7-44); (Čukovskij X, 17-624).

⁵⁶ Čukovskij scrive un importante saggio su A. Blok (Čukovskij V, 152-194), i due sono legati da amicizia e affinità, si esibiscono più volte insieme in serate poetiche, manifestano una profonda

tutti) e quella da democratico, che esplora i fenomeni di massa⁵⁷ e si destreggia con agilità tra gli strumenti dell'arte popolare⁵⁸ – dal circo al varietà, dalla canzone da strada alla romanza tzigana. A livello formale inoltre Čukovskij si appropria dei ritmi più svariati e li fonde secondo un nuovo principio dettato dal pubblico di riferimento: per destare l'attenzione dei più piccoli è necessario un alternarsi serrato di scene, svolte improvvisi, *turning point* accelerati. I ritmi e i metri si devono adeguare a questo caleidoscopico vorticare che plasma la narrazione più sull'andamento del cinema⁵⁹ che della letteratura.

Krokodil è un vero compendio di poesia che riassume in poche pagine la storia del verso russo, assolvendo così la sua funzione pedagogica di guida nell'universo lirico di una tradizione che il bambino può conoscere divertendosi: oltre ai più disparati ritmi – da marcia, ballo, cantato, veloce, allungato – ci sono parti che ricordano i recitativi delle *byline* (*Vladimir Krasnoe Solnyško*), il monologo patetico à la Lermontov (*Mcyri e Pesni pro kupca Kalašnikova*), la declamazione di V. Chlebnikov (*Zverinec*) e i metri di V. Brjusov (*Bliz medlitel'nogo Nila e Aleksandr Velikij*). E ancora risuonano il *Mik* di N. Gumilev e il fraseggio di N. Nekrasov, mentre la lezione della cristallina concisione puškiniana si percepisce nella brevità coerente delle mini-trame comprese in ogni strofa.

Cambia anche l'approccio e di conseguenza il ruolo del bambino nel mondo e nell'arte. Già a partire dalla dedica si può cogliere il mutato rapporto adulto-bambino: lo scrittore infatti indirizza la favola ai suoi «rispettabilissimi bambini», sottolineando così al contempo il loro status particolare di soggetti autonomi da trattare con riguardo; *Krokodil* è quindi la prima opera in versi in cui il bambino non è un mero oggetto passivo, ma l'eroe protagonista di una vicenda. L'attivismo di Vanja è esemplificato dalla totale verbalizzazione che sostituisce per intero la poetica nominale dell'epiteto; se prima al protagonista di qualsiasi libro per bambini non accadeva di fatto nulla, ora a ogni cambio di strofa si profila una nuova avventura.

Infine con la battaglia tra Vanja, il coccodrillo e gli altri animali dello zoo si mette in campo uno dei più importanti conflitti della storia del Novecento: lo scontro tra

stima reciproca. Secondo Blok a Čukovskij manca un «lungo pensiero fanatico» che lo guidi nel suo fare arte, ma il poeta ne apprezza sempre la profondità di sguardo e alcune intuizioni da critico di pura razza.

⁵⁷ Čukovskij è il primo a studiare i fenomeni di letteratura di massa in Russia e ad analizzare da un punto di vista scientifico il «kitsch».

⁵⁸ Del profondo rapporto di Čukovskij con il folclore parlo nel quarto capitolo.

⁵⁹ Lo sottolinea Tynjanov e lo ammette lo stesso Čukovskij che infatti inserisce come sottotitolo di *Mojdodyr* «Cinematografo per bambini».

natura e civiltà, esemplificate rispettivamente dalle foreste africane degli amici di Krokodil e dalla *uber*-città di Pietrogrado; la conclusione della favola (e di Čukovskij) in quest'ottica è ancora più importante: «La riconciliazione illustrata nella favola tra 'natura' e 'civiltà' si accorda bene con la sintesi di folclore e letteratura classica, 'kitsch' e 'alta cultura' nel tessuto verbale di 'Krokodil'»⁶⁰ (Petrovskij 2008: 60), tanto più che il mediatore, il negoziatore di pace della storia, è proprio un bambino, un giovane uomo, colui che più di tutti si trova per sua stessa natura al limite, al confine tra due mondi e che si è finalmente guadagnato il centro della scena.

1.3.1 GLI ANNI VENTI: «SI INAUGURA LA POESIA PER L'INFANZIA»

«Quel che c'è di decisamente buono in Russia sono i libretti per bambini. Libretti poiché si parla di libri per l'età prescolare, quaderni sottili di 15-30 pagine. Una sfilza di indiscutibili qualità. Prima di tutto quasi soltanto poesie, cioè cose date in una lingua che i bambini non solo amano, ma creano. Connaturata (i bambini senza le loro poesie non esistono, come non esistono i popoli senza i loro canti). La seconda (senza la quale la prima, cioè le poesie, diventa un difetto) è la qualità dei versi: eccellente. Leggi, ti esalti. Chi scrive? Nessuno. Anonimo. Un nome che non dice nulla. A scrivere è l'alta cultura del verso. Nella mia infanzia i poeti per l'infanzia non scrivevano così. Terza: il tema di questi libri — reale, agli antipodi del finto fantastico che fino a poco tempo fa dominava la letteratura prescolare — le fatine, gli gnomi, i fiorellini e le lucciole che non c'entrano né con l'elemento popolare (i primi) né con la natura (i secondi). Quarta qualità: la liberazione dal soffocante e dolciastro *byt* infantile con le sue mamme, balie, agnellini, angioletti, piccolini che non corrispondono ad alcuna realtà (confronta la rivista per ragazzi prebellica "Maljutka" e la prima infanzia di Bagrov nipote, quelle madri e *quella* madre) e se corrispondono — tanto peggio»⁶¹ (Cvetaeva 1988 II, 352-356).

⁶⁰ «Изображенное в сказке примирение 'природы' и 'цивилизации' хорошо согласуется с синтезом фольклора и литературной классики, 'кича' и 'высокой культуры' в словесной ткани 'Крокодила'».

⁶¹ «Что в России решительно хорошо — это детские книжки. Именно книжки, ибо говорю о книгах дошкольного возраста, тоненьких тетрадочках в 15–30 страниц. Ряд неоспоримых качеств. Прежде всего, почти исключительно, стихи, то есть вещи даны на языке, детьми не только любимом, но творимом, — их родном. (Детей без собственных стихов — нет, как нет без песен — народов.) Второе качество (без которого первое, то есть сами стихи — порок) — качество самих стихов: превосходное. Читаешь, восхищаешься, и: кто это пишет? Никто. Безымянный. Имя, ничего не говорящее. Пишет высокая культура стиха. Так в моем детстве и поэты для детей не писали. Третье: сама тема этих книг: реальная, в противоположность так долго и еще так недавно

Con l'aforistica precisione del poeta la Cvetaeva scansiona a raggi X la letteratura per l'infanzia del primo decennio post-rivoluzionario e ne individua i quattro cardini che la distinguono dall'eredità del passato: si tratta per lo più di poesia – perché la lingua dei bambini è di per sé poetica⁶² –, e della migliore, perché scaturita dall'elevata cultura del verso, prodotto organico dell'arte che attraversa i secoli; è poesia che non cerca più mondi inventati di fate e streghe, ma parla dell'*hic et nunc*, dell'oggi e soprattutto del domani, tutto da costruire; infine non è il racconto edulcorato di un *byt* immaginario che con l'infanzia reale non ha niente da spartire, ma per la prima volta è un discorso che prende sul serio il bambino, lo mette al centro, cercando un contatto autentico con lui, senza sconti né piaggerie.

Gli anni Venti sono a tutti gli effetti il decennio di massimo splendore della poesia per l'infanzia sovietica, aperto – come abbiamo visto – dal *Krokodil* di Čukovskij e presto seguito dai capolavori che ancora oggi campeggiano al primo posto tra i best seller per l'infanzia di tutte le librerie di Mosca e di San Pietroburgo: *Mojdodyr*, *Mucha-Cokotucha*, *Tarakanišče*, *Detki v kletke*, *Požar*, *Skazka o glupom mišonke*, *Priključenija stola i stula*, *Doktor Ajbolit*, *Putanica*, *Telefon*, *Mjau*, *Kon'-ogon'*, *Orkestr*, *Ivan Ivanyč Samovar*, *Ivan Taporyžkin*, *Pesnja ptic*, *Vozdušnyj šar* e molti altri rappresentano il primo grande incontro dei bambini con la poesia nella loro lingua d'origine. L'influenza delle avanguardie è palese, lo scambio proficuo – come si vede dai metri, dall'uso stesso del linguaggio e del suono all'interno del sistema poetico e anche dall'importanza che assume la grafica e l'illustrazione nell'economia del testo. La lezione di V. Chlebnikov e V. Majakovskij, ma anche di poeti come N. Zabolockij e A. Kručenyh si rispecchia nel nuovo mondo poetico dedicato ai bambini.

È anche il momento in cui esplode un fenomeno di grande importanza a cui non

господствовавшей в русской дошкольной литературе лжефантастике, всем этим феям, гномам, цветочкам и мотылькам, не соответствующим ни народности (первые), ни природе (вторые). Четвертое: разгрузка от удушливо-слащавого быта детской, с его мамами, нянями, барашками, ангелочками, малютками, опять-таки никакой реальности не соответствующими (сравни довоенный младенческий журнал «Малютка» и раннее детство Багрова-внука, тех 'мам' – и ту мать), а если и соответствующими – то к прискорбию».

⁶² Lo confermano gli studi di Čukovskij raccolti in *Ot dvuch do pjati* (basati anche sulla lettura di J. Sully, F. Tracy e G.S. Hall, importanti psicologi inglesi che si sono occupati di infanzia e adolescenza), ma non dimentichiamo le ricerche di psicologia infantile di L. Vygotskij (1896-1934) in dialogo polemico con il filosofo tedesco W. Stern (1871-1938). J. Piaget (1896-1980), uno dei primi e massimi teorici dei processi cognitivi in età infantile, invece arriva in Russia soltanto a partire dagli anni Sessanta, anche se molte sue intuizioni trovano riscontro tra gli autori sopracitati.

è stata ancora riservata la meritata attenzione: «Di colpo, come accade tutto ciò che è logico, la Russia diventò il Paese delle traduzioni. Successe già a partire dal 1918⁶³. La letteratura russa cedeva il posto a quella ‘mondiale’, ma tutti sentivano che doveva andare proprio così»⁶⁴ (Ejchenbaum 1987: 366). Il grandioso e visionario progetto di Gor’kij da concretizzarsi nella casa editrice Vsemirnaja literatura è l’idea di una nuova Torre di Babele, l’ambizioso sogno di donare al proprio Paese un patrimonio immenso perché non vada perduto: tra i titoli che figurano nel piano editoriale moltissimo spazio è dato al mito, al folclore, alla favola e a quei classici letti da adulti e ragazzi quali Andersen, Hauff, Mayne Reid, Cooper, Twain, Dickens, Defoe e molti altri che Gor’kij vuole portare a casa, sotto forma di traduzione, adattamento, rifacimento. Col passare degli anni e nelle nuove, imprevedibili, condizioni politico-sociali verso cui vira lo Stato sovietico la traduzione assume una connotazione ulteriore: diventa infatti un’ennesima ancora di salvezza, un canale *altro* da utilizzare per due ragioni precise – il sostentamento economico e la fedeltà a se stessi⁶⁵.

Non proprio tutto il passato si cancella in un momento, soprattutto il più recente, e infatti si interessano di letteratura per l’infanzia, in qualità di autori e traduttori, anche alcuni poeti dell’età d’argento⁶⁶, come Nadežda Pavlovič (1895-1980) e

⁶³ Nel 1918 a Pietrogrado nasce uno sperimentale collettivo di artisti e scrittori che mettono la loro arte al servizio della letteratura per l’infanzia. Sotto la guida di Vera Ermolaeva nasce *Segodnja*, la prima casa editrice per l’infanzia sovietica. Qui collaborano N. Altman, Ju. Annenkov, N. Lapšin, N. Liubavina ed E. Turova che illustrano i testi di S. Esenin, M. Kuzmin, A. Remizov, N. Vengrov ed E. Zamjatin. Sono un primo ponte che tenta di collegare le esperienze artistiche dell’avanguardia pre-rivoluzionaria con la nuova letteratura sovietica per l’infanzia. I testi includevano opere originali, ma anche molte traduzioni come quella di *O Pioneers!* di W. Whitman. Il collettivo ha vita breve e già nel 1919 si scioglie, ma apporta comunque un significativo contributo al ruolo dell’avanguardia nell’albo illustrato sovietico (Ahmad 2016: 11); (Steiner 1999: 14).

⁶⁴ «Внезапно, как случается все закономерное, случилось так, что Россия стала страной переводов. Это началось еще в 1918 году. Русская литература уступила свое место ‘всемирной’. Все русские писатели стали вдруг переводчиками или редакторами переводов. Было совершенно неясно, почему во время революции нужна именно ‘всемирная литература’, но все чувствовали, что это должно быть именно так».

⁶⁵ Tra gli spazi altri che alcuni scrittori si ritagliano per poter testimoniare la propria epoca la traduzione ha un ruolo rilevante. Sarebbe interessante, ma al di là dell’argomento della tesi, ripercorrere la storia della letteratura per l’infanzia attraverso le sue traduzioni e il significato che di volta in volta esse assumono nel contesto specifico di un autore e in quello più allargato, storico e politico, dell’epoca. La traduzione è vista dagli studiosi di linguaggio esopico come uno degli *screen* per mascherare l’informazione libera e autonoma (Losev 1984: 50-53). Un esempio vicino alla presente indagine è la traduzione/adattamento di Čukovskij de *Le avventure del barone Munchausen*, uscito per la prima volta nel 1925 presso il Gosizdat con 80 tavole illustrate da Gustave Doré (Bljum 1978) (Čukovskij I, 385-444). La prima recensione, pubblicata nel 1934, sulla rivista “Detskaja i junoskaja literatura”, critica l’eccessiva riduzione del significato sociale dell’opera (Čukovskij I, 588).

⁶⁶ Per una esaustiva panoramica dei poeti per l’infanzia nell’età d’argento rimando a (Žibul’ 2004). Una delle prove più interessanti di questi poeti dopo il 1917 è *Paločka-vyručaločka*, una raccolta di poesie di A. Belyj, F. Sologub, Z. Gippius, I. Severjanin, pubblicata nel 1921. Il libro riceve subito il plauso del Narkompros, ma già nel 1924 viene criticato dalla “Pravda” per l’apoliticità e la mancanza di obiettivi educativi.

Sof'ja Fedorčenko (1888-1959), già attive prima del 1917, ma incuriosite negli anni Venti da questa nuova isola letteraria. Allo stesso modo D. Bednyj (E.A. Pridvorov 1883-1945) riserva una parte della sua produzione ai bambini e apre la strada al filone politico nella letteratura per l'infanzia.

Sono altri però i nomi che spuntano tra le pagine delle riviste e sulle coloratissime copertine dei libri, oltre a quelli già citati di Maršak e Čukovskij: A. Barto, E. Švarc e, qualche anno più tardi, N. Olejnikov, D. Charms, A. Vvedenskij e Ju. Vladimirov sono il timone di una nave che porta i bambini in un nuovo e sterminato regno – quello della poesia e del gioco – strumenti essenziali per affrontare il mondo che li accoglie. Non soltanto nuovi scrittori, ma anche sotto-generi mai esistiti prima fanno la loro comparsa, scaturiti dalla convergenza di tanti fattori: dalla massima attenzione dello Stato nelle politiche per l'infanzia alle ricerche etnografiche sul folclore passando per l'esigenza di fondare una nuova pedagogia che possa realmente soddisfare i bisogni dei bambini. E tra tutti il bisogno di *ridere* è senz'altro una priorità.

1.3.2 «VESELAJA DETSKAJA KNIŽKA»

«Un bambino che non ride mai è un disturbato mentale»⁶⁷ (Sokol 1984: 24) sostiene nel 1909 il critico e studioso N. Čechov. Eppure alla nascita dello Stato sovietico la questione del riso e della comicità nella letteratura per l'infanzia infiamma subito gli animi. Molti sono gli insegnanti e pedagoghi che non vedono nell'ironia un elemento essenziale e che si schierano a favore di un approccio serio con il bambino⁶⁸. Per contrastare questa tendenza scendono in campo Gor'kij e Lunačarskij a ricordare che «con i bambini bisogna parlare in modo divertente»⁶⁹ (Begak 1971: 5) perché nella risata, leggera o profonda, si nasconde in realtà un forte elemento educativo⁷⁰. La pedagogia che si avvale del comico è infatti quella che dà i maggiori risultati e aiuta il bambino a

⁶⁷ «A child that never laughs is a psychological freak».

⁶⁸ «Nella letteratura per l'infanzia era il periodo di predominio delle teorie pedologiche e dal punto di vista dei tristi funzionari del Narkompros le poesie divertenti dovevano essere destinate all'indice dei libri proibiti» [«Это было время засилья в детской литературе педологических теорий, и с точки зрения унылых чиновников из Наркомпроса веселые стихи подлежали включению в индекс запрещенных книг»] (Trenin 1939: 21). I pedologi in particolare sono i nemici più agguerriti dell'elemento ludico (Bauer 1952: 49-66).

⁶⁹ «С детьми надо говорить забавно».

⁷⁰ Oltre agli interventi pubblici e ai saggi intorno alla questione, di risate e ironia sono piene le favole di Gor'kij del 1912, 1917 e 1919 il cui pathos sta nel «сплетение печального и веселого, где веселое побеждает» (Begak 1980: 17); Lunačarskij ne parla approfonditamente negli articoli «Что такое юмор» (Lunačarskij VIII, 182-184), «O satire» (Lunačarskij VIII, 185-187), «O smeche» (Lunačarskij VIII, 531-538).

sviluppare un forte senso dell'etica; la risata diventa così un modo per smascherare il lato comico del male sociale, come nel capolavoro di Ju. Oleša *Tri tolstjaka*, in cui i nemici, i tre grassoni appunto, oltre a essere malvagi sono anche terribilmente ridicoli.

Ai bambini quindi l'ironia serve «come l'ossigeno nell'atmosfera» (Trenin 1939: 25), a essa tendono in modo spontaneo: «Il successo delle poesie per bambini di Čukovskij e Maršak era logico: era stato preparato dall'enorme attrazione che i bambini hanno per la poesia 'scherzosa', per i generi comici del folclore: le favole divertenti, gli indovinelli, la *pribautka* e la *draznilka*»⁷¹ (Trenin 1939: 20); l'elemento comico – che può scivolare nello scherno o nella parodia – è fattore imprescindibile del folclore, soprattutto di quello per bambini, rintracciabile in qualsiasi *pestuška*, *poteška*, ma soprattutto nel *perevertyš*⁷² e nella *nebylica* o *nebyval'sčina*⁷³.

Uno dei tanti meriti di Čukovskij è quello di essere andato direttamente alle fonti dell'ironia, nella teoria e nella pratica: «Egli ha svelato le cause della spontanea attrazione dei piccoli per le forme primigenie, popolari del ridicolo, ha spiegato il loro valore psicologico, sociale, artistico»⁷⁴ (Begak 1971: 49). Egli sviluppa semplici situazioni di realtà capovolta (come il gatto che non vuole miagolare), svolgendole in lunghe trame con l'intento di divertire, ma anche di far emergere quella «combattente umanità» (Begak 1971: 50) da colto *intelligent* di inizio

⁷¹ «Успех детских стихов Чуковского и Маршака был вполне закономерен: он был подготовлен огромной тягой детей к 'смешной' игровой поэзии, к комическим жанрам фольклора – шуточным сказкам, прибауткам, загадкам, дразнилкам».

⁷² «Esiste un discreto numero di poesie per l'infanzia che sono un prodotto del gioco, ma le poesie *perevertyš* sono esse stesse un gioco... Se si trovasse uno studioso che avesse voglia di sistematizzare tutte le poesie di questo genere che vivono nel folclore mondiale, si scoprirebbe che non esiste un momento nella vita riflessiva del bambino (dai due ai cinque anni di età) a cui non corrisponda una poesiola di quel tipo come se fosse creata apposta per quello» [«Существует немало детских стишков, которые являются продуктами игры, но стишки-перевертыши сами по себе есть игра... Если бы нашелся ученый, который захотел бы систематизировать все стихотворения этого рода, живущие во всемирном фольклоре, обнаружилось бы, что нет ни одной области в умственном обиходе ребенка (от двухлетнего до пятилетнего возраста), которой не соответствовал бы какой-нибудь особый, как бы специально для нее предназначенный стишок-перевертыш»] (Čukovskij II, 236-237).

⁷³ Si definiscono *nebylica* quelle «opere di diversa appartenenza di genere che raffigurano la realtà con una intenzionale violazione della successione cronologica dei fatti, dei legami di causa ed effetto etc... e che dipingono uno scenario artistico del mondo pieno di incongruenze» [«Произведения различной жанровой принадлежности, изображающие действительность с преднамеренным нарушением хронологической последовательности событий, причинно-следственных связей и т. д. и создающие полную несообразностей художественную картину мира»] (Kapica 2011: 113). Tutti questi generi purtroppo non trovano un equivalente traduttivo (e concettuale) nella tradizione folclorica italiana quindi preferisco mantenere la terminologia russa.

⁷⁴ «Он раскрыл причины безоглядного влечения малышей к первичным, народным формам смешного, объяснил их психологическую, социальную, художественную ценность».

secolo che avrà a cuore per tutta la vita.

La capacità di trasfigurare la realtà e renderla motivo di scherzo e intrattenimento è alla base dell'interesse di Maršak per quel gruppo di poeti e scrittori che dalla seconda metà degli anni Venti si riuniscono sotto il nome di *činari* o *oberjuty*⁷⁵. All'inizio Maršak, per sua stessa ammissione, si aspetta da questo gruppo di eccentrici manipolatori della parola usciti dal cappotto di Chlebnikov che possa contribuire al massimo alla creazione di *nonsense*, filastrocche assurde e scioglilingua; ben presto però si accorge che i giovani poeti possono dare molto di più e la letteratura per l'infanzia diventa per loro una scuola di disciplina e un terreno fertile per mettere a frutto nuovi esperimenti. Tra tutti Maršak riserva un posto speciale a Daniil Charms⁷⁶, «una persona dall'orecchio e dal gusto assoluti e con una certa, forse inconsapevole, base classica»⁷⁷ (Maršak VIII, 509) capace di leggere le proprie poesie in modo tale da darne al contempo anche la migliore critica e in grado di comprendere «quella linea pura della poesia per l'infanzia che non si regge sugli scherzi, non scivola nel varietà da due soldi...»⁷⁸ (Maršak VIII, 509). Nel 1930 la nuova rivista per bambini «Čiž», si presenta ai suoi lettori con una poesia scritta a quattro mani, uno dei rarissimi (soprattutto in campo poetico) casi di composizione co-autoriale. Le firme – D. Charms⁷⁹ e S. Maršak⁸⁰. La poesia è la prova diretta del gigantesco salto rispetto alla produzione pre-rivoluzionaria, la sua *fattura*

⁷⁵ Sulla poetica degli *oberjuty* in generale rinvio a (Jaccard 1995); (Giaquinta 1985-1988); (Berrone, Greppi 2007: 1-208). Sulla loro produzione per l'infanzia invece segnalo: (Arzamasceva 2013: 321-331); (Hellman 2013: 324-331); (Losev 1984); (Gerasimova <http://umka.ru/liter/950701.html>).

⁷⁶ L'ammirazione e il rispetto profondo erano reciproci, secondo le testimonianze di molti amici e conoscenti. Charms coglie la natura di Maršak molto più in profondità di tanti altri suoi collaboratori: «Se anche gli dai un verso al giorno da leggere riesce lo stesso a tenersi occupato tutto il giorno e tutta la notte. Su quel verso costruirà una teoria, dei progetti, dei piani e lo renderà un evento mondiale. Per persone come lui niente va perduto. Tutto, qualunque sciocchezza, si rende parte di un tutto. Anche mangiare un pomodoro quanta responsabilità porta con sé! Un altro in tutta la vita se ne farebbe meno carico» [«Если дать ему в день по стишке для прочтения, то он все же умудрится быть занятым целый день и ночь. На этом стишке он создаст теорию, проекты и планы и сделает из него мировое событие. Для таких людей, как он, ничего не проходит зря. Все, всякий пустяк, делается частью единого целого. Даже съест помидор, сколько в этом ответственности! Другой и за всю жизнь меньше ответит»] (Ustinov 1990: 132).

⁷⁷ «[...] человек с абсолютным вкусом и слухом и с какой-то – может быть, подсознательной – классической основой».

⁷⁸ «[...] ту чистую линию в детской поэзии, которая держится не на хохмах, не скатывается в дешевую эстраду...».

⁷⁹ Charms all'epoca collabora già attivamente con «Ež» la rivista «gemella» di «Čiž», destinata ai ragazzi tra i 9 e il 14 anni, su cui pubblica poesie e racconti. Secondo un sondaggio compiuto nel 1930 è il poeta preferito dai bambini delle scuole di Leningrado (Hellman 2013: 326).

⁸⁰ Nel 1939 la poesia diventa anche una canzoncina; nel testo che accompagna lo spartito il nome di Charms è, per ovvie ragioni, omissis (РГАЛИ Ф. 653. Оп.1. Д.1797. Лл. 54-56). Non manca di interesse l'analisi delle varianti del testo e il passaggio dal manoscritto alla versione definitiva pubblicata sulla rivista.

condensa i traguardi teorici raggiunti negli anni Venti e ne indica ulteriori traiettorie. Alla base del componimento, e dell'intesa tra i due poeti, c'è un medesimo approccio al materiale popolare, ovvero l'appropriazione e la rielaborazione personale dei motivi tipici del folklore, soprattutto della canzone⁸¹; i due autori cioè non si limitano a riversare in un'opera autoriale ritmi e motivi presi in prestito dalla cultura popolare, ma ne trasferiscono il significato profondo in un contesto altro, elaborando uno scenario nuovo per un'immagine tradizionale⁸², marcato anche dal passaggio campagna-città e dalla dinamicità potenziata della ritmica: ora i lucherini abitano nell'«appartamento 44» – dettaglio che presuppone un condominio di un grande palazzo – passeggiano per le strade della città in tram e in motocicletta, dormono sul divano e suonano il trombone e il pianoforte. Sono cioè allegri *cittadini* in perpetuo movimento che, in questo frenetico vorticare da lanterna magica, attirano a sé il lettore proponendogli di entrare nella girandola di immagini scandita dalle continue ripetizioni e dalla ritmica serrata. Oltre al divertimento scaturito dalla situazione, *Veselye čiži* presenta in filigrana una lode e un inno al lavoro collettivo, allo spirito di squadra e all'importanza dello stare insieme, nella fatica come nel divertimento⁸³: «In questa divertente, allegra e avvincente poesia si esprimevano le potenti idee del tempo sul collettivismo nel lavoro, sul fatto che nella nuova società l'uomo non è una cellula isolata, ma è unito ad altre persone dall'amicizia, dal lavoro e dallo svago. E più si è affiatati più ci si diverte»⁸⁴ (Aleksandrov 1984: 43). Non è un caso che nella versione apparsa sulla rivista la lirica sia dedicata ai all'orfanotrofio n. 6 di Leningrado, uno dei tanti della città, per far vedere che anche in un collettivo forzato, non scelto, si possono trovare l'allegria e gli scopi necessari ad affrontare un destino che mette alla prova i bambini fin dai primi anni di vita.

Con questa carica di educazione attraverso la comicità Charms e Maršak si rivolgono ai loro piccoli lettori per regalare a loro (e agli adulti) un manifesto

⁸¹ Entrambi grandissimi estimatori del patrimonio popolare, secondo le testimonianze di E. Paperno e B. Semenova, amavano ascoltare e interpretare, a volte insieme, canti russi, inglesi, ucraini, finlandesi. Nella cerchia di conoscenti di Charms figurano inoltre Nikolaj Kljuev e Aleksandr Tufanov, profondi conoscitori e ricercatori di letteratura popolare.

⁸² Per Aleksandrov «nel profondo delle immagini di 'Veselye čiži' si nasconde qualcosa di molto simile alla canzone popolare comica 'Bylo u tešči semero zjat'ev'» [«В глубине образов 'Веселых чижей' таится что-то очень похожее на комическую народную песню 'Было у тещи семеро зятьев'»] (Aleksandrov 1984: 43).

⁸³ Il lavoro a quattro mani ne è già di per sé una prova.

⁸⁴ «В забавном, веселом, увлекательном стихотворении выразились могучие идеи времени о коллективности труда, о том, что в новом обществе человек не изолированная одиночка, а соединен дружбой, работой, отдыхом с другими людьми. А чем дружнее, тем веселее».

poetico di serissima giocosità.

1.3.3 I GRANDI SCRIVONO PER I PICCOLI⁸⁵

L'invito rivolto agli *oberjuty* a collaborare nel campo della letteratura per l'infanzia rappresenta anche una seppur risicata fonte di reddito che permette una qualche sopravvivenza negli anni di maggiore chiusura e inasprimento della censura, a fronte dell'impossibilità di pubblicare opere per adulti. La stessa motivazione spinge, in maniera più o meno rilevante, altri grandi poeti del primo Novecento a cimentarsi in questo campo.

Nel 1924 e 1925 Boris Pasternak (1890-1960) scrive rispettivamente a O. Mandel'stam⁸⁶ e M. Cvetaeva⁸⁷ lamentandosi della propria disastrosa situazione finanziaria; è vero anche che suo figlio Evgenij ha 2 anni e forse il poeta è più vicino a certi tipi di letture. In ogni caso nel 1925 sulle pagine della rivista "Novyj Robinzon" compare la poesia *Karusel'*, mentre *Zverinec*, seconda incursione nella poesia per l'infanzia di Pasternak, esce in volume nel 1929. Per Evans-Romaine i due componimenti assumono una certa importanza nello sviluppo artistico di Pasternak come tappa intermedia verso una poetica dal verso più semplice, benché ancora legato all'eredità futurista del primo periodo. Dal punto di vista delle tendenze e novità che invece si muovono in quegli anni nella letteratura per l'infanzia sono entrambi da considerarsi un fallimento (Sokol 1984: 167-170), l'ammissione di sconfitta nell'introyettare le esigenze della letteratura per i più piccoli in una personale ricerca lirica del poeta. In realtà Pasternak prova a iniziare un dialogo con questo pubblico esigente, partendo da una precisa scelta tematica: la giostra e il giardino zoologico⁸⁸, due momenti in cui è facile suscitare l'immedesimazione del lettore. Il poeta rimane però sempre distaccato, esterno a quanto avviene, il suo occhio si muove come una telecamera soffermandosi sui vari dettagli e ricreando nelle ripetizioni,

⁸⁵ Già prima del 1917 molti poeti si cimentano nella letteratura per l'infanzia (Žibul' 2004). Dopo il 1917, oltre agli autori esaminati nel paragrafo e agli *oberjuty* ricordo anche le poesie per bambini della critica V. Smirnova (1898-1977) e di V. Inber (1890-1972), quest'ultima molto influenzata dalla poetica degli *oberjuty* (Jasnov 2014: 110-113).

⁸⁶ «Ho bisogno come non mai di soldi e di sistemare delle cose» [«В деньгах, в пристройке вещей нуждаюсь, как никогда»], lettera del 30 novembre 1924 a Mandel'stam (Pasternak VII, 541).

⁸⁷ Lettera del 2 luglio 1925 a Marina Cvetaeva (Pasternak VII, 563-566).

⁸⁸ Il tema degli animali in gabbia e degli zoo percorre tutti gli anni Venti e va ben oltre: pensiamo a *Detki v kletke* di Maršak, *Čto ni stranica – to slon, to l'vica* di V. Majakovskij, *My v zooparke* di A. Barto, *Mnogo zverej* di A. Vvedenskij, *Zoologičeskij sad* di S. Fedorčenko fino al ciclo di racconti *Pitomcy zooparka* di V. Čaplina che occupa l'autrice per quasi quarant'anni e diventa un classico del genere tradotto in moltissime lingue. È necessario citare anche *Zverinec* di Chlebnikov, scritta prima del 1917 e per un pubblico adulto, ma percorsa dal tema degli animali e dell'infanzia. La poesia è inoltre vista come una risposta a *Mladenčestvo* di V. Ivanov, il poeta a cui *Zverinec* è dedicata.

assonanze e giochi fonetici una narrazione ipnotica eppure lontana dalla sensibilità acustica dei più piccoli.

Anche la scelta lessicale e ritmica marca un certo distacco da esempi contemporanei; gli incipit di *Zverinec* e *Detki v kletke* illustrano bene la differenza:

Зверинец расположен в парке.
Протягиваем контрамарки.
Входную арку окружа,
Стоят у кассы сторожа.
(Pasternak II, 239)

Рано, рано мы встаем,
Громко сторожа зовем:
- Сторож, сторож, поскорей
Выходи кормить зверей!
(Maršak I, 37)

La tetrapodia giambica di *Zverinec* e quella trocaica di *Detki v kletke* ricreano due musiche diverse – riflessiva e descrittiva la prima, serrata e improntata all'azione la seconda. Nonostante la narrazione sia portata avanti in entrambi i casi dal punto di vista del bambino, anzi dei bambini («протягиваем» / «зовем»), Pasternak rimane fuori dalla scena, a latere, mentre Maršak ci si cala totalmente, trasmettendo l'entusiasmo e la baldanza di un gruppo di bambini (o di una famiglia) in gita allo zoo. Anche le scelte lessicali si muovono in direzioni opposte: la semplicità e la precisione del lessico, frutto di un lavoro maniacale sulla parola, sono il biglietto da visita di Maršak, cifra e risultato della lezione dei classici e del folklore; la parola poetica di Pasternak è sofisticata, densa, parte di una complessa trama sonora e semantica. «Контрамарка» è il riflesso in miniatura di un motivo ripreso più volte dal poeta – il permesso, il «propusk» che incontriamo per esempio in *Vysokaja bolezнь*:

Проснись, поэт, и суй свой пропуск,
Здесь не в обычае зевать
(Pasternak I, 258)

La carica di tensione e solennità si spande per tutta la lirica e cancella ogni traccia di spontanea allegria che dovrebbe sottintendere il tema prescelto. È indubitabile, s'intende, l'alto livello di lirismo dei versi, ma al contempo si fa

chiara la loro inadeguatezza allo schema compositivo e ritmico dell'arte per bambini e lo stesso Pasternak col tempo si dimostra sempre più insofferente rispetto a questa incursione nel territorio dell'infanzia⁸⁹, al quale in effetti non farà più ritorno.

Di altro tono e maggiore rilevanza, anche soltanto a livello quantitativo, è la produzione di O.E. Mandel'stam (1891-1938) che entra di petto nel dibattito di metà anni Venti sulla necessità o meno della favola e sulla questione dell'antropomorfismo, chiarendo in un articolo piuttosto duro la sua posizione a riguardo⁹⁰. L'infanzia è presente nelle principali opere in prosa del poeta – *Il rumore del tempo*, *Il francobollo egiziano* e *La quarta prosa* – e costituisce una parte sostanziale della sua visione artistica. I primi tentativi in questa direzione sono le traduzioni libere di due poesie di L. Stevenson, *Zamorskie deti* e *Odejal'naja strana*, pubblicate rispettivamente su "Vorobej" e su "Novyj Robinzon". Tra il 1925 e il 1926 invece il poeta scrive quattro libretti pubblicati dalla casa editrice Vremja – *Primus*, *Šari*, *Dva tramvaja* e *Kuchnja* –, poesie che si mettono in dialogo con i versi passati e futuri di Mandel'stam e che mantengono una sottile ambiguità di tono e atmosfera in cui, da una parte – per stessa testimonianza del poeta e della moglie⁹¹ – l'impulso creativo è dettato da un breve intermezzo di maggiore serenità per la coppia, dall'altro i motivi sottesi a queste liriche richiamano, con diverso accento, realtà ben lontane dalla

⁸⁹ «Perché avete dato a Mura 'Zverinec', come hai potuto permetterlo? Non conosco al mondo un libro più assurdo e infelice: non si riesce a capire per chi sia stato scritto. Ci sono due o tre passaggi vivi dal punto di vista poetico, ma perché potessero essere pensati per adulti avrebbero dovuto distinguersi per grande serietà. Per i bambini non vanno affatto bene, questo è chiaro non soltanto all'autore, al lettore e all'editore, ma anche al foglio che ha sopportato questo e molto altro. Questa 'Zverinec', insieme all'altrettanto formidabile 'Karusel' sono state scritte nel periodo più pesante per me, la primavera del 1925» [«Зачем дали Муре Зверинец, и как ты могла это допустить? Я не знаю на свете книжки нелепее и неудачнее: совершенно неизвестно, для кого она написана. В ней есть два-три места поэтически-жизненных; однако, для того, чтобы быть предназначенными для взрослых, они должны были бы отличаться большей серьезностью. То же, что для детей она никак не годится, ясно не только автору, читателю и издателю, но и бумаге, которая это стерпела, как и многое. Этот Зверинец вместе со столь же прекрасною Каруселью были написаны в самую тяжелую для меня пору, весной 25 года»]. Lettera del 19 gennaio 1930 a M. Cvetaeva (Pasternak VIII, 397-398).

⁹⁰ L'articolo è stato poi ripubblicato dalla vedova N. Mandel'stam sulla rivista "Detskaja literatura" con il titolo *Detskaja literatura* (Mandel'stam 1967).

⁹¹ I Mandel'stam avevano ricevuto inaspettatamente un piccolo appartamento a Leningrado e «si divertivano a cucinare e sistemare l'appartamento» [«развлекались кухней, квартирой и хозяйством»]. In tale atmosfera prendono vita miniature in versi, «una sorta di piccoli proverbi, favolette. Facevamo la frittata ed ecco una poesia. Si dimenticava di chiudere il rubinetto in cucina, un'altra poesia... Preparare il *kisel'* era un evento e un motivo di poesia. Risultavano tutte vive e divertenti» [«вроде поговорок, присказок. Жарится яичница – стишок. Забыл закрыть кран на кухне – стишок... Сварили кисель – опять событие и повод для стишка. Они и получились живые и смешные...»] (Mandel'stam 1987: 137).

spensieratezza e dal calore delle cose semplici che sembrano, a prima vista, dominarle⁹². «I libri 'Primus' e 'Kuchnja' svelarono ciò che il poeta segretamente sognava, gli permisero di dire a chiare lettere quanto per lui fosse essenziale un mondo senza troppe pretese, ma che lo trattasse con gentilezza, quella felicità di breve durata che il destino gli aveva regalato»⁹³ (Balina, V'jugin 2014: 266-267).

Così i telefoni a cui nessuno risponde:

Плачет телефон в квартире –
Две минуты, три, четыре.
Замолчал и очень зол:
Ах, никто не подошел.

– Значит, я совсем не нужен,
Я обижен, я простужен:
Телефоны-старички –
Те поймут мои звонки!
(Mandel'stam 2012: 14)

diventano angosciante prefigurazione degli elenchi morti della sua Pietroburgo fantasma:

Петербург! я еще не хочу умирать!
У тебя телефонов моих номера.
(Mandel'stam 1978: 150)

E, a distanza di qualche anno, gli oggetti allegri e colorati che riempiono la cucina⁹⁴:

Хлебные, столовые, гибкие, стальные,
Все ножи зубчатые, все ножи кривые,

⁹² Non dimentichiamo anche che il 1925 è l'anno che segna l'inizio del silenzio poetico di Mandel'stam che per cinque anni non scrive più nulla a eccezione di due poesie per adulti e i quattro libri per bambini.

⁹³ «Книжки 'Примус' и 'Кухня' открыли то, о чем поэт так потаенно мечтал, позволили со всей полнотой сказать, как ему был необходим, казалось бы, такой неприхотливый, но по-доброму относящийся к нему мир, о длящейся лишь короткое время радости, которую подарила ему судьба».

⁹⁴ La poesia che per tema è affine a un genere piuttosto importante dell'epoca, i libri sulle «fabrika-kuchnja», ne prende in realtà le distanze e la cucina, da spazio spersonalizzato, emblema del sociale che invade il privato, recupera invece una dimensione intima e personale (Steiner 1999: 161-167).

Нож не булавка:
Нужна ему правка!
И точильный камень льется
Журчаем.
Нож и ластится и вьется
Червяком.
- Вы ножи мои, ножи!
Серебристые ужи!
(Mandel'stam 2012: 38)

si caricano del senso di abbandono e dell'eterno vagare del poeta esiliato in patria:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.
(Mandel'stam 1978: 151)

Se in queste liriche, nonostante i rimandi, l'atmosfera rimane allegra e vivace, il tono di *Dva tramvaja* e *Šari* è decisamente più nostalgico, ma soprattutto serpeggia un tema che da lì in poi domina molte liriche di Mandel'stam: la condizione di paria, di perenne «ritardatario» sull'epoca che incalza con il suo rutilante progresso (e il tram ne è uno dei simboli-chiave) e con la quale non riesce a trovare un accordo: se Tram si è adeguato alla nuova vita e marcia al passo con essa, Klik – il fratello minore – è assonnato, ammalato, incapace o non desideroso di *vedere* la nuova realtà («Где же розовый твой глаз? Он ослеп», Mandel'stam 2012: 24) da cui rifugge, sapendo che l'unica strada a lui concessa è la morte⁹⁵. Anche nei successivi componimenti per bambini il poeta

⁹⁵ Molti studiosi hanno correttamente individuato nella lirica un dialogo in assenza con N. Gumilev (1886-1921), poeta e amico caro di Mandel'stam, l'unica persona al mondo – insieme ad Anna Achmatova – con cui Osip Emil'evič dichiara di poter intrattenere in ogni momento un dialogo, anche immaginario. In particolare, è la lirica scritta da Gumilev poco prima di morire, *Zabljudivšijsja tramvaj*, che Mandel'stam evoca come momento e mondo ormai perduto (su questa poesia di Gumilev sono stati raccolti vari materiali di una conferenza tenutasi il 17-19

conserva e anzi sviluppa questa ambivalenza esistenziale, la posizione di limbo tra la vita e la morte. Ritorna l'immagine del tram in *Sonnye tramvaj*, *Mal'čik v tramvae* e *Vse v tramvae*, le tre poesie che avrebbero dovuto aprire la raccolta, mai uscita, intitolata *Tramvaj*⁹⁶. Ritorna l'idea del singolo che non riesce a fondersi nel collettivo, destinato così a *perdere il treno*, e non è un caso che si tratti di un accordatore, un uomo che preferisce il ritmo della musica a quello della nuova società («Лишь настройщик опоздал: / на рояле он играл», Mandel'stam 2012: 50). A differenza del bambino di *Mal'čik v tramvae*⁹⁷ il poeta non riesce a superare la prova, non sa risolvere il problema e quindi non può andare avanti («Трамвай помчался дальше, / И в нем поехал мальчик», Mandel'stam 2012: 48).

Ancora un reietto, diverso da tutti, è il palloncino verde di *Šari*, («шар-недоумок, шар-несмышлениш, / приемыш зеленый, глупый найденыш», Mandel'stam 2012: 27) che smuove soltanto la compassione di un suonatore di organetto e, guarda caso, di un bambino, l'unico che decide di restituirgli la libertà («Снимайте зеленый, / давайте мне ниткой. / Чего тебе, глупому, / ползать улиткой? / Лети на здоровье / С белой ниткой!» Mandel'stam 2012: 28).

Come Cvetaeva, Mandel'stam tributa ai bambini una saggezza superiore e una capacità visiva adamitica e scompositiva⁹⁸ che il poeta tenta di riprodurre e far propria, cercando di afferrare quel sorriso che scopre il mondo, dal quale il bambino più di chiunque altro riesce a ricavare pura gioia:

Когда заулыбается дитя
С развилиной и горечи, и сласти,
Концы его улыбки не шутя
Уходят в океанское безвластье.
Ему непобедимо хорошо,
Углами губ оно играет в славе –
И радужный уже строчится шов
Для бесконечного познания яви.
(Mandel'stam 1997: 251)

settembre 1991 a San Pietroburgo (*N. Gumilev i Russkij Parnas* 1992).

⁹⁶ Per Vita Nova è uscita invece nel 2012 una bella edizione con tutte le liriche per l'infanzia scritte da Mandel'stam.

⁹⁷ La poesia è inoltre fitta di richiami e rimandi a *Edet tramvaj. V tramvae edut 8 passažirov* di Charms (Gubajdullina 2012: 163-178).

⁹⁸ Per questo il mondo naturale, biologico lo affascina tanto, soprattutto dopo il viaggio in Armenia, quando viene a contatto – grazie all'amico e specialista B.S. Kuzyn – con nuovi modi esperienziali di animali e piante.

Il poeta che però si butta con maggiore slancio nella letteratura per l'infanzia è V. Majakovskij (1893-1930). Sul «Majakovskij per bambini» è stato scritto moltissimo, sia in vita sia dopo la morte del poeta⁹⁹ affascinato dal genere e desideroso di mettersi alla prova con questo tipo di pubblico, probabilmente anche incoraggiato o ispirato da Čukovskij¹⁰⁰ e Maršak¹⁰¹. Non solo. Majakovskij pretende che il suo primo libro per l'infanzia venga giudicato dalla Commissione per il nuovo libro per l'infanzia presso la Sezione della letteratura per l'infanzia del Gosizdat (marzo-aprile 1925); non è obbligato a farlo, ma gli sembra importante ottenere l'approvazione ufficiale. Dagli appunti rimasti nel taccuino usato da Majakovskij durante la seduta (Ebin 1939) è possibile risalire alle modifiche¹⁰² apportate a seguito dell'incontro e capire come fosse stato difficile persino per il poeta civile per eccellenza trovare un dialogo reale e una lingua comune con le istituzioni.

Majakovskij approda alla letteratura per l'infanzia nel 1925¹⁰³ con 14 poesie e,

⁹⁹ I contributi principali in ordine cronologico: (Chanin 1930c); (Pokrovskaja 1930: 16-20); (Begak 1, 1936: 39-45); (Levin 1939: 11-13); (Gorodeckij 1940); (Kon 1955: 69-77); (Begak 1971: 50-56); (Platonova 1977: 69-73); (Sokol 1984: 152-174); (Petrovskij 2008: 97-152); (Hellman 2013: 307-311).

¹⁰⁰ Nell'articolo "Achmatova i Majakovskij" (Čukovskij VIII, 520-548) Čukovskij dichiara la sua ammirazione per il linguaggio poetico di Majakovskij che ha la stessa ricchezza e fantasia di quello dei bambini. La logica infantile è molto vicina allo sperimentalismo formale del poeta (Čukovskij II, 8-389). Da parte sua Majakovskij conosce bene la produzione per l'infanzia di Čukovskij, in particolare *Krokodil*, di cui si trova una citazione indiretta in *Čto ni stranica, to slon to l'vica* (1926) (§ 4.1.2).

¹⁰¹ Tra i due c'è un'enorme stima reciproca, Majakovskij è entusiasta di alcune soluzioni poetiche di Maršak (Kassil' racconta che Majakovskij rimane folgorato dal distico di *Cirk* «По проволоке дама / идет как телеграмма»), il quale dal canto suo elogia la portata innovativa del fare arte di Majakovskij, la ricerca della novità, seppur in una forma poetica disciplinata, e l'allontanamento da tutto ciò che è stantio e consumato (Maršak VII, 365-369) (Maršak VIII, 242) (§ 3.6).

¹⁰² Pare che il giudizio complessivo di critici e insegnanti della Commissione fosse stato molto severo, ma che Majakovskij avesse difeso con forza le sue posizioni, accogliendo alcune critiche degli esperti, ma senza modificare il cuore della sua poetica (Petrovskij 2008: 109).

¹⁰³ «— A che cosa sta lavorando al momento?

- Sto terminando una serie di cose [...] Inoltre sto lavorando con grande gusto ad alcuni libri per bambini.
- Interessante... E qual è lo spirito di questi libri?
- Cerco di inculcare nei bambini i concetti più basilari della socialità, facendolo con la massima cura...
- Per esempio?
- Mettiamo che stia scrivendo un racconto su un cavallo giocattolo. Colgo l'occasione per spiegare al bambino quante persone devono lavorare per costruire un cavallo simile, per esempio: il falegname, il pittore, il tappeziere. In questo modo il bambino conosce il carattere collettivo del lavoro. Oppure descrivo un viaggio durante il quale il bambino non soltanto impara la geografia, ma viene a sapere che alcune persone sono povere, altre ricche etc...» [« — Над чем вы в настоящее время работаете?
- Я заканчиваю ряд вещей [...] Кроме того, я сейчас с особым увлечением работаю над книжками для детей.
- О, это интересно... И в каком духе вы пишете эти книжки?
- Я стремлюсь внушить детям самые простейшие общественные понятия, делая это как можно осторожнее...

sottolinea Maršak, risolve con ciascuna di esse altrettanti complessi compiti della letteratura per l'infanzia (Maršak VII, 367), esaurendo il tema prescelto attraverso una sistematica inclusione di fatti ed eventi che riescano a descriverlo e renderlo comprensibile una volta per tutte¹⁰⁴. Qui Majakovskij dispiega tutto il suo ricco armamentario poetico, parla ai bambini con la stessa audacia e onestà con cui si relaziona agli adulti e non fa alcuno sconto, pur tenendo presente la specificità del destinatario, a cui si sente affine soprattutto a livello espressivo e di linguaggio¹⁰⁵.

A differenza dei suoi colleghi Majakovskij incita i bambini a lasciare l'infanzia per andare incontro il prima possibile all'età adulta, dove i sogni possono diventare realtà. Il futuro è infatti il tempo più importante, l'imperativo è «cresci!», questo è lo scopo a cui tendere già dalla nascita, il logico risultato di un incrollabile fede verso il radioso avvenire: «Le poesie per bambini di Majakovskij sono un appassionato e incessante dialogo sul futuro. Al di fuori del verso, nella vita di tutti i giorni, egli parlava con i bambini delle stesse cose; su questo punto non c'era alcuna contraddizione nel poeta tra la 'vita' e l'arte»¹⁰⁶ (Petrovskij 2008: 115-116). Tratti salienti della sua poetica per bambini, più trattenuta e controllata di quella per adulti, è la «capacità di abbracciare tutto il possibile, l'universo intero»¹⁰⁷ (Petrovskij 2008: 124), il carattere enciclopedico che sviscera a fondo un'idea, ma senza proporre un reale avanzamento drammaturgico tra gli episodi che la illustrano. A differenza del procedimento favolistico, dove l'incidere della narrazione corrisponde a un suo approfondimento, nei versi di Majakovskij tutto è piatto, allo stesso livello, dall'inizio alla fine; le scene non si intrecciano, ma rimangono equidistanti, in netto contrasto e distinte, come le file contrapposte delle finestre ROSTA. Ed è

– Например?

– Скажем, я пишу рассказ об игрушечном коне. Тут я пользуюсь случаем, чтобы объяснить ребенку, сколько людей должно было работать, чтобы изготовить такого коня, – допустим: столяр, художник, обойщик. Таким путем ребенок знакомится с коллективным характером труда. Или описываю путешествие, в ходе которого ребенок не только знакомится с географией, но и узнает, что одни люди бедны, а другие – богаты, и т. д.»] (http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0830.shtml).

¹⁰⁴ È facile individuare in ogni sua poesia per l'infanzia l'argomento dominante: In *Čto takoe chorošo i čto takoe plocho* – il problema morale; in *Kem byt'?* – le professioni; in *Pročti na kataj v Pariže i Kitaj* – la geografia; in *Guljaem* – la città; in *Kon'-ogon'* – i processi produttivi e così via.

¹⁰⁵ Lo studio sulla lingua, il verso e la metrica e il contributo innovativo in questi campi apportato da Majakovskij influenzano molto A. Barto che riconosce in lui un vero e proprio maestro, anche di arte oratoria.

¹⁰⁶ «Стихи Маяковского для детей – непрерывный и страстный разговор о будущем. Вне стиха, в жизни, в быту он разговаривал с детьми о том же – никакого противоречия между 'жизнью' и 'искусством' в этом пункте у поэта не было».

¹⁰⁷ «Всеохватность, всемерность, всемирность».

indubbio che la formazione pubblicistica e grafica di Majakovskij abbia influito, qui più che altrove, sulla sua scrittura e che sia facile scorgere in queste liriche tracce della sua collaborazione tra il 1919 e il 1921 con l'Agenzia telegrafica russa per la creazione di manifesti satirici e di propaganda¹⁰⁸. È in questa attività che Majakovskij elabora la sintesi tra testo e illustrazione che negli anni Venti – momento magico del sincretismo avanguardistico – diventa fulcro di una certa produzione della letteratura per l'infanzia, quella dell'albo illustrato, cioè il «picture book» o «knižka-kartinka»¹⁰⁹.

1.3.4 «KNIŽKA-KARTINKA»: TESTO E IMMAGINE SI INCONTRANO

Come è innegabile che negli anni Venti la bilancia oscilli più verso la poesia che la prosa, è altrettanto corretto rilevare in questi anni la fortuna dell'albo illustrato, uno dei sottogeneri del libro prescolare che nei decenni precedenti era stato quasi del tutto abbandonato¹¹⁰.

Antenati del libro (o «libretto», data l'esiguo numero di pagine che lo contraddistingue) illustrato russo sono le eleganti silhouette di E. Bjom (1843-1914) e le cartoline di E. Polenova (1850-1898), le prime illustratrici che negli anni Settanta dell'Ottocento pubblicano presso le case editrici di M. Vol'f e I. Sytin illustrazioni corredate da versi e poesie composte da loro stesse, vendendole a prezzi molto concorrenziali¹¹¹. In epoca modernista tutti i maggiori

¹⁰⁸ Le «finestre della ROSTA» «sono notizie dal telegrafo, trasformate all'istante in manifesti, sono decreti subito composti in *častuška*, è una nuova forma partorita direttamente dalla vita, sono gli stessi manifesti che i soldati dell'armata rossa guardavano prima di andare in battaglia, all'attacco, non recitando preghiere, ma canticchiano *častuški*» [«Это телеграфные вести, моментально переданные в плакат, это декреты, сейчас же опубликованные на частушки, это новая форма, выведенная непосредственно жизнью, это те плакаты, которые перед боем смотрели красноармейцы, идущие в атаку, идущие не с молитвой, а с распевом частушек»] (Lebedev 1949: 11). Sulle «finestre della ROSTA» rinvio anche a (Steiner 1999: 13-69).

¹⁰⁹ Majakovskij ha ben presente anche la funzione educativa di testo e illustrazione: nella prima edizione di *Čto takoe chorošo i čto takoe plocho*, per esempio, lascia una pagina in bianco, spiegando che il bambino che si comporta male non si merita un disegno. Purtroppo la brillante soluzione non viene mantenuta nelle successive edizioni.

¹¹⁰ I primi tentativi da parte dello Stato di riportare in auge il genere vengono fatti nel 1919 quando sotto la direzione del Narkompros nasce la Sezione politica redazionale ed editoriale («Редакционно-издательский политотдел») che si prefigge obiettivi precisi: «Dopo aver effettuato un controllo a 360 gradi di tutta la letteratura esistente per l'educazione prescolare e della letteratura per l'infanzia destinata a questa età, fare una cernita delle opere migliori allo scopo di ripubblicarle e darne ampia diffusione» [«Всестороннее обследовав всю существующую литературу по дошкольному воспитанию, а также детскую для этого возраста, сделать отбор лучшей части ее, в целях немедленного переиздания и широкого распространения»] (Ser 1967: 15).

¹¹¹ Nel frattempo anche in Occidente i maestri della letteratura per l'infanzia avevano già sviluppato i loro testi in partita doppia: L. Carroll prima utilizza disegni di propria mano e poi quelli di J. Tenniel; C. Collodi si affida a Ugo Fleres e a Enrico Mazzanti per il suo *Pinocchio* (rispettivamente nell'edizione periodica e in volume); Lyman Baum coinvolge il grafico W. W.

pittori si cimentano nell'illustrazione di classici dell'infanzia; soggetto preferito dei «miriskusnik»¹¹² sono le favole, sia russe (Puškin e Tolstoj) sia straniere (Andersen, Gauf). Questi primi passi portano alla definitiva affermazione del genere dopo la Rivoluzione, grazie a due condizioni che favoriscono il processo: la nascita di Raduga (1924-1930), la migliore casa editrice specializzata in libri per bambini il cui proprietario, Lev Kljačko (pseudonimo di Lev L'vov), maestro dei feuilleton pre-rivoluzionari, era stato persuaso dall'amico Kornej Čukovskij a pubblicare piccoli libri illustrati per bambini. A quest'ultimo si deve inoltre l'incontro tra Kljačko e S. Maršak¹¹³. La grafica dei libri stampati da Raduga è affidata ai migliori artisti dell'epoca: M. Dobužinskij, Ju. Annenkov, S. Čechonin, V. Konaševič, ma soprattutto al futuro «re dell'illustrazione per l'infanzia», V. Lebedev¹¹⁴. L'altro fattore che decreta il successo del «picture book» è l'invito che ricevono Maršak e Lebedev a dirigere la sezione per l'infanzia del Gosizdat, la Casa editrice di Stato¹¹⁵. Ha inizio il periodo più glorioso della letteratura per l'infanzia: oltre a essere due artisti fuori misura, Lebedev e Maršak sono anche ottimi redattori e *talent scout*, riconoscono a pelle le capacità altrui e sanno valorizzarle, accogliendo ogni successo di un collaboratore come una festa personale¹¹⁶. La loro idea di albo illustrato per bambini e della sua funzione nell'educazione del bambino è apodittica, condivisa, inconfutabile – il «knižka-kartinka» rappresenta un corso intensivo dai molteplici scopi: costituisce il primo incontro con la lingua nativa e il suo ricco bagaglio sonoro di rime, ritmi, allitterazioni etc.; oltre l'orecchio allena l'occhio, grazie alle illustrazioni di altissima qualità che si intrecciano al

Denslow per *Il mago di Oz* (Calabrese 2013: 26-27).

¹¹² Tra i principali esponenti di “Mir iskusstva” che illustrano libri per bambini ricordo A. Benois, M. Dobužinskij, I. Bilibin, G. Narbut, D. Mitrochin.

¹¹³ Maršak approda a Raduga con un bagaglio di esperienze personali e letterarie ben consolidato: ha già tradotto poesie dal tedesco e dall'ebraico, ha collaborato con “Satirikon” e con alcuni giornali di Ekaterinodar', scrivendo versi satirici, ha lavorato a Krasnodar, fondando il “Detskij gorodok” che ha al suo interno una biblioteca e un teatro da cui nasce nel 1922 la raccolta di pièces *Teatr dlja detej* (pubblicato insieme a E. Vasil'eva) e ha concluso l'esperienza presso l'Istituto di Pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione prescolare.

¹¹⁴ Pare che l'incontro tra Maršak e Lebedev sia avvenuto in modo assolutamente casuale: un giorno passeggiando nella tipografia di Raduga Maršak inciampa in una bozza, si china a raccoglierla e subito dichiara che quel pittore lo avrebbe illustrato; Kljačko cerca di dissuaderlo e gli spiega che i suoi albi illustrati non vendono. Maršak non cede e convince l'amico giornalista a dargli una chance. Il sodalizio Lebedev-Maršak è una delle più interessanti e riuscite collaborazioni artistiche – corroborate da una salda amicizia – nel campo della letteratura per l'infanzia.

¹¹⁵ In realtà Maršak non è mai redattore del Detizdat, ma nominalmente rimane un consulente esterno, anche se il suo ruolo all'interno della redazione è unico e insostituibile.

¹¹⁶ Per questo motivo il gruppo di illustratori che si riunisce intorno a Lebedev viene presto definito «scuola di Lebedev» o «guardia di Lebedev» e gli scrittori che fanno capo a Maršak diventano l'«Accademia di Maršak» (Rachtanov 1971).

testo, completandone il senso (confermandolo, facendone parodia, sdrammatizzandolo)¹¹⁷ e infine insegna e consolida nel bambino una vasta gamma di sentimenti ed emozioni che diventano il patrimonio di tutta una vita: l'ironia, il gioco, la fantasia, il divertimento sono le chiavi che vengono consegnate al giovane destinatario affinché interpreti nel miglior modo possibile la realtà che gli si offre davanti¹¹⁸.

1.3.5 IL BIENNIO 1924-1925: UN MOMENTO DI ROTTURA

Gli entusiasmi seguiti all'uscita di alcuni capolavori della poesia d'infanzia coincidono a livello temporale con una prima tappa di assestamento del potere; l'invito a collaborare con il Detizdat non è infatti casuale, ma rientra nel progetto a lungo termine che il Partito sembra ormai avere messo a punto in materia letteraria; nello specifico della letteratura per l'infanzia sia Balina (Balina, Rudova 2005) sia Hellman (Hellman 2013) indicano il biennio 1924-1925 come il momento in cui lo Stato invade il territorio artistico per dettarne le regole: il 6 febbraio 1924 esce la *postanovlenie* «Obiettivi fondamentali del Partito nell'ambito della stampa»¹¹⁹; a maggio dello stesso anno, durante il XIII Congresso del VKP(b) il Partito dichiara di voler sviluppare la letteratura per bambini secondo i principi della coscienza di classe, dell'internazionalismo e dell'istruzione attraverso il lavoro¹²⁰. Si avverte la necessità di una stampa dedicata ai pionieri, ribadita l'anno seguente al VI Congresso del Komsomol': nascono così "Murzilka", "Pioner", "Pionerskaja pravda" e "Leninskie iskry"¹²¹.

¹¹⁷ Consiglio in proposito (Čarskaja-Bojko, Ivankova 2014).

¹¹⁸ «Leggere e guardare» è l'imperativo degli utenti della letteratura per l'infanzia, anche perché gli iconotesti impediscono il predominio di un codice sull'altro e costringono il lettore a frequenti passaggi di codice (in termini specialistici – «cross-reference») leggendo le immagini alla luce del testo verbale e quest'ultimo in base agli orientamenti semantici delle prime (Kress 2003) (Terrusi 2012).

¹¹⁹ «О важнейших очередных задачах в области печати» in cui si dichiara in modo esplicito che occorre «prendere provvedimenti per creare una letteratura per l'infanzia sovietica» [«принять меры к созданию советской детской литературы»] (Kon 1955: 17).

¹²⁰ «È necessario iniziare a creare una letteratura per bambini sotto la direzione e il controllo accurato del Partito, allo scopo di rafforzare in questa letteratura i momenti di educazione internazionale e di classe al lavoro. In particolare occorre organizzare l'attività di pubblicazione della letteratura dei pionieri attirando nel lavoro, a supporto del komsomol', le organizzazioni partitiche, professionali e sovietiche» [«Необходимо приступить к созданию литературы для детей под тщательным контролем и руководством партии, с целью усиления в этой литературе моментов классового интернационального трудового воспитания. В частности, развернуть дело издания пионерской литературы, привлекая к этой работе в помощь комсомолу партийные, профессиональные и советские организации»] (Balina, V'jugin 2014: 231).

¹²¹ Maslinskaja (Leont'eva) affronta il tema della letteratura dei pionieri (Balina, V'jugin 2014: 231-245); (Kulešov, Antipova 2003: 28-40) che non rientra nella presente ricerca.

Prende quindi il via il processo di istituzionalizzazione della letteratura per l'infanzia che al momento però gode ancora di ampi margini di manovra, soprattutto per la presenza massiccia di molte case editrici private, sorte all'avvio della NEP e che ancora per alcuni anni possono contribuire a rendere il panorama editoriale multiforme e variegato.

Tra il 1924 e il 1925 muove i primi passi nella poesia per l'infanzia un poeta destinato a diventare un classico ancora oggi letto e apprezzato: Agnija Barto (1906-1981), figura che pur rimanendo sempre nell'alveo dell'ideologia ufficiale porta avanti posizioni spesso allineate a quelle dei suoi tre maestri – Majakovskij, Čukovskij e Maršak¹²². Di particolare rilievo la sua battaglia contro la lingua di legno che maschera l'assenza di un pensiero e rimanda all'infinito a se stessa, individuata con stupore da Barto nel modo di parlare di molti bambini¹²³; altrettanto degna di nota la sua lotta per introdurre nella poesia per l'infanzia un genere che si era sempre reputato poco adatto – la satira – soprattutto se diretta al pubblico degli adolescenti per i quali una vera e propria poesia non esiste ancora.

Maestra del «ritratto d'infanzia» (*Neposeda, Novičok, Mladšij brat*), nelle sue poesie lirica e satira vanno a braccetto, anche se non sempre la Barto riesce a trovare un equilibrio tra i due momenti, rimanendo come sospesa a metà. L'esordio nel 1925 con *Kitajčonok Van Li* non è dei più felici, anche se rappresenta una ventata di aria fresca rispetto a una certa produzione coeva che ancora persiste¹²⁴ (Kon 1955: 48). Il suo lavoro sulle fonti del folklore si orienta verso quei generi che fanno dello humour e della comicità la loro arma

¹²² Del primo ammira la capacità di entusiasmare e catturare l'attenzione dei più piccoli, l'interesse per i temi sociali e civili – in linea con la poesia politica di D. Bednyj – e la libertà nell'uso della lingua e delle sue potenzialità più nascoste, in particolare nella ricerca di rime per assonanza e nella sperimentazione dei metri (Domanskij 2012). Da Čukovskij deriva l'interesse per il folklore, ne segue i consigli (contestandone alcuni) e si fa incoraggiare nella scelta di seguire il filone satirico. Con Maršak i rapporti sono più controversi anche se è indubbia la sua lezione nell'attenzione alla lingua: «Il pensiero, l'immagine nel libro per l'infanzia devono essere particolarmente chiari, concreti [...] la lingua deve essere pura come un cristallo, esatta» [«Мысль, образ в детской книге должны быть особенно ясны, конкретны [...] язык должен быть кристально чист, точен»] (Sivokon' 1990: 252).

¹²³ Queste e molte altre riflessioni di stampo pedagogico sono frutto di numerosi interventi e contatti con insegnanti e bambini in scuole, biblioteche, seminari, istituti per l'infanzia etc... Barto è anche ricordata per i programmi radiofonici di grande successo, tra cui *Najti čeloveka*, un'iniziativa tramite cui molte famiglie disperse durante la Seconda guerra mondiale riescono a ritrovarsi.

¹²⁴ Non assimilano in pieno la rivoluzione di temi e stili attuata dopo il 1917, ma rimangono attente ai cambiamenti tre poetesse che scrivono soprattutto negli anni Venti: E. Polonskaja (1890-1969), N. Pavlovič (1895-1980) e S. Fedorčenko (1880-1959); le liriche di quest'ultima sono forse le più interessanti, almeno come tentativo di appropriazione del patrimonio folclorico (Kapica 1929), benché con risultati altalenanti dove l'elemento didattico rimane spesso troppo visibile e non organico al sistema poetico della composizione (per esempio in *Narod na vojne*).

vincente – la *draznilka*¹²⁵ soprattutto – di cui sfrutta al massimo le potenzialità; in pochi anni Barto affina la sua penna e tratteggia in modo efficace i protagonisti delle poesie, una capacità che si manifesta a pieno nelle successive poesie satiriche in cui si nota il grande lavoro di ascolto e osservazione delle particolarità della percezione infantile: «Gli esperimenti letterari della Barto non sono soltanto la comprensione organica dell'essenza poetica della *draznilka*, ma anche l'unica soluzione corretta delle *possibilità pedagogiche* di tale genere»¹²⁶ (Kitajnik 1940: 13).

1.3.6 SCIENZA, TECNICA, NATURA E ORFANI: LA PROSA DEGLI ANNI VENTI

La definitiva affermazione di una prosa per bambini e per ragazzi avviene negli anni Trenta, ma già dal decennio precedente mette radici una serie di testi pensati specificatamente per un pubblico giovane; una parte preponderante in realtà arriva dagli scrittori stranieri che da un paio di decenni avevano conquistato la Russia, diventando i fautori di quella letteratura di massa comparsa all'inizio del Novecento¹²⁷: W.S. Burroughs, T. Mayne Reid, J. Verne, A.C. Doyle e soprattutto le avventure di Nat Pinkerton¹²⁸, emblema – a detta di Čukovskij – del nuovo kitsch letterario, furoreggiano tra le giovani masse (alfabetizzate) e si inseriscono saldamente nel loro «krug čtenija».

Accanto a questo retaggio pre-rivoluzionario ci sono però anche importanti esordi e grandi novità; il talento di Maršak e Čukovskij infatti non si esaurisce nella poesia per l'infanzia, ma si estende presto ad altri generi in cui

¹²⁵ «Le *draznilka* sono formalmente delle opere brevi, in genere composte da una singola strofa, di carattere umoristico e talvolta satirico» [«Дразнилки по форме представляют собой краткие, в основном однострофные произведения юмористического, реже сатирического характера»] (Капica 2011: 78).

¹²⁶ «Литературные эксперименты Барто – это органическое постижение не только поэтической сущности дразнилок, но и единственное правильное решение педагогических возможностей данного жанра».

¹²⁷ Una critica coeva al fenomeno si trova nei *feuilleton* di Čukovskij, ben spiegati da E.V. Ivanova (Čukovskij VII, 5-22). Anche J. Brooks se ne è occupato, da una prospettiva posteriore e americana (Brooks 1992).

¹²⁸ Il personaggio di Nat Pinkerton ha origini americane, i primi libri che narrano le avventure del «re dei detective» erano stati pubblicati da J. Russell Cornwell con lo pseudonimo di Nick Carter, ma presto scrittori russi vengono coinvolti nella scrittura di nuove puntate (pare, tra gli altri, anche M. Kuzmin e A. Kuprin). Per avere un'idea della popolarità di questi libri basti pensare che nel 1908 se ne vendono 10 milioni di copie, un numero incredibile per l'epoca. Se l'*intelligencija* è ostile a questo dilagare di storielle leggere senza etica né politica, il governo a un certo punto ne coglie il potenziale pubblicitario ed economico e ne ripropone una versione in salsa sovietica: nasce così *Krasnye d'javoljata* di P. Bljachin (1923), storia di pionieri incredibili che compiono ogni sorta di impresa durante la guerra civile, ripreso nello stesso anno dall'omonimo film di I. Perestiani. Il medesimo sfondo storico è presente in *Makar-Sledopyt* di L. Ostroumov (1892-1955).

intervengono in qualità di *talent scout*, critici e redattori.

La fiducia nel progresso e il dominio della natura sono argomenti di estrema attualità, discussi e pubblicizzati ogni giorno da riviste e giornali. Viene subito in mente allora il doppio manifesto delle sorelle Olga e Galina Čičagova¹²⁹ *Lavoro, lotta, tecnologia, natura – la nuova realtà dell'infanzia* (1925) in cui nell'immagine a sinistra si lancia l'attacco alla favola e alla mistica, con tutti i personaggi del folclore antico – zar, fate, elfi e mostri¹³⁰ – riuniti insieme al grido di «Abbasso la mistica e il fantastico¹³¹ nel libro per l'infanzia!», mentre nel manifesto di destra si raffigura la parte propositiva del nuovo Stato sovietico: «Dai un nuovo libro per l'infanzia!» è lo slogan che campeggia in alto, sotto forma di titolo, seguito dalle immagini dei nuovi temi che devono entrare nel genere ovvero la natura, la lotta, la tecnica e il lavoro.

La Russia è infatti un Paese arretrato, ma dall'enorme potenziale che viene messo a frutto a un ritmo serratissimo e disomogeneo (Graziosi 2007: 275-282). L'urgenza di edificare il nuovo Stato si riflette in parte nella visione illuministica del sapere enciclopedico che spinge Maršak redattore a inserire diversi campi della conoscenza nel patrimonio della letteratura per l'infanzia; egli realizza il suo scopo invitando professionisti di ogni campo – geologi, fisici, archeologi, esploratori, astronomi – a scrivere per bambini. Da sempre diffidente dei letterati di professione egli preferisce rivolgersi a persone esperte del proprio mestiere, agli «uomini navigati» che Gor'kij ama tanto, uomini di fatica e d'esperienza, forse non scrittori di mestiere, ma lavoratori entusiasti in grado di raccontare e condividere la propria passione. Così nella redazione del Detizdat di Leningrado si riversano moltissimi professionisti che non si erano mai occupati di letteratura *tout court*, ma che sotto la geniale guida di Maršak immettono sul mercato opere importanti di divulgazione per bambini¹³², come

¹²⁹ Si tratta di due esponenti del costruttivismo, allieve di Rodčenko allo Vchutemas, molto impegnate nella creazione del «libro produttivista» (Zalambani 1998) per bambini; scopo principale della loro attività artistica è instaurare con i piccoli un dialogo basato sul linguaggio rigido e severo della tecnica, esaltarne le forme e la fattura, rinnegando al contempo qualsiasi incursione nel territorio della fantasia e dell'invenzione (Gerčuk 1989: 19; 104-105).

¹³⁰ Significativo che tra i vari personaggi compaia anche un coccodrillo in vestaglia e cappuccio da notte, evidente riferimento al *Krokodil* di Čukovskij che quell'anno è già bersaglio delle violente accuse di pedologi, insegnanti e critici ufficiali (§ 2.3.4).

¹³¹ È vero che in questi anni si conduce una lotta spietata al non-realismo nella letteratura per l'infanzia, ma il decennio lascia ancora dei margini di manovra e nel 1924 esordisce con *Golova professora Douelja* «il Jules Verne sovietico» – Aleksandr Beljaev (1884-1942) – la cui vita travagliata, costellata da una lunga malattia e dalla morte prematura dei fratelli e della figlia, è forse una delle ragioni che lo spinge verso il genere utopico, attraversato però da un tono da pamphlet politico che non sempre si armonizza con la narrazione avventurosa e straniante.

¹³² Ne parlano a più riprese e con dovizia di particolari sia Maršak (Maršak VI 263-273); (Maršak VII 474-485) sia Čukovskaja (Čukovskaja 2011: 333-346); (Čukovskaja 2013: 58-84) che

Solnečnoe vešestvo di M. Bronštejn, *Kitajskij sekret* di E. Dan'ko o *Fabrika točnosti* di K. Merkul'eva. Oltre a queste felici collaborazioni occasionali e alla produzione per l'infanzia di scrittori per adulti¹³³ accadono anche magici incontri tra il talento stilistico e la conoscenza scientifica di autori che pian piano si specializzano soltanto nella produzione per l'infanzia e danno vita ad alcuni capolavori ancora oggi letti e ripubblicati: V. Bianki, M. Prišvin, B. Žitkov, M. Il'in diventano in pochissimo tempo le colonne su cui fondare la nuova prosa per bambini. Tutto nei loro racconti è originale – il tema, il punto di vista, la lingua –, questi scrittori sanno esprimere come mai prima d'allora la ricchezza del mondo che si presenta davanti agli occhi del bambino, ne mostrano la magia intrinseca (che loro per primi colgono, in totale fascinazione) – senza più dover ricorrere a elfi, fate e gnomi – perché la fantasia può volare anche quando si racconta come si costruisce una nave o si conquista il Polo Nord.

Abituale frequentatore del «circolo di Maršak» presso la biblioteca dell'Istituto di pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione prescolare (§ 1.1) nel 1923 Vitalij Bianki pubblica sulla rivista "Vorobej" i primi articoli dedicati al mondo del bosco e degli animali, raccolti poi in un volume a se stante, *Lesnaja gazeta* (1928). La passione per la natura, e in particolare per gli uccelli, è impressa nel suo codice genetico, lasciato del padre scienziato nonché direttore per alcuni anni della sezione di ornitologia del Museo zoologico dell'Accademia delle Scienze. Nei suoi generi preferiti – povesť, racconto e favola – Bianki trasferisce l'incantesimo che vede in ogni fenomeno naturale e animale, la magia del dettaglio e della concretezza del vissuto, nella migliore tradizione dei classici¹³⁴ e del folklore di cui Bianki è cultore e collezionista¹³⁵ (*Sova* e *Teremok* sono tipici esempi di appropriazione di immagini del folklore) e da cui trae anche la lezione del *gioco*: «Giocando i bambini creano. Fanno della vita una favola, un mito. E lo scrittore, se vuole essere compreso dai bambini, deve essere un creatore di miti. Il popolo è un creatore di miti. Ma lo scrittore è un figlio del

assiste e partecipa in prima persona alla nascita di vari classici del genere.

¹³³ N. Tichonov, K. Fedin, A. Čapygin, B. Lavrenev, Michail e Aleksandr Slonimskij, V. Kaverin, V. Šklovskij, M. Zošenko E. Zamjatin.

¹³⁴ Come per gli altri generi menzionati anche in questo caso non c'è una salda tradizione, ma alcuni eccellenti casi isolati, come S.T. Aksakov, D.N. Mamin-Sibirjak, ma anche I. Turgenev e A. Čechov. Popolarissimi nei primi decenni del Novecento in Russia anche i racconti dell'inglese E. Seton-Tompson.

¹³⁵ Nei lunghi viaggi per tutta la Russia raccoglie detti, indovinelli, filastrocche, presta orecchio a ogni dialetto, sfumatura lessicale o ritmica tipica del luogo in cui si trova. Così nasce *Ptič'i razgovori*, intitolato in seguito *Ded-pticeved* (1940).

popolo»¹³⁶ (Sivokon' 1990: 151), quel popolo in cui i pedagoghi (da lui soprannominati «bedagogi») non possono riconoscere una fonte inesauribile di saggezza e sapere, intrappolati come sono in una visione utilitaristica e ristretta della letteratura, ma che nonostante i vari tentativi¹³⁷ non riescono a oscurare il talento di chi conosce e ama l'arte, la quale non fa distinzione di età e deve essere in grado di parlare a tutti¹³⁸.

Sulla stessa lunghezza d'onda corrono le riflessioni teoriche e tutta la produzione per l'infanzia del suo amico e collega, «l'eterno Colombo» Boris Žitkov (1882-1938), il maestro che sa fare tutto – smontare un fucile, ricamare, suonare il violino o fare un disegno tecnico di un marchingegno appena visto. Conosce alla perfezione i segreti del mare, della natura, della fisica, della chimica, della fotografia e della musica, aveva insegnato matematica ed era stato imbianchino e pompiere ed è perciò lo scrittore per l'infanzia ideale¹³⁹, la cui burrascosa biografia fornisce il *materiale umano* su cui intessere storie incredibili per regalare ai bambini non tanto descrizioni, quanto «episodi e

¹³⁶ «Играя дети творят. Из жизни они творят сказку, миф. И писатель, если хочет быть понят детьми, должен быть мифотворцем. Мифотворец – народ. Но писатель – дитя народа».

¹³⁷ Tra il 1921 e il 1935 Bianki viene arrestato cinque volte, fino a quando non si rivolge a Ekaterina Peškova, ex moglie di Gor'kij, che riesce a porre fine alla persecuzione dello scrittore (Dolžanskaja, Osipova 2004).

¹³⁸ Un giorno durante una chiacchierata sulla letteratura per l'infanzia Bianki osserva divertito: «Bisogna scrivere per i bambini in un modo accessibile anche per gli adulti» [«Писать для детей надо так, чтобы доступно было и для взрослых»] e molti anni dopo, scrivendo la prefazione a una delle sue ultime raccolte, confessa: «Ho sempre cercato di scrivere i miei racconti e favole in modo che fossero accessibili anche agli adulti. Ora ho capito che per tutta la vita ho scritto per gli adulti che avevano mantenuto un'anima da bambino» [«Я всегда старался писать свои сказки и рассказы так, чтобы они были доступны и взрослым. А теперь понял, что всю жизнь писал и для взрослых, сохранивших в душе ребёнка»] (<http://bianki.lit-info.ru/bianki/biografiya/grodenskij-bianki-predislovie.htm>). Non è il solo a pensarlo: «Lo scrittore per l'infanzia che sa scrivere soltanto per bambini è un cattivo scrittore» [«Это плохой детский писатель, кто может писать только для детей»] afferma negli stessi anni Prišvin (Arzamasceva 2013: 354).

¹³⁹ Benché lo diventi quasi per caso, grazie al suo compagno di scuola di Odessa Kolja Kornejčuk che nel frattempo è già diventato K. Čukovskij. Dopo lunghi viaggi in giro per il mondo nel 1923 Žitkov arriva a Pietrogrado senza un soldo; si ricorda del suo vecchio amico del periodo odessita il quale lo invita subito a casa sua, ma indaffarato come sempre lo lascia a lungo nella stanza di fianco, in compagnia dei figli. Per ingannare l'attesa Žitkov decide di raccontare ai bambini le sue avventure per mare, lasciandoli a bocca aperta. Kornej Ivanovič sentendolo parlare gli chiede di scrivere un racconto tratto da questi ricordi; Žitkov accetta senza troppo entusiasmo, ma qualche giorno dopo, quando gli porta un quaderno con uno dei racconti con cui aveva intrattenuto i figli dell'amico – *Nad vodoj* – Čukovskij non può credere ai suoi occhi: quello non può essere il primo testo di una persona che non aveva mai scritto. Al redattore resta ben poco da fare, il testo è perfetto. Con la stessa euforia *Nad vodoj* viene accolto nella redazione di «Vorobej» di cui Žitkov diventa in breve un punto di riferimento: «Dalle prime righe il suo racconto mi colpì per la precisione, la semplicità, la lingua viva e non libresca; una lingua puntuale, incisiva, peculiare» [«С первых же строк его рассказ поразил меня четкостью, простотой, живым, а не книжным языком – точным, метким и характерным»] (Maršak VII, 375).

avventure» (Maršak VII, 373). La multiformità delle sue esperienze si riflette anche nei generi in cui si mette alla prova, praticamente tutti¹⁴⁰ e per tutte le età – dall’enciclopedia per bambini di quattro anni all’avventura di mare per adolescenti.

Le sue convinzioni profonde sono le stesse dei suoi colleghi e amici e sono le idee su cui si fonda la nuova grande letteratura per piccoli: l’apprendimento unito al divertimento e all’ironia, il bisogno di avventura, la necessità di manuali più interessanti¹⁴¹, l’importanza della grafica e dell’immagine nell’opera per bambini¹⁴², l’arte come strumento educativo al pari, se non superiore, della pedagogia in senso stretto e il bisogno di parlare ai bambini come agli adulti, senza indugiare in bamboleggiamenti superflui e nocivi¹⁴³.

Unica e inimitabile è invece la sua lingua – frutto di uno scavo continuo e profondo sulla parola del popolo –, la capacità di riprodurre in maniera accessibile ai giovani le dinamiche e la progressione dello «skaz», anche grazie a una perfetta stilizzazione di parlate, gerghi e polifonie verbali ascoltate nei suoi vagabondaggi per terra e per mare – il preciso e generoso idioma del popolo conosciuto, assimilato, reso proprio. La prosa di Žitkov, osserva acutamente Čudakova, produce un effetto dissonante, nelle sue frasi si concentrano «la capacità di descrivere con una parola condensata, popolare nella sua essenza, la fattura stessa della realtà [...] e un totale distacco dalla

¹⁴⁰ Nei quindici anni di carriera letteraria Žitkov scrive molti articoli, una pièce (*Sem’ ognej*) e un romanzo per adulti (anche se oggi *Viktor Vavič* sarebbe probabilmente considerato un libro per young adults), lavora come redattore e collaboratore delle più importanti riviste dell’epoca (*“Pioner”, “Čiž”, “Ež”, “Junyj naturalist”, “Sverčok”*), scrive racconti per i più piccoli sulla tecnica, gli animali, il mare e inventata addirittura dei libri-gioco da montare e smontare a piacimento.

¹⁴¹ Come Bianki sogna di scrivere manuali molto diversi da quelli esistenti (addirittura progetta per i «rabfak» un manuale di calcolo differenziale attraverso cartoline illustrate), in grado di suscitare curiosità e passione negli studenti.

¹⁴² «Un disegno è un disegno, ma il testo deve essere composto come se non ci fosse alcuna illustrazione. Quando poi hai finito buttati sull’immagine, tira fuori dalla grafica tutto quello che le si può chiedere. Come se non ci fosse il testo. Da questa doppia pressione si ottiene il senso» [«Рисунок – рисунком, а текст надо составлять так, как будто рисунков никаких не будет. А уж когда закончил, тогда наваливайся на иллюстрацию, все из графики выжимай, что только можно от нее требовать. Как будто текста нет и не будет. При таком двойном нажиме получится толк»] (Sivokon’ 1990: 74).

¹⁴³ «Žitkov non si rivolgeva ai bambini come a dei bambocci o a degli angioletti innocenti, non raccontava loro sciocchezze e banalità per distrarli, divertirli. Credeva fermamente che i bambini non fossero affatto più stupidi degli adulti [...], che fossero in grado di capire i pensieri più seri e difficili, di reagire a sentimenti complessi e, nel rivolgersi ai bambini, lo scrittore deve tenere in conto soltanto la mancanza di esperienza e non di intelligenza o capacità di comprendere» [«Житков не обращался к детям как к пупсикам или как к наивным ангелочкам, не рассказывал им о пустяках пустяки, чтобы развлечь, позабавить. Он твердо верил, что дети нисколько не глупее взрослых [...], что они способны понять самые сложные и серьезные мысли, отозваться на сложные чувства, и, обращаясь к детям, писатель должен учитывать только недостаточность опыта, а вовсе не недостаточность ума или понимания»] (Čukovskaja 2011: 520).

fattura e dalla sostanza della vita a lui contemporanea, del *byt* di campagna o di città»¹⁴⁴ (Čudakova 2001: 361). Questo è uno degli elementi che la critica ufficiale¹⁴⁵ non approva e che meno si confà alle nuove tendenze¹⁴⁶. La sua forza e precisione espressiva si manifestano nella descrizione di situazioni, ambienti o animali, fissati con una tale verosimiglianza che sembra possano uscire di colpo dalle pagine del libro.

Due sono i motori che spingono ogni azione umana – e molti racconti di Žitkov: il lavoro e il coraggio dell'onestà. Il primo non è una semplice attività o un dovere, ma costituisce una parte essenziale dell'uomo retto che sa il suo posto nel mondo e vuole contribuire con la propria vita a migliorarlo. Questo il tema sotteso a *Nad vodoj*, *Na vode*, *Kompas* e a molti altri racconti i cui protagonisti sono persone semplici, uomini del popolo legati gli uni agli altri da fiducia e spirito di lealtà, pronti a dare la vita per un compagno o per la causa, e a farlo senza fanfare, in sordina, non con grandi gesti, ma compiendo il proprio dovere. Antagonisti di Žitkov diventano così i fannulloni e gli scansafatiche, bersaglio del suo massimo disprezzo – come il macchinista Chramcov di *Tichon Matveič* o Prostynnev di *Kengura*, tutti coraggiosi a parole, ma nei fatti privi di valore e audacia, spinti al massimo dal guadagno che posso trarre da determinate azioni e non dalla coscienza di fare la cosa giusta¹⁴⁷. «Il lavoro creativo, costruttivo: ecco il contenuto principale dei racconti di Žitkov»¹⁴⁸ (Kon 1955: 36); i suoi personaggi mostrano, nella fatica del corpo e dello spirito, una nuova morale, la morale della società che lavora e che li rende migliori, donando loro una luce visibile anche a occhio nudo, come quella che emana il torero costretto a diventare marinaio in *Pogibel'*.

E chi lavora con passione, lo scrittore invita a proseguire il ragionamento, non può essere un vigliacco: «Meglio morire da uomo onesto che vivere da

¹⁴⁴ «[...] умение описывать хорошо сбитым, народным в своей основе словом саму фактуру реальности [...] и полная оторванность от фактуры и сути современной ему жизни, современного быта города ли, деревни».

¹⁴⁵ Šatilov definisce i racconti di Žitkov «le più squallide creazioni tra tutte le creazioni degli artisti» [«Самые убогие творения из всех творений художников»] (Šatilov 1929a: 189).

¹⁴⁶ L'esigenza di semplificazione e piattezza espositiva imposta dall'alto trova diverse resistenze negli scrittori per l'infanzia, soprattutto a partire dagli anni Trenta quando, sancita la fine di ogni sperimentalismo e avanguardia, le posizioni si fanno più nette, estreme, ma soprattutto interiorizzate. Ciò nonostante gli autori che non si piegano passivamente ai diktat imperanti mostrano la loro limitata libertà anche, forse soprattutto, attraverso il linguaggio.

¹⁴⁷ La carrellata di marinai, capitani e uomini avidi e interessati al calcolo – e quindi codardi e traditori – è lunga: i capitani dei racconti *Pogibel'*, *Meri* e *Marija*, il marinaio Zueva di *Vata*, ma anche il ricco inglese che sfrutta il povero senegalese in *Urok geografii*.

¹⁴⁸ «Творческий, созидательный труд человека – вот основное содержание рассказов Житкова».

furfante!»¹⁴⁹ esclama il capitano di *Mechanik Salerno*, perché gli uomini veri sono onesti¹⁵⁰, il loro è il coraggio di chi pone al primo posto l'amore per il prossimo – punto focale su cui «lo spirito si sostiene»¹⁵¹. Che sia in mezzo alla burrasca dell'oceano o nel vivo della battaglia per la Rivoluzione, il metro di misura della grandezza di spirito è sempre lo stesso – la tenacia e il coraggio di lottare per la propria impresa, per ciò che si ha di più caro al mondo.

“Znanie – sila” è il titolo di una rivista di divulgazione scientifica per ragazzi, fondata a Mosca nel 1926, su cui pubblicano racconti dedicati all'uomo e al lavoro B. Žitkov e l'altro grande «poeta della scienza» (Ljapunov 1955: 1), M. Il'in¹⁵² (1896-1953), e non è un caso che i due siano considerati i padri della divulgazione scientifica nella letteratura per l'infanzia, entrambi animati dal più genuino spirito patriottico e dalla fede nel progresso sovietico a cui contribuiscono non poco con alcuni capolavori di scienza e tecnica per i giovani lettori. Il'in conosce e condivide le idee del fratello maggiore, anch'egli fa leva sul riconoscimento del valore della letteratura, in particolare del libro per bambini, e sulla sua missione educativa¹⁵³; agli occhi dello scrittore inoltre, più che in altri suoi colleghi, lo Stato sovietico è il luogo ideale dove poter realizzare questi buoni propositi: «Il compito del libro per l'infanzia è condurre il bambino a possedere una ricchezza infinita, la vita, e se è così allora non deve soltanto essere divertente, ma anche altamente impegnato»¹⁵⁴ (Il'in 1936: 26).

¹⁴⁹ «Лучше погибнуть честным человеком, чем жить прохвостом!».

¹⁵⁰ L'onestà è il perno morale anche dell'opera e della vita di L. Panteleev, ma in realtà è cifra costante dei migliori scrittori dell'infanzia (e non soltanto dell'epoca), così come il coraggio intercetta molti protagonisti della letteratura del periodo, pensiamo a *Il maestro e Margherita* o al *Dottor Živago*.

¹⁵¹ «Il coraggio non è una proprietà innata. Si può e si deve far crescere dentro di sé, abituandosi al pericolo. Ma non è tutto e non è la cosa più importante. Il coraggio non è pazzia né spavalderia. Un uomo coraggioso non va incontro alla morte per niente. Il grado del suo coraggio, della sua prodezza dipende dal tipo di amore sul quale 'si sostiene il suo spirito'» [«Храбрость вовсе не есть какое-то врожденное свойство. Храбрость можно и нужно в себе развивать, приучая себя к опасности. Но это не все и это не главное. Храбрость не безумие и не молодечество. Храбрый человек не зря идет на смерть. Степень его храбрости, его мужества зависит от того, на что, на какую любовь 'опирается его дух'»] (Čukovskaja 2011: 509)

¹⁵² Pseudonimo di Il'ja Jakovlevič Maršak, fratello minore di Samuil Jakovlevič, a lui legato da profonda amicizia oltre che dalla stretta parentela.

¹⁵³ «Il libro per l'infanzia scientifico deve essere un libro scritto in modo semplice, naturale, sincero, ironico, con immaginazione, con digressioni liriche e i ricordi di ciò che è stato visto e sentito. Tutto questo si può riassumere in una sola parola: il libro scientifico per bambini deve appartenere alla letteratura» [«Детская научная книга должна быть книгой, написанной просто, непринужденно, искренне, с юмором, с воображением, с лирическим отступлениями, с воспоминаниями о виденном и слышанном. Все это можно объединить в одном слове. Научная книга для детей должна быть художественной»] (Sivokon' 1990: 172).

¹⁵⁴ «Задача детской книги – ввести ребенка во владение несметным богатством – жизнью, а если так, то детская книга не должна быть только увлекательной, она

Il furor enciclopedico anima ogni suo libro, saggio, racconto e articolo che compare su “Čiž”, “Ež”, “Pioner”, “Znanie – sila”, nella tradizione di divulgazione scientifica di Michael Faraday, uno dei maggiori modelli di scrittura divulgativa per Il’in¹⁵⁵. Raccontare l’uomo nella sua evoluzione e in mezzo alla natura, è il sogno che lo accompagna per tutta la vita e si concretizza in *Sto tysjač počemu* (1929) – summa delle osservazioni sugli oggetti quotidiani, le invenzioni della tecnica, le scoperte scientifiche – e, purtroppo solo parzialmente, in *Kak čelovek stal velikanom*¹⁵⁶.

La poesia è vicina alla scienza, perché entrambe sono animate dallo stupore, dalla meraviglia di fronte alle imprese della natura e dell’uomo in essa. Di un simile sentimento sono intrise le descrizioni degli oggetti quotidiani ed è questa la chiave di lettura che riesce a far diventare il *Rasskaz o velikom plane* una coinvolgente epopea, un inno al lavoro dell’uomo e al suo genio creativo¹⁵⁷.

Natura, lavoro e stupore si trovano anche tra le splendide pagine dei racconti di M. Prišvin (1873-1954), ex agronomo e cantore della Russia Centrale e soprattutto dei boschi in cui avvengono le memorabili storie di caccia e di animali, piene di «forza della vita» che risuona in ogni sua miniatura, racconto breve o saggio¹⁵⁸. Ancora una volta è infatti l’esperienza personale, accumulata nei viaggi e nelle immersioni naturali, che detta il materiale letterario, trasformato nel ricordo e riproposta, grazie al talento dello scrittore, in ogni suo lavoro, dai racconti sul Caucaso alle avventure di *Vasja Veselkin*, in cui una lingua «così stravagante, ricca e ispirata come la natura che svela»¹⁵⁹ (Maršak VII, 256) contribuisce a rendere espressiva e reale ogni scena. Secondo Čudakova e Rudova, Prišvin ha saputo, sulla scia di Bianki e – in un altro genere – di Gajdar, interiorizzare la poetica dei «problemi sotto mentite spoglie»

должна быть высоко идейной».

¹⁵⁵ Lo stesso Il’in nell’articolo “Literatura i nauka” traccia una breve storia del genere della letteratura di divulgazione scientifica, di cui esempi magistrali si possono trovare già tra i latini (*De rerum natura* di Lucrezio) o tra i grandi maestri del Settecento come M. Lomonosov e le sue «favole scientifiche». Tra gli stranieri hanno un posto di rilievo *La storia chimica di una candela* di M. Faraday, *Vita degli animali* di E. Brehm e i trattati di astronomia di N. Flammarion.

¹⁵⁶ L’idea di un romanzo-monumento all’uomo e alla sua capacità creatrice gli viene suggerita da Gor’kij, a cui il libro è dedicato. Purtroppo la morte dello scrittore nel 1953 interrompe la composizione che non viene più ripresa nemmeno dalla moglie, co-autrice nella stesura dei primi capitoli. Ne rimangono 800 pagine (e la storia arriva soltanto alla morte di Giordano Bruno, a riprova di quanto fosse ambizioso il progetto).

¹⁵⁷ Su questo e sugli altri libri di Il’in rimando alle acute osservazioni del fratello (Maršak VII, 394-455).

¹⁵⁸ Prišvin è in anticipo rispetto a tutti, la notorietà arriva già nel 1906 con *V kraju nepugannyh ptic*, riassunto delle impressioni maturate nei viaggi nel Nord della Russia compiuti insieme a una spedizione etnografica.

¹⁵⁹ «Так же причудлив, богат и одухотворен, как и открытая им природа».

(Čudakova 2013: 350-351), rifuggendo il pathos sovietico e trasfigurandolo nelle immagini idilliache della natura: «Il mondo evocato da questi talentuosi narratori portava lontano dagli articoli staliniani sulla ‘nuova vita’ e sulla distruzione delle cattive forze naturali. Per loro la natura è a ben vedere una casa amata, non un campo di battaglia; perciò i libri che scrivevano erano vivi e liberi, ‘avvicinavano’ i bambini alla comprensione della natura, alla sensibilità e alla bontà»¹⁶⁰ (Balina, Rudova 2014: 140). Non si tratta in realtà di una precisa scelta di poetica o di stile, la sua è un’adesione spontanea alla bellezza del mondo e della natura, animata dalla fede e dall’ottimismo nelle capacità dell’uomo: «I miracoli... si compiono dappertutto e ogni minuto, siamo noi che pur avendo gli occhi spesso non li vediamo e pur avendo le orecchie non li sentiamo»¹⁶¹ (Arzamasceva 2014: 354).

Alle lodi dell’uomo, del lavoro e della natura, agli inni alla gioia per le scoperte, le innovazioni e lo spirito illuministico del progresso nel Paese più all’avanguardia del mondo, fa da controcanto la miseria e la rovina provocate dalla guerra civile che ha reso l’infanzia di molti bambini e ragazzi ben lontana da un tempo d’idillio. Come nell’Italia del dopoguerra, il bambino protagonista di molti racconti e romanzi degli anni Venti, è il «besprizornik»¹⁶², erede post-rivoluzionario dell’orfano di gor’kiana memoria e dell’*Oliver Twist* di Dickens¹⁶³, caricato però della simbologia bolscevica in cui nell’immagine del bambino ora si può riassumere lo scontro tra il vecchio e il nuovo¹⁶⁴ (Epštejn, Jukina 1979).

La letteratura per l’infanzia incentrata su questo tema percorre gli anni Venti e Trenta¹⁶⁵ sia in prosa sia in poesia¹⁶⁶ ed entra anche nel cinema con il film di

¹⁶⁰ «Мир, созданный этими талантливыми рассказчиками, уводил далеко от сталинских передовиц о ‘новой жизни’ и сокрушении злой стихии. Можно сказать, что для них природа была любимым домом, а не полем битвы, поэтому и книги, написанные ими, были живыми и свободными, ‘причащали’ детей к понимаю природы, к чуткости и доброте».

¹⁶¹ «Чудеса... совершаются везде и всюду и во всякую минуту, но только часто мы, имея глаза, их не видим, имея уши – не слышим».

¹⁶² L’argomento è affrontato in modo esaustivo, con un taglio socio-pedagogico, da D. Caroli in (Caroli 2011).

¹⁶³ Uno dei primi a trattare artisticamente la questione in Russia è A. Svirskij (1865-1942) che negli ultimi anni dell’Ottocento con *Deti ulicy*, *Pervyj vychod*, *Vor* e con la povest’ *Ryžik* racconta la dura lotta per la sopravvivenza di bambini e ragazzi nelle periferie delle città.

¹⁶⁴ Per un’analisi dell’infanzia pre-rivoluzionaria nel discorso sovietico rimando a (Balina, Rudova 2008: 91-111).

¹⁶⁵ Negli anni Quaranta-Cinquanta lascia il posto agli orfani di guerra, alle moltitudini di bambini separati o abbandonati dalle loro famiglie a causa del conflitto.

¹⁶⁶ «In quegli anni uscivano molti libri sugli orfani. Erano povest’, racconti, saggi e poesie sulla vita dei bambini senza tetto, fatta di privazioni e sofferenze, sulle loro azioni, anche criminose, che il bisogno spingeva a commettere. A volte si trattava di racconti che ricordavano i libri pre-rivoluzionari sugli orfani, a volte, come nella raccolta ‘Besprizorniki’ era una sorta di riassunto

culto *Putevka v žizn*¹⁶⁷ (1931). L'approccio non è però unico e ci sono svolte anche su questo fronte: A. Makarenko, autore del *Pedagogičeskaja poema* (1934), per esempio critica *Pravonarušiteli* (1922) di L. Sejfullina e altri romanzi sullo stesso tema (Caroli 2011: 260) in quanto mettono sì al centro il problema, ma difettano della *pars costruens*, cioè della fiducia nella ri-educazione, del bambino abbandonato, caposaldo della nuova politica. Per Kon invece A. Koževnikov (1891-1980) è uno dei pochi che, pur basandosi su dati oggettivi e materiale storico, ha un approccio artistico alla tematica: «Egli ha generalizzato i fatti in maniera artistica e ha creato personaggi vividi, immagini tipiche degli orfani che rimangono impresse»¹⁶⁸ (Kon 1955: 53), per esempio con il ciclo di racconti *Špana. Iz žizni besprizornikov* (1925)¹⁶⁹.

Anche Miša Dodonov, protagonista di *Taškent, gorod chlebnyj* (1923) di A. Neverov (pseudonimo di Aleksandr Sergeevič Skobelev, 1886-1923) è un «senza famiglia» e l'autore lo presenta come eroe positivo, attivo, che vuole migliorare le proprie condizioni di vita, ma non è ancora un bambino sovietico e non può fare quel salto di prospettiva che sarà una delle più grandi conquiste della Rivoluzione (Kon 1955: 55).

L'esempio massimo di questo filone però appartiene (per metà) a uno dei più importanti scrittori della letteratura per l'infanzia, dalla biografia turbolenta e dallo spirito dilaniato dal dubbio – come si addice a un uomo di fede quale era stato per tutta la vita. Aleksej Ivanovič Eremeev, in arte Leonid – Lenka – Panteleev¹⁷⁰ (1908-1987), un bardo della coscienza, forse l'ultimo grande

protocollare dei racconti degli stessi orfani. Si comunicavano i fatti, ma non era presente né un legame emotivo con essi né l'immagine dei bambini che narravano il proprio destino. Erano modelli esemplari di quella nuda fotografia verso la quale i volgarizzatori stavano portando la letteratura per l'infanzia, senza capirne le specificità estetiche e annullando il ruolo dello scrittore come artista e pedagogo» [«Книг о беспризорниках в эти годы выходило много. Это были повести, рассказы, очерки и стихи о жизни бездомных детей, полной лишений и страданий, об их проступках и преступлениях, на которые их толкала нужда. Иногда это были рассказы, очень напоминающие дореволюционные книжки о сиротках, иногда, как в сборнике 'Беспризорники' они сводились к протокольной записи рассказов самих беспризорных. В них приводились факты, но не было ни эмоционального отношения к этим фактам, ни образов детей, рассказывающих о своей судьбе. Это были яркие образцы той голой фотографии, к которой тащили детскую литературу вульгаризаторы, не понимавшие специфики искусства, сводившие на нет роль писателя как художника и педагога»] (Kon 1955: 52).

¹⁶⁷ Il film è di N. Ekk e tratta una vera e propria «perekovka» di bambini criminali che diventano persone oneste, al pari dei kulak e dei sabotatori di ieri che si riforgiano in uomini utili grazie ai campi e alle colonie di lavoro che sorgono in tutto il Paese.

¹⁶⁸ «Он художественно обобщил факты и создал яркие характеры, запоминающиеся типические образы беспризорников».

¹⁶⁹ Nel 1929 ne esce una versione ampliata.

¹⁷⁰ Len'ka Panteleev era stato un famoso bandito vissuto all'inizio del Novecento. Operaio militante e attivo nella guerra civile viene poi assunto dalla Čeka e licenziato qualche anno dopo (quando la polizia segreta si chiamava già GPU), nel 1922. Forma quindi una banda con la quale compie rapine e furti in tutta la città e viene ucciso nel 1923 durante un tentativo di

classico della letteratura russa (Čukovskaja, Panteleev 2011), di sicuro un esempio raro di integrità spirituale e fedeltà a se stessi e al proprio credo interiore (Bykov 2014: 91-105) è il co-autore, insieme a G. Belych (1906-1938)¹⁷¹, di *Respublika ŠKID*¹⁷² (1927), tra i più famosi *bildungsroman* russi per ragazzi. Scritto nel 1926 è lo sbalorditivo frutto dell'amicizia tra i due ex «besprizornik»¹⁷³, specchio narrativo della nuova realtà sociale, politica ed educativa dell'Unione Sovietica, capace non soltanto di togliere i ragazzi dalla strada, ma di rieducarli e assicurare loro un futuro migliore e più degno. È quanto succede ai due autori e a molti loro compagni con cui avevano condiviso alcuni anni in questa scuola speciale; il romanzo segna l'esordio di Belych e Panteleev e il loro incontro con la redazione del Detizdat di Leningrado, con Maršak¹⁷⁴ e con tutti i suoi collaboratori – E. Švarc, N. Olejnikov, D. Charms e altri – che accolgono con entusiasmo il nuovo *evento*¹⁷⁵.

Respublika ŠKID colpisce per il tono ironico della narrazione, le diverse angolature in cui si rifrangono le vicissitudini dei protagonisti e che compongono questo romanzo corale, in cui ogni episodio ha un suo centro, un «nervo» pulsante da svelare e una morale da trarre. Già qui, *in nuce*, si nota quella commistione di eroismo e comicità come parte della vita quotidiana che diventa per Panteleev un procedimento programmatico¹⁷⁶ di derivazione popolare¹⁷⁷ e che si ritrova per esempio in *Čestnoe slovo* (1941). Il punto di vista è quello plurimo ed eterogeneo dei ragazzi che vengono rieducati all'interno dell'istituto, ognuno con una specifica personalità, il suo conflitto interiore e un destino tutto

arresto. Sono i ragazzi della scuola – gli «škidcy» – ad affibbiare questo soprannome al loro compagno Eremeev.

¹⁷¹ Belych viene arrestato e fucilato nel 1938 per una poesia contro Stalin. Panteleev si batte con tutte le sue forze per salvare l'amico e non lo rinnegherà mai anche dopo la sua morte.

¹⁷² L'acronimo sta per «Škola social'no-individual'nogo vospitanija im. F.M. Dostoevskij», diretta dal pedagogo V.N. Soroka-Rosinskij (1882-1960), famoso per i suoi innovativi metodi educativi che applica con i bambini e i ragazzi difficili (Putilova 2015: 211-218).

¹⁷³ Belych e Panteleev si conoscono proprio nell'«edificio a tre piani sul Petergofskij prospekt», prima di allora entrambi avevano condotto una vita randagia fatta di furti e piccoli crimini.

¹⁷⁴ Molti anni più tardi Panteleev dirà che la scuola di Maršak era stata molto più di un'università.

¹⁷⁵ «Non credo di sbagliarmi se dico che quasi ogni libro uscito dalla sezione per l'infanzia del Gosizdat diventava un evento [...] Anche 'Respublika ŠKID' diventò uno di questi eventi» [«Я не ошибусь, если скажу, что почти каждая книга, выпущенная Детским отделом Госиздата, становилась событием [...] Таким событием оказалась и 'Республика Шкид'»] (Maršak VII, 391). Anche Gor'kij è entusiasta del libro, a marzo del 1927, due mesi dopo la sua pubblicazione scrive in una lettera agli educatori della colonia «Gor'kij» di Kurjaž (29 marzo 1927): «Per me questo libro è una festa, conferma la mia fede nell'uomo, la cosa più straordinaria e grande che c'è sulla nostra terra» [«Для меня эта книга – праздник, она подтверждает мою веру в человека, самое удивительное, великое, что есть на земле нашей»] (Gor'kij XXX, 17).

¹⁷⁶ Esplicitato nell'articolo «Jumor i geroika v detskoj knige» (1937).

¹⁷⁷ L'approccio avvicina molti personaggi di Panteleev a quelli dell'arte folclorica orale, in particolare del teatro popolare. E inoltre lo stesso benevolo atteggiamento che ha Čukovskij nei confronti del suo Vanja Vasil'čikov in *Krokodil*.

da costruire, catturati dalla *membrana sensibile* dell'artista e descritti con una tale naturalezza e profondità da diventare subito la cifra stilistica delle successive opere di Panteleev¹⁷⁸, soprattutto dei racconti dedicati alla psicologia dell'infanzia, *Karluškin fokus*, *Portret* e *Časy* (1928).

Siamo agli antipodi dello sguardo univoco dell'educatore protagonista (e autobiografico) del *Pedagogičeskaja poema* di A. Makarenko, una «škol'naja povest'» incentrata sulla forza del collettivo per la salvezza del singolo, e testimone di un sostanziale smottamento nello schema dei valori e degli obiettivi prioritari che la letteratura sovietica per l'infanzia deve ormai assolvere (Balina, Rudova 2008: 43-66).

Sul versante poetico sono molte le liriche che affrontano il tema dei «besprizornik» e anche qui si osserva con chiarezza una precisa linea evolutiva: «Disprezzando le poesie pre-rivoluzionarie, melliflue e filantropiche, sui poveri orfanelli dai quali, per ordine dei loro autori, nascevano poi ubbidienti e 'bravi' servi, i primi scrittori per l'infanzia sovietici sono finiti all'estremo opposto, mettendosi a descrivere in modo lirico i 'besprizorniki', rendendo romantica la loro vita di tutti i giorni. Soltanto alla fine si appiccicava una 'conclusione' edificante: i pionieri chiamati con urgenza si affrettavano a riformare le 'anime' perdute»¹⁷⁹ (Rogačev 1976: 73). In questa categoria rientrano *Pesnja uličnogo mal'čiški* (1924) di P. Orešin, *Veselye pionery* (1925) di M. Genžin, *Pionery* (1926) di R. Volženin e *Malen'kaja kompanija* (1929) di V. Maklecova.

Una nuovo corso rispetto a questi primi tentativi di superare in poesia lo schematismo e l'eredità lirico-romantica del passato nel trattare un tema così attuale e complesso si può notare in *Miška-voriška* di A. Barto (1925) e in *Pochoždenie Koli e Miti* di O. Gur'jan (1899-1973), usciti nel 1925 per la casa editrice Izdanie Mirimanova.

¹⁷⁸ Putilova sottolinea la peculiarità della scrittura di Panteleev e la sua «attenzione preponderante alla vita interiore dei protagonisti giovani e adulti, il tentativo di cogliere ciò che determina il loro carattere e il loro modo di affrontare la vita» [«преимущественное внимание к внутренней жизни его юных и взрослых героев, стремление постичь то, что определяет их характеры и их жизненное поведение»] (Putilova 2005: 171).

¹⁷⁹ «Презрев сусально-филантропические дореволюционные стихотворные опусы о бедных сиротках, из которых по велению их создателей вырастали затем послушные 'хорошие' слуги, первые советские детские писатели ударились в другую крайность – стали романтически живописать беспризорников, романтизировать их будни. И лишь в конце давалось наспех приклеенное воспитательное 'заключение' – срочно вызванные пионеры скоропалительно перековывали 'заблудшие души'».

Di N. Aseev¹⁸⁰ (1989-1963), un autore non sempre riconosciuto nel panteon degli scrittori per l'infanzia, rimangono due testimonianze poetiche sull'argomento: *Besprizornik* (1927) e *Sen'ka besprizornyj* (1925), quest'ultimo molto elogiato da Kon: «La compassione attiva, alla pari, con la quale i pionieri avvicinavano i loro coetanei disperati era un nuovo tratto dei bambini educati dalla scuola sovietica e dall'organizzazione dei pionieri. N. Aseev riuscì a catturare e comunicare questa novità nel rapporto dei ragazzi con Sen'ka. Non erano infatti andati da lui con discorsi altisonanti o insegnamenti trionfali, ma con la semplice preoccupazione da compagni»¹⁸¹ (Kon 1960: 152).

Raffigurato in maniera più o meno credibile, più o meno riuscita, il «sirota» o «besprizornik» vanta quindi una lunga tradizione di figure reali – persone che fanno parte della folta schiera dei bambini abbandonati – e inventate, uscite dalla penna di scrittori e poeti. L'ulteriore passo avanti nell'ottica dell'ideologia che pervade ogni espressione artistica è la connotazione che assume a partire da metà degli anni Trenta questa condizione sociale, vista in senso positivo come taglio dal passato corrotto e completa adesione alla nuova famiglia-Stato collettiva (Figes 2009); (Hoffman 2003).

1.4 GLI ANNI TRENTA E LA PROSA DELL'OGGI

Un'immagine dice più di mille parole: le illustrazioni di E. Čarušin dell'edizione del 1935 di *Detki v kletke* (Rothenstein, Budashevskaya 2013:165-171) e l'illustrazione di V. Konaševič di *Mucha Cokotucha* di Čukovskij (Rothenstein, Budashevskaya 2013: 234) sono la prova lampante della nuova aria che tira nei circoli e negli ambienti artistici messi a dura prova dalla politica e dalla censura. Le immagini hanno perso la carica di immediatezza espressiva, l'audacia cromatica e geometrica dell'avanguardia. Si torna a tinte più tenui, sfumate, ai contorni morbidi e meno netti, a una poetica meno conflittuale. La *postanovlenie* del Comitato centrale del 23 luglio 1928 segnala l'insoddisfazione del Partito nella gestione finora condotta della letteratura per l'infanzia, la

¹⁸⁰ La sua produzione per l'infanzia segue la linea di Majakovskij di impegno civile e si concentra infatti sui pionieri e sui dettami del nuovo Stato – internazionalismo, spirito collettivo e solidarietà di classe – ma rimane affascinato anche da altri temi, come lo sviluppo della tecnologia (*Top-top-top*), dal lavoro (*Gimn remesel*) e dal rapporto uomo-animale (*Pesni piščika*).

¹⁸¹ «Деятельное сочувствие равного к равному, с которым пионеры подходили к своим обездоленным сверстникам, было новой чертой детей, воспитываемых советской школой и пионерской организацией. Н. Асеев сумел уловить и передать это новое в отношении ребят к Сеньке. Они пришли к нему не с трескучими речами, не с высокомерными поучениями, а с простой товарищеской заботой».

manca di temi sociali e la tendenziosità di certa propaganda nociva. Con la pubblicazione di *Otrjad* (1928), anche nella poesia di Maršak entra l'elemento sovietico. Charms si orienta più sulla prosa e compaiono i pionieri nei suoi versi per bambini¹⁸², il tema civile domina le poesie della Barto. Prende il via la campagna contro l'antropomorfismo e il formalismo, si scatena la lotta alla favola da cui esce a fatica e provato K. Čukovskij (§ 2.3.2).

Basta qualche anno perché la situazione si polarizzi ancora di più, tra il 1932-1934¹⁸³ «il dibattito dei primi anni Trenta rivelò due direzioni contraddittorie nella letteratura per l'infanzia sovietica. Da una parte i critici e gli attivisti del Partito promuovevano l'istituzionalizzazione della letteratura per l'infanzia; dall'altra erano sostenitori di un alto livello letterario e a favore della continuazione dell'esperienza letteraria degli anni Venti. Maršak e Boris Žitkov erano tra gli autori che rispondevano a entrambe le direzioni»¹⁸⁴ (Balina, Rudova 2005: 192). I temi da affrontare nella letteratura per l'infanzia devono essere scelti (o imposti) dal Partito e vertono su: patriottismo, principi morali, Rivoluzione, vita di Lenin e biografia di altri leader bolscevichi. Anche il rapporto con la natura è cambiato, con il passaggio da una visione idilliaca e poetica in cui l'uomo è esploratore curioso dei misteri del cosmo a una concezione pragmatica di sfruttamento delle risorse e di assoggettamento dei fenomeni naturali alle esigenze del progresso, in un'ottica di trasformazione dell'ambiente, caldeggiata ed esaltata anche nei manuali scolastici¹⁸⁵. Le distinzioni sono però d'obbligo e, accanto a molti romanzi e racconti in cui si incita a un atteggiamento aggressivo e tendenzioso (pensiamo a *Kuter'ma. Zimnjaja*

¹⁸² Nel 1930 pubblica *Million*, poesia in cui, con la genialità che gli è consona, Charms riesce a tratteggiare il movimento dei pionieri come una sorta di formula matematica. Riferimenti alla poesia in (Jaccard 1995: 23-26).

¹⁸³ Alcune importanti novità nel campo della letteratura per l'infanzia: nel 1932 nasce la rivista di critica *Detskaja literatura* seguita l'anno dopo, nel 1933, dalla casa editrice omonima, sorta dalla fusione tra la filiale per ragazzi della Casa editrice di Stato e la casa editrice "Molodaja Gvardija". Nel decreto che sancisce la fondazione (9 settembre 1933) si legge: «Lo Stato sarà al contempo consumatore, produttore e censore della nuova letteratura per bambini», slogan che va di pari passo con il nuovo concetto di *kul'turnost'* e la creazione a tavolino del cittadino-consumatore (Piretto 2007: 275).

¹⁸⁴ «[...] the debate of the early 1930s revealed two contradictory directions in Soviet children's literature. On the one hand, critics and Party activists promoted the institutionalization of children's literature; on the other hand, they also promoted high literary standards and the continuation of the literary experience of the 1920s. Marshak and Boris Zhitkov were among the authors that advocated both of these directions».

¹⁸⁵ Il colossale progetto di industrializzazione messo in atto da Stalin a partire dal primo piano quinquennale del 1929 non modifica soltanto il paesaggio e l'ambiente circostante, ma produce anche una ridefinizione delle età e delle fasi di vita; in particolare il passaggio dalla pubertà alla giovinezza ora necessita di un nuovo mediatore simbolico, quello che in Occidente viene identificato con il romanzo di formazione, la cui fortuna inizia proprio nella fase di massimo sviluppo industriale delle società europee.

skazka di N. Aseev o *Zoloto* di N. Denisovskij) o la natura è oggetto di studio e conoscenza, ma soprattutto fonte di molti vantaggi per l'uomo (la poesia di S. Fedorčenko *Kak mašina zverej vspološila* o *Domašnie pticy* di M. Granavceva) ci sono però sacche di resistenza che, dietro l'apparente elogio del progresso scientifico e tecnologico, preservano uno sguardo ancora meravigliato e puro sui fenomeni naturali. «Lo psicologismo della letteratura per l'infanzia aveva rimosso le opposizioni binarie del realismo socialista, dandole un tocco 'ecologico'»¹⁸⁶ (Balina, V'jugin 2014: 161-162) osserva la Rudova, sottolineando che gli eroi di Bianki, Prišvin, Fraerman¹⁸⁷ e altri sono di certo in grado di adattarsi alle nuove condizioni di vita, ma al contempo custodiscono i propri valori etici, la propria «identità ecologica»¹⁸⁸.

Esemplificativi in questo senso i bozzetti naturalistici di K. Paustovskij (1892-1968), elogiati dalla critica sovietica, ma che a una lettura più approfondita rispecchiano «il percorso della letteratura degli anni Trenta alla ricerca di 'nicchie ecologiche per conservare e moltiplicare il talento' oltre che di 'vie di accesso relativamente sicure a temi proibiti'»¹⁸⁹ (Balina, V'jugin 2014: 163). Accanto al necessario omaggio ufficiale all'ideologia vigente si inseriscono digressioni, intermezzi e spazi lirici che sono l'accordo stonato nel monotono inno alla conquista della natura. I protagonisti dei racconti di Paustovskij non sono aperti dissacratori, ma persone libere e affascinate dall'ambiente che li circonda e questo permette loro di minare – in maniera silenziosa – la retorica dell'industrializzazione staliniana¹⁹⁰. E lo fanno anche attraverso la lingua: in *Kolchida* (1935) per esempio l'ingegner Kachiani, incarnazione dell'uomo nuovo

¹⁸⁶ «Психологизм детской литературы отметал бинарные оппозиции соцреализма и наделял ее 'экологическим' звучанием».

¹⁸⁷ *Dikaja sobaka Dingo ili povest' o pervoj ljubvi* (1939) di R. Fraerman è ancora oggi considerato un classico. Le ricche ambientazioni naturali sono lo sfondo per questo *vademecum* sentimentale per adolescenti alla vigilia della Seconda guerra mondiale: «La forza del libro di Fraerman, il suo insuperabile fascino è dovuto al fatto che l'autore, credendo nel proprio lettore, ha mostrato con coraggio e in modo diretto quanta fatica costa alle persone l'amore, come a volte si può trasformare in sofferenza, dubbio, dolore e allo stesso tempo come l'animo umano cresca in questo amore» [«Сила книги Фраермана, ее непреходящее очарование, может быть, и заключается в том, что автор, поверив в своего читателя, смело и открыто показал, как дорого дается человеку любовь, какими подчас оборачивается муками, сомнениями, горестями, страданиями. И вместе с тем как растёт душа человека в этой любви»] (Putilova 2005: 185).

¹⁸⁸ E per questo possono incorrere in critiche e attacchi, come l'articolo di Maljutin contro Prišvin (Maljutin 1930: 82-85).

¹⁸⁹ «[...] путь литературы 1930-х гг. в поиске 'экологических ниш для сохранения и приумножения мастерства', а также, 'достаточно безопасных подступов к запретным темам'».

¹⁹⁰ Cudakova sostiene che a metà degli anni Trenta nella letteratura per bambini fa la sua comparsa in scena un nuovo eroe felice, uscito dalla penna di tre scrittori con obiettivi lontani dai dettami del realismo socialista: K. Paustovskij, M. Prišvin e A. Gajdar (Balina, V'jugin 2014: 166).

e figlio del primo piano quinquennale, parla in modo noioso, non sopporta la poesia e reputa la matematica l'unica materia classica, testimoniando con la sua persona lo scarto incolmabile tra chi è in grado di sentire la natura (come gli ingegneri Vano e Pochonov) e chi invece l'ha già condannata in nome dell'ideologia imperante: «L'arrivo del realismo socialista limitò in ultima analisi gamma di possibilità di creare letteratura per l'infanzia, ma i suoi aspetti più limitanti non esercitarono mai una totale egemonia. Gli autori fedeli al regime interpretarono i suoi dettami in vario modo e la letteratura dal 1932 al 1941 presenta cambiamenti, ma anche continuità. Anche nel momento in cui lo Stato cercava di mascherare tutte le rappresentazioni letterarie in termini di felicità e benessere, scrivere a proposito della trasformazione della natura portava in sé un certo grado di diversità come succedeva in passato»¹⁹¹ (Husband 2006: 313-314).

Prosegue il filone naturalistico anche il pittore e illustratore E. Čarušin (1901-1965) che, su consiglio di Maršak, dal 1930 inizia a scrivere brevi racconti sulla natura e sugli animali per accompagnare le sue già note illustrazioni, mentre S. Pokrovskij (1874-1945), biologo ed esperto di scavi, partecipando in prima persona a molte spedizioni archeologiche, basa i suoi racconti fantastici sui ritrovamenti lungo il fiume Don. Il suo libro più importante, *Ochotniki na mamontov* (1937), è incentrato sulla vita degli uomini nell'età della pietra, un'immersione ben riuscita nel mondo dei nostri antenati, pieno di lotte feudali, cacce, rituali, riti religiosi etc...

Un raro esempio di amore ai tempi dei Soviet¹⁹² lo offre invece *Dva kapitana* (1938-1940) di V. Kaverin (il vero cognome è Zil'ber, 1902-1989), in cui tra le

¹⁹¹ «The advent of Socialist Realism ultimately limited the range of possibilities in creating children's literature, but its most confining aspects never exercised full hegemony. Authors loyal to the regime interpreted its tenets in more than one manner, and the literature from 1932 to 1941 manifested continuities as well as changes. Even as the state strove to cloak all literary representations in terms of happiness and well-being, writing about the transformation of nature encompassed as much diversity as it had previously».

¹⁹² «Questo genere [la letteratura per l'infanzia] liberandosi delle restrizioni della grande forma, quella del romanzo per 'adulti' offriva al protagonista un relativo margine di manovra nello spazio letterario. Si poteva (e si doveva) scrivere dei pionieri, di Pavlik Morozov, ma si poteva anche non farlo [...] Le migliori forze della letteratura stampata si concentrarono qui sperando di poter dire ciò che non si poteva nemmeno pensare di dire in un romanzo. 'Dva kapitana' di V. Kaverin [...] è una formidabile prova del successo che poteva attendere lo scrittore in questo campo» [«Этот жанр [детская литература], освобождая от регламента, разработанного для большой формы – для 'взрослого' романа, – давал возможность сравнительно свободного движения героя в литературном пространстве. Можно (и нужно) было писать о пионерах, о Павлике Морозове, но можно было и не писать [...] Лучшие силы печатной литературы двигались сюда, надеясь говорить здесь о том, о чем невозможно было и думать сказать в романе. 'Два капитана' В. Каверина [...] замечательно свидетельство удачи, которая могла ожидать писателя на этом пути»] (Čudakova 2001: 347).

numerose avventure del protagonista si inserisce la storia d'amore tra Sanja e Katja, adolescenti sottoposti a molte prove prima di trovare il loro happy ending, che però avanza di pari passo con la ricerca della verità e della felicità – fulcro morale del romanzo.

Al di là di questi spazi altri in cui temi minori si scavano una nicchia è però la Storia la protagonista indiscussa della prosa per l'infanzia dalla fine degli anni Venti fino alla Seconda guerra mondiale. Già a partire dal 1924 la Rivoluzione e la guerra civile segnano l'esordio nella letteratura per l'infanzia di S. Grigor'ev¹⁹³ (1875-1953) e A. Gajdar (pseudonimo di Arkadij Golikov 1904-1941). *S meškom za smert'ju* (1924) è la povest' per ragazzi in cui per la prima volta è raffigurato un comunista; Grigor'ev si concentra sulle azioni più che sulle parole e riesce al contempo a darne una descrizione interiore e psicologica piuttosto raffinata. È l'approccio che qualche anno più tardi elabora e porta alla perfezione Gajdar, di cui la povest' *Škola* (1928-1930)¹⁹⁴, riprende e supera il racconto di Grigor'ev (Putilova 2005: 150-152); la scrittura di Gajdar mira a comprendere la profondità dell'animo umano, e dei ragazzi in particolare, senza però alcuna lezione esplicita di pedagogismo o didattica¹⁹⁵. Il «cavaliere all'assalto» Gajdar è il primo a far morire un pioniere (*Voennaja tajna*)¹⁹⁶ e a

¹⁹³ Lo scrittore pubblica anche molti racconti ambientati in altre epoche storiche, per esempio *Mal'čij bunt* (1928) che si svolge durante la «morozovskaja stačka» del 7-17 gennaio 1885, *Aleksandr Suvorov* (1939) sul condottiero ed eroe russo del XVIII secolo, *Malachov kurgan* (1941), sorta di epopea popolare in miniatura ai tempi della guerra di Crimea.

¹⁹⁴ In realtà Gajdar ci lavora già nel 1923-24 in Siberia, nei primi mesi in cui decide di dedicarsi alla scrittura. Per Litovskaja è un'opera che si trova a cavallo tra i due periodi di Gajdar scrittore: nel primo la guerra mette ordine, porta un senso più alto all'esistenza dei personaggi, un sentimento di appartenenza a un evento fondamentale, serve da bussola nella loro biografia eroica. Nei lavori più maturi invece la guerra diventa un'avventura divertente. Il passaggio è segnato dalla povest' *Škola* (1930), in cui uno dei temi centrali è la scoperta che fa il protagonista Boris Gorikov – dai marcati tratti autobiografici – della differenza tra il nemico inventato, astratto, creato dalla propaganda, e i reali prigionieri austriaci (Litovskaja 2012).

¹⁹⁵ Gajdar in particolare rifugge ogni apprendistato, è sostenitore della ricerca individuale della strada letteraria, un percorso tormentato e più difficile di qualunque battaglia sul campo: «In letteratura, come in battaglia, è ognuno per sé e tutti per tutti. È qualcosa di comune e profondamente individuale. Sei tu a rispondere di ogni parola, a dire se ha centrato il bersaglio. E anche prendere la mira è difficile, figuriamoci fare centro. Per alcuni è la felicità. Li invidio e imparo, ma non voglio fare come gli altri, voglio fare a modo mio... Ed è dura, più dura che combattere i bianchi» [«В литературе, как в бою, каждый за себя и все за всех. Это дело общее и глубоко личное. Сам отвечаешь за каждое слово – бьет ли оно в цель. А в цель и метить-то трудно, не что попасть. У некоторых, конечно, счастье. Завидую и учусь, но не хочу как у других, хочу по-своему... А это трудно – трудней, чем с белыми биться»] (Sivokon' 1990: 182). Questo non significa affatto che lo scrittore non abbia un ruolo sociale, anzi, la sua missione è chiara e da assolvere a ogni costo: «L'importante è educare il guerriero di domani, volgere la sua anima verso l'attività bellica, ampliare il suo orizzonte, spiegargli per che cosa gli toccherà combattere» [«Главное – завтрашнего бойца воспитать, душу его повернуть в сторону военного дела, расширить его кругозор, объяснить, за что ему придется сражаться»] (Sivokon' 1990: 209).

¹⁹⁶ Per le polemiche suscitate dal racconto di Gajdar rimando ai numeri 7-12 del 1935 pubblicati

parlare di un conflitto familiare tutto rivolto in sé, nelle dinamiche moglie-marito e padre-figlia (*Golubaja čaška*)¹⁹⁷, in ogni suo libro «è presente l'obiettivo del comportamento raggiunto nel tempo»¹⁹⁸ (Sivokon' 1990: 178), il suo «miracolo» (Kassil' 1954) è aver colto e raffigurato quel preciso mondo sovietico in cui, da un lato, la violenza è ormai diventata parte integrante della vita di ogni bambino e ragazzo russo, dall'altro la necessità di regole e di un codice disciplinare condiviso da un collettivo si manifesta come esigenza interiore dei giovani e non più come imposizione esterna del Partito. La «spontaneità» («стихийность») e la «consapevolezza» («сознательность») che caratterizzano in modo ambiguo l'animo di ogni adolescente, si ritrovano nell'agire dei protagonisti di *Sud'ba barabanščika*, *Gorjačij kamen'*, ma soprattutto di *Timur i ego komanda*, dove «per la prima volta nella storia dell'umanità le regole basilari del comportamento personale instillato nei bambini venne a coincidere in pieno con le leggi della disciplina rivoluzionaria, con le richieste della vita sociale [...] La quotidianità diventò in sostanza *romantica*»¹⁹⁹ (Balina, Rudova 2008: 50). Vale a dire, nell'opera di Gajdar, l'elemento *romantico* del realismo socialista non è un'etichetta posticcia – come in molti romanzi e racconti del periodo in cui le grandiose imprese dei personaggi suonano false, vuote, quasi banali –, ma diventa il punto di arrivo del profondo scavo psicologico che lo scrittore compie innanzitutto su se stesso e sui bambini che incontra e frequenta ogni giorno. Una fede incrollabile nel luminoso regno del socialismo compiuto, l'ammirazione sconfinata per l'esercito²⁰⁰, l'eroismo come valore assoluto di ogni essere umano²⁰¹ sono il

sulla rivista "Detskaja literatura".

¹⁹⁷ La *povest'*, insolita per la letteratura per l'infanzia del periodo (Putilova 2015: 195), è definita da Šklovskij il punto di partenza della fase più matura e importante della carriera artistica di Gajdar: «a partire da 'Golubaja čaška' Gajdar acquista una voce nuova e un nuovo talento letterario. È come se avesse compreso la vita in modo più lirico. Lo scrittore è cresciuto senza smettere di essere capito e amato dai bambini» [«Начиная с 'Голубой чашки', у Гайдара появляется новый голос и новое литературное умение. Он как-то более лирически понял жизнь. Писатель вырос и не перестал от этого быть понятным и любимым детьми»] (Šklovskij 1939: 36).

¹⁹⁸ «[...] лежит задача на поведение, решенная во времени».

¹⁹⁹ «[...] for the first time in the history of humankind the simple, elementary rules of personal behaviour instilled in children fully coincided with the laws of revolutionary discipline, with the demands of social life [...] The *vital*, the everyday became in essence *romantic*».

²⁰⁰ Gajdar prova un amore assoluto per l'Armata Rossa con la quale combatte per sei anni (1918-1924) e da cui si allontana nel 1924 a causa di una grave malattia.

²⁰¹ Altro tema caro all'ideologia sovietica, soprattutto a partire dal 1935, quando sulla scia del motto staliniano «I quadri risolvono tutto» inizia la sfilata di uomini eccezionali che prendono il posto della *massa* e del *collettivo* come protagonista della storia. Non è un caso che in questo periodo la biografia torni a essere un genere molto diffuso – è del 1940 il ciclo di racconti per ragazzi sulla vita di Lenin scritto da Zoščenko – fino a diventare uno dei generi più caratteristici del realismo socialista.

motore e la forza vitale che animano i personaggi – e la vita stessa – di A. Gajdar e che permettono di mantenere in perfetto equilibrio una scrittura forte e sincera eppure aderente all'ideologia vigente.

Sulla stessa linea si muove anche l'altro grande maestro dell'oggi, collega e amico di Arkadij Petrovič, Lev Abramovič Kassil' (1905-1970), il «cavalier gentile» – come lo definisce scherzosamente K.E. Ciolkovskij – padre del giornalismo sportivo²⁰² e autore di una dilogia entrata ormai nel canone della letteratura classica per l'infanzia – *Konduit* (1930) e *Švambranija* (1933) che nell'unire la realtà sovietica a uno spazio altro e avventuroso riecheggia il romanzo *Beleet parus odinokij* (1936) di V. Kataev (1897-1986)²⁰³. Grazie a un raro talento di scrittura e una incredibile empatia con i ragazzi²⁰⁴, Kassil' riesce a creare mondi fantastici, come la magica terra in cui non si smette mai di giocare, o a parlare di una partita di calcio con una passione, un dinamismo e una capacità di introspezione pari soltanto a quelle di Gajdar. Come lui, d'altronde, e a differenza della maggior parte degli scrittori coevi, «Kassil' non nega o ridimensiona i conflitti in atto, ma tenta di risolverli inserendoli in un progetto totalizzante del quale, tutti, in diversa misura, possono essere protagonisti. Il risultato di questa strategia è l'autentico coinvolgimento del

²⁰² Per stessa ammissione dello scrittore il giornalismo rimane la sua più importante scuola di scrittura: «La stampa sovietica mi ha abituato nel lavoro ad arrabbiarmi o rallegrarmi insieme a tutto il Paese. Mi ha costretto a centellinare le parole, a scrivere semplice, in modo chiaro, conciso e concreto. Mi ha trasmesso il disprezzo per la bella scrittura estetizzante, per la letteratura che si scrive 'tanto per fare'. A me non interessa e non voglio scrivere tanto per fare. E cerco di fare in modo che ogni dettaglio, ogni riga di ciò che scrivo sia orientata nella 'direzione che serve'» [«Советская газета приучила меня, берясь за работу, сердиться или радоваться вместе со всей страной. Она заставила скупиться на слова, писать просто, ясно, коротко и дельно. Она внушала отвращение к эстетическому чистописанию, к литературе, которая пишется 'просто так'. Мне не интересно, мне не хочется писать просто так. И я добиваюсь, чтобы каждая деталь, каждая строчка моих вещей была направлена в 'нужную нам сторону'»] (Sivokon' 1990: 231).

²⁰³ A parte questa povest' di enorme successo la produzione per l'infanzia di Kataev, iniziata nel 1925 con alcuni «picture book», si concentra soprattutto negli anni Quaranta, quando escono le favole *Cvetik-semicvetik* (1940), *Dudočka i kuvšinčik* (1940), *Pen'* (1945), *Žemčuzina* (1945) e *Golubok* (1949).

²⁰⁴ Persino Barto rimane impressionata dalla capacità di Kassil' di catturare l'attenzione dei ragazzi, di farli ridere o riflettere, nelle numerose occasioni di incontro durante festival, letture pubbliche o interventi nelle scuole in cui Lev Abramovič non si risparmia e anzi dà il meglio di sé: «Quando compariva sul palco sembra dirigere la sala. Indovinava in modo incredibilmente preciso quando e quali corde toccare nell'animo del bambino. Ed ecco che nella sala si stabiliva quel silenzio di fiducia che egli stimava più di tutto e i bambini, come incantati, lo ascoltavano. Un minuto dopo la sala iniziava a ridere e a crepapelle!» [«Появившись на сцене, он словно дирижировал залом. Удивительно точно он угадывал, когда какие струны можно затронуть в детской душе. Вот в зале установилась та доверчивая тишина, которую он больше всего ценит, и дети, как замороженные, слушают его. А через минуту зал хохочет, да как хохочет!»] (Sivokon' 1990: 216-217). Non è un caso che entrambi siano cresciuti alla scuola oratoria di V. Majakovskij.

pubblico, in particolar modo dei giovani lettori, in un percorso di progressivo adeguamento a un modello comportamentale e di pensiero, le cui modalità sono ovviamente decise dall'alto. Un risultato realizzabile solo grazie alla persuasione instillata nel singolo di aver vittoriosamente portato a termine il proprio compito» (Discacciati 2013: 84), a suggello di quella interiorizzazione del «mandato sociale» che in alcuni felici episodi rimane sì Arte, ma resta condizione limitante che mano a mano si identifica con una sorta di *censore interno* o di «controllo interiore» in grado di agire a monte, a livello di ispirazione e scelte stilistiche, senza nemmeno più aspettare che il testo venga espunto dopo, in separata sede, da altri.

Chi più di tutti ha fatto proprio il mandato imposto dall'alto è A. Tolstoj (1882-1945), definibile a ragione da molti studiosi un esempio di talentuoso «prisposoblenec», in cui il fiuto ideologico marcia di pari passo con quello letterario. Esemplare di entrambi il suo capolavoro per l'infanzia, *Zolotoj ključik ili Priključenija Buratino*²⁰⁵, ovvero la riscrittura del *Pinocchio* collodiano²⁰⁶ il cui protagonista Buratino è il prototipo perfetto dell'avventuriero, personaggio che suscita le più alte simpatie di Tolstoj; con questa favola lo scrittore riporta in auge il genere dell'avventura, riconducendolo nell'alveo dell'alta letteratura, grazie alla fusione nella vicenda di cultura bassa (popolare)²⁰⁷ e cultura classica. Dal teatro popolare dunque l'autore pesca il personaggio più divertente e noto, Petruška²⁰⁸, e travasa in Buratino i suoi tratti peculiari: «Tolstoj

²⁰⁵ Il titolo è di derivazione nekrasoviana e simbolista, ma occhieggia senz'altro anche all'*Alice* di Carroll. Il romanzo diventa fin da subito un evento nella vita dei bambini dell'epoca. Uscito nel 1935 a puntate su "Pionerskaja pravda", nel 1936 diventa viene pubblicato in un volume a parte e recensito positivamente, tra gli altri, da V. Šklovskij, G. Efimov e B. Ivanter. Tutte le riviste ne parlano, Natalija Sac decide di farne uno spettacolo teatrale con la supervisione dello stesso A. Tolstoj. La favola va in scena il 10 dicembre 1936 ed è lo spettacolo che inaugura il nuovo Teatro centrale per bambini in piazza Sverdlovskaja. Le masse leggono nei vari personaggi critiche al capitalismo borghese (Karabas Barabas) o elogi alla propria nazione (il paese felice è l'Unione Sovietica), nel 1939 ne viene anche fatto un film, per la regia di A. Ptuško; nel 1975 arriva la seconda «ekranizacija», questa volta di L. Nečaev, che può vantare una colonna sonora scritta da B. Okudžava. Buratino è senz'altro un simbolo universale dell'infanzia russa.

²⁰⁶ Tra i due testi si inserisce una tappa intermedia, una traduzione in tedesco di N. Petrovskaja con revisione dello stesso A. Tolstoj. È ancora una volta Maršak che, ricevuto il manoscritto da A. Tolstoj, gli suggerisce di riscrivere il racconto a modo suo, nella tradizione da tempo invalsa in Russia dell'adattamento o «pereskaz».

²⁰⁷ A. Tolstoj è da sempre grande cultore e appassionato di cultura popolare, tanto da inserire nel romanzo che in buona parte segue le linee narrative dell'originale italiano (pur sfrangiandolo di quasi un terzo) un personaggio che non compare né in Collodi né nella traduzione tedesca: Pierrot è un poeta lirico che parla per mezzo di versi di chiara derivazione simbolista – sono infatti scritti dalla moglie di A. Tolstoj, Natalija Krandievskaja, legata al teatro di Mejerchol'd e infatuata del mito di Blok –, una chiara (e benevola) parodia del poeta simbolista per eccellenza. La storia d'amore tra Pierrot e Malvina rimanda sicuramente al dramma amoroso vissuto da Blok e di cui gli scrittori dell'epoca sono tutti al corrente.

²⁰⁸ Sulla figura di Petruška nella letteratura e cultura russa rimando a (Novikov 2006).

ha conservato nel suo 'rifacimento e adattamento' le azioni del protagonista, ma immerse in un elemento linguistico diverso ed espresse in un'altra chiave stilistica, esse hanno acquisito un nuovo senso, diverso dal precedente; Pinocchio si è messo a occhieggiare a Petruška»²⁰⁹ (Petrovskij 2008: 239). L'appropriazione è la stessa che compie Anna Achmatova nel *Poema senza eroe*, ma la prospettiva è opposta: il poeta assume su di sé ogni colpa per la miopia nel guardare il proprio secolo e non averne capito in tempo la tragedia. Tolstoj invece celebra una vittoria, si scarica del peso della storia, trasferisce la colpa sugli altri e si adatta così al proprio tempo, uscendone salvo e vincitore. Per lui infatti non c'è giustizia maggiore dello spirito di adattamento ed è questo il test a cui sottopone tutti i suoi personaggi, proprio come fa in quel preciso momento lo Stato con i suoi «quadri letterari», testandone in varia misura la fedeltà e l'adesione ideologica. «La condotta dell'eroe deve andare a braccetto con la nostra epoca»²¹⁰ (*Pervoe soveščanie o detskoj literature...*, 3) esclama A. Tolstoj dalla tribuna durante la Conferenza per la letteratura d'infanzia presso il Komsomol del 1936, sintetica conferma di un «mandato sociale» cucito alla perfezione sulla propria anima.

Nella anni Trenta la poesia non si esaurisce, ma è indubbia la sua sudditanza rispetto alla prosa²¹¹; alcuni autori continuano il lavoro iniziato nel decennio precedente, ma i parametri di riferimento sono cambiati e la stretta più forte del potere, un maggiore controllo da parte della censura e l'ingresso di petto della politica in questioni letterarie ha forti ripercussioni; per tutti gli anni Trenta e Quaranta il quotidiano, o almeno la sua immagine verosimile, sembra essere l'unico grande tema degno di essere narrato.

Esordisce la nuova generazione di poeti – E. Blaginina (1903-1989) e Z. Aleksandrova (1907-1983) e soprattutto S. Michalkov (1913-2009) il cui *Djadja Stepa* diventa una lettura imprescindibile per molte generazioni di piccoli lettori russi (Jasnov 2014: 51-61)²¹². Le lezioni di Maršak e Čukovskij sono state apprese, ma il ruolo del gioco, della risata, della lingua divertente e cristallina

²⁰⁹ «Толстой сохранил в своей 'переделке и обработке' поступки главного героя, но, погруженные в другую языковую стихию, выраженные в ином стилистическом ключе, они приобрели новый, отличный от прежнего смысл: Пинокио стал смахивать на Петрушку».

²¹⁰ «Поведение героя должно быть по плечу нашему времени».

²¹¹ Ed è indicativo che al Congresso per gli Scrittori il discorso di apertura dedicato alla poesia sia affidato a un alto papavero come N. Bucharin.

²¹² La produzione per bambini di Michalkov è molto disomogenea, ma non raggiunge mai la vetta di *Djadja Stepa* in cui – commenta velenosa la Čukovskaja – è palese il lungo e attento lavoro di revisione di Maršak (Čukovskaja 2011: 264).

continuano a essere messi a dura prova dal nuovo metodo artistico che detta temi, forme e immagini alla poesia e alla letteratura in generale.

Pensato inizialmente come almanacco in due volumi e diventato poi rivista vera e propria ancora oggi pubblicata in Russia, “Koster”²¹³ riassume bene le nuove tendenze della letteratura per l’infanzia degli anni Trenta: il primo volume si concentra sul concetto di eroismo – O. Berggol’c, L. Panteleev, N. Tichonov e M. Zoščenko scrivono storie sulla guerra civile, la rivoluzione, ma anche sugli eroi del periodo pre-rivoluzionario. Il secondo volume – basato sul sondaggio di Gor’kij sui gusti dei ragazzi – contiene molti racconti di scienza e storie naturalistiche. Collaborano attivamente al giornale due figure che attraversano i decenni trattati e si spingono oltre: Evgenij Švarc (1896-1958) e Tamara Gabbe (1903-1960) portano un contributo fondamentale a un ambito ricco di riflessioni ed esperimenti letterari: il teatro.

Il percorso artistico di Švarc è pieno di svolte, dubbi, cambi di rotta; da giovane coltiva il sogno di diventare attore, poi si mette a scrivere poesie (Nikitina, Rachmanov 1966: 25), soprattutto popolari, sul modello della *basnja*, lavora a lungo sulla prosa in *raešnik* e, dopo una lunga gavetta editoriale nelle riviste per l’infanzia²¹⁴, trova nella maturità la sua strada e vocazione²¹⁵; costante però è l’attenzione e la conoscenza del folclore, profondissime, paragonabili a quelle dei grandi cultori come Čukovskij²¹⁶ e Maršak. Se si dovesse descrivere con un epiteto la storia e la personalità di Švarc non potrebbe che essere «il miracolo della leggerezza», non da intendere come mancanza di tragedia, ma come quel sentimento di determinazione, spontaneità che rifiuta la riflessione prolungata e permette di passare subito all’azione, senza indugiare o peggio perdersi in troppe parole. Questa è la via che sceglie lo scrittore per mantenere in ogni circostanza l’umanità dell’uomo, in un momento storico che sembra volerne invece cancellare ogni traccia. Incapace di adattarsi all’ambiente (letterario, storico e politico) Švarc ha una forza interiore e una purezza d’animo che gli consentono di aspirare sempre al meglio, senza alcuna paura: «Aveva una

²¹³ Ancora una volta il progetto appartiene a S. Maršak che dapprima riunisce i materiali dell’antologia e in seguito forma la redazione del giornale sulla scia delle prime gloriose riviste degli anni Venti – “Novyj Robinzon”, “Čiž”, “Ež”. Il momento di massima crisi avviene nel 1937, di pari passo con la distruzione della filiale leningradese del Detizdat (§ 2.3.6).

²¹⁴ Insieme al suo amico e gemello cattivo N. Olejnikov (1898-1937) lavora nella redazione di “Čiž” e “Ež”, sono di fatto i redattori delle due riviste. Tra il 1925 e il 1932, oltre ai contributi sui periodici, Švarc scrive oltre quindici libretti per bambini (Sokol 1984: 124).

²¹⁵ Un’intensa biografia di Švarc è quella di Binevič (Binevič 2008).

²¹⁶ Per alcuni mesi Švarc è anche segretario di Kornej Ivanovič; il suo giudizio sul letterato cambia in modo piuttosto consistente, e in positivo, col passare degli anni (<http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/kritika-pro-chukovskogo/pro-et-contra/index.htm>)

severa e innata purezza interiore, un fiuto assoluto per l'umanità e un altrettanto assoluto rifiuto del disumano che non gli permetteva, come facciamo noi oggi, di ripetersi: tutto va come deve andare, il Paese ha voluto così, ha scelto così...»²¹⁷ (Bykov 2014:165). A lui si deve il grande ritorno della favola filosofica che apre la strada a Durrenmatt e Ionesco, spingendosi fino alla più recente saga di J.R.R. Tolkien. La satira sottesa a capolavori come *Golyj korol'* (1934), *Ten'* (1940), *Drakon* (1942-1944), sono un grido di umanità in un mondo disumanizzato e privo di sentimenti, sono la risata amara che non vuole cedere all'orrore e al grottesco della storia e che continua a illuminare il sentiero nella convinzione che, come nelle favole, un giorno si vivrà tutti «felici e contenti». È ancora una volta la potenza della lingua, in questo caso quella eterna del mito, a comunicare l'esperienza di un abitante della Russia post-rivoluzionaria, vissuta attraverso il prisma del fantastico; l'inconfondibile stile di Švarc fondato sull'ossimoro – trasposizione sul piano letterario della tecnica teatrale della poetica di Brecht e Vachtangov – e sul paradosso imparentato con la scrittura psicologica di Tolstoj e Čechov, è uno degli esempi più riusciti di linguaggio esopico nella letteratura per l'infanzia²¹⁸, eroica resistenza nei confronti di un potere autoritario e dittatoriale (Etkind, Nivat, Serman, Strada 1991: 324), ma non vissuta come epica battaglia; è piuttosto una scrollata di capo per allontanare la sofferenza: «Bisogna imparare a togliersi dalla testa tutto quello che fa soffrire. Un *leggero* movimento del capo e basta. Ecco, così. Provate anche voi»²¹⁹ (Švarc 2012: 337).

È lo stesso Švarc che ricorda, durante il lavoro redazionale in “Koster” e nella redazione del Detizdat di Leningrado, la parlata «sicura, scandita, veloce»²²⁰ (Švarc 1997: 520) di Tamara Grigor'evna Gabbe²²¹, tra le maggiori e purtroppo misconosciute studiose di folclore del secolo scorso²²²; per certi versi alter ego

²¹⁷ «У него-то была врожденная, строгая внутренняя чистота, абсолютное чутье на человечность и такое же абсолютное неприятие бесчеловечности, так что он не мог, подобно нам сегодняшним, внушить себе: все идет как надо, страна так хочет, страна так выбрала...».

²¹⁸ Rimando all'analisi di L. Losev di *Drakon* in cui lo studioso evidenzia un'escalation di *marcatori* del linguaggio esopico che costituisce così un livello strutturale aggiuntivo al dramma (Losev 1984: 125-142).

²¹⁹ «Надо учиться выбрасывать из головы все, что заставляет страдать. *Легкое* движение головой – и все. Вот так. Попробуйте» (corsivo mio).

²²⁰ «[...] уверенно, отчетливо, быстро».

²²¹ I rapporti tra Švarc e la Gabbe non sono idilliaci e i due rimangono sempre ostili, organicamente differenti, a eccezione della parentesi della guerra in cui Švarc scopre tratti nuovi del carattere della Gabbe (Švarc 1990: 617).

²²² Il suo lavoro più importante in questo campo è senz'altro *Byl' i nebyl'. Russkie narodnye skazki, legendy, pritiči*, uscito postumo nel 1966 (Gabbe 2008: 290-295). Quattro anni prima, nel

femminile di Maršak, sua intima amica e consigliera²²³, la Gabbe è una donna dal carattere duro, spigoloso, ma allo stesso tempo ha un'anima generosa e sensibile, sempre pronta a mettersi al servizio degli altri, soprattutto se bambini²²⁴, e guidata in ogni scelta e azione dall'amore²²⁵ verso il prossimo.

La favola diventa presto il mezzo d'elezione della scrittrice per comunicare con i suoi lettori. Le ragioni sono molte: la profondità nascosta dietro un'apparente semplicità esteriore, la presenza di una morale (quella che Puškin definisce «allusione» o «lezione») naturale che fuoriesce spontaneamente da quanto viene raccontato dal narratore e che spesso è una mera conferma della filosofia di vita della stessa scrittrice, cioè l'imperativo di vivere in modo onesto, coraggioso e allegro. La Gabbe è convinta che la favola possa far luce sui grandi pensieri della filosofia e dell'etica, convogliando all'interno del suo mondo magia e realtà, verità e finzione, etica e divertimento. Infine la favola è una fonte inesauribile di comicità e buonumore, anche nelle situazioni più drammatiche c'è spazio per la risata, la battuta sagace, la scena che smorza i toni. Le favole della Gabbe sono spesso raccontate in prima persona da vari narratori – un soldato, un marinaio etc... – che parlano con una viva intonazione da *skaz* leskoviano; soprattutto quelle autoriali, destinate al teatro, in particolare il capolavoro *Gorod masterov ili skazka o dvuch gorbunach* (1943), seguono la linea di Švarc e dell'altro genio isolato della prima metà del XX secolo – Jurij Oleša²²⁶; esse «inseguono la perspicacia del cuore. Di

1962, era già uscita, sempre postuma, la raccolta *Po dorogam skazki* scritta insieme all'amica e collega A. Ljubarskaja. Per tutta la vita la Gabbe traduce, adatta, riscrive fiabe popolari francesi e nordiche, le favole di Perrault, di Andersen e dei fratelli Grimm. Suo è anche l'adattamento de *I viaggi di Gulliver* di J. Swift. Sappiamo da una lettera che Čukovskij la prega di scrivere, insieme a A. Ljubarskaja, S. Zadunajskaja e L. Čukovskaja – le quattro redattrici e muse del Detizdat di Leningrado – una storia della letteratura per l'infanzia con un taglio innovativo, «impressionista», progetto che la scrittrice non fa in tempo a realizzare (Čukovskij XV, 293-294).

²²³ Ancora inesplorato è il rapporto Gabbe-Maršak, esempio di affinità elettiva e gemellaggio spirituale e intellettuale.

²²⁴ Durante l'assedio di Leningrado e negli anni della guerra la Gabbe legge o si inventa nelle biblioteche gelate di Leningrado favole e racconti per distrarre i bambini affamati, orfani e abbandonati. È il momento in cui inizia a pensare e scrivere le sue favole migliori.

²²⁵ «Da vecchio topo di biblioteca quale sono, avendo visto centinaia di talenti, pseudo tali, celebrità di ogni sorta, rimango estasiato dalla bellezza della sua persona, dal suo gusto infallibile, dal suo dono, dall'ironia ed erudizione, ma soprattutto dalla sua eroica nobiltà e dalla sua geniale capacità di amare» [«Я, старая литературная крыса, повидавшая сотни талантов, полуталантов, знаменитостей всякого рода, восхищаюсь красотой ее личности, ее безошибочным вкусом, ее дарованием, ее юмором, ее эрудицией и – превыше всего – ее героическим благородством, ее гениальным умением любить»] (Čukovskij XV, 468-469). «Il suo talento più grande, che supera tutti gli altri talenti umani, era l'amore. Un amore buono e severo, senza la minima traccia di avidità, invidia, dipendenza dagli altri» [«Главным ее талантом, превосходящим все другие человеческие таланты, была любовь. Любовь добрая и строгая, безо всякой примеси корысти, ревности, зависимости от другого человека»] (Maršak VIII, 355).

²²⁶ Oleša scrive in realtà soltanto una favola per ragazzi, *Tri tolstjaka* (1924) che però apre la

impianto favolistico per azione, tempo e costumi, possiedono la sorprendente capacità di svelare e inondare di luce altamente poetica ciò che da fuori è di aspetto modesto, privo di lustro e di magniloquenza, ma è di autentico valore. Qui sta tutta la personalità dell'autore, con la sua esperienza di vita, con il suo istinto per qualsiasi manifestazione di bellezza spirituale e con la convinzione che questa bellezza, questo talento umano, siano i 'motori nascosti' della vita»²²⁷ (Ščeglova 1984: 47).

Anche negli adattamenti – che siano di Wilde, dei Grimm, di Andersen o di Lefebvre de Laboulaye – non si tratta mai di una semplice riproposizione di motivi folclorici secondo un'altra coloritura nazionale, diversa da quella in cui sono state per la prima volta concepiti; alla base delle pièce della Gabbe c'è sempre una predominante ossatura psicologica, i personaggi si svelano al lettore con l'avanzare della vicenda, i dettagli si assommano man mano a comporre il quadro d'insieme: «Le favole russe raccontate da T. Gabbe sono variazioni libere e originali che introducono nella favola antica nuovi dettagli, caratteristiche, motivazioni: pur conservando le peculiarità dell'antico discorso russo non sono affatto favole arcaiche, ma scritte da un letterato contemporaneo con la dolce e toccante grazia che caratterizza la loro autrice»²²⁸ (Gabbe 2008: 290); la grazia di chi, nonostante le molte avversità²²⁹,

strada alle favole sovietiche dei decenni seguenti. È la favola del tipico ragazzino ben istruito, «rivoluzionaria per spirito, romantica per ambientazione» [«революционная по духу, романтическая по антуражу»] (Bykov 2014: 124), richiama molte altre opere per l'infanzia precedenti e coeve, ha un intreccio di gusto e dinamica cinematografica e riesce a mischiare con apparente facilità e in chiave satirica e parodistica i temi del proprio tempo – dal popolo sovrano («Non ho paura. La mia testa è una. Il popolo ne ha centinaia di migliaia. Non riuscite a staccarle tutte» [«Я не боюсь. Моя голова – одна. У народа сотни тысяч голов. Вы их не отрубите»] in Oleša 1956: 39) al bambino nuovo da forgiare («Non sapeva niente del popolo, della povertà, dei bambini affamati, delle fabbriche, miniere, prigionieri, dei contadini, dei ricchi che costringono i poveri a faticare e si prendono tutto quello che viene fatto dalle scarse mani dei poveri» [«Он ничего не знал о народе, о нищете, о голодных детях, о фабриках, шахтах, тюрьмах, о крестьянах, о том, что богачи заставляют бедняков трудиться и забирают все себе, что сделано худыми руками бедняков»] in Oleša 1956: 108).

²²⁷ «[...] учат зоркости сердца. В них, сказочных по действию, времени и костюмам, есть удивительная способность открывать и озарять светом высокой поэтичности то, что внешне неприметно, лишено блеска и громких фраз, но ценно по-настоящему. Здесь – личность автора, с ее жизненным опытом, чуткостью к любому проявлению душевной красоты и убеждением в том, что она, эта красота и человеческая талантливость, есть 'сокрытые двигатели' жизни».

²²⁸ «Русские сказки, рассказанные Т. Габбе, — это ее вариации, свободные, своеобразные, вносящие в старую сказку и новые детали, и новые характеристики, и новые мотивировки: сохраняя особенности старинной русской речи, эти сказки совсем не архаичны, явно написаны современным литератором, с присущей автору милой и легкой грацией».

²²⁹ La vita di Tamara Gabbe è costellata da grandi e piccole tragedie: perde il padre da piccola, viene arrestata nel 1937 insieme a A.I. Ljubarskaja, amica e compagna di redazione del Detizdat di Leningrado, il marito Josif I. Ginzburg viene arrestato nel 1941 e condannato a cinque anni di lager; muore nel 1945 durante un'alluvione senza aver finito di scontare la pena. La madre si ammala gravemente e la Gabbe, rimasta sola, è costretta a curarla e vegliarla giorno e notte, anche nella Leningrado assediata. Il fratello, probabilmente informatore

sa ancora credere al lieto fine.

1.5 CONCLUSIONI: L'ISOLA CHE C'È

Multiforme e sfuggente è il panorama della letteratura per l'infanzia sovietica negli anni Venti e Trenta del Novecento; questo nuovo territorio da esplorare si riempie subito di abitanti scappati da altre isole, ormai disabitate o in procinto di scomparire, e la sua nascita come genere autonomo, con procedimenti, forme e stili peculiari coincide con la nascita dello Stato sovietico, registrandone, da testimone e protagonista, tutte le virate, tendenze e battaglie. Lo sperimentalismo degli anni Venti trova terreno fertile nel linguaggio infantile, la ricerca di un'identità nazionale pesca nel patrimonio del folclore, il bambino è posto al centro dell'attenzione, anche se da prospettive e con obiettivi diversi a seconda di chi ne diventa portavoce – se si tratta cioè del nuovo Stato bolscevico o dei più importanti letterati del periodo.

Il cambio di rotta degli anni Trenta si avverte con forza anche qui, nei nuovi temi e stili imposti dall'alto, nell'orientamento tendenzioso di buona parte della produzione di genere. Quando in letteratura avviene la rottura definitiva tra la prosa dei primi due decenni e l'orizzonte d'attesa del «nuovo lettore» di cui si presuppone compiuto il processo di infantilizzazione, la musica cambia e i nuovi diktat si affacciano minacciosi: niente allarmismi o tensioni, al bando l'avanguardia e lo sperimentalismo in qualsiasi campo. In fondo è il contesto storico a richiederlo – ora più che mai infatti è necessario formare una coscienza civile sovranazionale in cui l'Unione Sovietica assuma il ruolo di guida e interprete della dottrina marxista-leninista, in preparazione del *Breve corso di storia del Partito comunista* del 1938 con la partecipazione diretta di Stalin. Collaterale al discorso letterario, ma a esso strettamente collegato, è l'operazione che coinvolge i manuali e i programmi scolastici, sottoposti a una progressiva ideologizzazione in cui, della metà degli anni Trenta, a livello metodologico il marxismo-leninismo prende il posto del materialismo dialettico. Ora la scuola, nuovo baricentro di pensiero e di regolazione sociale, surrogato fittizio della famiglia tradizionale, deve contribuire a formare lavoratori capaci di

dell'NKVD, muore al fronte, così come Jurij N. Petrov, pittore e collaboratore del Detizdat, uno dei suoi più cari amici. La Gabbe muore per un tumore al fegato che le provoca fino alla fine indicibili sofferenze. Alcune pagine toccanti sulla sua vita e sul carattere d'acciaio sono state scritte dalla sua amica Lidija Čukovskaja (Čukovskaja 2011a), per gli ultimi mesi di vita abbiamo la testimonianza del medico di Maršak, I. Kassirskij (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 570-581).

contribuire all'industrializzazione del Paese (Caroli 2011: 98). In questo scenario però «proprio nella letteratura per l'infanzia si poteva trovare quella varietà di collisioni psicologiche e sentimenti umani che non trovavano più spazio nella semplificata 'letteratura per adulti', ormai adeguatasi a primitivi schemi ideologici»²³⁰ (Čudakova 2001: 360).

La letteratura per l'infanzia diventa quindi una reale e valida alternativa, una via di fuga per gli scrittori che non hanno più alcuno spazio sulla scena letteraria, ma anche il luogo in cui artisti portati per vocazione a comunicare meglio con i più piccoli possono avanzare una propria pedagogia, che coincide con un'etica – e quindi un'estetica – lontana dai canoni del realismo socialista.

Si tratta infine dell'unico genere che per sua stessa natura contempla una lecita riduzione tematica e una (almeno apparente) semplificazione linguistica, due elementi congeniali alle alte sfere del potere e che, inserite in un contesto appropriato, concedono una tregua tra l'autore e la sua coscienza: «[...] nella letteratura per l'infanzia si poteva in un certo senso seguire questa strada, senza aver vergogna di sé, convincendosi e consolandosi al pensiero che non si può effettivamente parlare con i bambini nella lingua di Andrej Belyj. Qui si poteva contare su una minima conciliazione con se stessi»²³¹ (Čudakova 2001: 348) e trovare il faticoso accordo con l'epoca, passaggio obbligato per tutti gli artisti del Novecento sovietico. C'è infine un elemento fondamentale da prendere in considerazione negli studi sulla letteratura per l'infanzia sovietica agli inizi della sua evoluzione letteraria: lo scopo degli autori più impegnati in questo campo non è la pubblicazione di opere ben fatte; essi vogliono piuttosto fondare una tradizione nuova, salda e duratura, questo è il loro «pensiero fanatico», l'ideale fisso all'orizzonte: «Ci mancava il tempo per pensare. Ci sembrava di essere impegnati nella cosa più importante al mondo. Il potere dopo la Rivoluzione governa un Paese enorme, bene o male, in modo giusto o sbagliato, mentre i nostri bambini devono imparare in qualunque condizione a leggere e a scrivere. È qui che si compie il nostro dovere, il dovere dell'*intelligencija*. Non è forse così, lettore?»²³² (Čukovskaja 2013: 50). Così la

²³⁰ «Именно в детской литературе можно было найти то разнообразие психологических коллизий и человеческих чувств, которому давно не было места в упрощившейся – в соответствии с возобладавшими элементарными идеологическими схемами – 'взрослой' литературе».

²³¹ «[...] в детской литературе можно было в какой-то степени следовать по этому пути, не стыдясь себя, увещая и утешая себя тем, что нельзя же действительно обращаться к детям, на языке Андрея Белого. Здесь можно было рассчитывать на какое-то согласие с самим собой».

²³² «Недосуг было думать. Нам казалось – мы заняты важнейшим делом на свете. Хорошо или плохо, справедливо или несправедливо управляет огромной страной

parte di intelligencija dedita a questa colossale opera di fondazione si lascia «comprare» (almeno fino al 1934), sopporta limiti, pressioni, ingiurie e critiche, ma la moneta di scambio è troppo ghiotta e annebbia la vista, offusca il giudizio: «Ci siamo fatti corrompere dall'offerta più generosa che ci sia al mondo – rispondeva Tamara – per più di dieci anni, metti pure con difficoltà e limitazioni, ma ci hanno comunque permesso di lavorare con lucidità, fare quello che ci sembrava essenziale. Se ci avessero dimezzato lo stipendio avremmo lavorato con lo stesso zelo. L'industrializzazione, la collettivizzazione, va bene tutto, ma c'era una generazione che stava crescendo a cui bisognava insegnare l'amore e dare un'istruzione. Bisognava proteggere la cultura della lingua, la cultura del testo stampato, la qualità artistica, formare il gusto»²³³ (Čukovskaja 2013: 125). Il *dovere* dell'artista di fronte al suo popolo scorre nel sangue dell'*intelligencija* russa e qui non fa eccezione, anzi si carica di valore aggiunto perché si tratta a tutti gli effetti di un nuovo terreno da coltivare, di una missione ancora più *sacra* perché mai compiuta prima di allora e perché a chiederla è il popolo più esigente, entusiasta e saggio del mondo – quello dei bambini.

«La Rivoluzione ha posto l'esigenza di parlare ai bambini senza falsi sentimentalismi, senza finti idilli, parlare con loro della vita reale, allegra o dura che sia»²³⁴ (Maršak VI, 227). Dalla tribuna del Congresso degli Scrittori sovietici Maršak non si pone soltanto su un piano culturale, le sue parole si muovono in una dimensione etica che più che al patrimonio reale dello Stato socialista mira a una profonda e onesta educazione all'umanità, la stessa perseguita da Čukovskij: «Per me lo scopo di un narratore, come dico nel mio libro 'Ot dvuch do pjati' sta nell'educare nel bambino, a qualunque costo, l'umanità, la magica capacità dell'uomo di preoccuparsi per le disgrazie altrui, di gioire delle felicità altrui, sentire il destino di un altro come il proprio. Chi racconta si adopera affinché il bambino fin dai primi anni di vita impari a partecipare con il pensiero alla vita di persone e animali immaginari, a uscire in questo modo dai limiti degli interessi e dei sentimenti egocentrici. E poiché ascoltando le favole per il

послереволюционная власть – а детей наших в любых обстоятельствах надлежит учить русской грамоте. В этом наш долг, долг интеллигенции. Не так ли, читатель?».

²³³ «Мы были подкуплены самым крупным подкупом, какой существует в мире, – отвечала Тамара, – свыше десяти лет нам хоть со стеснениями, с ограничениями, а все-таки позволяли трудиться осмысленно, делать так и то, что мы полагали необходимым. Сократи нам зарплату вдвое, мы работали бы с не меньшим усердием. Индустриализация там или коллективизация, а грамоте и любви к литературе подрастающее поколение учить надо. Отстаивать культуру языка, культуру издания, искусство, прививать вкус – надо».

²³⁴ «Революция поставила перед нами требование говорить с детьми без ложной сентиментальности, без фальшивых идиллий, говорить с ними о реальной жизни, суровой и радостной».

bambino diventa naturale mettersi dalla parte dei buoni, dei coraggiosi, di quelli offesi ingiustamente [...] il nostro compito è quello di risvegliare nella ricettiva anima del bambino questa preziosa capacità di soffrire, patire, gioire 'con', senza la quale l'uomo non può dirsi tale»²³⁵ (Čukovskij I, 573-574).

²³⁵ «По-моему, цель сказочника — как я и говорю в своей книжке 'От двух до пяти' — заключается в том, чтобы какою угодно ценою воспитать в ребенке человечность — эту дивную способность человека волноваться чужими несчастьями, радоваться радостям другого, переживать чужую судьбу, как свою. Сказочники хлопочут о том, чтобы ребенок с малых лет научился мысленно участвовать в жизни воображаемых людей и зверей и вырвался бы этим путем за рамки эгоцентрических интересов и чувств. А так как при слушании сказки ребенку свойственно становиться на сторону добрых, мужественных, несправедливо обиженных [...] вся наша задача заключается в том, чтобы пробудить в восприимчивой детской душе эту драгоценную способность сопереживать, сострадать, сорадоваться, без которой человек — не человек» (Čukovskij I, 573-574).

CAPITOLO 2

LA CENSURA NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA: INQUADRAMENTO STORICO (1917-1934)

2.1 CHE COS'È LA CENSURA? STATUS QUESTIONIS

*Quello della delazione è l'unico genere letterario
non controllato dalla censura*

S. Vitale

Gli studiosi russi iniziano a occuparsi in modo sistematico di censura a partire dagli anni Novanta, da quando cioè l'istituzione in quanto tale crolla: nel 1991 la legge «Sui mezzi di comunicazione di massa»²³⁶ abolisce la censura ideologica e politica, proclamando – almeno ufficialmente – la libertà di stampa.

Si aprono molti archivi, le ricerche si intensificano e la «cenzurovedenie» diventa a tutti gli effetti un nuovo indirizzo di studi imprescindibile per come si è sviluppata la storia della Russia e dell'Unione Sovietica nel Novecento. Vale a dire: l'ormai consumata – ma sempre valida – idea del *letteraturocentrismo* russo, attribuendo uno statuto privilegiato alle lettere e all'arte in genere, ne determina anche una necessità di controllo costante. Osip Mandel'stam spesso scherzava con sua moglie Nadežda Jakovlevna: «Se mi censurano questa poesia, vuol dire che vale qualcosa, no?». Se cioè l'arte detiene un *quid* inafferrabile, una maggiore presa sulla realtà, il potere preposto a regolamentare tale realtà entra per forza in contatto, più spesso in contrasto, con essa. Non poniamo limiti spazio-temporali: ciò non avviene soltanto in Russia né tantomeno esclusivamente nel Novecento. Diciamo però che l'esperienza sovietica può fare da lente d'ingrandimento per analizzare alcuni fenomeni nel profondo, indagandone le premesse, le dinamiche e gli sviluppi, in particolare nel lasso di tempo preso in considerazione – tra lo scoppio della Rivoluzione d'Ottobre e il Primo Congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica. La furia iconoclasta della Rivoluzione inoltre ridefinisce, almeno all'inizio, le forze in campo, il classico binomio «potere – cultura» assume connotazioni totalmente nuove ora che il primo è in mano al partito bolscevico, via privilegiata per arrivare alla famosa dittatura del proletariato, mentre la cultura si carica di connotazioni negative, è sinonimo di passato e reazione e in quanto tale rifiutata dai bolscevichi (perché borghese), ma salvaguardata dalla vecchia

²³⁶ «О средствах массовой информации» o «Закон о СМИ» del 27 dicembre 1991.

intelligencija e da certi esponenti rivoluzionari più cauti e disposti al compromesso, come Lunačarskij e, in parte, lo stesso Lenin (Piretto 2001).

Nella vasta ed eterogenea letteratura sulla censura alcuni lavori spiccano per profondità e completezza: sul fronte russo i saggi di D.L. Babičenko (Babičenko 1994a; 1997), T.M. Gorjaeva (Gorjaeva 2002; 2009; 2010) e A.V. Bljum (Bljum 1994; 2000a; 2000b; 2003; 2009; 2011) per quanto riguarda il fenomeno in generale nel periodo trattato nella mia tesi; quelli di M.V. Zelenov (Zelenov 2000; 2006; 2008) e G.B. Žirkov (Žirkov 2001) su aspetti specifici, rispettivamente le scienze storiografiche e la periodica. Sul fronte occidentale, abbiamo gli articoli di M.S. Fox (Fox 1992) e B. Kassof (Kassof 2015), ma rimane fondamentale la testimonianza di R. Gul'²³⁷ (Gul' 1938) che nel 1938, da Parigi, osserva con lucido orrore ciò che sta avvenendo in patria. In Italia se ne è a lungo occupata Maria Zalambani (Zalambani 2009) concentrandosi in particolar modo sugli anni Sessanta-Ottanta, ma con soventi rimandi al periodo prebellico e al ruolo della censura nei primi anni del neo-stato sovietico.

Poiché lo scopo di questo capitolo è indagare il fenomeno censorio in atto in un preciso momento storico (1917-1934) e in un campo circoscritto (la letteratura per l'infanzia) non mi soffermo sulle molteplici teorie generali che lo descrivono e mi limito a ricordare i due principali approcci seguiti, in particolare, dagli studiosi sopracitati: da una parte, spiega Zelenov, si schierano i «gosudarstvenniki» che considerano la censura parte integrante delle strutture politiche, elemento di ogni amministrazione o governo, soprattutto di stampo totalitario. Dall'altra gli «obščestvenniki» per i quali la censura è invece un elemento imprescindibile di ogni società, la investe in ogni sua istanza, e non soltanto nelle strutture governative (Zelenov 2000: IV-V). Chi si occupa di censura tendenzialmente segue una di queste due linee o sceglie una posizione intermedia.

Infine, è bene ricordare quali sono – in linea generale – le categorie in gioco in questo processo, ovvero gli elementi coinvolti nelle dinamiche di libertà, salvaguardia, controllo e proibizione della parola e dell'immagine:

- a) il soggetto: lo Stato o il partito, le istituzioni pubbliche e private, tutti gli enti che svolgono, tra le altre, la funzione di limitazione delle informazioni;
- b) l'oggetto: le varie forme in cui l'informazione è presentata – verbale, figurativa, musicale etc...;
- c) la tipologia di limitazione: i metodi e i mezzi per limitare la diffusione

²³⁷ Per la sua biografia rimando a (Bljum 2011: 485-486).

dell'informazione;

d) i risultati raggiunti mediante tale limitazione;

e) le cause, gli scopi, gli obiettivi dell'interazione tra soggetto e oggetto.

Queste sono le macrostrutture a cui, di volta in volta, afferire mentre si osserva il fenomeno in una data cornice spazio-temporale, valide anche per non perdere di vista l'oggetto in esame.

Che cos'è stata allora la censura in Unione Sovietica?

«Un sistema omnicomprensivo di gestione ideologica da parte dello Stato-partito e di controllo in tutte le sfere della vita pubblica e culturale della società»²³⁸ (Gorjaeva 2002: 4) o ancora, «un fenomeno globale e complessivo che abbraccia l'intera vita della società, esercitando una violenza simbolica, più occulta ed efficace» (Zalambani 2009: 49). Un poderoso Leviatano che cerca di imbrigliare e guidare in maniera totalizzante la creazione artistica, scatenando di riflesso ogni sorta di antidoto e difesa immunitaria. Lo scontro diretto con il potere è però una fantasia romantica, nessuno scrittore ha mai sfidato in campo aperto il suo censore. Nessun duello, quindi – piuttosto una battaglia carsica, subdola, incessante, a cui spesso si può opporre soltanto una «resistenza fantasma» (A. Galič) che porta inevitabilmente l'autore a una schizofrenia latente tra la scrittura/pensiero ufficiale e il suo sentire intimo e personale e dà vita a una lingua piena di allusioni, rimandi, citazioni interne, memorie verbali (il cosiddetto «linguaggio esopico») e a un lettore talmente attento e creativo da rintracciare questi percorsi nascosti per risalire all'origine delle intenzioni di chi scrive.

La letteratura sovietica, anche negli anni più bui del terrore staliniano, non è stata annientata dalla censura, come a volte i ricercatori più emotivi tendono a far credere; l'arte è nata nelle case gelate e sorvegliate dalla polizia segreta, nella Leningrado assediata, nei campi di lavoro correzionale, nella memoria dei testimoni – ed è arrivata, nonostante tutto, fino a noi. Altro è capire come la censura abbia influito sulla parola scritta e quali dinamiche abbia scatenato, in quali modi e tempi sia entrata nei destini degli scrittori che l'hanno sperimentata e come ne abbia condizionato l'arte, quali siano le strategie messe in pratica per contrastarla. Di questo tratta il presente capitolo.

²³⁸ «Всеобъемлющая система партийно-государственного идеологического руководства и контроля за всеми сферами общественной и культурной жизни общества».

2.2 BREVE STORIA DELLA CENSURA

Grigorij — E lo zar comandò di catturarlo...
Commissario — E impiccarlo.
Grigorij — Qui non c'è scritto «impiccarlo».
Commissario — Menti: non tutte le parole sono scritte.
Leggi bene: catturarlo e impiccarlo.

A.S. Puškin

Nel *Dono* Nabokov sostiene che «in Russia la censura è nata prima della letteratura; questa sua fatale anzianità si è sempre fatta sentire – e che voglia di darle un buffetto!» (Nabokov 2009: 329). Basta dare un'occhiata ad alcuni antichi manoscritti dell'antica Roma (Bljum 2009: 9) per pensare che quantomeno abbia radici profonde e antiche.

In due momenti, nella storia della letteratura russa del Novecento, si può notare un segnale di rottura, un margine di manovra più ampio rispetto al «prima» e al «dopo» e non è un caso che essi coincidano con le due Rivoluzioni.

Nel 1905 una Commissione speciale è chiamata a mettere a punto una nuova legislazione per la censura, sotto la supervisione del membro del Consiglio di Stato D.F. Kobeko. Il 24 novembre 1905 le «Regole temporanee sulla stampa periodica»²³⁹ diventano legge a tutti gli effetti, sancendo l'abolizione della censura preventiva²⁴⁰. Nel 1906 le disposizioni vengono ampliate e guardano sempre di più alle leggi europee allora vigenti in materia. Si ribadisce che qualsiasi materiale stampato può essere vietato soltanto a seguito di una decisione giudiziaria e non per volere dell'imperatore o di qualche suo zelante funzionario.

Escono, seppur con qualche difficoltà, i libri e i pamphlet dei social-democratici (inclusi i bolscevichi) e gli scritti di Lenin. È periodo di grande fermento, in particolare nella stampa periodica, che alla fine del 1905 annuncia uno sciopero generale delle pubblicazioni per una intera settimana (dal 15 al 22 ottobre). Un mese dopo, il 13 novembre (25 novembre) 1905 esce su “Novaja žizn” – la prima rivista legalmente riconosciuta del partito bolscevico – il famoso articolo del futuro capo supremo dei Soviet sui rapporti tra arte e politica: ne “L'organizzazione di partito e la letteratura di partito” egli sostiene il totale inglobamento dell'arte nella sfera d'azione della politica: «La letteratura deve

²³⁹ «Временные правила о повременных изданиях».

²⁴⁰ Indichiamo, per maggiore chiarezza, le due macro-tipologie di censura messe in atto dallo Stato o dai vari organi del governo: la censura preventiva (prima della pubblicazione) – «предварительная цензура» – e la censura repressiva (dopo la pubblicazione) – «последующая/карательная цензура».

diventare di partito. In antitesi alle consuetudini borghesi, in antitesi all'arrivismo letterario e all'individualismo borghese, all'«anarchia da signori» e alla corsa al profitto, il proletariato socialista deve proclamare il principio della letteratura di partito, sviluppare questo principio e attuarlo praticamente nella forma più compiuta ed organica [...] L'attività letteraria non può essere un mezzo di arricchimento, di singoli o di gruppi, non può essere in genere una attività individuale, avulsa dalla causa generale del proletariato. Abbasso i letterati senza partito! Abbasso i letterati superuomini! L'attività letteraria deve diventare una parte dell'azione generale del proletariato; una rotella e una vite dell'unico e grande meccanismo socialdemocratico, messo in moto da tutta l'avanguardia cosciente di tutta la classe operaia. L'attività letteraria deve diventare parte integrante dell'azione organizzata, pianificata, unitaria del partito socialdemocratico»²⁴¹ (Lenin XII, 100). Dall'inizio degli anni Trenta l'articolo diventerà una pietra miliare del pensiero ideologico sovietico, trasformandosi, attraverso una lettura deviata ed erronea, in principio basilare dell'arte del realismo socialista.

A partire dal dicembre del 1905 invece si riversa sul Paese un'ondata eccezionale di riviste satiriche, ben presto, già nel 1906, messa a ferro e fuoco dalla ricomposta autorità di governo. La rabbia zarista colpisce tutta la periodica, nelle province si vieta la vendita di qualsiasi rivista, non soltanto di stampo satirico. Così, tra il 1906-1916, il «vergognoso decennio» secondo la definizione di M. Gor'kij, vengono sequestrati circa mille libri, molti dei quali a carattere politico. Si inaugura un nuovo periodo di repressioni, proibizioni, confische.

La massima confusione e libertà, forse non soltanto in materia di stampa, si raggiunge invece tra il febbraio e l'ottobre del 1917: in quegli otto mesi tra le due Rivoluzioni, le ali più estremiste (socialrivoluzionaria, anarchica e soprattutto bolscevica), libere da qualsiasi giogo e controllo dall'alto, inondano

²⁴¹ «Литература должна стать партийной. В противовес буржуазным нравам, в противовес буржуазной предпринимательской, торгашеской печати, в противовес буржуазному литературному карьеризму и индивидуализму, 'барскому анархизму' и погоне за наживой, – социалистический пролетариат должен выдвинуть принцип партийной литературы, развить этот принцип и провести его в жизнь в возможно более полной и цельной форме [...] литературное дело не может быть орудием наживы лиц или групп, оно не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела. Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверхчеловеков! Литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, 'колесиком и винтиком' одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. Литературное дело должно стать составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы».

la Russia di scritti e volantini di propaganda, esortando apertamente alla violenza e alla ribellione. Viene a tutti gli effetti abolita la censura preventiva, anche se l'euforia ha vita breve – e l'economia un ruolo preponderante nella decisione: dopo la Rivoluzione di febbraio infatti tutte le tipografie vengono requisite e nazionalizzate; nel primo biennio post-rivoluzionario, a causa del comunismo di guerra, si verifica un'enorme crisi della carta per cui la produzione diminuisce di 3-4 volte rispetto al 1913. La censura preventiva non sembra quindi una priorità del nuovo stato bolscevico (che ha davvero ben altri problemi da affrontare) e sui giornali le lingue più affilate si scatenano: A.T. Averčenko, redattore del "Satirikon" e del "Novyj satirikon" offre una descrizione deliziosa dell'«ex censura», di quella che crede ormai essere un retaggio del passato²⁴²; D'Aktil, pseudonimo del poeta A.A. Frenkel', fa i funerali a Esopo (Bljum 2009: 311-312) e la fine degli «ombrosi guardiani delle muse» sembra veramente a un passo.

2.2.1 L'EPOCA DELL'ASSESTAMENTO PERMANENTE (1917-1921)²⁴³

Se grazie ai diari di Aleksandr Vasil'evič Nikitenko²⁴⁴ (1804-1877) veniamo a sapere che gli uffici preposti alla censura durante il regno di Nicola I, la «pagina pestilenziale» della storia russa, erano dodici, la Russia bolscevica e poi sovietica non è da meno.

²⁴² «Siamo onesti, il popolo [dei censori] non era cattivo né feroce, soltanto profondamente stupido. Un coacervo senza soluzione di continuità di teste piombate, fronti di rame e cervelli di ghisa. Il trionfo della metallurgia russa» [«Надо быть справедливым, народ [цензоров] все был не злой, не яростный, но бесконечно глупый. Какое-то сплошное безысходное царство свинцовых голов, медных лбов и чугуновых мозгов. Расцвет русской металлургии»] (Bljum 2009: 77). L'articolo appare sul "Novyj satirikon" del 1917 (12).

²⁴³ La definizione («Эпоха перманентного становления») è di V. Chodasevič (Bljum 2011: 372).

²⁴⁴ Figlio di un servo della gleba, brillante accademico e rigoroso censore dell'età di Nicola I. Nei suoi diari leggiamo: «22 marzo 1850. Ed ecco quindi quante censure abbiamo oggi: quella del Ministero dell'istruzione popolare, la Direzione centrale della censura, il Comitato privato superiore, la censura ecclesiastica, militare e del ministero degli affari esteri, teatrale sotto la direzione del ministero della Corte imperiale, la censura dei giornali nel dipartimento delle poste, la censura presso il III Dipartimento della cancelleria e la nuova censura pedagogica. Totale: dieci istituzioni censorie. Se si contano tutte le persone coinvolte il numero è maggiore dei libri stampati in un anno. Mi sono sbagliato: c'è ancora la censura per i testi giuridici del II Dipartimento della cancelleria e la censura dei libri stranieri. Dodici in tutto» [«Итак, вот сколько ныне у нас цензур: общая при министерстве народного просвещения, главное управление цензуры, верховный негласный комитет, духовная цензура, военная, цензура при министерстве иностранных дел, театральная при министерстве императорского двора, газетная при почтовом департаменте, цензура при III-м отделении собственной его величества канцелярии и новая, педагогическая. Итого: десять цензурных ведомств. Если сосчитать всех лиц, заведующих цензурою, их окажется больше, чем книг, печатаемых в течение года. Я ошибся: больше. Еще цензура по части сочинений юридических при II отделении собственной канцелярии и цензура иностранных книг, - всего двенадцать»] (Bljum 2009: 44-45).

I primissimi anni post-rivoluzionari sono i più travagliati e, in prospettiva storica, i più difficili da ricostruire. Dal punto di vista della censura il problema è poi aggravato da un fatto: il fondo del Glavlit – protagonista indiscusso della censura sovietica – riguardante gli anni 1922-1937 sembra essere stato distrutto²⁴⁵. È quindi difficilissimo ricomporre un quadro coerente e verosimile nell'intricato mosaico di istituzioni che sorgono all'indomani della Rivoluzione, tanto più che i rapporti tra le diverse forze in causa non sono certo lineari e trasparenti e quindi molto si decide nei corridoi e dietro le quinte dell'informazione e della propaganda e al di là dei documenti ufficiali²⁴⁶.

In questa situazione caotica tentiamo di evidenziare le tappe e i momenti più significativi, dalla fondazione dei primi organi preposti al controllo ideologico alla nascita dell'Unione degli scrittori, passando per la svolta del 1928-1929. Tre date saltano subito all'occhio: il 27 ottobre 1917 esce il *dekret* «Sulla stampa»²⁴⁷, il 18 marzo 1918 la *postanovlenie*²⁴⁸ «Sull'interruzione dell'attività della stampa borghese»²⁴⁹, emanata dal Consiglio dei commissari del popolo (Sovnarkom), affida a F. Dzeržinskij il compito di eliminare l'informazione di stampo borghese dalla città di Mosca. Infine il 28 gennaio 1919 viene approvato il *dekret* «Sul tribunale rivoluzionario della stampa»²⁵⁰.

Come è logico che sia, visto che la Russia è appena uscita dal primo conflitto mondiale e da una violenta Rivoluzione (Graziosi 2010), in questa primissima fase la censura militare ha un ruolo preponderante.

Regolamento generale sulla stampa:

- 1) Sono sottoposti a chiusura soltanto gli organi di stampa: 1) che esortano a un'aperta resistenza o insubordinazione nei confronti del Governo proletario e contadino; 2) seminano discordia tramite la distorsione calunniosa dei fatti; 3) incitano azioni di carattere criminale, cioè perseguibile a livello penale.

²⁴⁵ Questa almeno è la versione ufficiale a cui gli studiosi di censura guardano con sospetto o non credono affatto, anche se in effetti già il 5 gennaio 1927 una direttiva del Gublīt di Leningrado dispone di eliminare i testi e i manoscritti presenti nell'archivio centrale (Gorjaeva 2002: 45).

²⁴⁶ «I fondi di archivio delle principali istituzioni censorie non presentano una documentazione omogenea, manca un metodo scientifico comune per la selezione e la valutazione dei documenti della censura, quasi metà dei fondi di archivio è stata confiscata e distrutta» [«Архивные фонды основных цензурных ведомств документированы не равномерно, отсутствует единый научный подход к отбору и экспертизе ценности документов цензуры, имеет место изъятие и уничтожение практически половины архивного фонда»] (Gorjaeva 2002: 48).

²⁴⁷ «О печати».

²⁴⁸ Ho mantenuto in russo i termini riguardanti i documenti non essendo ancora in uso in Italia una loro traduzione uniforme e condivisa tra gli studiosi.

²⁴⁹ «Постановление о пресечении деятельности буржуазной прессы».

²⁵⁰ «О революционном трибунале печати».

- 2) I divieti degli organi di stampa, temporanei o definitivi, sono effettuati soltanto dal Consiglio dei commissari del popolo.
- 3) Il presente Regolamento è temporaneo e sarà abolito da un decreto speciale non appena saranno tornate condizioni normali nella società²⁵¹.

Il *dekret* «Sulla stampa», firmato dallo stesso Lenin (che fino a qualche anno prima parlava di «censura servile» e «museruola della censura»), non introduce la censura preventiva²⁵² e sottolinea il carattere temporaneo delle misure, da rivedere non appena le condizioni sociali fossero ritornate normali. Quelle condizioni torneranno – se poi torneranno – 73 anni dopo, con l'uscita della nuova legge sulla stampa, in mezzo alle rovine di un impero in caduta libera. Se «il più dotto e liberale» dei commissari del popolo, Anatolij V. Lunačarskij, difende a spada tratta, ma con la consueta eleganza verbale, il nuovo decreto, il resto della popolazione – alfabetizzata e istruita, beninteso – reagisce invece con orrore: Vladimir G. Korolenko, il «genio morale» della letteratura russa, affida ai suoi diari i timori riguardo la nuova legge: «La tragedia della Russia sta per impiantare il nuovo regime socialista con le baionette e i funzionari rivoluzionari»²⁵³ (Bljum 1994: 36). Lo scrittore cerca anche il dialogo con

²⁵¹ «Общее положение о печати.

- 1) Закрыванию подлежат лишь органы прессы: 1) призывающие к открытому сопротивлению или неповиновению Рабочему и Крестьянскому правительству; 2) сеющие смуту путем явно клеветнического извращения фактов; 3) призывающие к деяниям явно преступного, т. е. уголовно наказуемого характера.
- 2) Запрещения органов прессы, временные или постоянные, проводятся лишь по постановлению Совета Народных Комиссаров.
- 3) Настоящее положение имеет временный характер и будет отменено особым указом по наступлении нормальных условий общественной жизни».

²⁵² Le strade per attuare una effettiva censura preventiva senza chiamarla con il suo nome in realtà sono molte: a ottobre del 1919, per esempio, il Commissario per la stampa di Pietrogrado M. Lisovskij firma la seguente *postanovlenie*: «In seguito alla forte crisi della carta si rende necessario limitare la stampa di libri, brochure e manifesti che non sono richiesti dall'esigenza del momento attuale. L'uscita di nuove pubblicazioni dopo la ratifica di questa *postanovlenie* è permessa soltanto con un permesso speciale della Sezione di stampa del Consiglio di Pietrogrado» [«Ввиду переживаемого острого бумажного кризиса, является необходимость ограничить печатание книг, брошюр, и плакатов, не вызываемых потребностью настоящего момента. Выпуск в свет новых изданий по опубликовании настоящего постановления допускается только с особого на каждый раз разрешения Отдела печати Петроградского Совета»] (Bljum 1994: 41-42). Simili direttive compaiono presto in altri centri importanti del Paese. L'attento Chodasevič capisce il trucco: «I bolscevichi non si decidevano a introdurre direttamente la censura, ma adducendo alla mancanza di carta, avevano avuto la possibilità di interrompere subito la consegna dei fogli di commessa alle pubblicazioni inappropriate, con motivazioni economiche e non di censura. Tutti i giornali e le riviste antibolsceviche e in seguito le case editrici private furono distrutte» [«Ввести прямую цензуру большевики еще не решались. Но, прикрываясь бумажным голодом, они тотчас же получили возможность прекратить выдачу нарядов негодным изданиям, чтобы таким образом мотивировать их закрытие не цензурными, а экономическими причинами. Все антибольшевистские газеты и журналы, а затем и просто частные издательства были уничтожены»] (Chodasevič 1982: 275).

²⁵³ «Трагедия России идет к насаждению социалистического строя посредством штыков и революционных чиновников».

Lunačarskij, in quelle che poi diventeranno le *Poltavskie pis'ma*, ma al momento non trova una risposta concreta. Le lettere indirizzate al Commissario del popolo per l'istruzione vengono pubblicate a Parigi nel 1922 e in Russia nel 1988. Anche M. Gor'kij dà voce al suo dissenso tra le pagine di "Novaja žizn'" (Gor'kij 1918). La maggior parte degli organi di stampa borghesi, circa sessanta, viene chiuso nel corso degli ultimi giorni dell'ottobre-novembre 1917. Parallelamente inizia la nazionalizzazione delle tipografie e la chiusura di quelle private, le condizioni della stampa peggiorano a vista d'occhio, la censura si abbatte violenta contro le riviste e i giornali dei cadetti e di tutte le forze politiche che non si erano schierate con i bolscevichi, per non parlare della stampa borghese a cui viene indirizzata la *postanovlenie* sopracitata. Tra le tipografie confiscate e consegnate al Gosizdat RSFSR (Casa editrice di Stato della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa) ricordo quella di I.D. Sytin, uno dei primi e più grandi promotori dell'editoria in Russia – e anche del settore per l'infanzia – arrestato nel 1918. Sytin aveva fondato la casa editrice Posrednik su iniziativa di L. Tolstoj, aveva ideato e contribuito a realizzare un'enciclopedia per l'agricoltura, è un uomo colto e raffinato in grado di attrarre i migliori intelletti del tempo verso l'impegno letterario. Invece che arrestarlo, suggerisce Gor'kij, «sarebbe più intelligente e utile per il governo sovietico invitare Sytin, il miglior organizzatore dell'attività editoriale, a lavorare per ricostruire il mercato dell'editoria in rovina»²⁵⁴ (Bljum 2011: 338-339).

Sul fronte dei periodici ancora una volta il capitale funziona meglio delle armi: il 24 gennaio 1918 Lenin dichiara che tutti gli annunci pubblicati sui giornali e sulle riviste sono d'ora in poi monopolio di Stato. Sembra un dettaglio trascurabile, eppure si rivela un colpo fatale per molti quotidiani la cui principale fonte di reddito è rappresentata proprio dalla pubblicazione degli annunci. Tuttavia, ancora per un anno almeno, molte riviste riescono a sfuggire alla chiusura definitiva, fallendo e ricostituendosi nel giro di pochi giorni, in una nuova sede e con un nuovo nome.

Per mantenere l'ordine viene creato il Revtribunal (abbreviazione di «Revoljucionnyj tribunal», «Tribunale rivoluzionario») con il quale si notificano le misure punitive da prendere in caso di infrazione della legge da parte di persone e case editrici: perdita dei diritti politici, privazione della libertà, allontanamento dalla capitale, dal luogo di residenza o dalla Repubblica Russa.

²⁵⁴ «Было бы умнее и полезнее для Советской власти привлечь Сытина, как лучшего организатора книгоиздательской деятельности, к работе по реставрации развалившегося книжного дела».

La collaborazione tra organi di Partito e istituzioni censorie è una costante fin dalla comparsa del governo bolscevico: il 7 (20) dicembre 1917 nasce la «Commissione straordinaria» o VČK, destinata fin da subito a occuparsi, tra le varie cose, della lotta alla stampa controrivoluzionaria, alla propaganda orale etc. Seppur tra mille difficoltà continuano il loro lavoro le cooperative e le poche case editrici private, ancora esistono delle voci fuori dal coro: E. Zamjatin pubblica diversi articoli in difesa della parola e per la tutela della sua libertà²⁵⁵, Gor'kij scrive al commissario M. Lisovskij riguardo al divieto di pubblicazione di alcune opere (in particolare di A. Belyj, Vjač. Ivanov e A. Blok) pubblicate dalla casa editrice Alkonost, proprietà di S.M. Aljanskij: «Chiedo con insistenza che mandi in stampa questi libri. Ce ne sono così pochi. La letteratura di propaganda non è in grado di soddisfare tutte le esigenze dello spirito. Il libro è un'arma della cultura, una delle sue meraviglie. Ed è preziosa proprio in un momento come questo, in cui le persone si tramutano così in fretta in selvaggi...»²⁵⁶ (Bljum 1994: 43).

I bolscevichi intuiscono che l'accentramento e la statalizzazione delle attività editoriali è la strada migliore per averne un controllo diretto²⁵⁷ (Gorjaeva 2002: 176): il 20 maggio del 1919, con la *postanovlenie* del Comitato esecutivo centrale panrusso, nasce il Gosizdat RSFSR, abbreviato in GIZ, la più grande casa editrice della Repubblica, che arriva a pubblicare, in alcuni periodi, due terzi del volume totale dei testi a stampa. Lo scopo principale è la concentrazione dell'attività editoriale a Mosca e nelle regioni più importanti. Una *položenie* del 20 novembre 1919, «Sui rapporti tra la Casa editrice di Stato e le Sezioni di stampa dei Comitati esecutivi locali»²⁵⁸, cerca di fissare i rapporti con le singole Sezioni di stampa, ma senza grandi risultati, visto che spesso continua a non essere chiara la divisione dei ruoli.

La vera forza del neonato GIZ è comunque economica: la casa editrice ha praticamente il monopolio assoluto della carta e il potere di registrare nuove case editrici o di chiudere quelle esistenti, approvando o meno i piani editoriali

²⁵⁵ Cfr. «Elizaveta Anglijskaja», «Velikij assenizator», «Poslednjaja stranica», «Oni pravj» (Zamjatin IV).

²⁵⁶ «Я бы убедительно просил Вас разрешить эти книги к печати. Книг так мало. Агитационная литература не может исчерпать всех потребностей духа. Книга – орудие культуры, одно из чудес ее. Она особенно ценна теперь, когда люди так быстро превращаются в дикарей...».

²⁵⁷ Per capire i primi anni post-rivoluzionari dal punto di vista della questione editoriale e della censura rimando al *pamphlet* di P. Vitjazev, pseudonimo di F.I. Sedenko (1886-1938) (Vitjazev 1920).

²⁵⁸ «О взаимоотношениях между Государственным издательством и отделами печати местными исполкомов».

di ciascuna. Inoltre, i libri confiscati ad altre case editrici su ordine del Gosizdat diventano direttamente proprietà di quest'ultima.

Il primo direttore della casa editrice è V.V. Vorovskij (1871-1923), dal dicembre 1920 unico redattore capo diventa N.L. Meščerjakov²⁵⁹ (1865-1942).

In maniera non ufficiale le funzioni di controllo preventivo sono all'inizio a carico del collegio redazionale, ma data la quantità di materiale che arriva quotidianamente sulle scrivanie dei redattori e preso atto dell'impreparazione politica di molti di essi, si decide nel 1920 di creare una nuova struttura, il Politotdel GIZa («Sezione politica della Casa editrice di Stato»²⁶⁰), precursore diretto del Glavlit, i cui funzionari sono i redattori politici, o *politredaktor*, che rimangono attivi fino al 1930 (anche se dal 1927 le loro funzioni vengono notevolmente ridimensionate). Nel 1921 la gestione della nuova struttura di controllo è affidata allo stesso Meščerjakov. Il GIZ, o meglio la sua Sezione politica, diventa così il primo strumento di censura preventiva del Paese anche se all'inizio le altre case editrici non si piegano facilmente al nuovo ordine imposto, tanto che disposizioni ufficiali con cadenza regolare di due-tre mesi devono ricordare le mutate regole del mercato editoriale.

La Sezione politica emette giudizi sui settori specializzati che conferma poi con indici statistici; grandi dubbi suscita nei funzionari il settore della letteratura d'infanzia, con il 71,7% dei manoscritti soggetti a correzioni, espunzioni e divieti. Anche la produzione della Vsemirnaja literatura (detta «Vsemirka»), l'audace progetto editoriale in cui lavorano Gor'kij, Blok, Zamjatin e Čukovskij, non è vista di buon occhio: il 54,8% dei manoscritti presentati dalla casa editrice è sottoposto a pesanti correzioni dal punto di vista ideologico.

«Nell'agosto del 1921 nella RSFSR esistevano tre diversi sistemi di controllo sullo spazio informativo. Il controllo su tutte le case editrici si trovava nelle mani della Casa editrice di Stato creata presso il Commissariato per l'istruzione del popolo (Narkompros). Il controllo sul sistema di diffusione della produzione editoriale (inclusa quella estera) era messo in pratica da varie strutture facenti capo al Narkompros. Infine alcune sezioni particolari della Casa editrice di Stato si occupavano della censura vera e propria (controllo preventivo): la Direzione centrale del GIZ, il collegio redazionale e la Commissione esecutiva. Gli organi di Partito (prima di tutto il Politbjuro del Comitato centrale) affrontavano le questioni legate alla censura in modo autonomo rispetto alle strutture del

²⁵⁹ Qui una breve biografia a cura di M.V. Zelenov:

<http://opentextnn.ru/censorship/russia/sov/personalia/leader/Meshch/>.

²⁶⁰ Политический отдел при Госиздате РСФСР.

гoverno. La censura militare dal 1918 era nelle mani del Consiglio militare rivoluzionario»²⁶¹ (Zelenov 2000: 239).

Nell'autunno del 1921 le funzioni della Sezione politica si ampliano, sulla base del *dekret* del 28 novembre 1921 del Consiglio dei commissari del popolo «Sui compensi delle opere della stampa non periodica»²⁶²: viene ideata una scheda redazionale da allegare a ogni manoscritto in cui si indicano, oltre al nome dell'autore e al titolo dell'opera, tutti i passaggi politicamente deboli o scorretti, accludendo in alcuni casi anche le motivazioni del giudizio. Infine il *dekret* del Sovnarkom del 12 dicembre 1921 «Sulle case editrici private»²⁶³ dà il via alla creazione di filiali del Politotdel nelle case editrici private. A ciascuna di esse Meščerjakov invia circolari che contengono le regole da seguire.

Molti sono i funzionari che iniziano o perfezionano la propria carriera professionale in questo ente; ci lavora per esempio P.I. Lebedev-Poljanskij (1881-1948), critico e letterato, presidente del Proletkul't e futuro primo direttore del Glavlit, D.A. Furmanov (1891-1926), dal 1923 segretario del Politotdel, uno dei suoi più attivi e impietosi collaboratori, nonché autore di *Čapaev*. Anche il poeta V.Ja. Brjusov (1873-1924) dà il suo attivo contributo alla costruzione del nuovo Stato lavorando come recensore esterno dei manoscritti, ben inserito nel contesto e nelle politiche interne del Gosizdat e della sua Sezione politica.

«In tal modo, tra il 1919-1922 la situazione è piuttosto variegata: il governo fa le prove generali per creare un sistema di controllo preventivo, passando dalla pratica delle repressioni punitive contro la stampa a una sorveglianza preventiva totale. Al momento il ruolo più in vista è affidato alla Sezione politica della Casa editrice di Stato»²⁶⁴ (Bljum 1994: 74).

Non è tutto lineare come sembra. I rapporti tra il Partito e gli organi censori è una continua altalena di compromessi, concessioni, tradimenti e scontri

²⁶¹ «К августу 1921 г. в РСФСР существовали три разные системы контроля над информационным пространством. Контроль над всеми издательствами находился в руках Государственного издательства, созданного при Наркомпросе. Контроль над системой распространения всей издательской продукции (в том числе и зарубежной) осуществляли различные ведомства, находящиеся в подчинении Наркомпроса. Наконец, непосредственной цензурой (предварительным просмотром) занимались несколько структурных единиц Государственного издательства: Главное управление ГИЗа, Редакционная коллегия и Распорядительная комиссия. Партийные органы (прежде всего Политбюро ЦК) решали цензурные вопросы независимо от государственных структур. Военная цензура с 1918 г. подчинялась РВСР».

²⁶² «О платности произведений неперIODической печати».

²⁶³ «О частных издательствах».

²⁶⁴ «Таким образом, в 1919-1922 гг. сложилась довольно своеобразная ситуация: власть нащупывала пути создания системы предварительного контроля, идя от практики откровенно-карательных репрессий против печати к тотальному превентивному надзору за ней. Пока виднейшая роль в этом отведена была Политотделу крупнейшего издательства».

ideologici. Un esempio può chiarire la situazione: il 13 febbraio 1922 Mešerjakov interviene durante una riunione dei membri del Politbjuro; le sue conclusioni non sembrano convincere i rappresentanti dato che alla fine del consesso il Politbjuro formula una *postanovlenie* in base alla quale si deve: a) indicare al Politotdel del Gosizdat gli errori più evidenti commessi nel corso delle sue attività sulla base di un'eccessiva severità e b) mostrare al Politotdel la necessità di evitare qualsiasi ingerenza della censura nelle questioni non strettamente legate alla politica del potere sovietico (cultura, teatro, poesia, arte etc...). In altri documenti si parla invece della necessità assoluta di rafforzare l'influenza del Partito sulla stampa (Zelenov 2000: 242). Non si tratta di incoerenza, ma di capire come le opposizioni interne²⁶⁵ e le lotte intestine, anche in seno al Partito, si riflettano sulle direttive politiche e ideologiche in materia di censura e ne determinino in buona parte il successivo sviluppo in una precisa direzione.

Eppur si protesta. Nel tagliente e lucidissimo articolo "Ho paura"²⁶⁶ Zamjatin rileva che lo stato penoso delle lettere in Russia non dipende dalle pessime condizioni economiche (carestia, guerra civile) né dalla mancanza di carta (queste sono le due «scuse» che spesso adducono le autorità), ma dal fatto che a scrivere non sono più i folli, i sognatori, gli eretici e gli scettici – da sempre deputati a farlo – ma degli affidabili ed efficienti funzionari; lo scrittore esorta quindi il governo a non trattare il popolo russo come un bambino impaurito a cui si deve insegnare tutto (intuendo il periodo di massimo infantilismo dello Stato già alle porte)²⁶⁷, ma la sua richiesta non ha seguito.

Sempre nel 1921 un gruppo di speranzosi letterati cerca ancora di riorganizzare la "Literaturnaja gazeta", rivista che era stata redatta a suo tempo anche da A.S. Puškin. Fanno parte del collegio redazionale E. Zamjatin, A. Tichonov e K. Čukovskij. Riescono a mettere insieme il primo numero della rivista che però viene bloccato prima dell'uscita. Secondo la testimonianza di V. Chodasevič è probabile che sia stato confiscato mentre si trovava in tipografia, per ordine diretto di Zinov'ev. Questo è il primo incontro tra Čukovskij e la censura sovietica²⁶⁸, il primo di una lunghissima serie.

²⁶⁵ In quegli anni mi riferisco in particolare all'«opposizione operaia» di G.I. Mjasnikov e P.N. Miljukov e al processo ai social-rivoluzionari.

²⁶⁶ "Я боюсь".

²⁶⁷ Per osservazioni interessanti a proposito dell'infantilismo dello Stato sovietico rimando a (Gunter, Dobrenko 2000); (Piretto 2007a; 2007b).

²⁶⁸ Čukovskij aveva già potuto saggiare la forza delle istanze censorie nel 1905, in qualità di fondatore e curatore della rivista "Signal" (Čukovskij IV, 540-573).

2.2.2 L'EPOCA RELATIVAMENTE VEGETARIANA (1922-1928)²⁶⁹

Nella Russia devastata da guerra, Rivoluzione e carestia la NEP appare davvero una salvezza. La nuova politica economica concede alcune, caute, libertà: le case editrici private e le cooperative sono tollerate, il mercato editoriale si risveglia. Un maggiore assestamento dal punto di vista finanziario però equivale anche a una maggiore strutturazione degli organi di controllo della parola e il rovescio della medaglia non tardi a farsi sentire; la *dokladnaja zapiska* nell'Orgbjuro del Comitato centrale «Sull'attività degli organi sovietici in materia di stampa»²⁷⁰ segnala: «Nel campo della regolamentazione e gestione della stampa abbiamo un quadro piuttosto composito»²⁷¹ (Bljum 1994: 82).

Il 22 marzo 1922 durante la riunione del Politbjuro²⁷² vengono prese importanti decisioni riguardo la censura: si riconosce la necessità di raggruppare tutte le tipologie e gli organi censori²⁷³ in un'unica struttura sotto la guida del Narkompros²⁷⁴ e di metterne a capo una figura designata dallo stesso Commissariato, coadiuvata da rappresentanti del GPU²⁷⁵; si chiede inoltre di esentare il Gosizdat dalla censura, la produzione a stampa del partito, il Glavpolitprosvet (Glavnyj politiko-prosvetitel'nyj komitet, Comitato politico centrale per l'istruzione)²⁷⁶, il Komintern e il Comitato Centrale del VKP(b). Dopo pochi mesi e molte discussioni²⁷⁷, il 9 giugno 1922 nasce la Direzione generale

²⁶⁹ La definizione è di A.A. Achmatova.

²⁷⁰ «О работе советских органов по делам печати».

²⁷¹ «В области регулирования и руководства печатью мы имеем довольно пеструю картину (множественность органов и учреждений)».

²⁷² A rappresentare il Partito c'è il vertice – Kamenev, Stalin, Kalinin, Rykov (sostituto di Lenin) e Cjurup. Lenin stesso si era sentito male e aveva lasciato Mosca il 6 marzo. Sono presenti anche Lunačarskij e il vicedirettore della polizia segreta (VČK/GPU) I.S. Unšlicht.

²⁷³ Vale a dire: la censura del GPU, del Tribunale militare rivoluzionario e del Narkompros.

²⁷⁴ Nel Commissariato del popolo per l'istruzione «si concentra un gran numero di istituzioni che si occupano di questioni di cultura, educazione, scienza e arte oltre ai problemi di educazione sociale e all'attivismo politico» [«[...] был сосредоточен обширный штат, занимавшийся всеми без исключения вопросами культуры, образования, науки и искусства, а также вопросами социального воспитания и политико-просветительной работы»] (Gorjaeva 2002: 179).

²⁷⁵ Ricordo, a scanso di confusioni, i nomi e le date della generica «polizia segreta»: Čeka, Commissione straordinaria (1917-1922); GPU pri NKVD, Direzione politica di Stato presso il Commissariato del Popolo per gli Affari Interni (1922-1923); OGPU pri SNK, Ufficio Politico di Stato di tutta l'Unione presso il Consiglio dei commissari del popolo (1923-1934); NKVD-NKGB, Commissariato del popolo per la sicurezza dello Stato (1934-1943); NKGB-MGB, Ministero per la sicurezza di Stato (1943-1954); KGB SSSR, Comitato per la sicurezza di Stato dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche (1954-1991).

²⁷⁶ Parte integrante del Commissariato del popolo per l'istruzione, viene istituito il 12 novembre 1920 per decreto del Consiglio dei commissari del popolo e suo obiettivo principale è fare da garante e diffusore degli ideali comunisti all'interno della società, agendo in primo luogo nelle biblioteche, nei club, nei circoli di lettura, nelle università di partito etc... Per un'analisi più approfondita: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/law/snk/1917/?id=2835>.

²⁷⁷ Per la ricostruzione passo a passo del processo che porta alla fondazione del Glavlit rinvio a (Zelenov 2000: 244-254).

per le questioni di letteratura e di editoria²⁷⁸ – meglio conosciuta come Glavlit RSFSR²⁷⁹ – sotto la direzione del Narkompros e delle Sezioni regionali (poi provinciali) per l'istruzione del popolo²⁸⁰ e destinata a durare per tutta la storia dell'Unione Sovietica per poi scomparire – insieme con lei – nel 1992.

La decisione di fondare il Glavlit non è né rapida né indolore; molte istituzioni ambiscono a ricoprire questo ruolo, primi tra tutti la Sezione politica del Gosizdat e il Glavpolitprosvet diretto da N.K. Krupskaja (Bljum 1994: 82-84). Nessuno dei due vince, ma il GIZ può continuare a esercitare le funzioni di controllo e censura preventiva sulle proprie pubblicazioni, mentre al Glavpolitprosvet è affidata la gestione (e l'epurazione) dei fondi d'archivio e delle biblioteche.

Allo scopo di riunire tutti i settori della censura delle opere a stampa si istituisce la Direzione generale per le questioni di letteratura e di editoria presso il Narkompros e si istituiscono i suoi organi locali presso le sezioni dei governatorati dell'istruzione del popolo.

Compito del Glavlit e dei suoi organi locali è:

a. il controllo preventivo di tutte le opere, dei periodici, degli spartiti, delle carte geografiche e di tutto ciò che è destinato alla pubblicazione (Bljum 1994: 84); (Zalambani 2009: 54).

Il 2 dicembre dello stesso anno le funzioni del Glavlit si specificano ulteriormente:

DIRITTI E FUNZIONI DEL GLAVLIT E DEI SUOI ORGANI LOCALI

1. Il Glavlit ed i suoi organi locali si occupano di tutti i tipi di censura (bellica, politica, ideologica, ecc.).
2. Tutte le case editrici hanno l'obbligo di sottoporli le opere a stampa per un controllo preventivo [...].
7. La censura delle opere a stampa consta nel:
 - a) divieto di stampare articoli di carattere apertamente contrario al Partito comunista ed al potere sovietico;
 - b) divieto di stampare qualunque tipo di opera che sia veicolo di un'ideologia a noi nemica riguardante questioni importanti (di ordine sociale, religioso, economico,

²⁷⁸ «Главное управление по делам литературы и издательств РСФСР». Nelle prime fasi di gestazione l'organo era stato chiamato «Comitato principale per gli affari della stampa» [«Главный комитет по делам печати»]. Il 6 giugno 1922 ha luogo la seduta del Sovnarkom in cui si definiscono i capisaldi della nuova struttura, ma soltanto tre giorni dopo il Segretariato del Sovnarkom riceve il telefonogramma dal Narkompros sul cambio di nome (e status) dell'organo censorio. In letteratura il 6 giugno è spesso indicata come la data di nascita del Glavlit.

²⁷⁹ Per Carpi è la Direzione generale della letteratura e della stampa (Carpi 2016: 43).

²⁸⁰ Губернские и областные отделы народного образования.

artistico, ecc.);

c) togliere dagli articoli i punti più salienti (fatti, cifre, descrizioni) che compromettono il Potere Sovietico e il Partito comunista.

8. Il Glavlit ha il potere di bloccare singole pubblicazioni, di limitare la tiratura e anche di chiudere una casa editrice in caso di aperta attività criminosa, rinviando i responsabili colpevoli al tribunale, oppure trasmettendo il dossier all'ufficio locale del GPU.

9. La sezione politica del GPU fornisce un aiuto tecnico al Glavlit nel controllo sulle tipografie, sul commercio librario, sull'importazione e l'esportazione di opere a stampa attraverso i confini della Repubblica.

[...]

1. La sottosezione di letteratura si occupa di tutta la censura, politica e bellica, di tutto quanto destinato alla stampa (pubblicazioni periodiche e non periodiche, cartelloni, manifesti, ecc.);

2. I compagni che svolgono il lavoro di censura e di redazione politica si dividono i libri da leggere a seconda del contenuto: un compagno che conosce le questioni economiche legge libri di carattere economico; un compagno che si interessa di letteratura legge poesie e belle lettere, ecc.

a) Deve essere fornito un 'parere', seguendo un modello specifico, che deve contenere una valutazione politica concisa e chiara dell'opera data, che va prima sottoposta ad una valutazione politica generale, per poi essere controllata nei dettagli, per poter fornire un'indicazione precisa dei punti più inaccettabili; l'opera va controllata tenendo presente l'«Elenco delle notizie vietate alla stampa».

4. La sottosezione di letteratura compila l'elenco dei libri proibiti e dei libri ammessi.

[...]

1. La sezione amministrativo-istruttoria svolge funzioni di controllo sulle case editrici, le tipografie, le librerie, le biblioteche.

2. Fa un computo dettagliato di tutte le case editrici esistenti (private, di sindacato, settoriali, ecc.), indaga sul personale delle direzioni e delle redazioni, degli autori che vi collaborano, delle persone e dei gruppi sociali che le finanziano e le sostengono. In pratica, svolge il suo compito tramite il GPU.

Il capo del Glavlit Lebedev-Poljanskij.

Il presidente del GPU Ašmarin²⁸¹ (Blijum 2004: 36-37); (Zalambani 2009: 54-55)

Il controllo sulla produzione scritta che non fosse ufficiale e di chiaro orientamento ideologico è quindi totale e fino agli anni Trenta la sorveglianza delle case editrici costituisce la parte più consistente del lavoro del Glavlit.

Le case editrici private vengono limitate, contrastate, messe in difficoltà dal punto di vista ideologico e materiale (il problema della carta continua a

²⁸¹ Per il testo completo, in russo, rimando al seguente link: <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/org/glavlit/norm/1922/?id=232>.

persistere), tanto che alla fine degli anni Venti quasi tutte chiudono i battenti. Quali sono le ragioni che portano alla fondazione della Direzione generale? Alla base c'è sicuramente una serie di motivazioni economiche – lo sviluppo dell'economia di mercato sostenuta dalla NEP aveva contribuito in buona misura al boom delle case editrici private, dando al contempo un forte scossone al vecchio sistema di vigilanza sulla carta stampata. Il nuovo flusso informativo richiede un controllo nuovo, di un'altra qualità. Un ruolo non meno importante è svolto dalle lotte all'interno del Partito e tra il Partito e le altre fazioni ancora (per poco) in campo, nonché dalla personale idea che ha Lenin in merito alla sorveglianza sui testi a stampa. Sicuramente gli interessi corporativi di varie strutture politiche e governative contribuiscono alla decisione finale. Infine convergono in qualche modo nel processo anche singole questioni come la forte contrapposizione tra Meščerjakov e Lunačarskij e la malattia di Lenin che lo tiene lontano da Mosca per alcune, decisive settimane. «Eppure queste linee sono tutte tenute insieme da un'idea comune: il ripensamento del ruolo del Partito nella società, un nuovo giudizio del cammino storico della Russia e del Partito comunista russo (bolscevico)»²⁸² (Zelenov 2000: 258).

Le direttive del Glavlit vanno quindi di pari passo – a braccetto o in contrasto a seconda del momento – con i decreti degli organi di Partito e ne seguono le trasformazioni, i rivolgimenti interni, le repentine e quanto mai imprevedibili riorganizzazioni dell'organico. Come già ricordato prima, l'ipotetica distruzione dell'archivio del Glavlit nel periodo tra il 1922 e il 1937 costituisce un danno incalcolabile per ricostruire l'effettivo lavoro svolto dai suoi funzionari, anche se per fortuna molti dossier si sono conservati nell'archivio personale del primo²⁸³ direttore del Glavlit, Lebedev-Poljanskij (1882-1948) che, una volta terminato l'incarico, ritorna agli studi accademici intrapresi a inizio secolo; tra le ricerche e le corrispondenze di carattere scientifico spuntano molti fascicoli di tutt'altro genere, inerenti alla sua decennale attività nel ruolo di gran censore.

Subito dopo la fondazione del Glavlit viene approvato il *dekret* del Comitato esecutivo centrale panrusso e del Consiglio dei commissari del popolo del 3 agosto 1922 «Sull'ordine di conferma e registrazione delle società e delle unioni non a scopo di lucro e sull'ordine di sorveglianza su di esse»²⁸⁴. Il controllo d'ora

²⁸² «И все-таки, эти линии связываются воедино, как представляется, одной общей идеей: новым пониманием роли партии в обществе, новой оценкой исторического пути России и РКП(б)».

²⁸³ In realtà per un breve lasso di tempo il direttore del Glavlit è N.L. Meščerjakov, ex direttore della Sezione politica (Zelenov 2000: 259-264).

²⁸⁴ «О порядке утверждения и регистрации обществ и союзов, не преследующих цели

in poi viene affidato direttamente all'NKVD («Narodnyj Komissariat vnutrennich del», «Commissariato popolare degli affari interni») a cui fa capo la polizia segreta. Questi fatti sono accuratamente registrati a distanza da V. Chodasevič che non rileva una differenza sostanziale nel binomio «arte-potere»: da una parte le associazioni e i gruppi letterari che animano furiosamente gli anni Venti²⁸⁵, dall'altra l'autorità che vigila solerte e pronta sempre a intervenire con un divieto, una chiusura, una citazione in tribunale; semmai a essere nuova è la scala, la portata di queste riorganizzazioni strutturali. Egli individua in Lebedev-Poljanskij un nemico potente perché appoggiato dal Partito stesso e soprattutto sottolinea l'astuzia dei dirigenti nel soffocare le arti non soltanto attraverso la censura, ma anche con mezzi più sottili, per esempio economici, o più brutali, come l'intervento diretto di Zinov'ev: «Sfortunatamente le radici di questi eventi sono, dal punto di vista storico, più profondi di quel che sembra. Le 'iniziative' di Zinov'ev sono stato soltanto i sintomi esteriori della malattia»²⁸⁶ (Bljum 2011: 369).

E mentre l'articolo di Chodasevič esce a Berlino, la nave dei filosofi si allontana dalle sponde della Russia portando via alcuni tra i migliori esponenti dell'*intelligencija*, rendendo così il 1922 un anno di svolta nell'ambito della politica e della cultura, il primo punto di non ritorno nel neo-nato Stato sovietico (Makarov, Christoforov 2005).

A riprova dell'attenzione delle alte sfere verso l'educazione delle masse l'allegato al protocollo della seduta del Politbjuro del Comitato Centrale del 6 maggio 1923 stabilisce che la censura «deve avere un orientamento pedagogico» (Bljum 2009: 97), deve cioè spiegare all'autore i suoi errori, chiarire le posizioni ideologiche espresse nella sua opera e, possibilmente, correggerle. Qui sta forse la più grande differenza tra la censura sovietica e quella pre-rivoluzionaria: nell'intento costruttivo, di formazione e rieducazione dei *quadri* – elemento che mancava del tutto nella pratica di divieto e di abolizione dei testi scritti avvenuta in epoca zarista. Nel sistema sovietico la

извлечения прибыли, и порядке надзора над ними».

²⁸⁵ Per una panoramica esaustiva e chiara del complicato mondo dei gruppi e delle unioni letterarie rinvio al saggio di M. Zalambani (Zalambani 2009). Molti articoli e saggi delle principali riviste degli anni Venti sono state tradotte e raccolte in *L'avanguardia dopo la rivoluzione* (Magarotto 2016).

²⁸⁶ «К несчастью, корни этих событий сидят исторически глубже, чем кажется. Зиновьевские 'мероприятия' – только внешние проявления болезни». Notiamo inoltre che in molti scritti di questo periodo ricorre l'immagine della «malattia» in riferimento al fenomeno della censura, eco e prodromo del cancro concentrazionario potentemente evocato – molti anni dopo – da A.I. Solženicyn.

censura *estetica* affianca quella politica (a causa della sempre più marcata convergenza e sovrapposizione tra i due campi), riunendo entrambe in una complessa rete di uffici censori. Se il funzionamento e l'organizzazione della censura politica – Glavlit e affiliati – sono un retaggio del periodo imperiale, tutta nuova è la censura estetica: col passare degli anni questo orientamento coatto ai temi (contenuti) e agli stili (forme), forzatamente «consoni all'epoca», porta alla creazione, per la prima volta nella storia della Russia, di una letteratura di Stato di cui il realismo socialista è incarnazione e modello esemplare, prodotto logico delle spinte accentratrici e della sovrapposizione indiscriminata di realtà e sua descrizione, di tempo presente e al contempo in divenire, di magico incontro tra mito, epos, favola che connoterà, a partire dal 1934, il nuovo metodo artistico (Piretto 2002). «La novità della censura ora consiste proprio nel fatto che essa agisce in gran parte tramite l'introduzione del canone del *socrealizm*, passa attraverso l'autocensura e, infine, propone al censore un testo già 'distillato', non opera di un singolo autore, ma 'prodotto collettivo di stato', così che ai rappresentanti del Glavlit resta il mero compito di ripulire il prodotto dalle impurità residue» (Zalambani 2009: 221).

Tutto questo non avviene in un istante né in un decennio; si tratta di un processo lungo e affatto lineare, di cui scorgiamo le prime tracce nel Bollettino ufficiale²⁸⁷ del 2 dicembre 1922, ma soprattutto nelle numerose circolari segrete che per tutto il 1923 si diffondono nelle varie sezioni locali del Glavlit; quella del 24 agosto 1923, per esempio, ricorda che «l'azione della censura si svolge secondo due principali linee di politica censoria: la prima si affida ad azioni giudiziarie che prevedono la soppressione di case editrici o di singole pubblicazioni, la limitazione della tiratura o il rinvio al tribunale dei responsabili, la seconda agisce tramite un'abile pressione ideologica, esercitata sulle redazioni tramite colloquio, introducendo persone adeguate ed eliminando quelle meno adatte»²⁸⁸ (Blijum 1994: 86); (Blijum 2004: 70); (Zalambani 2009: 55).

Nel 1923 avviene anche la prima delle tre ondate di pulizia delle biblioteche,

²⁸⁷ I bollettini («бюллетень») sono documenti inviati ogni mese «per informazione/presa visione» ai membri del Politburo e alla Sezione del controllo politico della polizia segreta. Il primo di essi è datato marzo 1923, inviato – tra gli altri – a Lenin, Trockij e Stalin, e verte principalmente sulla letteratura dell'emigrazione penetrata in Russia (Bunin, Karsavin).

²⁸⁸ «Опыт цензурного воздействия выдвигает два основные пути цензурной политики: первый путь – административное и цензурное преследование, которое выражается в закрытии издательств или отдельных изданий, сокращении тиража, наложении штрафа и предании суду ответственных лиц; второй путь – путь умелого идеологического давления, воздействия на редакцию путем переговоров, ввода подходящих лиц, изъятия наиболее неприятных, и т.д.» (ЦГАЛИ СПб. Ф. 31, Оп. 3, Д. 1, Л. 87).

promosse dall'infaticabile Nadežda Krupskaja che quasi a cadenza triennale (1923, 1926 e 1929/1930) fanno piazza pulita dei cataloghi presenti nelle più importanti biblioteche del Paese²⁸⁹. L'ordine arriva tramite una *instrukcija* del Glavpolitprosvet (dicembre 1923), pubblicata in seguito sulla rivista "Krasnyj bibliotekar'" (le sue pagine ospitano tra il 1923 e il 1924 accese discussioni sull'argomento):

SULLA REVISIONE DEI LIBRI DELLE BIBLIOTECHE

1923.12

DAL CATALOGO PRINCIPALE PER L'ELIMINAZIONE DI TUTTI I TIPI DI LETTERATURA DALLE BIBLIOTECHE, DALLE SALE DI LETTURA E DAL MERCATO EDITORIALE

[...] In alcuni governatorati si è richiesto l'intervento del GPU per dare il via al lavoro di confisca. Evidentemente i Politprosvet non hanno specificato bene la necessità e l'importanza della misura in questione. *Essa inoltre assume un grande significato politico, culturale ed educativo* [...] Concretamente devono essere sequestrati:

- a) dalla sezione di filosofia, psicologia ed etica i libri dannosi al socialismo e al materialismo dialettico;
- b) la sezione di religione nelle biblioteche di media dimensione deve contenere soltanto la letteratura anticlericale e antireligiosa;
- c) dalla sezione di scienze naturali devono essere ritirati i libri che mischiano la scienza con teorie religiose e con riflessioni sull'amoralità del darwinismo e del materialismo.

Per la liquidazione delle biblioteche si creano commissioni formate da rappresentanti della Sezione dell'istruzione del popolo, degli organi locali del Glavlit e, in loro mancanza, da rappresentanti del GPU²⁹⁰.

Il presidente del Glavpolitprosvet N.K. Krupskaja²⁹¹ (Bljum 2004: 73)

²⁸⁹ Il fenomeno prosegue anche negli anni Trenta (Zelenov 2000). Per il discorso della tesi è molto interessante la terza circolare nel cui elenco figurano 118 scrittori per l'infanzia da sottoporre a confisca (Vul'f 1970: 243).

²⁹⁰ Nel documento originale segue un elenco di 1.200 libri confiscati dalle maggiori biblioteche del Paese.

²⁹¹ «О ПЕРЕСМОТРЕ КНИЖНОГО СОСТАВА БИБЛИОТЕК. ИЗ РУКОВОДЯЩЕГО КАТАЛОГА ПО ИЗЪЯТИЮ ВСЕХ ВИДОВ ЛИТЕРАТУРЫ ИЗ БИБЛИОТЕК, ЧИТАЛЕН И КНИЖНОГО РЫНКА

[...] В некоторых губерниях потребовалось вмешательство ГПУ, чтобы работа по изъятию началась. По-видимому, Политпросветы недостаточно уяснили всей необходимости и важности указанной меры. Между тем, она имеет большое политическое и культурно-воспитательное значение [...] Конкретно должны быть изъяты: а) По отделу философии, психологии и этики – книги в духе враждебном социализму и диалектическому материализму. б) Отдел религии в небольших библиотеках должен содержать только антирелигиозную и противощерковную литературу. в) По отделу естествознания должны быть удалены [...] книжки, смешивающие науку с религиозными вымыслами, с рассуждениями о безнравственности дарвинизма и материализма. Для очистки библиотек создать

Infine il 1923 è anche l'anno di fondazione del Glavrepertkom («Glavnyj repertuarnyj komitet», «Comitato per il controllo del repertorio»²⁹²) la cui funzione è sorvegliare e quindi ammettere o vietare la messa in scena e la proiezione di spettacoli teatrali, cinematografici e musicali. L'idea in realtà era già nata ancora prima che venisse fondato il Glavlit, nel febbraio del 1922, e messa in pratica il 30 novembre dello stesso anno per poi essere ratificata il 9 febbraio 1923 da una disposizione del Sovnarkom. Il nuovo organo di vigilanza è composto da tre membri: il direttore, nominato dal Commissario del popolo per l'istruzione, e due membri del Glavpolitprosvet. «Nessuna opera può essere eseguita o mostrata in pubblico senza il permesso del Comitato centrale per il controllo del repertorio presso il Glavlit o dei corrispondenti organi locali (obblit e gublīt)»²⁹³ (Bljum 2004: 39).

Occorre una breve digressione: il Glavlit controlla l'intero Paese e per fare ciò non può certo esistere fisicamente soltanto nella capitale. Il numero di sottosezioni e distaccamenti locali (che spesso godono di una certa autonomia) è enorme e rispecchia la divisione amministrativa dell'Unione Sovietica. Gli obllit («Oblastnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv», «Direzione regionale per le questioni di letteratura e di editoria»)²⁹⁴ svolgono le loro funzioni a livello macro regionale, negli oblast', mentre i gublīt («Gubernskoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv», «Direzione del governatorato per le questioni di letteratura e di editoria»)²⁹⁵ sono creati «in ogni governatorato come sottoreparti autonomi all'interno delle sezioni popolari dell'istruzione del popolo (Gubono). Tra le varie mansioni rientravano il controllo delle case editrici, del mercato editoriale, delle biblioteche, dei luoghi di intrattenimento e spettacolo»²⁹⁶ (Stroeve 2013: 229). Essi ripetono in scala minore la strutturazione dell'organo centrale: a capo c'è un dirigente²⁹⁷, seguono i vice e i

комиссии из представителей Отдела народного образования, местных органов Главлита, а где таковых нет, представителей ГПУ. Председатель Главполитпросвета Н.К. Крупская» (corsivo mio). L'istruzione viene pubblicata in «Krasnyj bibliotekar» del 1924 (1, pp. 135-141).

²⁹² «Комитет по контролю за репертуаром». In seguito viene rinominato Comitato per il controllo degli spettacoli e del repertorio («Комитет по контролю за зрелищами и репертуаром»).

²⁹³ «Ни одного произведение не может быть допущено к публичному исполнению или демонстрированию без разрешения Главного комитета по контролю за репертуаром при Главлите или соответствующих местных органов (обллитов и гублитов)».

²⁹⁴ «Областное управление по делам литературы и издательств».

²⁹⁵ «Губернское управление по делам литературы и издательств».

²⁹⁶ «[...] в каждой губернии как самостоятельные подотделы при губернских отделах народного образования (губоно). В их задачи входил контроль над издательствами, книжной торговлей, библиотеками, над увеселительными местами и зрелищами».

²⁹⁷ Inizialmente si chiama «заведующий», dagli anni Trenta diventa «начальник».

capi sezione (russa e straniera). Al di sotto ci sono i redattori politici che effettuano il reale controllo sui manoscritti, ognuno secondo la propria specializzazione e conoscenza in un campo specifico (economia, storia, scienze naturali, letteratura etc...). Dal 1926-27 all'interno della Sezione amministrativo-istruttoria si aggiunge anche l'Istituto degli ispettori degli okrug, degli uezd (in seguito rajon) e delle città²⁹⁸ che svolgono la funzione di censura preventiva soltanto per le riviste locali, gli annunci, i manifesti etc.... Questi ispettori sono quasi tutti di origine contadina e hanno una scarsa istruzione, ma sono di comprovata fede ideologica, in quanto tutti iscritti al Partito. Infine vengono anche istituiti i krajlit²⁹⁹ e altre sottosezioni nelle Repubbliche autonome.

Il panorama è vario, la corrispondenza tra i funzionari e i responsabili dei diversi organi è sterminata, ma rende bene l'idea del macchinoso moloch di carta e inchiostro che sorveglia il Paese. Se da una parte questa estrema ramificazione del controllo permette alla censura, almeno in linea teorica, di entrare letteralmente in ogni casa editrice, tipografia o palco di teatro, dall'altra rallenta in maniera significativa il reale impatto dei dossier che arrivano dagli enti locali; allo stesso tempo editori, tipografi, capi redattori e direttori teatrali iniziano a escogitare tecniche e sotterfugi per sfuggire alla morsa sempre più stretta della censura.

Teniamo anche presente che il Glavlit, come recita il suo documento fondante, non lavora mai da solo, ma a fianco del Partito (Gorjaeva 2002: 192); (Zelenov 2000: 274-304) che infatti deve approvare la scelta di redattori e direttori delle case editrici. Il dettaglio è importante perché rappresenta una novità rispetto al passato: se prima, per tradizione, l'autore e il redattore si trovavano dalla stessa parte della barricata e insieme lavoravano per il bene del testo (o per il suo successo a livello di vendite) ora invece il redattore-comunista e il censore-comunista agiscono di comune accordo contro lo scrittore (spesso non comunista), vagliandone l'affidabilità politica, guidando i suoi passi verso la giusta interpretazione del testo e della sua professione in generale. Tra gli organi di controllo con cui il Glavlit opera più da vicino al primo posto c'è la polizia segreta, i cui compiti principali sono: a) osservare e controllare tutte le strutture che ruotano intorno all'editoria – tipografie, biblioteche, case editrici,

²⁹⁸ «Институт окружных, уездных (позднее – районных) и городских инспекторов». Ho preferito mantenere le denominazioni russe anche in traduzione per non creare confusioni terminologiche.

²⁹⁹ «Краевое управление по делам литературы и издательств».

redazioni di riviste e giornali. Senza il loro benestare nessuno può ricevere qualsivoglia incarico al loro interno; b) rendere conto dei cataloghi delle biblioteche e delle librerie; c) mettere in pratica la confisca e distruzione dei libri presenti nelle liste dei libri vietati preparate dagli organi del Glavlit.

È evidente che il lavoro del Politkontrol'³⁰⁰ («Sezione di controllo politico») e del Glavlit siano praticamente identici e infatti nell'*otčet* del Gublīt di Pietrogrado per il biennio 1923-1924 si legge: «Il GPU, in particolare la Sezione di controllo politico del GPU è l'organo con cui spesso e in maniera costante il Gublīt ha a che fare e con cui intrattiene un rapporto molto stretto. La Sezione di controllo politico sorveglia le pubblicazioni ammesse in via preventiva dal Gublīt e chiama a rispondere chiunque infranga le leggi e le regole in materia di censura»³⁰¹ (Bljum 1994: 105-106). È però altrettanto vero che la stretta collaborazione spesso sfocia in malumori, dissidi, tentativi reciproci di tradimento e scontri aperti (Bljum 1994: 106) e se nel primo biennio la gerarchia dei vari istituti è piuttosto chiara – con il Glavlit al di sopra di tutto e tutti – a partire dal 1923 ogni opera già scritta e stampata viene vagliata anche dal Politkontrol' che, nel caso di «errori» da parte delle sezioni del Glavlit, pretende spiegazioni in merito al testo sfuggito al controllo. «Chi controlla il controllore» diventa una domanda alla quale rispondere non è affatto semplice e le contraddizioni si fanno sentire nelle corrispondenze private oltre che nei reclami ufficiali: lo stesso Lunačarskij ammette in una lettera a Robert A. Pel'se che negli organi censori ci sono persone che seguono una linea praticamente opposta a quella ufficialmente proclamata (Trifonov 1970: 407-408).

Il secondo momento di svolta nel processo di definizione della struttura del Glavlit e del perfezionamento del sistema censorio risale al 1925, l'anno «maledetto», come lo chiamava Stalin³⁰², in cui compaiono gli Otdel pečati («Sezioni di stampa del Comitato centrale»)³⁰³, nati dalla costola dell'Agitprop, allo scopo di verificare che le disposizioni ideologiche e la linea politica del

³⁰⁰ «Отдел политического контроля» è la Sezione della polizia segreta che si occupa in particolare della censura, preventiva e repressiva, secondo le direttive e le istruzioni del Glavlit.

³⁰¹ «ГПУ, в частности Политконтроль ГПУ, это тот орган, с которым Гублиту больше всего и чаще всего приходится иметь дело и держать самый тесный контакт. Политконтроль осуществляет последующий контроль изданий, предварительно разрешенных Гублитом и привлекает всех нарушителей закона и правил по цензуре» (ЦГАЛИ СПб Ф. 31, Оп. 2, Д. 14, Л. 34).

³⁰² Il 1925 è l'anno più difficile per Stalin che deve combattere su più fronti per assicurarsi la successione dopo la morte di Lenin. Alla fine dell'anno, durante il XIV Congresso del Partito, Zinov'ev e Kamenev annunciano la «nuova opposizione» per tentare di arginare l'ascesa di Stalin; l'anno seguente si unisce anche Trockij, già preso di mira da Stalin a partire dall'autunno del 1925.

³⁰³ «Отдел печати ЦК».

Partito siano rispettate e messe in pratica dagli addetti al lavoro editoriale-redazionale³⁰⁴ (Bljum 1994: 94-97). Le misure a cui possono essere sottoposti i manoscritti sono di tre tipi: a) divieto assoluto di pubblicazione; b) correzioni e cancellazioni; c) aggiunta di un'introduzione di stampo marxista. Un'altra misura nascosta è limitare la tiratura: nel caso in cui un libro per qualche ragione non possa essere vietato, viene stampato in una tiratura ridicola che basta appena a riempire i fondi speciali e non arriva quasi mai al lettore finale. La pratica è diffusa soprattutto nel campo della traduzione di opere di filosofi e scienziati stranieri, grazie alla presenza di uomini fidati all'interno della redazione che svolgono un ulteriore controllo preventivo in modo da non dover giungere a una delle tre misure previste dalla *položenie*.

L'8 agosto del 1925 il Collegio del Narkompros conferma l'utilità di sottomettere al controllo del Glavlit tutta la letteratura, inclusa quella pubblicata dal Gosizdat, che fino ad allora aveva avuto piena libertà nella sorveglianza delle sue pubblicazioni³⁰⁵ (Bljum 1994: 88) e una *postanovlenie* del Politbjuro dello stesso anno stabilisce in modo univoco quale debba essere il tipo di intervento del Glavlit in materia di testi a stampa; il documento sta alla base di tutta l'attività del Glavlit e in perfetto sovietese determina le linee guida dell'organo censorio:

POSTANOVLENIE DEL POLITBJURO DEL CC DEL RKP(B) SULLE MODALITÀ
DI INTERVENTO SUL MERCATO EDITORIALE

1. Il Glavlit nel permettere la pubblicazione di libri e riviste non deve essere guidato da riflessioni di carattere solamente politico, ma anche economico e pedagogico, indirizzando le case editrici private verso le esigenze del governo e non ammettendo le case editrici che perseguono esclusivamente fini di lucro e deve disporre in accordo con il decreto del 23/VI:

a) nel campo della letteratura, in merito all'arte, il teatro e la musica, di eliminare la letteratura indirizzata contro l'edificazione sovietica e i numerosi romanzi di appendice, permettendo in casi eccezionali la pubblicazione di libri di genere più leggero che contribuiscono a diffondere l'influenza sovietica sulle grandi masse piccolo-borghesi³⁰⁶ (Gorjaeva 1997: 48)

³⁰⁴ Cfr. la *položenie* «Sulla forma di interazione tra la dirigenza della Sezione stampa e gli organi sovietici che regolano il lavoro nella stampa» [«О форме взаимоотношений и руководства Отдела печати с советскими органами, регулирующими работу печати»].

³⁰⁵ ЦГА Ф. 2300, Оп. 69, Д. 514, Л. 10.

³⁰⁶ «ПОСТАНОВЛЕНИЕ ПОЛИТБЮРО ЦК РКП(б) О МЕРАХ ВОЗДЕЙСТВИЯ НА КНИЖНЫЙ РЫНОК

1. Главлит при выдаче разрешений на книгоиздательство и журналы должен руководствоваться не только политическими соображениями, но и экономическими и педагогическими, приспособляя частные издательства к нуждам государства и не допуская издательств, преследующих одну наживу, причем в развитие декрета от 23/VI-с.г. руководствоваться:

a) в области художественной литературы, по вопросам искусства, театра и

Un altro salto in avanti avviene a livello puramente burocratico, con la comparsa delle *cirkuljar*³⁰⁷ e dei *perečen*³⁰⁸; le prime sono distribuite a tutti gli organi censori, accompagnate dalla dicitura «Segreto» o «Segretissimo». I secondi – chiamati in gergo i «Talmud dei censori» – sono di volta in volta aggiornati e accompagnati dalla dicitura «Segretissimo». Questi documenti inaugurano l'epoca del silenzio e della segregazione totale, la prassi di occultamento dei problemi, delle disgrazie e delle incoerenze nella gestione dello Stato e della società. Non soltanto si vietano romanzi o saggi, ma da questo momento non si può più parlare di epidemie, catastrofi naturali, incidenti ferroviari etc... Il primo *perečen* è del 7 settembre 1925, da parte del Glavlit di Mosca a tutti i gubliti:

Si vieta di mandare in stampa:

Dati statistici sugli orfani e sugli elementi senza lavoro, sugli attacchi controrivoluzionari alle istituzioni governative.

[...]

Notizie sulla disponibilità di medicinali. Notizie sul soccorso medico nelle zone colpite da cattivo raccolto.

Non si ammette la pubblicazione di notizie sul numero di crimini politici, sullo status politico degli incriminati e sul numero di sentenze emesse dal tribunale che richiedono la pena capitale.

Si vieta la pubblicazione di qualsiasi tipo di articolo, nota o annuncio che riguardi il lavoro degli organi del controllo preventivo e a posteriori del materiale a stampa.

Si vieta la stampa di comunicazioni di suicidi e casi di disordine mentale dovuti alla disoccupazione e alla carestia.

Si vieta la stampa di notizie sul Cremlino, sulle mura del Cremlino, entrate e uscite etc... di carattere storico o attuali previo accordo con il Comandante del Cremlino.

музыки ликвидировать литературу, направленную против советского строительства, и поток бульварщины, разрешая в отдельных случаях те из изданий легкого жанра, которые способствуют распространению советского влияния на широкую мещанскую массу» (РЦХИДНИ Ф. 17, Оп. 60, Д. 753, Л. 325-326).

³⁰⁷ Questo era l'aspetto della *cirkuljar* (circolare):

RSFSR

Commissariato del popolo per l'istruzione

Direzione generale per le questioni di letteratura e di editoria (Glavlit)

Data

Urgente. Segreto (o Segretissimo)

A tutti i redattori politici e responsabili del Glavlit presso tipografie, case editrici, redazioni di giornali e riviste.

Esempi di circolari in (Bljum 2004: 82-83).

³⁰⁸ La denominazione completa è «Elenco delle notizie di carattere segreto e non sottoposte alla diffusione per la tutela degli interessi politico-economici dell'URSS» [«Перечень сведений, составляющих тайну и не подлежащих распространению в целях охранения политико-экономических интересов СССР»].

Nota: Si raccomanda in alcuni casi di concordare il materiale con gli enti interessati³⁰⁹. (Bljum 2004: 91-92); (Bljum 2009: 101-102)³¹⁰

È l'inizio di quel processo di interiorizzazione dell'ideologia la quale d'ora in poi esige dai suoi portavoce – gli uomini dell'arte (perché arte e politica, ricordiamo, devono coincidere) – una *sincerità* e una *fede* che molto hanno in comune con lo scarto e il salto dal possibile all'impossibile tipico delle teologie e delle dottrine religiose. Ancora più interessante, come sottolinea Marietta Čudakova, è il fatto che questi nuovi requisiti non debbano appartenere soltanto all'autore, ma anche ai suoi personaggi: «Non bastava più: 1) osservare i divieti; 2) scegliere temi attuali; 3) dare la giusta interpretazione ('così dev'essere')». La logica della società totalitaria che stava prendendo piede esigeva sempre di più l'interiorizzazione delle regole, la totale e sincera sottomissione a esse»³¹¹ (Čudakova 2001: 404). Inizia così la convergenza tra il vettore dell'evoluzione letteraria – in termini tynjanoviani – e il vettore sociale, inteso come «mandato sociale», ovvero la pressione esercitata sulla letteratura e gestita in maniera consapevole e organica dal governo, con modi e formule mai prima incontrati nella storia della Russia, di cui la censura è sicuramente uno dei punti fermi ed elemento essenziale per la buona riuscita del grandioso progetto.

Una diversa prospettiva sembra apparire con la *postanovlenie* del Partito del 18 giugno 1925, «Sulla politica del Partito nel campo della letteratura»³¹²

³⁰⁹ Ai tempi di Nicola I era molto diffusa la pratica della «censura degli enti» («ведомственная цензура»), una tradizione tornata in auge in epoca sovietica.

³¹⁰ «Запрещается допускать к печати:

Статистические данные о беспризорных и безработных элементах, контрреволюционных налетах на правительственные учреждения.

[...] Сведения о наличии медикаментов. Сведения о медицинской помощи в районах, охваченных неурожаем.

Сведения о количестве политических преступлений, партийном составе обвиняемых и о количестве решений суда с применением высшей меры наказания печатать не разрешается.

Запрещается печатание всякого рода статей, заметок и объявлений, обращающих внимание на работу органов предварительного и последующего контроля печатного материала.

Запрещается печатать сообщения о самоубийствах и случаях упомешательства на почве безработицы и голода.

Сведения о Кремле, Кремлевских стенах, выходах и входах и т.п. как современного, так и исторического характера, до согласования их с Комендантом Кремля, печатать запрещается.

Примечание: рекомендуется в некоторых случаях согласовывать материал с заинтересованными ведомствами».

³¹¹ «Стало недостаточно: 1) соблюдать запреты; 2) выбирать актуальные темы; 3) давать им нужное освещение ('так нужно')». Логика формировавшегося тоталитарного социума требовала все большей и большей интериоризации своих правил, полноты и искренности подчинения им».

³¹² «О политике партии в области художественной литературы».

(Babičenko 1997: 17-22), ma è soltanto un abbaglio. All'apparenza essa rivede parzialmente le posizioni ufficiali nei confronti delle arti, in particolare proibisce alcune ingerenze amministrative nel processo letterario, esorta gli scrittori proletari a conquistare il proprio posto egemonico nel mondo delle lettere, pur mantenendo un «atteggiamento cauto e attento» nei confronti dei compagni di strada. Tutto questo viene accolto con estremo entusiasmo da una nutrita schiera di scrittori e intellettuali, tanto che soltanto tre voci si oppongono: V.V. Veresaev³¹³, A. Sobol' e soprattutto B. Pasternak il cui intuito poetico rileva che ormai è nato un nuovo *stile* da cui non c'è ritorno: «Il diritto all'autorialità dello stile attuale apparteneva fino a poco tempo fa al censore. Oggi lo condivide con l'editore. La filosofia della tiratura collabora insieme a quella dell'accessibilità. Hanno conquistato l'intero orizzonte. Non ho più niente da fare...»³¹⁴ (Gorjaeva 1997: 13-14).

In sostanza, la *postanovlenie* tira le somme delle discussioni e dei dibattiti sul posto della letteratura nel lavoro ideologico del Partito e afferma il diritto di quest'ultimo a gestire il processo in materia letteraria, inclusi i problemi di forma e contenuto³¹⁵. In tale contesto quindi non sorprende lo scandalo scatenato dalla pubblicazione di *Povest' o nepogašennoj lunny*³¹⁶ di B. Pil'njak (Pil'njak 1987), da cui ha inizio la discesa agli inferi dello scrittore³¹⁷ ed è un ottimo esempio per seguire i tormentati rapporti (nel 1926 più tesi che mai), tra il Comitato centrale e il Glavlit, incolpato in questo caso di aver permesso la stampa di un simile testo. Non pare quindi fuori luogo considerare l'inasprimento delle tecniche e delle procedure censorie del Glavlit *anche* come una risposta ai continui richiami e alle lamentele che arrivano dal Partito – filtrate e trasmesse dalla Sezione di stampa del Comitato Centrale –, una sorta di difesa da possibili attacchi e un modo per marcare la propria sfera di

³¹³ «Non possiamo essere noi stessi, fanno di continuo violenza sulla nostra coscienza artistica, la nostra arte si sdoppia ogni giorno di più: una cosa la scriviamo per noi e un'altra per farla pubblicare» [«Мы не можем быть сами собою, нашу художественную совесть все время насилуют, наше творчество все больше становится двух-этажным, одно мы пишем для себя, другое – для печати»] (Gorjaeva 1997: 13).

³¹⁴ «Право авторство на нынешний стиль недавно принадлежало цензору. Теперь он его разделил с современным издателем. Философия тиража сотрудничает с философией недопустимости. Они охватили весь горизонт. Мне нечего делать...».

³¹⁵ Anche Gor'kij è entusiasta della *postanovlenie* (Gor'kij XXIX, 432-433).

³¹⁶ Per un'attenta disamina dello scandalo e dell'opera nel contesto storico-politico degli anni Venti rimando al saggio di Fel'dman (Fel'dman 2012).

³¹⁷ V. Šentalinskij ha svolto un colossale lavoro di ricerca d'archivio, grazie al quale possiamo conoscere i dossier (e i destini) di moltissimi scrittori in epoca sovietica. I materiali sono stati pubblicati in tre libri che fanno luce sulle storie più buie della letteratura sovietica (Šentalinskij 1995); (Šentalinskij 2001); (Šentalinskij 2007). In particolare, per il dossier di Pil'njak (Šentalinskij 1995: 185-207).

influenza, respingendo le ingerenze da parte dei quadri politici. Le funzioni del Glavlit subiscono comunque un ridimensionamento e spesso gli incarichi sono svolti in collaborazione con la Sezione di stampa (che nel maggio del 1928 confluisce nell'Agitprop del Comitato centrale). Parallelamente il fronte delle arti combatte una guerra ideologica a suon di relazioni, discorsi e invettive che si lanciano gli esponenti delle varie associazioni letterarie, il Narkompros e il Partito. Per seguire nel dettaglio le dinamiche di questi tre soggetti occorrerebbe una monografia a parte; qui si evidenziano soltanto i passaggi più importanti – a partire dalla seconda metà degli anni Venti – che portano alla nascita dell'ennesimo organo di controllo dell'arte e della cultura, il Glaviskusstvo («Glavnoe upravlenie po delam chudožestvennoj literatury i iskusstva», «Direzione centrale per le questioni di letteratura e dell'arte») il cui inizio travagliato mostra bene la battaglia in corso e la posta in gioco.

Nel 1924 la posizione di Lunačarskij in merito alle questioni culturali è piuttosto chiara; Stato e Partito non coincidono e se il Partito vuole prediligere una linea politica in campo letterario lo può fare, ma non si può aspettare che lo Stato si identifichi in tutto e per tutto con essa³¹⁸ (Fitzpatrick 1971: 236). Nella miriade di associazioni e gruppi letterari a spingere più di tutti per questo «endorsement» ufficiale del Partito in campo culturale è il gruppo «Na postu», guidato da Rodov, Lelevič e Vardin – a detta di molti tre giovani attivisti politici che si diletano di giornalismo più che veri e propri scrittori proletari.

Nel maggio del 1924 «Na postu» non riesce a convincere l'Agitprop ad adottare una politica favorevole al gruppo e non ci riesce nemmeno un anno dopo, durante le discussioni che portano alla «Magna charta» (Carpi 2016: 61) del Comitato centrale «Sulla politica del Partito nel campo della letteratura».

Dopo il secondo fallimento «Na postu» passa in mano a L.L. Averbach che fiuta bene l'aria e si scaglia subito contro i gruppi zinov'evjani-trockisti – cioè contro i suoi tre predecessori, la cosiddetta «minoranza di 'Na postu'» – e, al di fuori della RAPP³¹⁹, contro il suo acerrimo nemico A.K. Voronskij, redattore di «Krasnaja Nov'», anch'egli trockista. Che lo stesso Averbach avesse aderito in passato all'ala trockista pare ora un dettaglio irrilevante.

La spinta a una politica attiva del Partito in campo letterario arriva però dal capo della Sezione di stampa del Comitato centrale, S.I. Gusev, durante le trattative che portano alla creazione nel 1927 della FOSP («Federacija ob'edinenij

³¹⁸ L'intervento di Lunačarskij appare su «Žizn' iskusstva» del 1924 (10, p. 1).

³¹⁹ Fondata nel 1925 e protagonista indiscussa dei dibattiti culturali-politici della seconda metà degli anni Venti.

sovetskich pisatelej», «Federazione delle organizzazioni degli scrittori sovietici»)³²⁰, al cui interno dominano la RAPP («Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej», «Associazione russa degli scrittori proletari»)³²¹, la non comunista VSP («Vsesojuznyj sojuz pisatelej», «Unione russa degli scrittori»)³²² e la VOKP («Vserossijskoe obščestvo krest'janskich pisatelej», «Società russa degli scrittori contadini»)³²³. Averbach cerca in Gusev l'appoggio del Comitato Centrale e lo trova. Voronskij si indigna: «Lo dico chiaro e tondo, hai sguinzagliato i giovani compagni della VAPP, dando loro diritti e privilegi grazie ai quali hanno perso il senso della proporzione, l'umiltà [...] li hai scatenati, compagno Gusev»³²⁴ (Fitzpatrick 1971: 238). Finora però il dibattito è tutto circoscritto alla letteratura. Nel 1927 invece si sposta al teatro, a seguito delle continue lamentele per il fatto che nei teatri più importanti di Mosca e Leningrado il repertorio sia ancora classico, pre-rivoluzionario e quindi borghese. Averbach ne approfitta per attaccare il Narkompros – che non soltanto tollera la situazione vigente, ma la appoggia (Lunačarskij adora il teatro dei 'classici' e mai lo avrebbe liquidato) –, ma non trova il consenso sperato. Né il Comitato centrale né l'Agitprop accettano il fanatismo di sinistra di «Na postu». La riunione promossa dall'Agitprop nel 1927 non cambia la situazione in termini politici, ma promette comunque modifiche a livello amministrativo e finanziario, prima di tutto la creazione, affidata al Narkompros, di un'amministrazione centralizzata delle arti. Un organo simile era già stato invocato più volte dal Rabis («Sovetskij profsojuz rabotnikov iskusstv», «Unione sindacale sovietica dei lavoratori dell'arte»)³²⁵, per fare da contrappeso alle ingerenze del Glavrepertkom in materia teatrale. Anche Lunačarskij non vede affatto di buon occhio il Glavrepertkom, e già nel 1925 ne stigmatizza le intrusioni; egli stesso, poco prima della riunione del 1927, aveva caldeggiato l'idea di un accentramento dei teatri a diretto controllo del Narkompros.

Il gioco è ambiguo e gli esiti della seduta poco chiari: si parla di smantellare le vecchie accademie teatrali, ma soltanto a patto del sostegno del Commissariato del popolo per le finanze e con il beneplacito dei Consigli municipali, che però non arriverà mai e pertanto le accademie continueranno a godere dei loro

³²⁰ «Федерация объединений советских писателей».

³²¹ «Российская ассоциация пролетарских писателей».

³²² «Всесоюзный союз писателей».

³²³ «Всероссийское общество крестьянских писателей».

³²⁴ «Скажу прямо: распустили вы молодых вапповских товарищей, дали им такие права, такие преимущества, что потеряли они чувство меры, потеряли скромность [...] распустили, тов. Гусев».

³²⁵ «Советский профсоюз работников искусств».

privilegi, rinunciando soltanto al loro titolo ufficiale. Anche la paventata drastica riduzione dei teatri di Stato si limita a due – il Vachtangov e il Kamernyj. Nondimeno le critiche a molti teatri sono implacabili, primo tra tutti al Bol'šoj con l'affare Golovanov.

Soltanto nell'aprile del 1928 si arriva alla creazione del Glaviskusstvo, alle dipendenze dirette del Narkompros; il Glavrepertkom diventa una delle sezioni della nuova struttura. Nonostante formalmente si occupi anche di arte, musica e letteratura il suo valore effettivo si limita soltanto al controllo sui teatri, a riprova che gli altri campi della cultura sono già stati pian piano conquistati dalle associazioni in linea col Partito – la RAPP in letteratura, l'ACHRR («Associacija chudožnikov revoljucionnoj Rossii», «Associazione dei pittori della Russia rivoluzionaria»)³²⁶ in pittura e la RAPM («Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov», «Associazione russa dei musicisti proletari»)³²⁷ per la musica. L'ennesimo scossone, questa volta violentissimo, al Narkompros arriva nel 1928 con il «Šachtinskoe delo» e il conseguente processo – pubblico, a Mosca – di tecnici e ingegneri minerari accusati di controspionaggio e sabotaggio. La conclusione dello scandalo è una sola: gli specialisti borghesi sono inaffidabili in qualsiasi campo e devono essere velocemente rimpiazzati dai giovani proletari comunisti. La dichiarazione è in aperto contrasto con la politica del Narkompros che invece difende gli specialisti non comunisti (anche perché sa perfettamente che quelli tesserati non sono all'altezza). In questo modo il Partito dichiara la sua aperta ostilità nei confronti del Narkompros, ma si tiene tuttavia a distanza dalla RAPP e dalle altre associazioni che aspirano all'egemonia in campo letterario, in qualità di strumento ideologico e voce ufficiale del Comitato centrale.

Il Glaviskusstvo ha vita dura fin da subito e la sua credibilità viene minata nel giro di sei mesi dall'oscuro «affare Mejerchol'd», alla fine del quale le conclusioni che può tirare la «Pravda», organo ufficiale del Partito, sono inequivocabili: le spaccature all'interno del Glaviskusstvo sulla politica artistica sono analoghe a quelle all'interno del Partito su questioni economiche e politiche. Le pericolose «derive a destra» vengono ora avvistate in ogni campo, dalla finanza all'arte. Sviderskij, capo del Glaviskusstvo, e il Collegio del Narkompros stanno deviando a destra, avverte il quotidiano. P.M. Keržencev, vicedirettore dell'Agitprop, incalza e afferma che è sbagliato sostenere che il

³²⁶ «Ассоциация художников революционной России».

³²⁷ «Российская ассоциация пролетарских музыкантов».

Partito sia neutrale nelle questioni artistiche, poiché ci sono direttive precise sull'uso dell'arte come strumento di educazione comunista e sull'orientamento della politica riguardo l'arte proletaria, ma non vengono seguite (Fitzpatrick 1971: 250-251), e a riprova di questo cita la *postanovlenie* del 1925 e l'esito della seduta dell'Agitprop del 1927. La "Komsomol'skaja pravda" gli fa eco: «In relazione all'inasprimento della guerra di classe nelle campagne e al crescente pericolo proveniente da destra il campo dell'arte, in quanto parte del fronte culturale, è soggetto a forti pressioni esercitate da elementi alieni e ostili. In tali circostanze il compito principale del Glaviskusstvo è facilitare lo sviluppo di un'arte socialista e rivoluzionaria, ma fino a oggi queste richieste del Partito non si sono riflesse in maniera chiara, precisa e concreta nelle attività del Glaviskusstvo né in quello del Narkompros in generale»³²⁸ (Fitzpatrick 1971: 251). Le supposte tendenze destrorse del Narkompros non sono quindi più tollerabili, Lunačarskij è costretto a dimettersi nel febbraio del 1929. Al suo posto viene nominato A.S. Bubnov, ex funzionario dell'Agitprop. Il Glaviskusstvo sopravvive formalmente fino al 1933, ma è ridotto al rango di Consiglio per gli affari letterari e artistici.

La NEP volge al termine (anche se ufficialmente viene abolita nel 1931), è il momento della «grande rottura», dell'ascesa definitiva di Stalin e del primo piano quinquennale. Si addensano le nubi sull'«epoca che elesse la paura primo tra i sensi» (Vitale 2015: 66). L'ideologia spiana i fucili o li mette in mano a chi non sa più dove stare; lo sparo «simile a un'Etna / in un pianoro di codardi e codarde»³²⁹ (Pasternak: II, 64) apre il sipario sul nuovo dramma.

Il forte accentramento sul fronte culturale e la maggiore severità e intolleranza ai vertici del Partito si riflettono, è inevitabile, anche sul sistema censorio: «I cambiamenti nell'assetto politico del Paese, l'instaurazione di un regime totalitario, la conferma del monopolio sull'ideologia e sulla cultura richiedono al Glavlit nuovi compiti soggetti all'intero sistema di repressione»³³⁰ (Gorjaeva 2002: 197). In prospettiva, gli anni della NEP saranno quindi rimpianti: «La fine

³²⁸ «In connection with sharpening of the class war in the countryside and increasing danger from the right, the field of art, as part of the cultural front, is subjected to the strongest pressure from alien and class-hostile elements. In these circumstances, Glaviskusstvo's basic task is to facilitate the development of socialist and revolutionary art... So far these current party slogans have not been clearly, exactly and concretely expressed in Glaviskusstvo's work, nor in the work of Narkompros as a whole up to now».

³²⁹ V. Majakovskij si suicida il 14 aprile 1930.

³³⁰ «Изменения политической обстановки в стране, установление тоталитарного режима, утверждение монополизма на идеологию и культуру потребовали от Главлита выполнения новых задач, подчиненных всей системе подавления».

dell'epoca della NEP non sancì soltanto l'impossibilità di qualunque attacco alla censura nella 'stampa aperta', ma persino la *citazione* di questa parola. Non solo la parola 'Glavlit' esce dal vocabolario; la stessa parola 'censore' viene considerata tabù»³³¹ (Bljum 2009: 122).

Non è più nemmeno immaginabile un incontro diretto tra scrittore e censore, il divario – ideologico e fisico – tra i due è ormai incolmabile.

2.2.3 UN ALTRO DRAMMA³³² (1929-1934)

Il 1929, l'anno della «grande rottura»³³³, porta in effetti il primo forte segnale di chiusura: tutte le case editrici private e le cooperative sono soffocate da una fitta rete di misure economiche e politiche, le regole sulla censura si inaspriscono, inizia una campagna di terrore non più mascherato.

I processi politici di fine anni Venti – «Šachtinskoe delo», il caso della «Trudovaja krest'janskaja partija», quello del «Prompartija», l'«Akademičeskoe delo» e altri – segnano un inesorabile inasprimento del controllo sulla purezza dell'ideologia. La svolta ideologica esordisce con l'invito rivolto a operai e lavoratori d'assalto a entrare nei ranghi letterari e con l'intenzione del Partito di sbarazzarsi una volta per tutte dei compagni di strada³³⁴.

Tra la fine del 1929 e il 1930 avviene anche la terza epurazione («čistka») promossa dal Glavpolitprosvet, di cui si fa memoria nell'articolo della «Pravda» del 21 maggio 1930 dal titolo evocativo: «Buttiamo fuori la robaccia dalle biblioteche»³³⁵ (Bljum 2011: 457); in esso si suggerisce di togliere dagli scaffali delle biblioteche tutta la letteratura pre-rivoluzionaria che non abbia un chiaro valore artistico o sociale e tutti i libri usciti dopo il 1917 «tipo i romanzetti d'appendice». Intanto la stampa grida allo scandalo per la pubblicazione all'estero dei romanzi di B. Pil'njak (*Krasnoe derevo*) e di E. Zamjatin (*My*) e si dà il via alla campagna diffamatoria contro i due scrittori.

Tra il 1929 e il 1931 decine, se non centinaia, di circolari incitano gli organi del Glavlit a rafforzare la vigilanza: «In queste nuove condizioni abbiamo nuove

³³¹ «Конец эпохи нэпа означал прекращение не только каких бы то ни было нападок на цензуру в 'открытой печати', но даже упоминаний этого слова. Не только слово 'Главлит' изымается из обращения; самое слово 'цензор' объявлено табуированным».

³³² L'espressione è di B.L. Pasternak.

³³³ Molti saggi di storia e letteratura, soprattutto in area americana, si concentrano sul passaggio dagli anni Venti agli anni Trenta, dal punto di vista sociologico e culturale (Brovkin 1998); (Fitzpatrick 1992); (Clark 1991; 1995).

³³⁴ Cfr. *Postanovlenie* del 27 maggio 1929 (Gorjaeva 2002: 232).

³³⁵ «Выбросим заваль из библиотек», l'articolo è apparso sulla «Literaturnaja gazeta» del 26 maggio 1930.

forme di lotta di classe, il nemico di classe penetra nelle tipografie, nelle redazioni dei giornali e delle riviste e lì, sotto mentite spoglie, spesso riesce a far passare sulle pagine della stampa le sue opinioni e prese di posizione ostili»³³⁶ (Bljum 2000a: 26).

Nel luglio del 1930 a seguito della *postanovlenie* «Sul lavoro del Gosizdat della RSFSR e sul raggruppamento del settore editoriale»³³⁷ viene fondata l'OGIZ («Ob"edinenie gosudarstvennykh knižno-žurnal'nykh izdatel'stv», «Unione delle case editrici statali»)³³⁸ che prevede una loro ristrutturazione su base tematica³³⁹. Il Comitato centrale ordina al Glavlit di tenere sotto controllo non soltanto le pubblicazioni a stampa, ma anche gli orientamenti e le tendenze che si agitano nei vari campi della letteratura e che possono rappresentare un pericolo. Il Partito vigila con sempre maggiore attenzione e scrupolo sulle attività del Glavlit e ne è testimonianza la *postanovlenie* del Politbjuro del Comitato centrale «Sul Glavlit»³⁴⁰ del 3 settembre 1930 (Žirkov 2001: 290) con la quale si invita il Narkompros a riorganizzare in due settimane l'organo principale della censura. Così avviene e il 5 ottobre 1930 viene sancita la *postanovlenie* del Sovnarkom «Sulla riorganizzazione della Direzione centrale per le questioni di letteratura e di editoria (Glavlit)»³⁴¹ (Babičenko 1997: 55-57), riconfermata e puntualizzata un anno dopo, il 6 giugno 1931, dalla *postanovlenie* del Sovnarkom «Sulla conferma della *postanovlenie* sulla Direzione centrale delle questioni di letteratura e di editoria e sui suoi organi locali» (Babičenko 1997: 57-59).

I principi della riorganizzazione sono dichiarati nel documento elaborato dal Partito: «Liberare l'apparato centrale del Glavlit da qualsiasi lavoro operativo di controllo preventivo del materiale a stampa, sia dal punto di vista ideologico-politico sia dal punto di vista economico-militare» (Žirkov 2001: 162). A espletare tali funzioni ora ci pensa l'Istituto dei rappresentanti³⁴² del Glavlit e dei

³³⁶ «Мы в новых условиях имеем новые формы классовой борьбы, классовый враг проникает в типографии, редакции журналов и газет, и там, всяческий маскируясь, часто протаскивает на страницы печати враждебные взгляды и установки» (ЦГАЛИ СПб Ф. 281. Оп. 1. Д. 43 Л. 288; Д. 37, Л. 15-16).

³³⁷ «О работе Госиздата РСФСР и об объединении издательского дела».

³³⁸ «Объединение государственных книжно-журнальных издательств».

³³⁹ Ecco le principali case editrici divise per settore di specializzazione: pedagogico-scolastica (Učpedgiz), socio-economica (Socekgiz), politico-sociale (Masspartgiz), tecnico-scientifica (Gostechizdat), agricola (Sel'chozgiz), giuridica (Jurizdat), medica (Medizdat), letteraria (GICHL), letteratura per l'infanzia e l'adolescenza (Detjunizdat).

³⁴⁰ «О Главлите».

³⁴¹ «О реорганизации Главного управления по делам литературы и издательств (Главлит)».

³⁴² «Институт уполномоченных».

redattori politici; d'ora in poi il controllo preventivo deve avvenire nelle case editrici stesse le quali sono obbligate a garantire la presenza dello staff di rappresentanti del Glavlit (Kassof 2015: 86). Inoltre, le nuove figure che sostituiscono i censori (nel documento si parla soltanto dei giornali del rajon) possono essere nominate direttamente dal redattore del giornale.

Con la decisione del Politbjuro dell'11 ottobre 1930 gli obblighi dei rappresentanti nelle case editrici di Stato avrebbero dovuto essere svolti dai dirigenti delle stesse, ma essi si rifiutano adducendo varie motivazioni. Nell'aprile del 1931 si perfeziona ancora l'ingerenza del Partito sull'amministrazione interna del sistema censorio con un'ennesima *rešenie* del Politbjuro in base alla quale si definiscono i compiti e gli obblighi dei redattori politici, sottolineando in modo particolare che ora essi rispondono al tribunale sovietico e all'organo di controllo di Partito per la stampa di materiale o le pubblicazioni antisovietiche che travisano la realtà sovietica o la diffusione di qualunque documento coperto da segretezza (Žirkov 2001: 162).

La nuova fase sembra concludersi con la *postanovlenie* sancita dal Sovnarkom il 6 luglio 1931 «Sulla Direzione centrale per le questioni di letteratura e di editoria della RSFSR e i suoi organi locali»³⁴³. È interessante che il documento, per la prima volta nella storia dello Stato sovietico, parli apertamente di censura sui testi prima e dopo la loro pubblicazione e che indichi il Partito come garante ufficiale della sorveglianza. «Il *dictat* del Partito e della censura da esso promossa crebbero negli anni Trenta e Quaranta con progressione geometrica. Tutto era deciso all'interno del Partito, a cominciare dal Politbjuro e dalle sue commissioni di sette, cinque, tre rappresentanti, fino al Segretario generale [...] Il Partito dei bolscevichi era diventato uno stato nello Stato. Le funzioni degli enti statali, tra cui anche quelle censorie, erano state usurpate dal Partito»³⁴⁴ (Bljum 2001: 163). In questo mutato contesto anche la figura di Lebedev-Poljanskij non soddisfa più le esigenze politiche del momento e viene rimpiazzato da V.M. Volin³⁴⁵, figura molto più vicina ai vertici del VKP(b) e perciò adatta ai nuovi scopi.

³⁴³ «Положение о Главном управлении по делам литературы и издательств РСФСР и его местных органов».

³⁴⁴ «Партийный диктат и вместе с ним партийная цензура развивались в 30-40-е годы с геометрической прогрессией, по возрастающей степени. Все решали партийные структуры, начиная от Политбюро, его семерки, пятёрки, тройки, Генсека [...] Партия большевиков стала государством в государстве. Функции государственных учреждений, в том числе и цензурных, были узурпированы партийным аппаратом».

³⁴⁵ Per una breve ma esauriente biografia di questo e di tutti i direttori del Glavlit rimando al sito <http://www.opentextnn.ru/censorship/russia/sov/personalia/leader/>. Volin viene anche immortalato da Il'f e Petrov nel racconto *Tri s minusom*.

Questo cambio di rotta compiuto ai vertici dello Stato, unito a procedure di registrazione sempre più complesse, alle pesanti tasse su materiali confiscati e alle aspre critiche di giornali e riviste³⁴⁶ per le pubblicazioni uscite, contribuiscono a mandare fuori scena molte realtà editoriali indipendenti³⁴⁷ e preparano il terreno per la famosa *postanovlenie* del 23 aprile 1932 «Sulla ricomposizione delle organizzazioni letterarie e artistiche»³⁴⁸ (Gorjaeva 2002: 235-236) che, insieme alla lettera di Stalin seguita alla risoluzione, rappresentano il culmine della lotta di classe sul fronte culturale.

Se da un lato il Glavlit e i suoi affiliati diventano sempre più pervasivi, dall'altro si innesca un processo inverso di occultamento del loro operato: l'apparato censorio scompare via via dalle lettere e dai diari privati degli artisti, i riferimenti a ogni tipo di censura o ai censori sono introvabili. Si sta compiendo quel passaggio fondamentale di creazione del *censore interno* per cui la minaccia da fuori è ormai superflua, tale è il livello di terrore dell'individuo che ogni misura repressiva appare quasi inutile. E non a torto, visto che iniziano a essere utilizzate anche le conversazioni private come prove per incriminare chi non è fedele alla linea o è sospettato di non esserlo. Gli «stukač», definiti dalle autorità «nostra fonte»³⁴⁹, sono spesso la causa di una maggiore attenzione verso un determinato scrittore o il motivo per l'apertura di un dossier di indagine.

L'apparato del Glavlit ora è più snello e meglio organizzato, il Partito entra pesantemente nella pratica dei censori e ne detta la linea ideologica da seguire. A partire dagli anni Trenta ogni libro può essere pertanto sottoposto a tre livelli di censura: prima della pubblicazione, dopo la pubblicazione e infine mediante confisca. Nella prima si devono liquidare gli elementi nocivi dal punto di vista

³⁴⁶ Riporto un esempio per mostrare i toni della discussione sulle riviste: S.I. Ingulov, redattore insieme a Lunačarskij di «Krasnaja niva» e futuro terzo direttore del Glavlit (1935-1937) scrive l'articolo «La critica che non nega ma conferma» [«Критика, не отрицающая, а утверждающая»]: «La critica deve avere conseguenze: arresti, pene giudiziarie, sentenze inflessibili, fucilazioni fisiche e morali [...] Nella stampa sovietica la critica non è un ghignetto maligno e filisteo, ma una pesante e ruvida mano di classe che calando sulla schiena del nemico, gli spezza la spina dorsale, gli sbriciola le costole [...] estirpando la piaga puoi salvare e curare un organo intero e di grande importanza» [«Критика должна иметь последствия: аресты, судебную расправу, суровые приговоры, физические и моральные расстрелы [...] В советской печати критика – не зубоскальство, не злорадное обывательское хихиканье, а тяжелая шершавая рука класса, которая, опускаясь на спину врага, дробит хребет и крошит лопатки [...] вырезывая язву, спасаешь и вылечиваешь целый важный орган»] (Ingulov 1928: 2). Ingulov viene arrestato e fucilato nel 1938.

³⁴⁷ Nel 1932 il loro numero è già molto esiguo, se pensiamo che nel 1926 da circa un migliaio ne rimangono un centinaio (Fox 1992: 1059). Per dati accurati consiglio (Žirkov 2001: 267-268).

³⁴⁸ «О перестройке литературно-художественных организаций».

³⁴⁹ «Н-источник».

ideologico. Contribuiscono alla causa anche gli organi di partito regionali, gli obkom, che ricevono regolarmente i «Report decennali delle maggiori espunzioni della censura preventiva e le infrazioni di carattere politico-ideologico segnalate dal controllo successivo e all'elenco della lettera "B"»³⁵⁰ (ovvero economico-militare) (Bljum 2000a: 38). La censura preventiva è la più importante, quella a cui anche il Glavlit stesso riserva maggiore attenzione.

Nella fase di controllo successivo si esamina il testo già impaginato e mandato in tipografia. L'addetto in questo caso controlla la qualità del lavoro del collega che l'ha preceduto. Inoltre, poiché sono sempre più frequenti i cambi e rivolgimenti dei quadri interni, gli arresti improvvisi, la sostituzione di slogan e di persone, il funzionario deve controllare che non ci sia nulla di incoerente o contraddittorio, seguendo i mutamenti avvenuti nel contesto socio-politico sovietico tra la prima e la seconda fase.

La terza fase è di competenza della polizia segreta, l'OGPU; si cerca sempre di evitare la confisca diretta, visto che ormai il Glavlit è a tutti gli effetti un organo segreto che opera nel silenzio assoluto, mentre questo tipo di operazione non può essere del tutto mascherata e rischia di diventare di dominio pubblico, per lo meno tra i collaboratori delle biblioteche e delle librerie a cui viene sottratto il testo incriminato.

È questo il contesto in cui il 17 agosto 1934 si inaugura, tra squilli di tromba, fermenti ed euforiche aspettative, il Primo congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica. Nella Sala delle colonne quasi 600 delegati russi e più di 40 ospiti stranieri sono testimoni diretti della nascita e proclamazione del nuovo metodo artistico.

Il Glavlit e gli altri organi preposti alla sorveglianza della parola scritta e pronunciata³⁵¹ (Gorjaeva 2009) subiscono nuove riorganizzazioni interne, gli anni del Grande Terrore richiedono nuovi quadri, aderenza totale al Partito e al pensiero personale di Stalin – primo grande censore –, la guerra muta temporaneamente le priorità, ma il sistema nelle sue linee generali è ormai stabile e ben consolidato: «In vent'anni il Partito comunista ha messo in piedi un sistema di repressione della parola e del pensiero così impressionante che né

³⁵⁰ «Декадные сводки важнейших вычерков предварительной цензуры и обнаруженных последующим контролем нарушений политико-идеологического характера и перечню литеры Б».

³⁵¹ La radio diventa un mezzo di diffusione sempre più importante – pensiamo al suo ruolo durante l'assedio di Leningrado – e di conseguenza da tenere sotto stretto controllo.

gli scrittori sovietici né forse gli stessi comunisti se lo sarebbero mai potuti sognare»³⁵² (Gul' 1938: 439).

2.3 LA CENSURA NELLA LETTERATURA PER L'INFANZIA

Quanto finora delineato in generale nel campo della letteratura vale, seppur con alcune precisazioni essenziali, anche nella letteratura per l'infanzia. Già a partire dal momento della sua fondazione come genere letterario a se stante (§ 1.1), punto di partenza di una tradizione che si consolida nei decenni seguenti, la letteratura per l'infanzia assume un'ambivalenza paradossale che ne connota la diversità rispetto al percorso delle altre letterature di questo genere in Europa e in generale in Occidente³⁵³: in Unione Sovietica la letteratura per l'infanzia è per un verso al centro degli interessi politici ed ideologici del Partito e dello Stato, fulcro e primo obiettivo all'interno del progetto di educazione al socialismo e, in seguito, di *forgiatura* dell'uomo nuovo; d'altro canto invece diventa gradualmente un rifugio, una nicchia per molti scrittori «per adulti» che da tempo non hanno più alcuno spazio nel mercato editoriale (Kukulin, Majofis 2002; 2003), come D. Charms, V. Vvedenskij e O. Mandel'stam per citarne alcuni.

Parlando di censura nella letteratura per l'infanzia bisogna essere cauti nel distinguere le discussioni, anche accese, tra critici, pedagoghi e scrittori stessi – che indicano semmai lo stato di salute di un dato fenomeno al centro della vita culturale di un Paese – dalle limitazioni, spesso segrete ma anche ufficiali, dettate dall'alto, il cui scopo finale è la gestione totale della produzione scritta per bambini e ragazzi secondo l'ottica della lotta di classe e dell'educazione marxista-comunista. I due piani in realtà spesso si confondono e sovrappongono, è difficile decifrare se una recensione negativa di una nuova favola o di un romanzo di Stevenson sia dettata da una convinzione estetica, dalla pressione ideologica e sociale (anche soltanto per mettersi in buona luce nei confronti di certe istituzioni e autorità) o addirittura da regolamenti di conti personali tra chi fa la critica e chi la subisce.

³⁵² «За двадцать лет коммунистическая партия выстроила грандиозную машину подавления слова и мысли, какая и не снилась никогда ни советским писателям, ни, может быть, даже самим коммунистам».

³⁵³ A.S. MacLeod per esempio traccia in un articolo una breve storia della letteratura per l'infanzia e per ragazzi anglofona ed evidenzia la grande libertà in essa presente fino agli anni Sessanta-Settanta, momento in cui invece si fa strada la tendenza a un maggiore controllo del contenuto dei libri da dare ai ragazzi e al contempo alcuni temi diventano tabù (MacLeod 1983).

Nei primi anni del secolo i libri destinati ai più giovani erano giudicati dalla Sezione speciale del Comitato scientifico del Ministero dell'istruzione popolare³⁵⁴. Creato nel 1869, di fatto si occupava delle biblioteche e delle sale di lettura: «In sostanza metteva in pratica una 'sovracensura', fungeva da filtro della letteratura già approvata, buttando via tutto ciò che poteva in qualche misura contraddire i dogmi fondamentali della religione e dello Stato. Lo stesso L.N. Tolstoj aveva provato sulla sua pelle la mano pesante di questa istituzione: la maggior parte dei suoi racconti per l'infanzia e 'popolari', oltre agli scritti di carattere pedagogico, erano stati oggetto di un chiaro ostracismo all'interno delle letture consigliate ai bambini e al 'popolo'»³⁵⁵ (Bljum 2011: 264).

Nella sua quasi cinquantennale attività il comitato era riuscito a estromettere dalle biblioteche, e quindi dalle letture consigliate ai bambini, alcuni capolavori della letteratura russa classica (tra cui le opere di Puškin, Gogol', Lermontov), tanto che nel 1913 A.V. Mez'er, riflettendo sull'operato della Commissione, conclude: «La biblioteca scolastica e popolare è una biblioteca senza gli scrittori più famosi e importanti»³⁵⁶ (Bljum 2011: 264).

2.3.1 DOPO IL 1917

L.Ja. Ginzburg scrive nel 1929: «I romanzi storici e i libri per l'infanzia sono oggi per molti un modo di scrivere a mezza voce. Le auto-imposizioni di questi generi tranquillizzano la coscienza dello scrittore che non riesce a esprimere fino in fondo il proprio rapporto con il mondo»³⁵⁷ (Ginzburg 2011: 79), ovvero lo scrittore che, non trovando quell'accordo che l'epoca esige, ne deve spesso pagare le conseguenze. Negli anni Venti e Trenta la letteratura d'infanzia è a tutti gli effetti un rifugio, uno spazio seppur circoscritto in cui pittori e scrittori non allineati (o non allineabili) hanno ancora la possibilità di esprimere la propria arte. Altri due campi, non inclusi dalla Ginzburg, ma destinati a svolgere la

³⁵⁴ «Особый отдел Ученого комитета Министерства народного просвещения».

³⁵⁵ «В сущности он осуществлял педагогическую 'сверхцензуру', занимаясь 'процеживанием', фильтрацией уже разрешенной литературы, изгоняя все, что хоть сколько-нибудь противоречило основным догматам религии и самодержавия. Сам Л.Н. Толстой на собственном горьком опыте почувствовал тяжелую руку этого отдела: большинство его детских и 'народных' рассказов, а также педагогические сочинения подвергались решительному ostracismu из круга чтения детей и 'народа'».

³⁵⁶ «Школьно-народная библиотека – это библиотека без русских знаменитейших и известнейших писателей».

³⁵⁷ «Исторические романы и детские книги – для многих сейчас способ писать вполголоса. Самоограничение этих жанров успокаивает совесть писателя, не договорившего свое отношение к миру».

stessa funzione sono la fantascienza e le traduzioni e non è un caso che molti scrittori per l'infanzia si cimentino in entrambe.

D'altro canto però, come si accennava prima, la funzione educativa e pedagogica della letteratura per l'infanzia è presto oggetto di attenzione da parte delle istituzioni ufficiali e governative; gli organi che si occupano in maniera più o meno diretta di letteratura per l'infanzia, all'indomani della Rivoluzione, sono numerosi: il Comitato politico centrale per l'istruzione (1920-1930), ovvero il Glavpolitprosvet diretto da Nadežda K. Krupskaja, il GUS («Gosudarstvennyj učenyj komitet», «Consiglio scientifico di Stato»)³⁵⁸ (1919-1933), il Glavsocvos «(Glavnoe upravlenie social'nogo vospitanija i politechničeskogo obrazovanija», «Direzione centrale di educazione sociale e istruzione politecnica»)³⁵⁹ (1921-1932), oltre alle istituzioni che abbiamo già esaminato nel paragrafo precedente – quali il Glavlit e la Sezione politica – che ovviamente riservano sezioni speciali e funzionari preposti a questo settore.

Svolge un ruolo non secondario anche la fittissima rete formata da commissioni di pedagoghi e insegnanti, collegi di genitori, comitati di bibliotecari e consiglieri scolastici – un intricato sistema che ruota intorno a questi enti e che può contribuire a indirizzare le tendenze generali o concentrarsi sulla valutazione di una singola opera: le maggiori campagne di diffamazione contro S.Ja. Maršak e K.I. Čukovskij vengono spesso preparate e ricevono un forte appoggio da parte di insegnanti, pedagoghi e genitori. Di per sé queste recensioni non hanno un reale peso politico, ma contribuiscono a mettere in buona o cattiva luce un libro e il suo autore.

Per quanto riguarda il Consiglio scientifico di Stato la *položenie* fondativa ne definisce le funzioni: si tratta di un organo «che attua la gestione generale e metodica dell'istruzione scientifica e artistica, nonché dell'educazione speciale»³⁶⁰ (Bljum 1994: 244). Il GUS agisce quindi ancora prima del Glavlit, passando al vaglio tutti i manoscritti per bambini che devono ancora essere pubblicati; solamente dopo aver ricevuto questo consenso preliminare essi possono essere trasmessi agli organi di censura vera e propria, come si legge nella circolare del Consiglio dei commissari del popolo, basata sulla *postanovlenie* del 20 giugno 1927: «Il libro per l'infanzia (di divulgazione scientifica e di letteratura *tout court*) verrà preso in esame dai Gubliti soltanto in

³⁵⁸ «Государственный ученый совет при Наркомпросе».

³⁵⁹ «Главное управление социального воспитания и политехнического образования».

³⁶⁰ «[...] Осуществляющий общее и методическое руководство научным и художественным образованием и специальным воспитанием».

presenza nella casa editrice del permesso del Consiglio scientifico di Stato presso il quale devono essere presentati dagli editori in via preventiva i materiali previsti per la stampa. Con 'letteratura per l'infanzia' si intende la letteratura destinata ai ragazzi fino ai 16 anni di età inclusi»³⁶¹ (Bljum 1994: 244-245). Le somiglianze tra il GUS e la Sezione speciale del Comitato scientifico pre-rivoluzionario sono molte e piuttosto evidenti.

L'operato del Glavsocvos invece si svolge in seconda battuta, dopo la pubblicazione del libro o del manuale; compito principale dell'ente è raccomandare o vietare l'utilizzo scolastico dei libri già pubblicati. I problemi gerarchici e di rapporti inter-istituzionali si fanno sentire presto anche in questo ambito, soprattutto nella rivalità tra il Comitato scientifico di Stato e la Direzione centrale di educazione sociale e istruzione politecnica: «Da un lato il GUS era più importante del Glavsocvos poiché, su *postanovlenie* speciale del Consiglio dei Commissari del popolo era lui a dover accordare il permesso per la pubblicazione di qualsiasi libro per l'infanzia»³⁶² (Bljum 1994: 113). Non di rado però il Glavsocvos si trova in disaccordo con questa presunta scala gerarchica e gli scontri tra i due organi sono frequenti. Un esempio, di qualche anno più in là, per chiarire la situazione: nel 1927 scoppia un vero e proprio scandalo interno sulle favole *Kuročka-rjaba* e *Beločka*. Il GUS le rifiuta senza appello, mentre il Glavsocvos le reputa tra le migliori favole degli ultimi anni. Lunačarskij chiede spiegazioni dell'accaduto e riceve la pronta risposta del Glavsocvos che difende le due opere basandosi sulle seguenti motivazioni: le favole erano state approvate dal Glavlit e *Beločka* è probabilmente tratta dalla biografia di Lenin³⁶³. Purtroppo non è possibile ristabilire come la vicenda si sia conclusa, ma si può di certo supporre che abbia avuto una certa risonanza – almeno tra i ben informati –, tanto che è arrivata fino a noi una nota in cui un certo Kol'cov, redattore della "Pravda", chiede a V.N. Jakovleva, viceministro del Commissariato del popolo per l'istruzione, di poter consultare lo scambio di lettere in merito alla proibizione di *Kuročka rjaba*, con ogni ipotesi per poi

³⁶¹ «Детская (художественная и научно-популярная) книга будет Гублитами приниматься в просмотр только при наличии у издательства разрешения Гос. Ученого Совета, куда предварительно и должны представляться материалы, предназначенные к печати самими издателями. К разряду детской следует относить литературу, обслуживающую детей в возрасте до 16 лет включительно» (ЦГАЛИ СПб Ф. 31, Оп. 2, Д. 54., Л. 52-60).

³⁶² «С одной стороны, ГУС все же был главнее Главсоцвоса, поскольку, согласно особому постановлению Совнаркома, именно он должен был давать разрешение на издание той или иной детской книги».

³⁶³ Il nome di Lenin era una difesa e un *passe-partout* spesso usato in simili frangenti; lo stesso M. Gor'kij nell'articolo "Lettera alla redazione" ("Письмо в редакцию") in risposta alle accuse di N. Krupskaja nei confronti di *Krokodil* ricorda alla vedova che il defunto marito aveva a suo tempo apprezzato l'opera.

scrivere un articolo (mai uscito) a riguardo. La vicenda è in ogni caso esemplificativa delle dinamiche interne in cui rivalse personali, presunte ingerenze e lotte gerarchiche si riflettono nel destino di molti libri pubblicati in quegli anni.

Anche il Glavlit ha un occhio di riguardo nei confronti del libro per l'infanzia e lo esprime già nell'*instruckija* del 1924: «g) della letteratura per bambini e ragazzi dare il permesso di pubblicazione soltanto alla letteratura che contribuisce all'educazione comunista»³⁶⁴ (Bljum 2009: 97), a cui fa eco l'*instruckija* elaborata durante la riunione segreta dei dirigenti dei Glavlit regionali e provinciali³⁶⁵. Quanto viene deciso dietro le quinte si trova in perfetta linea con quanto sostiene a gran voce la Krupskaja attraverso il Glavpolitprosvet e i giornali (la frase «Il libro per l'infanzia è una potentissima arma»³⁶⁶ di educazione comunista) diventa ormai una sorta di slogan).

Nel maggio del 1923 il Politbjuro precisa le direttive pronunciate dal Glavlit all'atto della sua fondazione³⁶⁷, aggiungendo nuove linee guida; con esse si rafforza il doppio compito del Glavlit nei confronti delle case editrici private, cioè il permesso di pubblicare lavori utili ma che non rappresentino una minaccia per lo Stato. Il Glavlit deve cioè «adattare gli editori privati ai bisogni dello Stato» (Kassof 2015: 76). Per quanto riguarda la letteratura d'infanzia sono permesse le opere che contribuiscono a un'educazione comunista e di conseguenza viene subito mossa guerra alla «bul'varščina» (letteratura volgare, di serie b) e alle pubblicazioni di genere leggero, vale a dire le avventure di Nat Pinkerton³⁶⁸ e simili, cioè i primi esempi in Russia di letteratura di massa, attaccata fra gli altri da K. Čukovskij (Čukovskij VII, 25-62). Il problema è segnalato anche dalla critica Nelidova: «La sete di impressioni forti e incisive da trovare nella

³⁶⁴ «г) из детской и юношеской литературы разрешать к изданию лишь литературу, способствующую коммунистическому воспитанию».

³⁶⁵ (Архив РАН Ф. 597, Оп. 3, Д. 17, Л. 32).

³⁶⁶ L'idea di letteratura per l'infanzia come «arma» risale agli albori della Rivoluzione: nel 1918 esce sulla "Pravda" (17 febbraio 1918) l'articolo dello scrittore per l'infanzia e redattore di "Krasnye zori" di L.Ju. Piragis [L. Kormčij] intitolato "L'arma dimenticata" ("Забытое оружие") in cui sottolinea con enfasi il ruolo educativo della letteratura destinata alle giovani generazioni: «Questa letteratura non si basa sulla sua peculiarità artistica, ma sulla sua funzione educativa, sulla possibilità di contribuire alla formazione delle opinioni e delle riflessioni dei giovani lettori. La nuova letteratura per l'infanzia è descritta secondo categorie puramente ideologiche, 'militari'» [«Это литература, базирующаяся не на художественном своеобразии, а на ее воспитательной функции, на возможности влиять на формирование взглядов и представлений юных читателей. Новая детская литература описывается в чисто идеологических – 'военных' – категориях»] (Balina, V'jugin 2014: 9).

³⁶⁷ Mi riferisco principalmente alla già citata *postanovlenie* «Sulle modalità di intervento sul mercato editoriale» (§ 2.2.3).

³⁶⁸ Vista l'enorme popolarità tra i giovani dell'eroe importato dall'estero c'è un tentativo di piegarlo alla nuova situazione socio-politica, creando un Nat Pinkerton rosso che però non riesce a trovare lo stesso consenso dell'originale (Clark 1995).

letteratura ultra-avventurosa rovina e soffoca a tal punto il gusto letterario che anche le immagini della letteratura a metà tra l'avventurosa e il realistico, come per esempio la serie 'Eroi e vittime del lavoro' non fa quasi alcun effetto»³⁶⁹ (Nelidova 1924: 57).

Sin da subito quindi la funzione pedagogica e la prospettiva di classe si impongono come gli unici parametri sulla cui base si possono giudicare i libri per l'infanzia; la Krupskaja a volte interviene in qualità di recensore per conto del GUS, esprimendo il suo totale rifiuto di ideologie estranee a quella comunista-leninista, come nel caso delle favole di D.N. Mamin-Sibirjak³⁷⁰. Spesso il destino di un'opera dipende dall'iniziativa personale del *politredatkor* che, lavorando sul campo, a stretto contatto con le case editrici e con le loro produzioni, può intervenire direttamente, con il beneplacito del Glavlit. È il caso, per esempio, di Lev Žmudskij, redattore politico della Casa editrice di Stato, che il 1 dicembre 1922 invia una recensione di *Konek-Gorbunok* di P.P. Eršov³⁷¹ in cui rintraccia elementi di pornografia e in generale si auspica che il libro non venga pubblicato, se proprio non è possibile vietarlo³⁷².

³⁶⁹ «Жажда сильных и острых впечатлений от ультра-приключенческой литературы до такой степени портит и притупляет литературный вкус, что и образы литературы, переходной от приключенческой к реалистической, такой, например, как серия 'Герои и жертвы труда', мало производит впечатление».

³⁷⁰ ЦГА СПб Ф. 298, Оп. 1, Д. 90, Л. 50).

³⁷¹ *Konek-Gorbunok* è un classico della storia della letteratura per l'infanzia russa (Setin 1990). Uscito per la prima volta nel 1834, con molte correzioni dettate dalla censura, è accolto con entusiasmo da A.S. Puškin, a cui alcuni attribuiscono anche la paternità. Il percorso editoriale del racconto è travagliato, il libro esce integralmente soltanto alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, ma in seguito non viene più ristampato per molti anni. I motivi sono diametralmente opposti a quelli per cui Žmudskij ne sconsiglia la pubblicazione negli anni Venti del Novecento. Non si tratta dell'unico caso di un libro che viene proibito prima e dopo la Rivoluzione sulla base di ragioni che si annullano a vicenda; la stessa sorte tocca infatti anche a *Mir v rasskazach dlja detej* di V.P. Vachterov (1913) e *Jasnaja zvezdočka* (1913) a cura di I.I. Gorbunov-Posadov, amico di L.N. Tolstoj e co-fondatore di Posrednik.

³⁷² «La trama: Ivan lo scemo, ortodosso (l'autore lo sottolinea ovunque), a discapito dei suoi fratelli più intelligenti diventa zar: una satira migliore della Russia pre-rivoluzionaria non c'è. Il problema è che l'autore, da buon infedele nazionalista-intollerante che sogna la 'croce santa' anche sulla Luna (sia chiaro, sotto forma di successi fantastici) crede profondamente alla buona stella di Ivan lo scemo. La favola di Eršov non ricalca quelle di Puškin, semmai ne è una caricatura da *lubok*. Dal punto di vista educativo contiene soltanto del reazionarismo e dell'anti-pedagogia, il metro di misura sono lo zar e i boiari. Si elogia lo 'zar-speranza' che il popolo ovviamente acclama con un entusiasta 'evviva', a p. 42 si scade nella pornografia, quando lo zar – quel *brutto vecchiccio* – vuole sposarsi: 'Vedi quel brutto vecchiccio che spinge per il matrimonio: vuole cogliere dove non ha seminato!' Sulla base di quanto sopra enunciato ritengo l'uscita di 'Konek-gorbunok' poco auspicabile, se non proprio inammissibile» [«Фабула — православный (это всюду автором выделяется) Иван-дурак наперекор своим умным собратьям становится царем, - нельзя лучше сатира на дореволюционную Россию. Но беда в том, что услужливый автор, как националист-ненавистник басурман и мечтающий о 'святом кресте' даже на Луне (конечно, в образе сказочных достижений) глубоко верует в звезду Ивана-дурака. Не в пример сказкам Пушкина сказка Ершова лишь лубочная карикатура на них. По части воспитательной для детей в ней все от реакционного и непедagogического, — здесь все по царю мерится и по боярам. Восхваляется 'Царь-надежда', которого, конечно, народ встречает восторженным 'ура'. На с. 42 — даже порнография — царь, 'старый хрен', жениться хочет: 'Вишь, что старый

L'anno seguente, due mesi dopo la seduta di maggio del Politbjuro del Comitato Centrale, e cioè il 12 luglio 1923, esce una circolare speciale e segreta sul divieto d'ingresso in URSS di varie opere, in particolare: «La letteratura per l'infanzia che contenga elementi di morale borghese e approvi le condizioni di vita passate»³⁷³ (Žirkov 2001: 270). Nonostante tali direttive non siano divulgate dalla stampa ufficiale è ragionevole pensare che chi lavora nel settore riceva indicazioni precise o sappia cogliere le linee generali che ne stanno alla base. È in quest'ottica che dunque si deve osservare un rinato interesse per le traduzioni, anche nel campo della letteratura per l'infanzia³⁷⁴, come strategia di evasione dalle rigide imposizioni della censura³⁷⁵.

Prosegue intanto la formulazione di linee guida riguardo alla produzione di letteratura per l'infanzia: nell'*instrukcija* del Glavpolitprosvet che inaugura la prima epurazione nelle biblioteche (dicembre 1923), a essa è riservato un punto a parte: «Dal reparto di belle lettere e letteratura per l'infanzia devono essere tolti i libri che per contenuto e tono stimolano, consolidano e sviluppano sentimenti abietti, animaleschi e antisociali (come, per esempio, la cattiveria e la crudeltà, la perversione sessuale dei libri pornografici), la superstizione, il nazionalismo e il militarismo»³⁷⁶ (in molti romanzi storici e affini). È molto importante che i libri con un contenuto emotivo ed ideologico sbagliato scompaiono dagli scaffali delle biblioteche da cui devono essere rimossi non soltanto i libri con le tendenze soprindicate, ma anche i libri che non soddisfano le attuali esigenze pedagogiche»³⁷⁷ (*Instrukcija* 1924: 135-136).

Un bollettino segreto del Glavlit, conservato negli Archivi di Stato russi, descrive

хрен затеял: хочет жать там, где не сеял'
На основании вышеизложенного считаю 'Конек-Горбунок' к выходу в свет
нежелательным, если не недопустимым»] (Bijum 2000a: 220).

³⁷³ «Детская литература, содержащая элементы буржуазной морали с восхвалением старых бытовых условий».

³⁷⁴ Cfr. le uscite di quegli anni di traduzioni di letteratura per l'infanzia e per ragazzi in (Starcev 1933-1989).

³⁷⁵ «I letterati della capitale negli anni Venti che non erano riusciti a superare l'esame di ideologia proletaria avevano due modalità temporanee di guadagno: le traduzioni e le poesie per bambini» [«Столичные литераторы 1920-х годов, не умевшие сдать экзамена на пролетарскую идеологию, имели два средства временного заработка: переводы и стихи для детей»] (Gasparov 2001a: 414).

³⁷⁶ Da queste parole è facile intuire il colossale cambio di rotta avvenuto appena sei anni dopo e consolidato a partire dal 1934.

³⁷⁷ «По отделу беллетристики и детскому должны быть изъяты книги, которые своим общим содержанием и основным тоном возбуждают, укрепляют и развивают низменные, животные и антисоциальные чувства (как, напр., злоба и жестокость, половое извращение и чувство в порнографических книгах), суеверия, национализм и милитаризм (в многих исторических романах и пр.). Особенно важно очистить от книг с дурным эмоциональным и идейным содержанием детские отделы библиотек, из которых необходимо изъять не только книги с вышеуказанным уклоном, но также и книги, не удовлетворяющие современным педагогическим требованиям».

la situazione generale del 1924, a riprova della condizione di massima sorveglianza a cui è già soggetta la letteratura e le arti in generale. Nel corso dell'anno vengono confiscati 118 libri per l'infanzia (20 raccolte di favole e 98 *povest'* e racconti) e 6 riviste per l'infanzia. È il periodo dello scontro con le case editrici private, moltiplicatesi dall'inizio della NEP e da sempre spina nel fianco del governo, non soltanto per la tipologia di cataloghi pubblicati – spesso non in linea con le nuove esigenze dell'epoca –, ma anche per la loro qualità estetica oggettivamente superiore a fronte di un prezzo contenuto: «In quel momento le case editrici private pubblicavano il 30% di tutta la produzione, togliendo spazio sul mercato al libro per l'infanzia sovietico, dato che i loro libri erano meno costosi e più accattivanti dal punto di vista della grafica»³⁷⁸ (Žirkov 2001: 267-268).

I libri sono divisi secondo tre categorie – alta, media, bassa – e sono accompagnati da una valutazione; al giudizio è strettamente legata la tiratura accordata a ogni singola opera: così, per esempio, a proposito di *Tarakanišče* di Čukovskij (Raduga 1923) si dice: «Il libro è scritto con vivacità, la lingua è buona, può richiamare emozioni positive. La tendenza va bene. Se però si può chiudere un occhio sulla tipizzazione ipertrofica degli animali, senza aver paura che il bambino la prenda sul serio, i versi finali – sulla luna attaccata al cielo con i chiodi – devono mettere in guardia. Per il bambino è già difficile avere una corretta idea della cosmografia ed è difficile trovare un senso nel ribadire, anche se per scherzo, concetti allegorici, figurativi o semplicemente 'non corrispondenti alla realtà'. È curioso che oltre alla luna tutto il mondo che circonda il bambino venga presentato sotto una luce volutamente distorta [...] I x 5.000 = 5.000»³⁷⁹.

³⁷⁸ «Частные издательства выпускали в это время 30% всей беллетристики, вытесняли на рынке советскую детскую книгу, так как их детская литература была более дешевой и более привлекательной по оформлению». Un esempio su tutti è la produzione di Raduga, di qualità così alta da far ammettere nel 1929 ai censori leningradesi: «Raduga fa libri per bambini migliori del GLZ che non è in grado di competere con lei» [«Радуга – детские издает лучше ГИЗа, который не может конкурировать с ним»] (ЦГАЛИ СПб Ф. 281, Оп. 2, Д. 26, Л. 22) o ancora: «Edizione, come sempre, di lusso di Raduga» [«Роскошное, как всегда у Радуги, издание»] (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 101).

³⁷⁹ «Книга написана бойко, хорошим языком, и может вызывать хорошие эмоции. Тенденция ее тоже не плохая. Но, если еще можно мириться с гипертрофированной типизацией животных, не боясь, что все это будет понято ребенком всерьез, то заключительных штрих – приколачиваемая к небу гвоздями луна – уже вызывает опасение. Правильные космографические представления и без того даются ребенку трудно, и утверждать здесь, пусть даже 'в шутку', понятия аллегорические, образные или просто 'не соответствующие действительности', едва ли целесообразно. Любопытно, что и, помимо луны, весь окружающий ребенка, или представленный, мир здесь преподносится ему в нарочито извращенном виде [...] I x 5.000 = 5.000» (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 25).

Allo stesso modo vengono recensiti *Požar, Zagadki e Detki v kletke* di Maršak, l'ultimo dei quali esce infatti con la tiratura ridicola di 3.000 esemplari³⁸⁰.

Alla terza categoria, la più bassa, appartiene *Dom, kotoryj postroil Džek*, traduzione dall'inglese di *This is the house that Jack built* (1755), una delle molte raccolte di *nursery rhymes* che Maršak traduce in quegli anni: «Favolette stupide e senza contenuto, in forma di canzoncina. A volte semplicemente insensate, alla maniera degli 'indovinelli' classici, in cui alcune informazioni sono inseriti soltanto perché 'così non indovini'. Questo in generale. In particolare, a pag. 2, nella prima favola l'elemento lavorativo è raffigurato in modo volutamente caricaturale. A pagina 9 si deridono i difetti fisici o la malattia della persona: 'dalle gambe storte' subito corretto con 'paralitico'. A pagina 14 i venti sono raffigurati come fossero dei cherubini. In una serie di disegni è presente il *byt* piccolo borghese. La favola 'Humpty-Dumpty' è politicamente sospetta. Peggio di tutto la presenza di terminologia religiosa. $2 + 7.000 = 14.000$ »³⁸¹. La raccolta esce per la casa editrice Izdanie Mirimanova, in quegli anni una delle più bersagliate³⁸², insieme a Raduga.

Simili valutazioni si leggono anche per *Čudesna* di S.Ja. Maršak, *Priključenija stola i stula*, *Teatr dlja detej* di E. Vasil'eva e S.Ja. Maršak, *Muchina svad'ba*, *Mojdodyr*, *Pjat'desjat porosjat*, *Piraty*, *Ijudoedy*, *krasnokožie* di K.I. Čukovskij.

Il bollettino si conclude con i medesimi giudizi non più rivolti alle opere, ma ai loro autori, tra cui K.I. Čukovskij e S.Ja. Maršak. Del primo si dice: «Verso buono, costruzione variegata della frase, rima precisa, dinamicità, eccezionale capacità d'intrattenimento delle favole. Questi i vantaggi. Uno svantaggio

³⁸⁰ «Libretto sugli animali, ma non dà alcuna reale raffigurazione del loro carattere. La pagina sul 'pinguino reale' apre prospettive verso il *byt* nobiliare. $1 \times 3.000 = 3.000$ » [«Книжка о зверях, но никакого реального представления о характерах их не дает. Страница о 'королевском пингвине' открывает перспективы в сторону придворного быта. $1 \times 3.000 = 3.000$ »] (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 26).

³⁸¹ «Глупо-бессодержательные сказочки в песенке. Порою – просто недоуменно-тупые, в стиле неких классических 'загадок', в которые те или иные данные вводятся лишь для того, 'чтоб ты не угадал'. Это в общем. В частности же: в первой сказке на стр. 22, как раз трудовой элемент представлен в нарочито-шаржированном виде. На стр. 9 высмеиваются физические недостатки или болезнь человека: 'кривоногий' – тут же корректура – 'паралитик'. На стр. 14 – ветры изображены в виде херувимов. В ряде рисунков – мещанский быт. Сказка 'Шалтай-болтай' – политически сомнительная. Сверх всего – религиозная фразеология. $2 \times 7.000 = 14.000$ » (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 42).

³⁸² In un altro documento di archivio, riguardo alla casa editrice Izdanie Mirimanova, si fa presente che la situazione del 1926 è estremamente poco soddisfacente. Il Glavlit dal 1 novembre 1926 al 1 maggio 1927 vieta 15 libri su 122 circa. Altri 44 vengono inviati dal Glavlit per una consultazione con la Commissione del libro per l'infanzia presso il Consiglio scientifico di Stato, in quanto di dubbia natura. La commissione si dimostra d'accordo con il Glavlit in 39 casi su 44, per un totale di 54 libri bloccati prima della pubblicazione, il 44% della produzione di quell'anno. È chiaro che bloccare quasi metà della produzione di una casa editrice contribuisce in modo rilevante al suo rapido fallimento (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 1430, Л. 178).

enorme e schiacciante è la sovrabbondanza di elementi fantastici e piccolo borghesi. È necessario un utilizzo intelligente di questo autore, di certo a caccia dello status di specialista che contraddistingue le nostre case editrici»³⁸³, mentre Maršak viene definito «Uno dei più incapaci imitatori di K. Čukovskij. Riesce a storpiare la realtà all'inverosimile. Per una strana ironia del destino / o di qualcun altro / dirige la sezione del Lengiz. Questo fatto getta luce sui motivi della produzione così 'gloriosa' del Lengiz... nel campo dei libri per bambini di terza categoria»³⁸⁴.

Nel mirino degli organi di controllo c'è anche la Molodaja Gvardija, casa editrice fondata nel 1922 a Mosca, che dalla fine del 1926 e nell'arco del 1927 pubblica una trentina di libri, la maggior parte dei quali «di carattere prevalentemente sperimentale»³⁸⁵. Inoltre i libri dedicati ai pionieri sono soltanto ventinove, di cui tre veramente buoni, sette di media qualità, dodici mediocri e sei pessimi. In generale, si rileva, manca una precisa posizione politica e didattica, predomina il libro urlato e sono troppi i testi che non soddisfano le aspettative.

Il Glavlit non perde occasione di rimarcare le pericolose infiltrazioni nel mercato, soprattutto in alcuni settori meno controllati e nella *dokladnaja zapiska* al Comitato centrale del 1926 Lebedev-Poljanskij segnala: «Al fine di ottenere un maggiore successo nella lotta contro la penetrazione nel mercato di letteratura nociva dal punto di vista politico e ideologico è necessario potenziare il controllo nei suoi settori meno riusciti (letteratura per l'infanzia, belle lettere, edizioni autoriali etc...)»³⁸⁶ (Bljum 1994: 100).

La letteratura per l'infanzia è inoltre sotto i riflettori degli organi di Partito; nell'ottobre del 1926 il collegio della Sezione di stampa dell'obkom chiede esplicitamente di essere messo al corrente delle uscite delle case editrici per l'infanzia di Leningrado e critica il racconto di A.P. Čapygin per aver paragonato

³⁸³ «Хороший стих, гибкое строение фразы, четкая рифма, динамичность, исключительная занимательность сказок – это плюсы. Огромным и подавляющим минусом является перегрузка фантастики и мещанства. Умелое использование этого автора, без тени заискивающей погони за спецом, отличающей наши издательства, необходимо» (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 159).

³⁸⁴ «Один из бездарнейших подражателей К. Чуковского. Готов извращать реальность до бесчувствия. По странной иронии 'судьбы' / или кого иного /, состоит заведующим отделом Ленгиза. Это обстоятельство проливает свет на причины такой 'славной' продукции Ленгиза... в области третьей категории деткниг» (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 159).

³⁸⁵ «Носит преимущественно экспериментальный, опытный характер» (ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 177).

³⁸⁶ «В целях более успешной борьбы с проникновением на рынок вредной в политико-идеологическом отношении литературы необходимо усилить контроль над теми ее участками, которые наименее благополучны (детская литература, беллетристика, авторские издания и проч.)».

una notte scura al vestito di seta della madre del protagonista e aver così espresso un sentimento borghese e non indirizzato ai figli degli operai e dei contadini. Il secondo rimprovero è per S.Ja. Maršak, colpevole di aver lanciato un'invettiva contro le ferrovie dello Stato nel suo *Bagaž*, dove il cagnolino perduto in mezzo ai bagagli della «dama» fa in tempo a crescere mentre i poliziotti e la padrona lo cercano. La casa editrice Priboj riceve critiche pesanti per la pubblicazione de *Le avventure del re Matiuš* di Januš Korčak in cui l'autore si dilunga troppo nel parlare di un re buono. Bersaglio di minacce e divieti è anche tutta la letteratura dei grandi classici per l'infanzia stranieri, tanto amati in Russia fin dal secolo precedente – Jules Vernes, Louis Stevenson, Mark Twain e molti altri; nel 1927 la casa editrice Zemlja i fabrika riceve la seguente accusa: «Non è chiaro il perché si debba tirar fuori dal buio dei tempi passati il romanzo del borghese Stevenson 'L'isola del tesoro' che non può dire assolutamente niente né alla mente né al cuore dei giovani rappresentanti della generazione attuale. Il libro è ben fatto, ma sarebbe stato meglio non farlo proprio»³⁸⁷ (Bljum 1994: 256-257).

Sono moltissimi gli esempi di questo tipo che si possono trovare tra le pagine delle riviste specializzate, nelle direttive pubblicate dagli organi ufficiali e nelle istruzioni segrete degli organi di vigilanza. A ben vedere, tolta la reale incapacità critica dei recensori e dei pedagoghi, le lamentele contengono una parte di verità: la letteratura per l'infanzia, che negli anni Venti nasce e si consolida con precise caratteristiche, non aderisce alle richieste del Komsomol, del GUS, del Glavsocvos e dei loro funzionari. Eccezion fatta per la letteratura dei pionieri che non rientra, se non per brevi cenni, nel presente studio – creata ad hoc e sviluppata nell'alveo di un discorso ideologico-politico – le idee espresse e perseguite con ogni sforzo dai protagonisti di questo primo decennio post-rivoluzionario, si muovono in direzione opposta alla corrente. La lettura dei «comandamenti» di K.I. Čukovskij (Appendice B) o gli articoli di critica di S.Ja. Maršak sono sufficienti per capire l'estraneità intrinseca di queste figure (e di conseguenza, in buona parte, dei loro stretti collaboratori) ai dogmi ufficiali, ma non come slancio di protesta o afflato anti-sovietico, bensì come sguardo diverso sulla realtà e sulle funzioni della letteratura e dell'arte in generale.

In quest'ottica è pertanto comprensibile la continua sorveglianza a cui la

³⁸⁷ «Неизвестно для чего выкапывает из тьмы прошедших времен роман буржуазного писателя Стивенсона 'Остров сокровищ', который абсолютно ничего не может сказать ни уму, ни сердцу молодым представителям современного поколения. Издана книга хорошо, но еще лучше было бы не издавать ее вовсе».

letteratura per l'infanzia è sottoposta fin dall'inizio: lo scopo è prevenire, o quantomeno arginare, le pericolose tendenze che non rispondono ai principi marxisti (la caccia al «mešanstvo»), le derive di gusti e sentimenti non adatti alle esigenze dell'epoca (la lotta alla fantomatica pornografia), le influenze dall'esterno (la battaglia contro i classici stranieri), il linguaggio libero (la negazione dell'assurdo, del *nonsense*) e l'uso della fantasia (l'attacco alla favola).

La letteratura per l'infanzia è a tutti gli effetti ormai al centro di un costante dibattito; la *postanovlenie* del Comitato centrale del 23 luglio 1928 «Sulle iniziative e il miglioramento della stampa per giovani e bambini»³⁸⁸ constata il livello insoddisfacente, per qualità e quantità, di opere che trattino temi sociali, il prezzo troppo alto dei libri, l'orientamento agli strati più agiati della società, l'eccessivo utilizzo di propaganda tendenziosa. Il nuovo decennio si apre, sulle pagine della «Komsomol'skaja pravda», con questo ammonimento: «Le tendenze apertamente reazionarie e la derisione apolitica si annidano con tenacia nella letteratura per l'infanzia, indebolendo il fronte dell'educazione comunista dei bambini. I 'prisposoblency', estranei ai compiti della stampa per l'infanzia, deformando la nuova tematica sociale e dipingendo le vecchie forme artistiche con colori tenui, creano un libro per l'infanzia pseudo-sovietico. Il fronte della letteratura per l'infanzia esige un deciso rafforzamento e una gestione di classe ben definita [...]. Esponendo la critica delle falle nelle pubblicazioni per bambini passeremo alla lotta per creare la nuova letteratura proletaria per l'infanzia e ottenere prima di tutto un libro per l'infanzia socialmente rilevante, senza abbassare le aspettative dal punto di vista della forma artistica. Con l'ampia partecipazione della massa lavoratrice porteremo a compimento le iniziative dettate dal Comitato Centrale nel 1928, elaborando le proposte per il Congresso nazionale del Partito in materia di letteratura per l'infanzia»³⁸⁹ (Razin 1930: 3).

Partendo da queste osservazioni a cavallo dei due decenni in varie riviste e

³⁸⁸ «О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати».

³⁸⁹ «Открыто реакционные тенденции и аполитичное зубоскальство прочно гнездятся в детской литературе, ослабляя фронт коммунистического воспитания детей. Чуждые задачам детской печати приспособленцы, искажая новую, социальную тематику детской книги и подкрашивая свои старые художественные формы и розовые тона, создают псевдосоветскую детскую книгу. Фронт детской литературы требует решительного укрепления и классово четкого руководства [...] Развертывая критику прорывов в детской печати, перейдем к борьбе за создание новой пролетарской литературы, добиваясь прежде всего социально значимой детской книги, не снижая требований к ее художественной форме. Участием широкой рабочей общественности обеспечим выполнение мероприятий, указанных ЦК ВКП(б) в 1928 г. и выработку предложений к всесоюзному партийному совещанию по вопросам детской литературы».

quotidiani si alternano discussioni e dibattiti molto accesi (Meksin 1929); (Tarasenkov 1933); (Kal'meer 1929); (Bolotin, Smirnova 1929); (Kal'm 1929; 1929a; 1929b); (Razin 1930), ma i compiti sono chiari: «Lottare per una precisa definizione della linea di classe della stampa periodica per bambini, lottare contro le tendenze reazionarie e formaliste che rappresentano la minaccia principale, la creazione di una autentica letteratura di massa proletaria per bambini, la formazione di nuovi quadri e la nascita di un sistema unico di controllo rappresentano gli obiettivi fondamentali»³⁹⁰ (Jakovlev 1930: 3).

Nel 1931 Lebedev-Poljanskij istruisce così tutti i suoi collaboratori: «Non studiamo la letteratura fine a se stessa, ma guardiamo a essa come a un determinato strumento ideologico di educazione delle masse allo scopo di realizzare l'avvento del socialismo su tutta la linea»³⁹¹ (Bljum 1994: 158) e prima di abbandonare la sua carica al Glavlit avverte: «La nostra letteratura per l'infanzia contribuisce peggio di qualunque altra all'educazione politica. È qui che dobbiamo essere particolarmente severi nonostante i libri per bambini siano pochi»³⁹² (Bljum 1994: 212). La posta in gioco è talmente alta e i censori così addestrati a sospettare di tutto e tutti che persino Majakovskij, la cui fedeltà agli ideali marxisti e comunisti è indiscutibile, non scampa agli attacchi dei critici: la raccolta di poesie per bambini, *Majakovskij – detjam*, uscita postuma nel 1931, è vituperata da ogni parte e proprio mentre Stalin proclama l'autore «il migliore, il più talentuoso dei poeti della nostra epoca sovietica», il Glavpolitprosvet ordina di eliminare «tutto ciò che è stato scritto da Majakovskij per i bambini, in quanto incomprensibile e inammissibile ideologicamente, in grado di destare sentimenti pedagogici negativi»³⁹³ (Bljum 1994: 213).

³⁹⁰ «Борьба за четкость классовой линии детской печати, борьба с реакционными и формалистскими тенденциями как главной опасностью, создание доподлинно массовой детской пролетарской литературы, обеспечение ее новыми кадрами и создание единой системы руководства являются задачами решающими».

³⁹¹ «Литературу мы изучаем не ради литературы, но смотрим на нее, как на определенное идеологическое средство воспитания масс в целях осуществления развернутого наступления социализма по всему фронту».

³⁹² «Наша детская литература хуже, чем какая-нибудь другая способствует политическому воспитанию. Тут мы, конечно, должны быть особенно жестоки, несмотря на то, что детской книги у нас мало».

³⁹³ «Все, написанное Маяковским для детей – как непонятное, идеологически неприемлемое и возбуждающее педагогические отрицательные эмоции».

2.3.2 ABBASSO LE FAVOLE!

*Le fiabe sono vere. Sono il catalogo dei destini
che possono darsi a un uomo e a una donna,
soprattutto per la parte di vita
che è appunto il farsi di un destino.*

I. Calvino

La favola merita un discorso a parte nella rassegna sulle dinamiche censorie del periodo considerato e per introdurlo occorre una premessa: la favola è parte consistente e integrante del patrimonio popolare e autoriale, in Russia come in ogni altro Paese. Negli anni Venti e Trenta, grazie alla ricchissima tradizione orale delle varie regioni, la folcloristica si era già consolidata come una disciplina rilevante, al confine tra etnografia, antropologia, critica letteraria e musicale. Grandi poeti dell'Ottocento avevano raccolto materiale del folclore da riutilizzare nelle proprie opere³⁹⁴, dalla fine del XIX secolo la scienza si definisce e ramifica in vari settori e scuole di pensiero. Dopo il 1917 la folcloristica, come ogni altra disciplina scientifica e umanitaria, deve sottostare alle regole dello Stato e del Partito e subisce forti limitazioni ideologiche (Oinas 1978); ancora una volta gli anni Venti e Trenta, nelle loro molteplici contraddizioni, fanno da sfondo e da fucina, questa volta alle geniali intuizioni di V.Ja. Propp che nel 1928 pubblica *Morfologia della fiaba* in cui la favola è al centro delle riflessioni e di un nuovo metodo di analisi comparata.

Fin da subito il dibattito sulla validità della favola nell'educazione socialista dei bambini è molto acceso: nel 1919 S. Poltavskij scrive che le favole e i racconti popolari non hanno più alcun valore pedagogico e che i bambini hanno bisogno di una favola nuova, che faccia da ponte tra il mondo della fantasia e del sogno e la realtà sovietica (Saratov 1919). N. Chersonskaja, nei due articoli dedicati alla questione (Chersonskaja 1923); (Chersonskaja 1924) spiega le principali opposizioni alla favola cosiddetta classica: la favola è strettamente imparentata con la religione – in entrambe è presente una componente animista – a cui il nuovo ordine sociale ha dichiarato guerra. Il mondo di maghi, diavoli, spiriti e folletti di cui sono piene le favole tradizionali è troppo distante dalla realtà sovietica in cui ora i bambini nascono e crescono. Non meno pericolose sono le favole che provocano paura, sentimento che educa al servilismo e rende schiavi, mentre il compito del socialismo è quello di creare combattenti vigorosi,

³⁹⁴ Mi riferisco in primo luogo a A.S. Puškin e V.A. Žukovskij e N.V. Gogol', ma basti pensare all'opera poetica di N.A. Nekrasov totalmente permeata di motivi, ritmi e stilizzazioni popolari.

ottimisti, pieni di energia e spirito collettivo. Infine la favola è nata dall'osservazione delle disuguaglianze nella società, da cui scaturiscono i principi, i re e le regine, offrendo spesso come unica soluzione la fuga dalla realtà, in un mondo fantastico. Tuttavia la studiosa accoglie favorevolmente le nuove favole dei suoi connazionali, principalmente quelle di Maršak e Čukovskij, di cui sottolinea la forte componente realista; parlano dello zoo, di Leningrado, di oggetti di uso quotidiano, spesso hanno una morale positiva, ma raccontata in maniera divertente e interessante³⁹⁵.

Sempre del 1923 è la recensione positiva di A. Kalmykova (Kalmykova 1923) sulle favole in generale – elogia quelle di A. Nasimovič, le «favole-quadretto» di V. Karrik e i racconti ispirati alla vita reale di N. Vagner – e in particolare sul «meraviglioso 'poema per bambini piccoli' di K. Čukovskij *Krokodil* che si è diffuso per tutta la Russia in grande tiratura [...] ottenendo una popolarità incredibile tra i bambini che (nonostante le lamentele di alcuni pedagoghi e genitori) lo declamano a memoria tutto d'un fiato in ogni angolino della nostra vasta patria»³⁹⁶ (Kalmykova 1923: 18).

Nella prima parte degli anni Venti quindi, pur con qualche voce discordante e sotto l'occhio vigile della censura, ci sono due punti fermi: la favola classica, come tutto ciò che è vecchio, cioè pre-rivoluzionario, deve essere bandita, ma la sua forma si può adattare ai nuovi contenuti. La nuova favola sovietica diventa pertanto la solida base del libro per i lettori più piccoli ed esigenti, ovvero la fascia prescolare, «dai due ai cinque» anni.

I toni cambiano notevolmente a partire dalla seconda metà del decennio, incoraggiati dalla *postanovlenie* del 18 giugno 1925 («Sulla politica del Partito nel campo della letteratura»³⁹⁷) che ribadisce con forza il carattere di classe della letteratura. Il documento si scaglia contro l'eredità del passato e i classici, inclusi quelli per l'infanzia e favorisce un controllo più serrato sulle case editrici private; i giudizi sulla produzione e sulla linea editoriale che promuovono si fanno più severi, diminuiscono le tirature consentite. Sullo sfondo dei primi

³⁹⁵ Ad anni e chilometri di distanza Roberto Denti spiega in quest'ottica uno dei motivi del successo di Gianni Rodari in Unione Sovietica: «Rodari si inserisce e strappa il bambino dal 'C'era una volta', dove si parla di re, di regine e di maghi, al 'C'era una volta, adesso' [...] Fra questi due poli, la fantasia e la realtà che circonda il bambino, si muovono tutte le storie o i romanzi di Rodari» (Denti 2014: 76).

³⁹⁶ «[...] замечательную поэму 'для маленьких детей' К. Чуковского 'Крокодил', разошедшуюся по России в огромном количестве экземпляров [...] и пользующуюся небывалой популярностью среди детей, которые (не взирая на недовольство некоторых педагогов и родителей), захлебываясь, декламируют ее наизусть во всех уголках нашей обширной родины».

³⁹⁷ «О политике партии в области художественной литературы».

grandi processi e della «grande rottura» (§ 2.2.3) ha inizio la «travlja» contro K. Čukovskij e l'ostracismo nei confronti della favola si inserisce nella più ampia lotta all'antropomorfismo che impazza tra gli anni Venti e Trenta³⁹⁸: far parlare gli animali, o peggio ancora gli oggetti, a detta degli esperti, può minare in modo irreversibile la psiche dei bambini, allontanandoli dalla vita reale. Le favole di Puškin sono di nuovo sotto attacco – *Skazka o pope i rabotnike ego Balde* per il contenuto «mistico» e *Skazka o care Saltane* per la presenza appunto di zar e zarina. Subiscono lo stesso destino le favole di Afanas'ev e Aksakov (Bljum 2000a: 212-213). Beninteso, le voci non sono mai unanimi e concordi, molti critici rifiutano in modo categorico la favola classica, pre-rivoluzionaria, ma accolgono le nuove favole sovietiche, seppur con qualche eccezione³⁹⁹. La nuova favola sembra invece essere approvata in via definitiva al Congresso degli Scrittori del 1934 in cui viene elogiata sia nella prima relazione di Gor'kij sia in quella di Maršak, e che per Kelly rappresenta, non a caso, anche l'inizio del culto di Stalin: «È significativo che il momento in cui la *skazka* riceve l'approvazione ufficiale come genere per bambini – il Primo Congresso degli scrittori sovietici – coincida con l'inizio del radicamento del culto di Stalin»⁴⁰⁰ (Kelly 2005: 211).

2.3.3 LE RIVISTE “EŽ” E “ČIŽ”

Come è possibile che questa «questa letteratura da due soldi, questo veleno per bambini, pieno zeppo di slogan da strada»⁴⁰¹ (Šatilov 1929: 189) venga stampato con il beneplacito del Bjuro centrale dei giovani pionieri, del Glavsocvos e del Bjuro regionale di Leningrado? Così il critico B. Šatilov accoglie sulle pagine di “Oktjabr” la nuova rivista per l'infanzia “EŽ” (1928-1935), indirizzata ai ragazzi-pionieri, quindi di età compresa tra i 9 e 14 anni, che fin dal primo numero desta molti sospetti (Dvinskij 1928). Dello stesso parere è anche V.M. Volin che osserva: «Prendiamo per esempio la rivista ‘EŽ’:

³⁹⁸ In realtà l'articolo di Ja. Meksin (Meksin 1929) dedicato ai primi dieci anni della Casa editrice di Stato fa risalire a ben prima, al 1924, la battaglia contro i metodi artistici dell'animismo e dell'antropomorfismo condotta allo scopo di dirottare l'attenzione degli scrittori a temi e contenuti molto più pertinenti e di valore quali la guerra civile, l'industrializzazione, la biografia dei grandi leader rivoluzionari.

³⁹⁹ *Tri tolstjaka* di Ju. Oleša, per esempio, è definita una favola dal contenuto dannoso che dà una falsa rappresentazione della Rivoluzione (Ustinov 1990).

⁴⁰⁰ «Significantly, the point when the *skazka* was given the official seal of approval as a children's genre – the First Congress of Soviet Writers – coincided with the beginning of the entrenchment of the Stalin cult».

⁴⁰¹ «Литературная дешевка, детская отравка, уснащенная бульварными лозунгами».

il lavoro di redazione non è abbastanza accurato, ci sono scenette naturalistiche etc. Il Politkontrol' deve ripulire insieme alla redazione i difetti elencati, inammissibili soprattutto nella letteratura per l'infanzia. Il presidente del Glavlit Volin»⁴⁰² (Bljum 2000a: 214).

Anche il suo inserto, il giornale-gemello creato due anni dopo, "Čiž" (1930-1941), destinato agli «oktjabrjata» (7-9 anni), non è ben visto e i motivi sono vari, a partire dallo stesso staff redazionale: le due riviste, con sede al quinto piano della «casa sormontata dal globo» – cioè la Dom knigi sul Nevskij prospekt – nella stanza di fianco al Detizdat di Leningrado, sono il prodotto della vivace collaborazione tra N. Olejnikov, N. Zabolockij⁴⁰³, D. Charms, N. Vvedenskij, B. Žitkov, E. Švarc, A. Panteleev, V. Bianki, O. Berggol'c e molti altri, ovvero le voci più interessanti della letteratura per bambini e ragazzi che nei primi decenni post-rivoluzionari forma il nucleo, il «fondo d'oro», di questo genere letterario e che da Šatilov sono bollati come «scaltri contrabbandieri, Esopi dei nostri giorni che sotto una 'bella' forma fanno passare⁴⁰⁴ un contenuto marcio»⁴⁰⁵ (Šatilov 1929: 185).

Le due riviste sono nel mirino della critica per la mancanza di temi sociali, al posto dei quali si divertono a inserire trucchetti di ogni genere (Razin 1930: 3), e ben presto dalle parole si passa ai fatti: a dicembre del 1931 Charms, Vvedenskij e Bachtarev vengono arrestati. Charms e Vvedenskij sono dapprima condannati a tre anni di lager, poi la pena viene commutata in esilio. Charms torna a Leningrado a ottobre del 1932, Vvedenskij nel 1933. Nel 1932 "Ež" pubblica soltanto 12 numeri al posto dei 24 previsti (nel 1933 diventa a tutti gli effetti un mensile e non un bisettimanale), fino alla chiusura definitiva avvenuta nel 1935⁴⁰⁶, quando si sta preparando il materiale per porre fine alla redazione del Leninzdat e al cosiddetto «dannoso gruppo di Maršak».

⁴⁰² «Обращаем внимание на журнал 'Еж': недостаточно тщательное редактирование, натуралистические сценки и т.д. Политконтролю необходимо добиться через редакцию очищения журнала от указанных дефектов, особенно недопустимых в детской литературе. Начальник Главлита Волин».

⁴⁰³ Per alcuni mesi Olejnikov e Zabolockij sono anche i capi redattori di "Čiž".

⁴⁰⁴ In quegli anni di campagne diffamatorie, delazioni e feroci attacchi il verbo «протаскивать» diventa una costante degli accusatori (Čukovskaja 2013: 119).

⁴⁰⁵ «Ловкие контрабандисты, эзопы наших дней – под 'хорошей' формой протаскивают гнилое содержание».

⁴⁰⁶ È anche l'anno in cui esce la *postanovlenie* del Comitato centrale (31 maggio 1935) «Sulla letteratura per l'infanzia e le pellicole cinematografiche» [«О детской литературе и кинофильмах»] in cui, tra le altre disposizioni, si ricorda di «rafforzare il monitoraggio sulla letteratura per l'infanzia e i film, non ammettere libri e film che possano avere un'influenza nociva sui bambini (le avventure di criminali etc...)» [«Усилить наблюдение за детской литературой и кинофильмами, не допуская литературы и фильм, могущих иметь вредное влияние на детей (приключения уголовных преступников и т.п.)»] (Fogelevič 1935: 118-119).

2.3.4 ČUKOVŠČINA

Il lettore di oggi non si ricorda o forse non sa molte cose; in particolare, che il pungente critico letterario e l'allegro contastorie Kornej Čukovskij è stato un tempo appassionato e giovane e che nei primi anni, come negli ultimi, ciascuna favola da lui scritta, tutte senza eccezione, era accolta con una levata di scudi da metodologi, pedagoghi, pedologi, ignoranti del Consiglio scientifico di Stato e «alti papaveri».

L.K. Čukovskaja

Che cos'è la «čukovščina»? «È prima di tutto negazione ostinata della tematica dell'attualità, in secondo luogo è anti-pedagogismo, ampio utilizzo di procedimenti che agiscono in maniera traumatica sui bambini e in terzo luogo è arroccamento formale, rifiuto di cercare le forme in grado di corrispondere al nuovo contenuto»⁴⁰⁷ (Chanin 1930: 1). In realtà l'incontro tra K. Čukovskij e la censura sovietica avviene ben prima del 1930, nel 1921 insieme alla "Literaturnaja gazeta" (§ 2.2.2) e nel 1924, all'epoca della sua collaborazione con la rivista "Russkij sovremennik", di cui registra alcuni momenti significativi nei diari (Čukovskij XII, 173-174). La rivista redatta da M. Gor'kij, E. Zamjatin, A. Tichonov e dallo stesso Čukovskij subisce violenti attacchi (la campagna diffamatoria era supportata da Trockij) fino alla chiusura definitiva, nell'anno stesso della sua fondazione, dopo appena 4 numeri pubblicati⁴⁰⁸ (Bljum 1994: 227). La decisione è presa dal Gublīt di San Pietroburgo, a capo del quale c'è I.A. Ostrecov, che nonostante i vari scontri, Čukovskij considera una brava persona, «il più tenero e ubriaco capo del Gublīt»⁴⁰⁹ (Čukovskij 2013 XII, 267). Nonostante molti critici abbiano enfatizzato i dissapori, le contestazioni e i risentimenti nei confronti dei censori in questi primi anni Venti, è corretto segnalare la possibilità che in quel momento hanno ancora gli scrittori di rivolgersi di persona al Gublīt e ai responsabili degli uffici censori, possibilità che presto verrà a mancare. Il 13 agosto del 1925, anche se in via eccezionale – in quanto ubriaco, secondo la testimonianza di Čukovskij – Ostrecov può permettersi il lusso di spiegare a Čukovskij la realtà dei fatti (lo scrittore aveva provato a difendere *Mucha-Cokotucha*): «Non mi dica che non capisce! Non si tratta di un libro in particolare o di qualche frase precisa. A Mosca hanno deciso

⁴⁰⁷ «Это, во-первых, упорное отрицание современной тематики, это, во-вторых, антипедагогичность, широкое использование приемов, травматически [sic] действующих на детей и, в-третьих, формальное закостенение, отказ от поисков таких форм, которые бы соответствовали новому содержанию».

⁴⁰⁸ Il momento è immortalato da Maršak in una poesia poi apparsa in Čukokkala (Bljum 1994: 227).

⁴⁰⁹ «Милейший и пьяневший глава Гублита».

di sforbiciare Čukovskij e basta, che si metta un po' a scrivere libri socialmente utili. La strada è sbarrata. Al Gublīt sono arrivate recensioni su tutti i suoi libri con la segnalazione di tutti i suoi errori»⁴¹⁰ (Čukovskij XII, 242). E in effetti, così è: le favole di Čukovskij vengono proibite una dopo l'altra – *Krokodil*, *Mucha-Cokotucha*, *Tarakanišče*, *Barmalej*⁴¹¹ – con le motivazioni più disparate e ben oltre il limite dell'assurdo (Čukovskij XII, 238-239), lo scrittore ne parla in maniera approfondita in un capitolo del saggio *Ot dvuch do pjati* (Čukovskij II, 189-225)⁴¹², è un momento molto delicato della sua carriera, all'ennesimo divieto lo scrittore cade in una crisi profonda: «Come critico sono costretto a tacere, visto che la critica ora è soltanto della RAPP e il giudizio si dà in base alla tessera di partito e non al talento. Mi hanno fatto diventare uno scrittore per l'infanzia, ma le vicende vergognose con i miei libri per bambini – il silenzio, la *travlja*, i divieti della censura, mi hanno allontanato anche da questo campo. Ho trovato un ultimo angolino, un romanzo ironico per un giornale, sotto falso nome⁴¹³. Voglio vedere chi mi costringerà a diventare un romanziere, io che non sono più un critico e non sono più un poeta. Sì, io, Kornej Čukovskij non sono per niente un romanziere, sono un ex critico, un ex uomo etc...»⁴¹⁴ (Čukovskij XII, 250).

Il colpo più forte però deve ancora arrivare: il 1 febbraio 1928 esce sulla "Pravda" il noto articolo "Su *Krokodil* di Čukovskij"⁴¹⁵ in cui N. Krupskaja non risparmia né la favola né le altre opere – anche non per bambini – dello scrittore, attaccando in particolare uno dei suoi lavori filologici e critici più importanti, il saggio sul poeta N. Nekrasov. Čukovskij si rivolge a Lebedev-Poljanskij in persona – lo conosceva perché avevano lavorato insieme proprio sugli scritti di Nekrasov – sa che la sua parola può competere con quella della

⁴¹⁰ «Да неужели вы не понимаете? Дело не в какой-нибудь книжке, не в отдельных ее выражениях. Просто решено в Москве – подсократить Чуковского, пусть пишет социально-полезные книги. Так или иначе, не давать вам ходу. В Гублит поступили рецензии обо всех ваших книгах – и там указаны все ваши недостатки».

⁴¹¹ Contro quest'ultima favola si scaglia con particolare violenza la Commissione bibliografica prescolare, in particolare l'ispettore prescolare Machlina.

⁴¹² I documenti degli anni Venti che testimoniano la battaglia di Čukovskij per salvare la sua reputazione e le sue opere sono raccolti in (Čukovskij II, 601-630).

⁴¹³ Si riferisce al «cineromanzo» *Borodulja*, uscito nell'edizione serale di "Krasnaja gazeta" del 1926 sotto lo pseudonimo di Arkadij Takisjak.

⁴¹⁴ «Как критик я принужден молчать, ибо критика у нас теперь рапповская, судят не по талантам, а по партбилетам. Сделали меня детским писателем. Но позорные истории с моими детскими книгами – их замалчивание, травля, улюлюкание – запрещения их цензурой – заставили меня сойти и с этой арены. И вот я нашел последний угол: шутовской газетный роман под прикрытием чужой фамилии. Кто же заставит меня – переставшего быть критиком, переставшего быть поэтом – идти в романисты! Да я, Корней Чуковский, вовсе и не романист, я бывший критик, бывший человек и т. д.».

⁴¹⁵ "О 'Крокодиле' Чуковского".

Krupskaja, ma non ottiene nulla (Bljum 2009: 117). Interviene però un'altra voce, ancora più autorevole di quella del capo del Glavlit, vale a dire Maksim Gor'kij che in quel momento si trova a Sorrento⁴¹⁶, ma spedisce subito una risposta alla vedova di Lenin, pubblicata il 14 marzo sulla "Pravda", a cui seguono altri tre articoli essenziali⁴¹⁷ per capire la posizione di Gor'kij, le idee alla base della sua concezione di letteratura per l'infanzia che al contempo svolgono anche la funzione di protezione per molti letterati sotto accusa. L'altra importante difesa di *Krokodil* e del suo autore arriva da una protesta ufficiale della Federazione degli scrittori, indirizzata a Lunačarskij e firmata dai nomi più importanti dell'epoca nel campo della letteratura per l'infanzia e della critica, tra i quali Al. Tolstoj, K. Fedin, M. Zoščenko, S. Maršak, Ju. Tynjanov, M. Slonimskij, B. Ejchenbaum, B. Žitkov e molti altri. I colleghi accusano il GUS di aver basato i propri giudizi erranei su dati «soggettivi e traballanti»⁴¹⁸, riprendendo così le parole dell'articolo di M. Gor'kij e sottolineando l'unità di intenti e di pensiero con il «grande assente».

Tali iniziative non sono però sufficienti a fermare l'ondata di proteste contro i messaggi immorali e il dilagante antropomorfismo delle favole di Čukovskij e dei suoi colleghi: il 7 marzo 1929 il collegio dei genitori dell'asilo del Cremlino accoglie la risoluzione "Esortiamo a lottare contro la *čukovščina*" in cui si ritrovano più o meno le stesse accuse formulate l'anno prima dalla vedova Lenin: mancanza di temi sociali e di attualità, assenza di stimoli ai sentimenti sociali, antropomorfismo nocivo, rappresentazioni fuorvianti di animali e insetti, elogio di atteggiamenti borghesi. L'unica soluzione evidente è pertanto «non leggere questi libri ai bambini, protestare con gli organi di stampa contro la pubblicazione da parte delle nostre case editrici di Stato di libri scritti dagli autori di queste tendenze»⁴¹⁹ (*My prizyvaem k bor'be...* 1929: 4).

Dal caso Čukovskij si può osservare come, a cavallo tra gli anni Venti e gli anni

⁴¹⁶ La lettera di risposta – "Письмо в редакцию" – è datata 25 febbraio 1928.

⁴¹⁷ Si tratta di "La persona con le orecchie piene di ovatta" ["Человек, уши которого замкнуты ватой"], "Sulle favole" ["О сказках"] e "Sulle persone irresponsabili e sul libro per l'infanzia ai giorni nostri" ["О безответственных людях и о детской книге нашей дней"] (Gor'kij 1968: 95-105). Qui si ritrovano in sintesi due idee fondamentali, espresse da Gor'kij altrove, in articoli, saggi e corrispondenze private: a) l'importanza della fantasia (e perciò della favola) che spesso anticipa il progresso dell'umanità (chi ieri parlava dei tappeti volanti aveva già nella mente gli aeroplani di domani) ed è stata usata da grandissimi scrittori di tutte le epoche – da Apuleio e Boccaccio a Goethe e Dickens; b) l'importanza dell'umorismo e dei giochi – inclusi quelli di parola – per conoscere il mondo.

⁴¹⁸ Per una rassegna precisa, benché incompleta delle accuse e delle proteste intorno a *Krokodil* (e a tutte le altre opere censurate e attaccate da varie parti) rimando alla raccolta *PRO ET CONTRA* (<http://chukovskiy.lit-info.ru/chukovskiy/bio/chizh/index.htm>)

⁴¹⁹ «[...] не читать детям этих книг, протестовать в печати против издания книг авторов этого направления нашими государственными издательствами [...]».

Trenta, le riviste e i giornali svolgano ancora il doppio ruolo di tribuna aperta al dibattito e di base per svolgere molteplici attività di censura preventiva e punitivo-repressiva (come succede nel caso di Pil'njak e Zamjatin) che culminano qualche anno più tardi nella campagna contro il formalismo (1936) e contro le riviste "Zvezda" e "Leningrad" (1946), accusate di aver pubblicato le poesie di A. Achmatova e la prosa di M. Zoščenko (Zalambani 2009: 109-111). Nel passaggio di decennio il vento cambia direzione, ora l'attualità è ancora più centrale, la parola d'ordine è trovare «nuovi quadri» e su tale sfondo mal si stagliano gli scrittori per l'infanzia che si sono fatti conoscere negli anni Venti e che, a parere della critica ufficiale, subiscono la dannosa influenza della «čukovščina»: «In balia di questa *čukovščina* si trovano anche quelli che, esigendo in primo luogo la maestria artistica, non tengono conto della tematica sociale del libro per bambini»⁴²⁰ (Jakovlev 1930: 3). È chiaro che il primo della lista è S.Ja. Maršak, un «compagno di strada» che ignora o non comprende l'essenza di classe dei fenomeni di cui scrive.

Čukovskij esce prostrato da questi attacchi continui⁴²¹ che non si interrompono nemmeno durante e dopo la fine della Seconda guerra mondiale⁴²². In molti appunti del diario si possono trovare tracce delle logoranti e spesso disperate battaglie per ottenere il permesso di pubblicare le proprie opere, una delle poche fonti di sostentamento dello scrittore e della sua numerosa famiglia⁴²³.

2.3.5 IL «GRUPPO DI MARŠAK» E IL DETIZDAT DI LENINGRADO

Le opere di Samuil Maršak non sono vittima dei censori in maniera così prolungata e regolare come succede a Čukovskij, tuttavia non si risparmiano le critiche al suo *Bagaž* (§ 2.3.2) e in generale alla sua produzione per l'infanzia: «Maršak porta avanti cose mostruose, assurde che non sono accettabili né a livello formale né tantomeno per il loro contenuto» (Bljum 2000a: 250). Lo scrittore è avvilito e furibondo per la cieca critica a cui è sottoposto nel

⁴²⁰ «В плену этой же чуковщины находятся и те, кто, требуя прежде всего художественного мастерства, пренебрегает социальной тематикой детской книги».

⁴²¹ Ricordiamo che per Čukovskij è un momento tragico anche dal punto di vista personale: il 1931 è l'anno in cui muore di tubercolosi la figlia Mura (Marija) ad appena 11 anni.

⁴²² Alcuni articoli: «La robaccia volgare e nociva di K. Čukovskij» [«Пошлая и вредная стряпня К. Чуковского»] di P. Judina nella "Pravda" (1 marzo 1944); «Difetti seri dei giornali per l'infanzia» [«Серьезные недостатки детских журналов»] di S. Krušinskij nella "Pravda" (29 agosto 1946).

⁴²³ Anche a livello familiare Čukovskij vive più di una tragedia: non soltanto la morte della figlia Mura (Marija), ma anche quella del figlio Bob (Boris) in guerra e le molteplici sofferenze della figlia Lidija, di cui rimane testimonianza in molti scritti (Čukovskaja 2011a); (Čukovskaja 2011b); (Čukovskaja 2013).

passaggio di decennio, insieme a tutti i suoi colleghi scrittori e al Detizdat di Leningrado, tanto da scrivere a Gor'kij nel gennaio del 1930: «La redazione in cui lavoro ha dato al bambino sovietico libri sulla rivoluzione, sulla guerra civile, sulla tecnica sovietica, come 'Ot morja do morja' di Nik. Tichonov, 'Osada dvorca' e 'Vperedi vseh' di Kaverin, i libri di Žitkov, Il'in, Olejnikov, Al. Slonimskij, 'Respublika ŠKID', 'Reka v upražke'. Con che cosa possono ribattere gli autori di questa 'lettera aperta' che parlano della necessità dell'educazione dei combattenti per il socialismo? [...] La cosa triste non è che scrivono male, ma che stanno creando un libro pseudo-sovietico e pseudo-per l'infanzia»⁴²⁴ (Maršak VIII, 115). Nell'Archivio russo di Stato della letteratura e dell'arte (RGALI) sono conservati molti contratti tra lo scrittore e le case editrici⁴²⁵ ed è per esempio curioso che nel 1937, proprio nel momento della distruzione della redazione di Leningrado del Detizdat, la poesia *Detki v kletke* venga rinominata *Moj zoosad*⁴²⁶.

Maršak viene colpito in una delle attività a cui più teneva, quella di redattore, di educatore e consigliere: la storia del «collettivo di complici del pensiero» (Čukovskaja 2011a: 207) è raccontata nei minimi dettagli e con grande passione da Lidija Korneevna Čukovskaja nei capitoli "Redakcionnyj orkestr" e "Maršak-redaktor" del saggio *V laboratorii redaktora* (Čukovskaja 2011a: 188-392), ma è spesso citata nelle memorie e nei ricordi di molti scrittori che in qualche momento della loro carriera, spesso all'inizio, sono entrati nella stanzetta al quinto piano del Dom knigi dove Maršak svolge ufficialmente la funzione di consulente letterario (Maršak 1988; Švarc 1990). L. Čukovskaja lavora dal 1928 al 1936 nella redazione per l'infanzia di Leningrado, insieme a Tamara Gabbe, Zoja Zadunajskaja e Aleksandra Ljubarskaja, e osserva dall'interno come si svolge la campagna preparatoria e poi l'eliminazione, anche fisica, dei collaboratori di Maršak: tra il 1937 e il 1938 N. Olejnikov⁴²⁷, S.K.

⁴²⁴ «Редакция, в которой я работаю, дала советскому ребенку такие книги о революции, гражданской войне, советской технике, как 'От моря до моря' Ник. Тихонова, 'Осада дворца' и 'Впереди всех' Каверина, книги Бор. Житкова, Ильина, Олейникова, Ал. Слонимского, 'Республику Шкид', 'Реку в упряжке'. Что могут противопоставить всему этому авторы 'открытого письма', говорящие о необходимости воспитания борцов за социализм? [...] Беда не в том, что они пишут плохо, а в том, что они создают псевдодетскую и псевдосоветскую книгу».

⁴²⁵ (РГАЛИ Ф. 630, Оп. 8, Д. 154).

⁴²⁶ Peraltro tra parentesi rimane spesso indicato il titolo originale, come per assicurarsi che tutti capiscano di che cosa si sta parlando. Compare di nuovo a partire dagli anni Quaranta.

⁴²⁷ Ecco quanto si legge su Olejnikov: «Così il libro su Lenin è stato affidato ad Olejnikov che si trova sotto arresto e che proclama apertamente il suo slogan: 'Evviva la volgarità!'. Si pubblicano libri di pessima qualità e nocivi dal punto di vista politico. Per esempio vengono ripubblicati '1-e maja' e il libro 'Boevye dni' che sviano gli eventi rivoluzionari del 1917. Entrambi questi libri sono tolti dalla produzione su ordine della censura» [«Так, книгу о Ленине

Bezborodov, G.G. Belych, V.V. Bianki, Tekki Odulok (pseudonimo di N.I. Spiridonov), M.P. Bronštejn – geniale fisico teorico e marito di Lidija Čukovskaja –, R.R. Vasil’eva vengono arrestati e fucilati. T.G. Gabbe, A.I. Ljubarskaja sono dapprima licenziate, poi arrestate e incarcerate per alcuni mesi. N. Zabolockij è arrestato e condannato a 5 anni di lager (Zabolockij 1995). La stessa Čukovskaja viene allontanata all’inizio dell’anno (Čukovskaja 2013). Nel 1941, A. Vvedenskij e D. Charms subiscono il secondo arresto che risulta per entrambi fatale (muoiono rispettivamente a dicembre 1941 e febbraio 1942). L’attacco era stato preparato da tempo, prefigurato dagli arresti di Charms e Vvedenskij alla fine del 1931 e poi in maniera massiccia dalle delazioni degli organi censori e dei collaboratori interni.

Negli anni Novanta sono venuti alla luce anche due preziosi documenti a firma di Dmitrij I. Čevyčelov⁴²⁸, *politredaktor* del Detizdat di Leningrado, che il 9 ottobre 1935 e il 2 novembre 1937 scrive due «relazioni» sullo stato e l’attività della redazione⁴²⁹; la prima, di carattere preventivo, descrive la «situazione anomala creatasi nella casa editrice»⁴³⁰ (Bljum 1996: 72), fornendo una sintetica ma efficace descrizione dei maggiori collaboratori – la trockista Vasil’eva, «il nostro nemico nascosto» L.K. Čukovskaja, e così via – e contribuendo di certo all’inizio del processo di eliminazione del gruppo. Nella seconda, redatta quando molti scrittori erano già stati arrestati e in attesa di processo o condanna definitiva, il censore conferma che il gruppo di Maršak è stato in parte liquidato. Anche in questo caso Čevyčelov offre accurate descrizioni dei collaboratori della casa editrice e del loro punto di riferimento, S. Maršak: «Ha

поручили арестованному Олейникову, в которой он открыто объявлял своим девизом: ‘Да здравствует пошлость!’. Издаются недоброкачественные и даже политически вредные книги на современные советские темы. Так, переиздаются книги Олейникова ‘1-е мая’ и книга ‘Боевые дни’, извращающие революционные события 1917 г. Обе эти книги в цензурном порядке изъяты из производства»] (Bljum 2003: 138).

⁴²⁸ «Un essere senza età e nazionalità, un mostriattolo con la *tjubetejka* non privo comunque di competenze professionali: era il nostro *politredaktor*, in parole povere il censore affibbiato al Detgiz di Leningrado» [«Существо без возраста и национальности, уродец в тубетейке, не лишенный, однако, профессиональных навыков: он был нашим политредактором, или, попросту говоря, прикрепленным к Ленинградскому Детгизу цензором»] (Čukovskaja 2013: 113).

⁴²⁹ È sensato ipotizzare che lo zelo di Čevyčelov nella liquidazione della redazione della filiale leningradese fosse dettato dalla necessità di riscattare l’«insufficiente vigilanza» nel controllo preventivo dimostrata dal censore in occasione della pubblicazione del poema di Zabolockij *Toržestvo zemledelija*, su “Zvezda” (10, 1929), che dà anche il via alla «travljа» del poeta e che provoca un certo scontento da parte delle autorità, tanto che il capo della censura leningradese si sente per questo in dovere di scusarsi di fronte a B. Volin: «La presenza di questo poema nella rivista si può spiegare con l’insufficiente vigilanza del *politredaktor* del controllo preventivo, il compagno Čevyčelov» [«Факт помещения этой поэмы в журнале объясняется недостаточной бдительностью политредактора предварительно контроля тов. Чевычелова»] (Bljum 2000a: 202).

⁴³⁰ «В издательстве сложилось ненормальное положение».

iniziato l'attività letteraria nel 1908. Ha scritto versi sionisti. Collaborato con 'Biržovka' ['Birževye novosti']. Ha studiato all'estero. Negli anni della guerra civile si trovava nel Kuban'. Ha lavorato con i bianchi. È stato poi arrestato dagli organi sovietici. Nel 1922 è andato all'estero [...] Nelle cerchie più vicine a Maršak c'è la convinzione che se riuscisse ad andare all'estero non tornerebbe più in Unione Sovietica»⁴³¹ (Bljum 1996: 72) e ancora: «Ritengo che sia ormai arrivato il momento di annientare questo simulante e nemico, al di là della sua autorità letteraria. È possibile che si renda necessario conoscere il parere delle organizzazioni di livello superiore, ma la questione Maršak deve essere posta ora e con tutta la sua inconcepibilità politica»⁴³² (Bljum 1996: 73).

I capi di accusa alla casa editrice si riassumono nella deliberata mancanza di temi sociali e attuali nella linea editoriale promossa dalla redazione e nell'eccessiva presenza dei classici: «Il lavoro diversivo e nocivo del Detizdat di Leningrado si muoveva lungo i seguenti canali: con la produzione di libri e riviste della casa editrice si avvelenava il contenuto bolscevico politico-educativo e ciò veniva realizzato a) mediante l'assenza nei piani della casa editrice della tematica attuale e sovietica e con l'aumento delle ripubblicazioni di opere classiche e politicamente poco attuali»⁴³³ (Bljum 1996: 73).

Maršak e Čukovskij, seppur scampati al pericolo di morte⁴³⁴, sono ormai dei

⁴³¹ «Литературную деятельность начал в 1908 г. Писал сионистские стихи. Позднее сотрудничал в Биржевке. Образование получил за границей. В годы гражданской войны находился на Кубани. Работал у белогвардейцев. Арестовывался затем советскими органами. В 1922 г. ездил за границу [...] В близких кругах, знающих Маршака, имеется твердое убеждение, что, если Маршаку удастся выехать за границу, в Советский Союз он уже не вернется». Viene spontaneo notare come ogni frase della delazione suoni già di per sé come un capo di accusa: ebraismo, contatti con il movimento dei bianchi, permanenza all'estero, presunta (e quantomai infondata) volontà di emigrare.

⁴³² «Я считаю, что сейчас назрела необходимость разоблачить этого симулянта и вредителя, не считаясь с его литературным авторитетом. Возможно, в вопросе о Маршаке потребуется узнать мнение вышестоящих организаций, однако вопрос о Маршаке необходимо поставить сейчас со всей политической непримиримостью».

⁴³³ «Вредительская диверсионная работа шла в Лендетиздате по таким каналам: из издательской книжно-журнальной продукции вытравлялось политико-воспитательное большевистское содержание. Это осуществлялось: а) путем свертывания в издательских планах советской современной тематики и усилением переиздания классических и политически малоактуальных произведений» (ЦГА ИПД Ф. 24, Оп. 2-в, Д. 2295, Л. 229).

⁴³⁴ Molti si sono chiesti il motivo per cui i due principali responsabili della letteratura per l'infanzia «deviata», troppo spesso lontana dai canoni ideologici, più volte attaccati da critici e pedagoghi e con evidenti precedenti (e dossier) negli uffici dei censori, non siano stati arrestati o fucilati. Premesso che ai fini della presente ricerca è piuttosto superfluo, nemmeno Lidija Čukovskaja e Aleksandra Ljubarskaja (Ljubarskaja 1995); (Ljubarskaja 1998) che ci hanno lasciato le testimonianze più toccanti e dolorose di quei momenti, hanno potuto fornire una risposta. Maršak la dà, come sempre in poesia, in una delle ultime lettere indirizzate a K. Čukovskij: *Potevamo morire, tu e io / ma per fortuna nel mondo / abbiamo amici potenti / il cui nome è – bambini!* (Могли погибнуть ты и я, / но, к счастью, есть на свете / у нас могучие друзья, / которыми имя – дети!) (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 141). C'è più verità di quanto sembri in questi versi: la vasta popolarità raggiunta da Maršak e Čukovskij, il numero di lettere che ogni giorno arrivano sulle loro scrivanie da tutto il Paese, i continui interventi e incontri pubblici con

paria, tanto che nel 1938 in un rapporto speciale sulla produzione di dischi per grammofoni si dice esplicitamente che il 20% del repertorio classico è stato eliminato poiché includeva opere quali *Vot kakoj rassejannyj, Bagaž, Mister Tvister, Moj dodyr* (Bljum 2000a: 219).

Nel 1938 infine un'altra campagna, questa volta legata all'antisemitismo, colpisce anche la produzione per ragazzi: il racconto di D. Brodskaja, *Marijino detstvo*, subisce numerosi tagli a seguito dei quali scompare del tutto il motivo ebraico presente nel testo. Perfino *Golubaja čaška* di A. Gajdar, uno dei pochissimi scrittori di grande talento che trova l'approvazione ufficiale (Tarasenkov 1933) viene pesantemente riscritta nel 1940, a seguito dei nuovi assetti geo-politici internazionali, e si discosta molto dal racconto del 1936⁴³⁵.

Dal 1938-1939 fino al 1960 Čevyčelov è redattore capo del Detizdat di Leningrado. Al RGALI si trovano alcune corrispondenze del neo-promosso redattore con S. Maršak⁴³⁶ a proposito dei libri da pubblicare e di alcune illustrazioni – lettere molto asciutte e ufficiali, che testimoniano però la perversione e l'assurdo che regnano negli anni del Grande Terrore e non solo.

2.3.6 LA SCUOLA DI LEBEDEV

*L'arte deve essere per il bambino
la stessa noce che è per l'adulto.
Soltanto [...] la noce destinata al bambino
non deve avere il guscio troppo duro*

V.V. Lebedev

Il secondo documento redatto da Čevyčelov si conclude citando lo stato attuale sul fronte dell'illustrazione dei libri per bambini. Pur non trattando in modo

bambini, genitori e insegnanti – nelle scuole, ai congressi, nei teatri – avrebbe reso difficile giustificare o mascherare la scomparsa di due figure così influenti e amate dalla maggior parte delle famiglie sovietiche.

⁴³⁵ Gajdar all'epoca aveva già pubblicato alcuni racconti importanti, quali *R.V.S.* (1925), *Škola* (1930) e *Dal'nie strany* (1932). Il secondo in particolare piace molto a Maršak a cui Gajdar porta in seguito il manoscritto di *Golubaja čaška* per lavorarci insieme. Dopo un giorno e una notte di correzioni Gajdar torna a casa soddisfatto, convinto che tutte le osservazioni di Maršak siano appropriate. Quando però rilegge la nuova versione si rende conto che non gli appartiene più e così riscrive il testo daccapo: «Tolsi tutto quello che avevamo fatto insieme e lo riscrissi». Il redattore poteva dirsi soddisfatto: nacque una nuova versione della *povest'*, senza i difetti della prima, verosimile, in cui ogni riga era convincente dal punto di vista psicologico, e allo stesso tempo rimaneva stravagante, poetica, del tutto gajdariana» [«Я изорвал все, что мы сделали вместе, и написал заново». Редактор был чрезвычайно доволен: появился новый вариант повести, лишенный недостатков первого варианта, достоверный, психологически убедительный в каждой строке и в то же время причудливый, поэтический, вполне гайдаровский»] (Čukovskaja 2011a: 311).

⁴³⁶ (РГАЛИ Ф. 630, Оп. 6, Д. 3).

articolato il tema della grafica per l'infanzia ci pare opportuno segnalare la sorte condivisa da pittori e illustratori nella «via dei tormenti» della letteratura per l'infanzia sovietica, dal punto di vista della storia della censura. S. Pankenier Weld compie un'ottima analisi critico-filologico delle illustrazioni di V. Lebedev e M. Cechanovskij nel contesto della dissoluzione dell'avanguardia e delle spinte ideologico-politiche verso l'arte del realismo socialista, spiegando «come gli artisti aggiustino in modo graduale i loro principi estetici dell'avanguardia per adattarsi ai nuovi tempi»⁴³⁷ (Pankenier Weld 2014: 185).

Sappiamo che non solo la parola, ma anche l'immagine, di qualunque tipo, è soggetta al controllo del Glavlit, responsabile di tutto il materiale preposto alla pubblicazione – copertine, disegni tecnici, mappe, annunci, note etc. – a cui deve apporre il suo visto di permesso (Fogelevič 1935: 112). Non esiste francobollo, etichetta di bottiglia o scatola di fiammiferi illustrata che possa essere stampata senza il visto del Glavlit. Ancora più alta è l'attenzione per opere di grafica e illustrazioni che provengono dall'estero.

Benché esista un organo specializzato, la «Direzione centrale per le questioni di letteratura e dell'arte», meglio noto come Glaviskusstvo (Fitzpatrick 1971); (Gorjaeva 2002) a regolare i permessi e i divieti in materia di immagine e grafica, il Glavlit entra pesantemente nella supervisione dei materiali e lo fa per esempio il 13 giugno 1933 con una circolare firmata da B. Volin in cui si pretende la massima attenzione e responsabilità per il contenuto e la composizione della letteratura in via di pubblicazione. Il documento è reso necessario da una lettera del responsabile del Kul'tprop del Comitato Centrale A.I. Steckij ai dirigenti di tutte le case editrici letterarie e artistiche centrali contenente in nuce le direttive che il Partito impone da quel momento in poi in campo artistico ed estetico⁴³⁸. Si stanno preparando cioè le basi teoriche e le linee guida politiche che vengono poi esplicitate e confermate con la liquidazione di tutte le «unioni artistiche» e l'annuncio del Primo congresso degli scrittori dell'Unione Sovietica. Al centro delle accuse c'è la Molodaja Gvardija la cui produzione iconografica non corrisponde alla linea del Partito tesa al realismo socialista, manca di «allegria vitale»⁴³⁹; per di più la casa editrice annovera tra i suoi collaboratori formalisti, sperimentatori e altri rappresentanti delle correnti deviate della borghesia. In via precauzionale si amplia il gruppo

⁴³⁷ «How artists gradually adjusted their avant-garde aesthetic principles to accommodate changing times».

⁴³⁸ (ЦГАЛИ СПб Оп. 1, Д. 43, Л. 200-201).

⁴³⁹ (ГАРФ Ф. 4851, Оп. 1, Д. 1385, Л. 6).

degli IZO, ovvero dei censori che esaminano la produzione artistica stampata o esposta al pubblico (Bljum 2000a: 228-243).

Il libro per l'infanzia è uno dei prodotti più vessati e più presente nelle circolari e nelle valutazioni segrete degli organi che in molti casi tacciano le case editrici e le riviste specializzate di essere diventate un rifugio per le tendenze artistiche deviate e ormai superate (da riassumere nel termine generico di «avanguardia»); spesso sono menzionate le riviste “Čiž”⁴⁴⁰ e “Ež” i cui disegni, secondo i censori, si distinguono per «cupezza» e «naturalismo», le circolari si scagliano contro l’«orribile grafica del libro per l'infanzia» (Bljum 2000a: 232).

I toni si accendono durante la Prima conferenza sulla letteratura per l'infanzia presso il Comitato centrale dell'Unione comunista dei giovani del 15-19 gennaio 1936 a cui partecipano i maggiori esponenti della letteratura sovietica⁴⁴¹ per i più piccoli. Risuonano le prime critiche nei confronti di Lebedev e di altri illustratori che da una tribuna tanto ufficiale non passano di certo inascoltate, tanto più che l'organo di stampa del Partito, la “Pravda” le riassume a lavori conclusi: «Al congresso si è segnalato che i libri per l'infanzia continuano a essere illustrati male; in molti libri al posto di disegni realistici si dà al bambino un pasticcio di colori senza forma, disegni incomprensibili, senza capo né coda»⁴⁴² (*Pervoe soveščanie o detskoj literature...* 1936: 3). Più minacciose suonano le parole del segretario del Comitato centrale del Partito, A. Andreev, che puntualizza subito la particolare attenzione di Stalin in persona all’«educazione socialista e ri-educazione delle persone» (Andreev 1936) e sulle illustrazioni ribadisce che «alcuni pittori ‘di sinistra’ riescono persino a ritenere questo pasticcio di colori un passo avanti, invece di dare ai bambini disegni e immagini reali per sviluppare, fin dalla tenera età, la sensibilità e il

⁴⁴⁰ Nel 1933 scoppia uno scandalo per la pubblicazione del libro di E. Čarušin, *Mochnatye rebjata*, inizialmente apparso su “Čiž” come allegato fai-da-te, che i piccoli lettori devono costruire da soli, e poi come vera e propria edizione stampata, con i testi dello stesso Čarušin. L'opera attira l'attenzione di B. Volin che manda al Lenoblgorlit un avviso minaccioso: «Secondo il telegramma dell'11 maggio 1933 il libro di E. Čarušin ‘Mochnatye rebjata’ è stato bloccato. L'uscita di questo libro è prova del fatto che, nonostante le nostre indicazioni, il controllo dei *politredaktor* della casa editrice non funziona in maniera soddisfacente. È necessario confiscare il libro di Čarušin [...] Suspendete dal lavoro il *politredaktor* che ha fatto passare il libro di Čarušin e richiamatelo, insieme al redattore della casa editrice, alla sua responsabilità nei confronti del Partito» [«Согласно телеграмме от 11 мая 1933 г. задержана книжка Е. Чарушина ‘Мохнатые ребята’. Выход этой книги свидетельствует о том, что вопреки нашим указаниям, политредактура издательства работает неудовлетворительно. Книжку Чарушина необходимо конфисковать [...] Снимите с работы политредактора, разрешившего книжку Чарушина и привлечите его, как и редактора издательства, к партийной ответственности»] (Bljum 2000a: 233).

⁴⁴¹ Ci sono anche rappresentanti illustri dall'Ucraina e delle altre Repubbliche sorelle.

⁴⁴² «На совещании отмечалось, что детские книги все еще плохо иллюстрируются; во многих детских книжках, вместо реалистических рисунков ребенку преподносится бесформенная мазня, безграмотные и непонятные картинки».

gusto artistico. Vedete quindi di quali mancanze soffre ancora la nostra letteratura per l'infanzia»⁴⁴³ (Andreev 1936).

La situazione precipita il 1 marzo 1936, quando nell'ambito dell'accanita battaglia contro il formalismo e il naturalismo in tutte le arti, esce il famoso articolo "Sui pittori imbrattatele"⁴⁴⁴, in riferimento al laboratorio creativo riunitosi intorno alla redazione del Detizdat di Leningrado e ai migliori pittori e illustratori di tutta l'Unione Sovietica. Viene proclamata la lotta aperta alla «lebedevščina», auspicando la totale liquidazione della «scuola di Lebedev» – l'indiscusso re dell'illustrazione per l'infanzia (Petrov 1972): E.I. Čarušin, V.I. Kurdov, V.M. Konaševič, A.F. Pachomov, N.A. Tyrsa, Ju. Vasnecov e molti altri sono messi al bando. Se l'articolo citato è rimasto il più conosciuto e ricordato negli studi critici è in realtà quello seguente, "Contro il formalismo e gli stereotipi nelle illustrazioni al libro per l'infanzia"⁴⁴⁵ (*Protiv formalizma...* 1936) che attacca con maggiore violenza gli illustratori, se non altro per il fatto che elenca nomi e cognomi, evidenziandone i difetti e le mancanze di ciascuno. Al primo posto c'è ovviamente V.V. Lebedev le cui illustrazioni di *Skazki, pesni, zagadki* (S. Maršak, Academia, 1935) portano alla confisca del libro⁴⁴⁶ e i cui disegni per *Doska sorevnovanija* «sono oggettivamente una distorsione ingiuriosa del tema»⁴⁴⁷, mentre in quelli per *Petruška inostranec* «i trucchetti formalisti e l'estetismo sminuiscono il contenuto artistico»⁴⁴⁸.

Si macchiano di crimini simili T. Mavrina, V. Bechteev, D. Daran, e molti altri. In sostanza, «gli svolazzi formalisti, penetrati nel libro per l'infanzia, deformano la rappresentazione del bambino della nostra bellissima realtà, rovinano il gusto artistico in via di formazione, arrecano danno all'educazione comunista dei nostri bambini»⁴⁴⁹ (*Protiv formalizma...* 1936: 44). Anche il già ricordato *politredaktor* Čevičelov contribuisce, in via segreta, alla fine della «scuola di Lebedev»: «Sui pittori non sono abbastanza preparato. È chiaro che la scuola

⁴⁴³ «Некоторые художники 'леваки' даже считают такую мазню шагом вперед, вместо того, чтобы давать детям реальные рисунки и картинки для того, в ребенке с раннего возраста развивать художественное чутье и вкус. Вот видите, какими недостатками страдает еще наша детская литература».

⁴⁴⁴ «О художниках-пачкунах».

⁴⁴⁵ «Против формализма и штампы в иллюстрациях к детской книге».

⁴⁴⁶ Per la storia di questa e molte altre confische di libri per l'infanzia rimando a (Bljum 2003).

⁴⁴⁷ «Объективно являются клеветническим извращением темы». (corsivo mio)

⁴⁴⁸ «Формалистическое трюкачество и эстетность выхолащивают художественное содержание».

⁴⁴⁹ «Формалистические выкрутасы, проникающие в детскую книгу, искажают представление ребенка о нашей прекрасной действительности, уродуют его формирующийся художественный вкус, вредят делу коммунистического воспитания наших детей».

formalista di Lebedev – rimasuglio dell'arte corrotta borghese persiste nella casa editrice e in modo massiccio. Per mettere un punto finale alla lotta per una migliore veste grafica del libro per l'infanzia e per ribadire la necessità del disegno realistico, servono nuovi quadri di pittori su cui poter contare. I compiti che stanno di fronte, a noi e alla casa editrice, sono a mio parere i seguenti: 1) licenziare il direttore della casa editrice Krivolapov; 2) eliminare ogni traccia della pratica editoriale nemica della scuola di Maršak e Maršak stesso; 3) ripulire la casa editrice da tutte le persone estranee e sospette e liquidare più in fretta possibile le conseguenze del danno; 4) cacciare dalla casa editrice le tendenze nocive per quanto riguarda la veste grafica del libro per l'infanzia; 5) far conoscere le lezioni di lavoro deviato del gruppo di Maršak anche agli altri censori, poiché i metodi del gruppo nocivo del Lendetizdat possono trovare spazio anche in altre case editrici»⁴⁵⁰ (Bljum 1996: 74).

2.4 CONCLUSIONI

La censura è un fenomeno complesso, in stretta correlazione con il sistema politico e sociale in cui si sviluppa. Sono almeno quattro i livelli di cui si compone:

- 1) Censura redazionale – per Nadežda Mandel'stam è la rotella più terribile dell'intero ingranaggio; se il censore compare soltanto alla fine di tutto il processo, per dare gli ultimi punti di sutura, è il redattore che rosicchia ogni parola. Inoltre egli è mediamente più istruito del censore (che spesso è una figura puramente amministrativa) e pertanto rappresenta una minaccia maggiore, poiché è in grado di leggere gli eventuali sottotesti, le citazioni nascoste, cogliendo i rimandi del linguaggio esopico.
- 2) Censura repressiva – messa in atto dagli organi della polizia segreta

⁴⁵⁰ «В вопросе с художниками я недостаточно ориентируюсь. Мне ясно, что формалистическая лебедевская школа – отрывок буржуазного упаднического искусства – остается в издательстве в еще очень большой силе. Для того чтобы повести решительную борьбу за оздоровление дела художественного оформления детской книги, утверждение реалистического рисунка, – для этого нужны новые кадры художников, на которых можно было бы опереться. Перед издательством и перед нами сейчас стоят, по-моему, такие следующие задачи: 1) директора издательства Криволапова от работы устранить; 2) разоблачить до конца всю вредительскую издательскую практику маршаковской школы и самого Маршака; 3) очистить издательство от всех чуждых и подозрительных людей и ликвидировать как можно быстрее последствия вредительства; 4) до конца изгнать из издательства лебедевскую вредную линию в оформлении детской книги; 5) с уроками диверсионной работы группы Маршака ознакомить других цензоров, поскольку методы вражеской группы в Лендетиздате могут иметь место и в других издательствах».

attraverso il Politkontrol' e su iniziativa del Glavlit. Si tratta della sorveglianza continua di tutto il processo letterario, anche dopo la pubblicazione di un testo. La censura repressiva ricorda in qualche modo il terribile Comitato del 2 aprile 1848, fondato in gran segreto durante il regno di Nicola I e capace di terrorizzare non soltanto gli uomini di lettere, ma in primo luogo gli stessi censori che avevano così motivazioni ancora più valide per rimanere sempre attenti e zelanti.

3) Censura ideologica – attuata dall'Agitprop del Comitato Centrale e dalle cellule partitiche locali. Da queste strutture partono le direttive, i decreti, le segnalazioni diligentemente messe in atto da tutti gli organi preposti alla censura e che spesso danno il via a vere e proprie campagne diffamatorie.

4) Autocensura – ovvero l'autolimitazione nel processo di stesura di un testo per cui l'autore, oltre che dalla presunta ispirazione, è guidato da alcuni tabù oppure da stili, tecniche e temi approvati dagli organi ufficiali. È un meccanismo di difesa che cerca di preservare l'individuo dallo scontro diretto con l'istituzione. È forse la forma di censura più difficile da individuare nei testi, sciolta nelle correzioni e varianti scritte a mano o a macchina; è il «censore dell'anima» (Zalambani 2009) che fa perdere allo scrittore ogni contatto con la sua interiorità, troppo preso a difendersi dall'esterno. «Con il passare degli anni l'autocensura diventa il principale regolatore del processo letterario e di qualunque altro processo artistico»⁴⁵¹ (Bljum 2011: 425).

In questo tipo di studi la tendenza complessiva è però volta a evidenziare la *pars destruens* della censura, l'insieme di organi e normative che in maniera più o meno esplicita fa da setaccio all'intera produzione stampata, rappresentata o enunciata di un Paese, scremando e lasciando passare soltanto le opere – nel senso più generale del termine – adeguate all'ideologia vigente. Primo obiettivo della censura in realtà è però quello di *produrre* arte, beninteso un'arte controllata dall'alto, inserita in un discorso socio-politico più ampio, di edificazione del socialismo. Poiché la nascita dello Stato sovietico coincide con quella della letteratura per l'infanzia come genere autonomo, pur con tutte le precisazioni del caso, il punto di incontro tra i due vettori – quello dello sviluppo o dell'evoluzione letteraria e quello della pressione sociale – diventa ancora più interessante, soprattutto dal punto di vista delle strategie messe in pratica per contrastare un fenomeno così pervasivo. È però giusto parlare di vere e proprie

⁴⁵¹ «С течением времени самоцензура становится главнейшим регулятором литературного и любого иного творческого процесса».

strategie, cioè prese d'atto e rifiuto consapevole dello stato di cose, protesta – per quanto sotterranea, sporadica e mascherata – contro la società? L'elemento anti-sovietico di cui sono spesso tacciati e incriminati gli artisti esiste davvero? I prossimi due capitoli rispondono soltanto parzialmente alla domanda, ma partendo dai testi concreti di Samuil Ja. Maršak e Kornej I. Čukovskij, ripercorrendone le fonti e analizzandone i rimandi intertestuali e i richiami di stile, si pongono l'obiettivo di rivelare le basi nuove e originali da cui prende il via la futura letteratura per l'infanzia sovietica. Questi capisaldi – il folclore, la lingua, il gioco e la fantasia – sono all'origine di tutta la produzione per l'infanzia (e non solo) dei due scrittori presi in esame e si pongono, per loro stessa natura, in ottica critica rispetto ai dogmi professati dal regime.

La vera sfida che Maršak e Čukovskij lanciano è quella di introdurre le nuove generazioni nel mondo e fornire loro l'unica arma che conoscono – la cultura – perché i bambini imparino a essere, domani, uomini liberi.

CAPITOLO 3

UN TRENO IN CORSA: SAMUIL JAKOVLEVIČ MARŠAK (1887-1964)

3.1 LE FONTI DELLA POESIA PER L'INFANZIA DI S. MARŠAK

Quando la casa regge vuol dire che le fondamenta sono buone. Vale anche in letteratura, soprattutto se si parla di un genere nuovo, tutto da inventare o quantomeno da consolidare in modo autonomo rispetto ai tentativi precedenti. Le basi da cui partono Samuil Jakovlevič Maršak (1887-1964) e Kornej Ivanovič Čukovskij (1882-1969) sono all'apparenza molto simili, ma basta uno sguardo più attento per notare che a differire è il modo, personalissimo, con cui vengono trattate, ragion per cui esse sfociano in due poetiche altrettanto diverse, affini per scopo finale, ma distanti per traiettoria tracciata nel raggiungerlo.

Le battaglie compiute nel nome di una «grande letteratura per piccoli» traggono origine da una visione enciclopedica e umanistica dell'arte, profondamente radicata nella migliore tradizione popolare, ma altrettanto attenta al mondo contemporaneo, ai mutamenti epocali che attraversano il secolo, alla nuova *musica* della Rivoluzione. Tutto questo viene condensato nel lavoro incessante dei due capisaldi della letteratura per l'infanzia, troppo spesso chiusi tra le sbarre di questa rigida definizione che ha finito per mettere in secondo piano le altre sfaccettature del loro pensiero artistico: Maršak poeta lirico e drammaturgo così come Čukovskij critico e studioso di psicolinguistica, la decennale esperienza traduttiva di entrambi sono gli spazi in cui la loro attività si contamina, i canali restano aperti e in continuo scambio, i risultati visibili nell'interezza del quadro e non arginabili a un singolo elemento.

Allo stesso modo per capire le fonti che alimentano i due poeti occorre prima di tutto ricostruire il percorso che precede i rispettivi esordi letterari, i viaggi, le letture, le conoscenze – reali o metaforiche – che costituiscono la solida impalcatura di questi due originalissimi laboratori creativi.

3.2 IN PRINCIPIO: IL «KRUG ČTENIJA» DI S. MARŠAK

*«Molto di quello che ha fatto, anche le cose più rilevanti,
erano già state pensate da giovane.
Ho l'impressione che egli abbia messo in cantiere subito
le opere più significative e poi le abbia soltanto perfezionate.
Il lavoro era già stato compiuto allora»*

V. Subbotin

Tra le lettere, gli articoli, le postfazioni e la prosa autobiografica *V načale žizni*⁴⁵² non è difficile ricostruire, almeno a grandi linee, i passi di Maršak prima della Rivoluzione, gli anni più importanti per la sua formazione letteraria e per una visione del mondo e dell'arte che si consolida attraverso incontri e letture.

L'infanzia e l'adolescenza dello scrittore sono all'insegna del vagabondaggio – dopo la nascita a Čižovka, nei dintorni di Voronež, secondogenito di una famiglia numerosa⁴⁵³, iniziano gli spostamenti dettati dal padre chimico e specialista di saponi, uomo dai grandi sogni ma dotato di scarso senso pratico⁴⁵⁴, costretto a vagare di fabbrica in fabbrica in cerca di lavoro; nel 1883 la famiglia si trasferisce dai parenti a Vitebsk, mentre il padre va in cerca di fortuna. Incapace di trovare una sistemazione fissa Jakov Mironovič torna dalla famiglia con cui si trasferisce per quasi un anno a Pokrov, nell'oblast' di Vladimir, quindi a Bachmut e infine a Majdan, una *sloboda* nei pressi di Ostrogožsk, dove Samuil Jakovlevič inizia a frequentare il ginnasio. Filtra dai

⁴⁵² La povest' esce per la prima volta su "Novyj mir", 1-2, 1960. L'idea di uno scritto autobiografico sugli anni dell'infanzia e dell'adolescenza alletta Maršak fin da giovane; nel 1911 scrive due racconti ispirati al periodo trascorso a Ostrogožsk – *Poluzabytoe* e *Geografia* – pubblicati rispettivamente in "Vseobščaja illjustracija" e "Vseobščij ežemesjačnik". All'inizio degli anni Trenta progetta un ciclo di racconti sull'infanzia, mentre nel 1951 pensa a un'autobiografia in versi; i piani cambiano e nasce un ciclo di poesie sugli anni dell'adolescenza intitolato *Vremena i ljudi*, pubblicato nel 1954 su "Novyj mir". In vista dell'uscita della raccolta in quattro volumi Maršak ritorna all'idea originaria di una prosa autobiografica che si concretizza definitivamente nel 1960. Tratto da una certa distanza le informazioni contenute nel libro perché, come più volte ribadisce lo stesso autore, il testo non è un resoconto protocollare dei suoi primi anni di vita e l'obiettivo principale dell'autore è in realtà «restituire il colorito dell'epoca» [«передать колорит времени»] (Maršak VI, 620). In una lettera agli amici ungheresi Antal e Agnessa Gidaš (27 luglio 1963) Maršak sottolinea che il suo libro «non sono memorie, ma il tentativo di vedere se stesso sullo sfondo dell'epoca (o delle epoche) vissute e seguire i passaggi pressoché inafferrabili da un'età a quella successiva» [«Не мемуары, а попытка увидеть себя на фоне пережитой эпохи (или эпох) и проследить почти неуловимые переходы от возраста к возрасту»] (Maršak VI, 620).

⁴⁵³ Jakov Mironovič Maršak e Evgenija Barisovna Gitel'son hanno sei figli: Mojsej (1885-1944), Samuil (1887-1964), Susanna (1889), Judif' (1893), Il'ja (1895-1953), Lija (1901-1964). Di Susanna e Judif' purtroppo è stato impossibile rintracciare le date di morte; Aleksandr Immanuel'evič mi ha riferito che si sono incontrati per l'ultima volta nel 1990, ma poiché vivevano entrambe negli Stati Uniti i contatti erano sporadici.

⁴⁵⁴ «Fino alla fine mio padre conservò un animo da bambino, capace di divertirsi, con poco senso pratico, sapeva creare momenti felici per sé e per gli altri anche quando le difficoltà della vita non lo permettevano» [«До самой старости отец оставался в душе ребенком, увлекающимся, непрактичным, способным придумывать себе и другим радости даже тогда, когда суровая и трудная жизнь в них отказывала»] (Maršak VI, 110). «Lo consideravano un incorreggibile sognatore, pieno di fantasie, uno stravagante. In realtà erano in pochi a conoscerlo e capirlo. Era ingenuo, ma non sempliciotto, impulsivo come un adolescente e credulone come un bambino, era attratto di continuo da nuove persone e nuove idee, ma era in grado di gestire le proprie emozioni e manteneva la parola data a sé e agli altri come fosse sacra» [«Они считали его неисправимым мечтателем, фантазером, чудачком. Но, в сущности, только немногие из них знали и понимали его. Он был простодушен, а не прост, по-юношески горяч и по-детски доверчив, способен бесконечно увлекаться новыми людьми и новыми идеями, но умел управлять своими чувствами и свято держал слово, данное себе самому и другим»] (Maršak VI, 113).

ricordi delle sorelle e dall'autobiografia la sua grande passione per le storie che inventa senza sforzo e con le quali intrattiene i fratelli più piccoli. Secondo la testimonianza dei genitori e del fratello maggiore all'età di quattro anni compone già distici in rima, prima grezza assimilazione di poesia orale. Appena un anno più tardi partecipa agli «utrennik» in famiglia o da amici, in casa o in piazza, recitando poesie a memoria. Impara presto anche molti canti popolari che la madre intona a bassa voce la sera tardi, per lo più canzoni tristi che accompagnano il lavoro alla macchina da cucire. Nel periodo di Ostrogožsk, durante la preparazione agli esami di ammissione al liceo e nell'anno di attesa⁴⁵⁵ prima di iniziare i corsi, il «krug čtenija» di Maršak si amplia; anche se ancora in modo disordinato il giovane Sema inizia a maturare quella profonda passione per la lettura che lo accompagnerà per tutta la vita: «Non avevo libri miei da leggere – scrisse in seguito Samuil Jakovlevič – come la maggior parte dei miei coetanei. Leggevo tutto quello che trovavo in casa, dai vicini o nel capanno dove qualcuno del cortile aveva portato, si vede perché non ne aveva bisogno, una cassa aperta, piena fino all'orlo di libri sgualciti, senza copertina né rilegatura e qualche volta persino senza le prime pagine. Leggevo i libri senza sapere il nome dell'autore o il titolo. Soltanto dopo ho scoperto di aver letto in questo modo 'Rocambole e Agasfer', le favole de 'Le mille e una notte', 'Taras Bul'ba', i romanzi di Walter Scott...»⁴⁵⁶ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 356).

Anche i classici russi attirano presto l'attenzione e l'orecchio dello scrittore. *Ruslan e Ljudmila*, le favole di Puškin e le *basnja* di Krylov⁴⁵⁷, ma anche *Stepka-rastrepka*, all'epoca già tradotto e diffuso in tutta la Russia, entrano

⁴⁵⁵ Al tempo nelle scuole e nei licei russi vige la «procentnaja norma» per la quale il numero di ebrei ammessi allo studio è limitato a una data percentuale. Nonostante Maršak superi a pieni voti gli esami di ammissione non può iniziare subito i corsi, poiché per quell'anno il limite consentito di ebrei era già stato raggiunto e deve aspettare finché, più di dodici mesi dopo, per una fortunata coincidenza, uno studente viene allontanato dal collegio maschile, permettendo così a Maršak di prendere il suo posto.

⁴⁵⁶ «Своих собственных книг для чтения, – писал позже Самуил Яковлевич, – у меня, как и у большинства моих сверстников, не было никаких. Читал я все, что находил дома, у соседей или в нашем сарае, куда кто-то из жильцов нашего двора перенес – очевидно, за ненадобностью – открытый ящик, доверху набитый растрепанными книжками, лишенными не только переплетов и обложек, но иной раз и первых страниц. Я читал книги, часто не зная ни имени автора, ни заглавия. Только впоследствии обнаружилось, что я прочел таким образом 'Рокамболя' и 'Агасфера', сказки 'Тысячи и одной ночи', 'Тараса Бульбу', романы Вальтера Скотта...».

⁴⁵⁷ «Avevo sei-sette anni quando per la prima volta lessi o ascoltai la *basnja* di Krylov 'Il lupo e il gatto' [...] Mi ricordo ancora oggi con precisione, come se lo avessi visto con i miei occhi, quel lupo che fuggiva di corsa verso il villaggio» [«Мне было шесть-семь лет, когда я впервые прочел или услышал басню Крылова 'Волк и Кот' [...] До сих пор я отчетливо помню – будто сам, своими глазами видел – этого забежавшего в деревню волка»] (Maršak VI, 63).

subito nell'immaginario di Maršak, che a distanza di moltissimi anni ne ricorda l'impressione ricevuta al primo ascolto e alla prima lettura. La poesia di Nekrasov *Odnaždy v studenuju zimnjuju poru* è definita un «evento» (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 359), la frequentazione scolastica allarga gli interessi e le conoscenze del futuro poeta che attraverso lo studio del latino e del greco incontra per la prima volta le odi di Orazio, l'Iliade e molti altri capolavori della letteratura antica⁴⁵⁸. Inizia sempre in questo periodo l'altra attività che Maršak svolgerà fino agli ultimi mesi di vita: la traduzione⁴⁵⁹.

Al giro di secolo, quando Maršak ha circa tredici anni, risale la sua prima esperienza giornalistica⁴⁶⁰; diventa infatti co-redattore del giornale "Pervye popytki" insieme all'amico Lenja Menšagin⁴⁶¹, di sei-sette anni più grande. La rivista esce in un'unica copia, scritta a mano dallo stesso Menšagin, nonostante la sua grave disabilità fisica. A Ostrogožsk non ci sono biblioteche né librerie o sale di lettura, eccezion fatta per le scarse collezioni contenute negli armadi delle classi del ginnasio. Maršak legge tutto ciò che gli capita a tiro e in mezzo a traduzioni e romanzetti scadenti trova anche Defoe, Swift, Verne. A distanza di anni ricorda ancora le prime riviste ricevute da amici e famigliari – "Severnij vestnik" e "Vokrug sveta". Il vero salto di qualità arriva due anni dopo, nel 1902, quando Maršak ha già raggiunto i genitori a Pietroburgo, dove Jakov Mironovič pare aver trovato una situazione lavorativa vantaggiosa. Il 4 agosto del 1902 il barone D.G. Ginzburg (1857-1910) introduce il giovane a V.V. Stasov (1824-1906), grande storico dell'arte e della letteratura, critico musicale e archeologo.

⁴⁵⁸ Non a caso l'insegnante di lingue e letterature classiche Vladimir Ivanovič Teplych diventa uno dei più cari e amati da Maršak studente: «Come letterato forse sono in debito più di tutti con l'insegnante che mi ha aiutato a sentire e amare per davvero la lingua viva, non libresca. Non sorprendetevi se non pronuncerò il nome dei miei insegnanti di lingua russa, ma quello del mio insegnante di latino, Vladimir Ivanovič Teplych» [«Как литератор я, пожалуй, больше всего обязан тому из своих педагогов, кто помог мне по-настоящему почувствовать и полюбить живую, не книжную речь. Не удивляйтесь, если я назову не преподавателей русского языка и словесности, а учителя латыни Владимира Ивановича Теплых»] (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 360).

⁴⁵⁹ «Già nei primi anni di scuola tradussi un'intera ode di Orazio, *In quo salus* [...] Vladimir Ivanovič riuscì a farci appassionare alle lingue antiche e alla letteratura classica, materie odiate dalla maggior parte degli studenti del classico» [«Еще в маленьких классах гимназии я перевел стихами целую оду Горация 'В ком спасение' – 'In quo salus est' [...] Так сумел заинтересовать нас Владимир Иванович древними языками и античной литературой – предметами, столь ненавистными большинству учеников классических гимназий»] (Maršak VI, 70).

⁴⁶⁰ La sorella minore Judif Jakovlevna Maršak-Fejnberg ricorda le «riviste fatte in casa» della sua infanzia, a cui ogni fratello o sorella contribuiva in qualche modo – testo, illustrazione, correzioni (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 57-59). La più longeva è "Čert znaet čto", a cui seguono "Lužnica", "Zvonari", "U kamel'ka", titoli diversi che identificano in realtà sempre la medesima rivista. Samuil Jakovlevič vi partecipa con povest' e poesie, spesso firmandosi come «Sem Ueller», pseudonimo che utilizza anche in seguito nei suoi feuilleton in versi.

⁴⁶¹ Nell'autobiografia dove alcuni nomi vengono modificati apposta dall'autore compare come Lenja Grišanin.

Se non si contano alcuni insegnanti senza dubbio fondamentali, Stasov è il primo vero maestro di Maršak, la persona che ne fiuta fin da subito il talento – tanto da chiedere al «grande Lev» (Tolstoj) la sua benedizione⁴⁶² – e ne incoraggia la vocazione letteraria. Con altri occhi ora Maršak legge Puškin, Žukovskij, Turgenev, Gončarov, Čechov e Tolstoj che smettono di essere aridi nomi sciorinati nelle noiose lezioni al ginnasio; in Stasov egli trova un faro che guida le sue scelte – letterarie, musicali e artistiche –, ma soprattutto un uomo saggio e colto che gli permette di sviluppare la propria sensibilità e capacità critica, che sollecita senza imposizioni la curiosità innata di quel ragazzo ebreo di provincia fuori dall'ordinario⁴⁶³. Stasov lo presenta nei suoi circoli amicali più stretti e così Repin, Rimskij-Korsakov, Glazunov smettono di essere nomi idolatrati a distanza e diventano persone in carne e ossa nelle cui case, di città o di campagna, il ragazzo viene introdotto e si sente a suo agio, con tutta l'irruenza e la passione giovanile che lo contraddistinguono.

Si cementa nel periodo petroburghese anche un altro tratto caratteristico di Maršak, così avaro di ricordi e confidenze intime – non c'è prova che abbia mai tenuto un diario –, ma fin da piccolo pronto a riversare nella scrittura le impressioni vissute⁴⁶⁴; è lui stesso infatti che rievoca la scrivania dietro cui trascorre molte ore, di studio e piacere, con l'oggettività poetica che attraversa ogni sua esperienza artistica e che si rintraccia con facilità nelle poesie per l'infanzia, negli epigrammi, nelle favole, nella satira e nella lirica:

Здесь мой приют. Здесь Пушкин пятитомный,

⁴⁶² Tolstoj però non reagisce nel modo sperato: «V.V. Stasov raccontò a L.N. Tolstoj del suo incontro con il poeta quattordicenne. Nella lettera indirizzata a Maršak riportò le parole che Tolstoj pronunciò sotto effetto del racconto di Stasov: 'Ah, questi bambini prodigio! Quanti ne ho incontrati e quante volte mi sono sbagliato! Quanti razzi vuoti e inutili! Che facciano pure grandi voli scintillanti, poi vedrai che scoppiano in aria e scompaiono, basta! Io non ci credo più! Che crescano e si facciano le ossa, e che poi dimostrino che non sono soltanto dei fuochi d'artificio'» [«В.В. Стасов рассказал Л.Н. Толстому о своем знакомстве с четырнадцатилетним поэтом. В письме к С. Маршаку он передал слова Л.Н. Толстого, сказанные им под впечатлением от рассказа Стасова: 'Ах, эти мне Wunder-Kinder! Сколько я их встречал и сколько раз обманулся! Так они часто летают праздными и ненужными ракетами! Полетит, полетит светло и красиво, а там и скоро лопнет в воздухе и исчезнет! Нет! Я уже теперь никому и ничему между ними не верю! Пускай вперед вырастут и окрепнут и докажут, что они не пустой фейерверк!'»] (Maršak VIII, 17).

⁴⁶³ Ne è prova la corrispondenza tra Maršak e Stasov intercorsa tra il 1902 e il 1905; alcune lettere sono state pubblicate nell'ottavo tomo della raccolta di Maršak, mentre le lettere di Maršak a Stasov sono conservate nel fondo degli Stasov presso l'archivio dell'Istituto di letteratura russa (Puškinskij dom).

⁴⁶⁴ Così come lo stesso Maršak suggerisce di considerare gli epigrammi composti e raccolti negli ultimi anni di vita come il suo testamento spirituale è mia convinzione che il suo *corpus* lirico (e in realtà anche le traduzioni e le poesie per l'infanzia, pur con qualche distinzione) debba essere interpretata come un diario in versi, la diluizione – decantata e affinata col tempo – della vita nella poesia e testimonianza del legame, per lo scrittore inscindibile, tra le due.

«Архивный» Тютчев, Фета первый том.
Здесь мой приют приветливый, но скромный,
Пять бедных полок. Стол перед окном...

Вот наконец, убогий и бездомный,
Я отыскал нежданно «стол и дом»
Проник сюда по лестнице укромной
И овладел пустынным этажом.
(Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 60)

A queste prime divinità, sempre per il saggio e benevolo interessamento di Stasov, si aggiungono presto Byron, Goethe, Maupassant, oltre a molti saggi storici sul Medioevo e sull'arte⁴⁶⁵. L'altro incontro, sotto molteplici punti di vista fondamentale per Maršak, è quello con Maksim Gor'kij. Nell'autobiografia il poeta ricorda il suo nome impresso sulla copertina di un libro trovato a casa di amici e una cartolina con il ritratto dello scrittore: accigliato, severo e imperscrutabile, così come appare agli occhi degli studenti che ne conoscono e già ne alimentano la fama⁴⁶⁶. Incarnazione di un'epoca nuova, di un mondo che sta per essere sconvolto, Gor'kij diventa in breve l'idolo delle generazioni di fine Ottocento, compresa quella di Maršak. Nella dača a Starožilovka, nei pressi di Pargolovo, un caldo giorno di agosto del 1904, Stasov attende molti ospiti per uno dei consueti concerti privati; come d'abitudine vuole preparare un'accoglienza scherzosa e incarica il suo giovane amico di comporre una breve poesia di benvenuto, a corredo di uno schizzo appena fatto per l'occasione dallo scultore I.Ja. Ginzburg (1859-1939). Gli ospiti tanto attesi sono Il'ja Repin, Fedor Šaljapin, Aleksandr Glazunov e Maksim Gor'kij. La serata si imprime con forza nella mente e nel cuore di Maršak⁴⁶⁷ e con ogni probabilità

⁴⁶⁵ È opportuno ricordare che proprio in quegli anni viene pubblicata la raccolta completa delle opere di V.V. Stasov in quattro volumi, l'ultimo dei quali esce a Pietroburgo nel 1906.

⁴⁶⁶ «Avrò avuto tredici-quattordici anni quando io e i miei compagni più grandi ci mettemmo a guardare una cartolina che passava di mano in mano su cui era ritratto un giovane dagli zigomi alti con un viso ombroso e sognante, i capelli diritti che scendevano sulle tempie. Indossava una camiciona bianca alla russa, stretta da una cintura. Era Gor'kij. All'epoca non immaginavo che avrei avuto presto l'occasione di conoscerlo e che quell'incontro avrebbe influenzato il mio destino negli anni a venire» [«Мне было лет тринадцать-четырнадцать, когда я вместе со старшеклассниками внимательно разглядывал переходившую из рук в руки открытку, на которой был изображен широкоскулый молодой человек с мечтательно-хмурым лицом, с крутым изломом прямых, падающих на висок волос. На нем была белая косоворотка, подпоясанная ремешком. Это был Горький. В то время я не предполагал, что скоро мне доведется встретиться с ним и эта встреча окажет решающее влияние на всю мою дальнейшую судьбу»] (Maršak VI, 135).

⁴⁶⁷ «Propria quella sera ho percepito per la prima volta non solo la forza della musica, ma l'immenso potere della parola, quando la si comprende fino in fondo ed essa sta al suo posto, sorretta da tutta l'ampiezza del respiro, da tutta la potenza del ritmo, da tutta la profondità dell'immagine» [«Именно в этот вечер я впервые ощутил не только силу музыки, но и

anche in quelli di Gor'kij⁴⁶⁸ che, taciturno per tutta la sera, intavola infine una conversazione a due con il beniamino di Stasov e gli propone in tutta serietà di trasferirsi a Jalta⁴⁶⁹, con il pretesto di risolvere i problemi ai polmoni che affliggono da qualche anno il ragazzo e che nell'umido clima pietroburghese non fanno che peggiorare. Un paio di mesi dopo la serata in dača tre telegrammi spediti da Gor'kij confermano che la promessa è stata mantenuta: il trasferimento al ginnasio di Jalta è stato approvato, Maršak è ospite dei Peškov, Ekaterina Pavlovna e Aleksej Maksimovič. È il 1905, Maršak ha 18 anni e la Russia sta per affrontare la sua prima Rivoluzione.

La Jalta che si mostra agli occhi di Samuil Jakovlevič è ancora impregnata dell'aria di Čechov, ma anche scossa dai nuovi venti di tempesta; qui accadono alcuni episodi significativi per la vita dello scrittore e se è chiaro che, come tutti, egli si faccia prendere subito dall'entusiasmo dell'incendio che sta per scoppiare in tutto il Paese, è qui che per la prima volta Maršak assiste alla persecuzione degli ebrei, agli arresti e ai pogrom che in pochi mesi dilagano in Crimea e che diventano infine la causa della sua frettolosa dipartita dalla città. I Peškov si dividono tra Novgorod e Pietroburgo, l'11 gennaio 1905 Gor'kij è arrestato e imprigionato nella fortezza di Pietro e Paolo. Maršak trascorre lunghi periodi da solo, divora forsennatamente la biblioteca della casa in cui è ospite – Ibsen, Maeterlinck, Poe, Baudelaire, Verlaine, Wilde, i simbolisti russi. Al centro rimangono però gli autori di sempre, bussola ormai interiorizzata: Puškin, Gogol', Lermontov, Nekrasov, Tjutčev, Fet, Tolstoj, Čechov, l'epos popolare, Shakespeare⁴⁷⁰ e Cervantes.

A Jalta inoltre risale la prima esperienza diretta con i bambini; Maršak è infatti uno dei promotori di un'iniziativa a favore dei bambini poveri della città – soprattutto ebrei – di cui alcuni giovani intraprendenti decidono di prendersi

великую власть слова, когда оно понято до конца и стоит на своем месте, поддержанное всей широтой дыхания, всей мощью ритма, всей глубиной образа»] (Maršak VI, 177).

⁴⁶⁸ «Prima di partire Aleksej Maksimovič e Fedor Ivanovič (Šaljapin) mi hanno raccontato con entusiasmo l'impressione che avete fatto su di loro» [«Перед отъездом Алексей Максимович и Федор Иванович [Шаляпин] говорили мне с восторгом о том впечатлении, которое Вы на них произвели»] si legge nella lettera del barone V. Stuart scritta a Samuil Jakovlevič il 2 settembre 1904.

⁴⁶⁹ Maršak rievoca l'incontro nell'autobiografia, ma anche in una lettera al fratello del 23 agosto 1904 (Maršak VIII, 28) e Stasov parla della bellissima serata alla nuora P.S. Stasova e alla figlia S.V. Fortunato (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 383-385).

⁴⁷⁰ Uno dei primi contatti di Maršak con Shakespeare avviene tramite le letture ad alta voce con l'attore Modest Ivanovič Pisarev (1844-1905) (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 373) e attraverso Stasov che nel 1903 scrive un saggio su Shylock de *Il mercante di Venezia* (Maršak VIII, 19-20).

cura, organizzando lezioni, giochi e collette per migliorare le loro precarie condizioni di vita⁴⁷¹. Grazie al preside del ginnasio che lo avverte per tempo del suo imminente arresto⁴⁷² Maršak riesce a fuggire e a tornare a Pietroburgo nell'inverno del 1906; Stasov è appena morto, Gor'kij è fuggito all'estero, la famiglia non ha ancora risolto i problemi economici. Il periodo a Jalta e la corrispondenza con Stasov hanno rafforzato il desiderio di Maršak di dedicarsi alla scrittura, anche se non è ancora chiara la direzione da prendere, dopo le non poche prove in poesia, prosa e traduzione⁴⁷³. Inizia a pubblicare su alcuni almanacchi, sulla rivista "Satirikon" e su altri settimanali. Pochissimo sappiamo del periodo 1908-1912 di Maršak, nonostante sia segnato da due eventi fondamentali: il primo viaggio all'estero, nel Vicino Oriente, come corrispondente di "Vseobščaja gazeta" (insieme all'amico e poeta Jakov Godin) e l'incontro con Sof'ja Michajlovna Mil'vidskaja (1889-1953) che sposa il 13 gennaio 1912 e che rimarrà la compagna di tutta la vita. Se poche sono le tracce – biografiche o liriche – di questi anni⁴⁷⁴ è invece molto più noto e ripercorribile il secondo fondamentale viaggio di Maršak all'estero: la Gran Bretagna (Inghilterra e Irlanda) è il primo dei due enormi mari in cui Maršak si tuffa per riemergere con tesori ancora sconosciuti in patria e che diventano, grazie a lui, patrimonio di molte generazioni di russi.

3.3 LA GRAN BRETAGNA (1912-1914)

L'occasione di visitare la lontana isola «che conoscevamo dall'infanzia soltanto attraverso Dickens»⁴⁷⁵ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 62) arriva nel 1912 quando Maršak sigla una serie di contratti con alcune riviste e giornali russi in qualità di corrispondente dall'estero. Il lavoro permette a lui e alla moglie Sof'ja

⁴⁷¹ Ne abbiamo testimonianza da alcune lettere a Ekaterina Peškova e Vladimir Stasov (Maršak VIII, 36-38).

⁴⁷² Maršak viene in realtà trattenuto dalla polizia in seguito all'arresto di G. Gercovskij, ma rilasciato poco dopo grazie all'interessamento diretto di V. Stasov.

⁴⁷³ È a Jalta che Maršak si avvicina molto alle sue radici ebraiche, traducendo tra gli altri il poeta Haim Bialik (1873-1934), un classico della poesia in ebraico e yiddish. La questione ebraica di Maršak non è mai stata affrontata in modo rigoroso, lontano da pregiudizi di sorta; ha il merito di averla sollevata Matvej Gejzer, nella biografia uscita per Molodaja Gvardija (Gejzer 2006), ma lo scrittore, pur avendo a disposizione molto materiale dell'archivio privato di Maršak, affronta il tema con una certa approssimazione e superficialità.

⁴⁷⁴ Al momento le informazioni più dettagliate si possono ricavare dal saggio-postfazione del figlio di Maršak, Immanuel' Samuilovič, nella raccolta *Žizn' i tvorčestvo Maršaka* (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 420-426).

⁴⁷⁵ «[...] которую с детства мы знали только по Диккенсу». L'amore per Dickens deriva di certo dai genitori: «*David Copperfield* lei [la madre] e papà lo leggevano ad alta voce a turno» [«Давида Копперфильда» она и отец читали вслух по очереди] (Maršak VI, 12).

Michajlovna di trasferirsi a Londra e di iscriversi all'università, rispettivamente nella Faculty of Arts e nella Faculty of Sciences. Lo studio della lingua si accompagna a quello della letteratura, di Shakespeare soprattutto, a cui sono dedicati molti corsi universitari. A svelare però tutta la ricchezza della poesia inglese a Maršak ci pensa la biblioteca universitaria: «Nelle stanzette coperte di scaffali da cui si vedeva il Tamigi indaffarato, brulicante di barconi e vaporetto, scoprii per la prima volta quello che in seguito tradussi: i sonetti di Shakespeare, le poesie di William Blake, Robert Burns, John Keats, Robert Browning, Kipling»⁴⁷⁶ (Maršak I, 9). Questa è la prima grande conquista del giovane studente russo a Londra – i classici della poesia inglese che nel corso di quattro secoli avevano regalato alla propria nazione opere immortali. Il secondo scrigno che Maršak trova oltreconfine è quello, sterminato, del folclore per l'infanzia: «Ancora, in quella biblioteca mi imbattei nel fantastico folclore per l'infanzia inglese, pieno di bizzarra comicità»⁴⁷⁷ (Maršak I, 9).

Da queste prime osservazioni tre elementi si mettono subito in evidenza: in campo artistico-letterario, all'estero come in patria, Maršak è attratto in egual modo dai classici e dall'arte popolare – le due linee proseguono di pari passo, spesso incrociandosi, ma rimanendo costanti tra gli interessi del poeta. In secondo luogo qui si sancisce definitivamente il suo profondo legame con gli autori stranieri e con l'unica modalità che egli conosce per rendere le loro opere un *fatto* letterario della propria lingua, ovvero traducendole⁴⁷⁸. Infine, per quanto riguarda il folclore, Maršak ne sottolinea fin dall'inizio uno degli aspetti a lui più cari, cioè l'inesauribile vena comica e di puro divertimento.

Nel primo viaggio che compie in terra inglese, dal 16 al 30 dicembre 1912, ne esplora in solitaria la provincia – Epping Town, North Weald, Stapleford Tawney – per studiare «la lingua, il *byt*, il folclore di questo paese»⁴⁷⁹ (Maršak VIII, 48). L'anno seguente invece, tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1913, viaggia

⁴⁷⁶ «В тесных, сплошь заставленных шкафами комнатах, откуда открывался вид на деловитую, кишевшую баржами и пароходами Темзу, я впервые узнал то, что переводил впоследствии, — сонеты Шекспира, стихи Вильяма Блейка, Роберта Бернса, Джона Китса, Роберта Браунинга, Киплинга».

⁴⁷⁷ «А еще набрел я в этой библиотеке на замечательный английский детский фольклор, полный причудливого юмора».

⁴⁷⁸ Curioso che lo stesso Maršak, nell'introduzione al primo tomo della sua raccolta in quattro volumi, sostenga di aver iniziato a tradurre poesia in Inghilterra quando, come abbiamo visto, già a Jalta si cimentava nell'impresa con autori ebrei e ancora prima, al ginnasio, con i classici latini. In ogni caso è vero che in Inghilterra si acuisce il bisogno di condividere quanto impara e di farlo nel migliore modo possibile, attraverso traduzioni di qualità. Non è forse un caso che le migliori scuole di traduzioni nascano di lì a poco e che il nucleo del futuro *Vysokoe iskusstvo* di K. Čukovskij, sublime compendio dell'arte del tradurre, esca nel 1919 sotto forma di vademecum dal titolo *Principy chudožestvennogo perevoda*.

⁴⁷⁹ «[...] Чтобы изучить язык, быт, фольклор этой страны».

a piedi con la moglie per la Cornovaglia (Devonshire, Plymouth, Tintagel) e insieme scoprono la *Morkshin School* o *Simple Life School* di Philip Oyler⁴⁸⁰ alla quale fanno ritorno l'anno seguente tra la primavera e l'inizio dell'estate, luogo in cui approfondiscono la conoscenza dei bambini e dei ragazzi e dove Maršak scrive le sue prime favole. Nel terzo e ultimo viaggio (maggio 1914) Samuil Jakovlevič si reca da solo in Irlanda, lungo le rive del fiume Shannon, per visitare Limerick e altre cittadine sulla costa.

Di queste peregrinazioni rimangono alcuni reportage, pubblicati mano a mano sui giornali e sulle riviste con cui collabora che, al di là del valore letterario, permettono di conoscere alcuni dettagli preziosi della biografia pre-rivoluzionaria di Maršak, come per esempio la sua passione per il cinema (Maršak VI, 452-455) o l'interesse per l'infanzia che lo spinge a visitare la Children's Welfare Exhibition del 1913 (Maršak VI, 456-459). Nell'epistolario invece troviamo la descrizione di momenti più personali e di vita quotidiana, ma a ben vedere è facile osservare anche qui un'evoluzione nello stile dello scrittore, che inizia a mettere a frutto quanto appreso dalle letture inglesi e dalle riflessioni sul passaggio da una lingua a un'altra. Le lettere alla moglie, alle sorelle e ai parenti rimasti in Russia sono piene di ironia, giochi di parole, espedienti comici prelevati di peso dal folclore⁴⁸¹ – si tratta cioè, come notano i curatori della raccolta in otto tomi, della prova di penna di un giovane poeta che scrive in prosa, «una prosa che peraltro porta in sé evidenti tracce dei romanzi di Dickens. Dalle lettere-resoconto ai famigliari, scritte durante i viaggi a piedi

⁴⁸⁰ Maršak dedica un breve saggio a questa innovativa scuola per bambini fondata da Philip Oyler e da sua moglie Elsa, dapprima con sede a pochi chilometri da Londra e poi a Tintern, tra Galles e Inghilterra. Suo obiettivo primario è irrobustire i ragazzi – in primo luogo quelli con alle spalle situazioni complesse – nel corpo e nello spirito. Pari attenzione è riservata allo studio e al lavoro fisico, le condizioni di vita sono frugali, essenziali, ma alla base di tutto c'è sempre un travolgente entusiasmo e una grande passione per la bellezza della natura e della cultura. Maršak rimane impressionato dal modo che ha Oyler di trattare i ragazzi, scopre presto la medesima vocazione e facilità nell'entrare in rapporto ed empatia con loro, mettendo a frutto gli insegnamenti ricevuti e ricevendone di ritorno dai suoi interlocutori (Maršak VI, 464-467).

⁴⁸¹ Prendo a esempio il terzo *Londonskij listok* scritto alla moglie in occasione del suo ritorno nella capitale inglese per trovare una sistemazione alla sorella Susanna appena arrivata dalla Russia. L'incipit potrebbe tranquillamente essere quello di una *short novel* di Dickens russo: «Al British Museum è tutto tranquillo. Le mummie stanno bene. Una delle guardie ha dato prova dell'acustica e dell'eco sonora nelle sale museali: si soffiava il naso come Cičikov, tossiva come il generale Betriščev, starnutiva etc... A Giulio Cesare non piaceva e aggrota la fronte» [«В British Museum все обстоит благополучно. Мумии здоровы. Один из сторожей демонстрировал звучность и богатый резонанс музейных зал: сморкался, как Чичиков, кашлял, как генерал Бетрищев, чихал и т.д. Юлию Цезарю это не нравилось, и он морщил лоб»]. Maršak prosegue apostrofando il direttore del Politecnico «Mr. Gaskel, the headmaster» (con un perfetto trocheo a quattro piedi e rima finale) che diventa in seguito Gaskel il farabutto («Gaskel-raskal», dall'inglese «rascal»), secondo un procedimento di appellazione tipico del folclore e amato in modo particolare da Maršak, se pensiamo ai titoli di alcuni suoi capolavori come *Usatyj-polosatyj*, *Master-lomaster*, *Mister Twister* (Maršak VIII, 65).

per l'Inghilterra e l'Irlanda (1912-1914) apprendiamo con quale attenzione Maršak studiasse il *byt*, il folclore e la natura del Paese e non è un caso che le sue prime traduzioni dall'inglese siano state fatte proprio in questo periodo»⁴⁸² (Maršak VIII, 6).

Che cosa incuriosisce nel folclore inglese il giovane poeta e traduttore? Dalle corrispondenze, dagli appunti e dagli articoli per le riviste un genere salta subito all'occhio: le canzoni. Maršak ama da sempre i canti popolari, non a caso gli amici e i colleghi lo ricordano spesso mentre intona qualche motivetto o strofa conosciuta⁴⁸³, il suo repertorio è vastissimo – anche grazie a una prodigiosa memoria –, un codice comune che subito lo avvicina agli scrittori e agli artisti con cui condivide questa passione⁴⁸⁴. L'immersione nella provincia britannica e irlandese gli permette in breve tempo di entrare in contatto con la *folk song*, una tradizione radicata in Gran Bretagna almeno quanto in Russia, soprattutto tra gli abitanti dei piccoli centri e dei villaggi⁴⁸⁵.

3.3.1 LA MUSICALITÀ DELLA BALLATA ANGLO-SCOZZESE

È naturale quindi il suo trasporto anche per la ballata, uno dei primi generi che

⁴⁸² «[...] кстати, 'проба', носившая на себе явные следы увлечения диккенсовскими романами. Из писем-отчетов родным, написанных во время пеших путешествий по Англии и Ирландии (1912-1914 гг.), мы узнаем, как внимательно Маршак изучал быт, фольклор, природу страны, – и не случайно впервые его переводы с английского были сделаны именно в этот период». In una lettera del febbraio 1914 annuncia che sta traducendo W. Blake, uno dei poeti-faro che lo accompagna per tutta la vita, forse quello con cui sente maggiore affinità – e perciò timore nel trasporlo in russo: «Gli aforismi di Blake erano per mio padre una sorta di codice etico della vita quotidiana» [«Афоризмы Блейка были как бы кодексом поведения отца в повседневной жизни»] (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 99). Per cinquant'anni corregge, modifica, riscrive le traduzioni di Blake, ma purtroppo non fa in tempo a vederle pubblicate. Il volume che contiene quelle riviste nel 1963, l'anno in cui si dedica più alacremente alla raccolta, esce postumo.

⁴⁸³ E. Papernaja rievoca quanto Maršak amasse i canti popolari e quanto avesse gusti esigenti, A. Gol'dberg cita *Tri sadočka e Ili že pivo/ili že vino...* ascoltata nell'interpretazione di Maršak (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 246, 255), mentre V. Berestov ricorda persino la sua maniera di cantare: «Samuil Jakovlevič cantava a voce bassa, ma in modo preciso e con grande trasporto. Era come se cantasse senza espressione, senza insistere sui singoli fraseggi musicali, ma cercando di trasmettere la melodia nel suo complesso e naturalmente di far arrivare ogni parola» [«Самуил Яковлевич пел негромко, но точно и с большим увлечением. Он пел, так сказать, без выражения, не нажимая на отдельные музыкальные фразы, а стараясь передать мелодию во всей ее цельности и, разумеется, донести каждое слово»] (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 437). Tra le sue preferite: *Gora Afon, gora svjataja, Slavnoe more, svjaščennyj Bajkal, Gospodu bogu pomolimsja, strašnuju byl' vozvestil, Est' na Volge utes* e molte altre.

⁴⁸⁴ Penso a D. Charms, altro grande estimatore del canto popolare, non solo russo (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 243) e all'artista costruttivista e suo grande amico V. Tatlin (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 83).

⁴⁸⁵ Ricorda per esempio di aver imparato *I shall sell my rock, I shall sell my reel* da una signora incontrata sul treno in Irlanda (Maršak VIII, 70).

affronta in traduzione, già a partire dal 1913-1914⁴⁸⁶, ma che abbandona precisamente nel periodo preso qui in esame, ovvero dal 1919 al 1934, anni durante i quali rimette mano soltanto alla traduzione di *Korol' i pastuch*. Maršak traduce in tutto diciannove ballate, tra inglesi e scozzesi, mentre rimangono nel suo quaderno di viaggio del 1913-1914 le prime quattro strofe di un'altra ballata scozzese, *Mej Kol'vin* (Maršak IV, 600-601).

Il fatto che nel primo ventennio post-rivoluzionario il poeta non lavori attivamente sul genere non significa che non sia nei suoi pensieri e che non rifluisca in modo indiretto negli altri generi che affronta in quegli anni. Maršak è affascinato dalla musicalità della ballata, dalla cantabilità del racconto che infatti era originariamente accompagnato da un ballo, o meglio, da una pantomima, e veniva eseguito con alcuni strumenti musicali. Inoltre si può ipotizzare un altro importante legame tra questo genere e la poetica di Samuil Jakovlevič: le ballate anglo-scozzesi, così come sono arrivate fino a noi nella catalogazione di Francis James Child (1825-1896), hanno una struttura strofica inframezzata da un ritornello, detto «burden», spesso omissso dai primi raccoglitori oppure lasciato soltanto alla fine della prima strofa, ma in realtà quasi sempre presente nell'esecuzione dal vivo. I «burden» si dividono in due categorie principali: gli «empty» e gli «irrelevant»; i primi sono frasi almeno all'apparenza prive di senso (come per esempio «Fa la la diddle», «Hey derry, derry, down»). Alcuni studiosi ipotizzano invece che un tempo tali sequenze sillabiche avessero un preciso significato, un'origine rintracciabile nelle preghiere e negli incantesimi. Leggermente diversi dai ritornelli «vuoti» sono quelli «irrilevanti», versi che di per sé hanno un senso compiuto, ma sono privi di un collegamento con la storia narrata nella ballata. Anche in questo caso occorre una precisazione, in quanto, per esempio, i ritornelli *floreali* che si trovano in alcuni testi (il più noto è forse «Parsley, sage, rosemary and thyme» di *Scarborough Fair*) non sono puramente decorativi; si dice infatti che tali piante abbiano proprietà magiche per gli innamorati, siano ingredienti privilegiati per i filtri d'amore ed è legittimo pensare che gli esperti di erboristeria tradizionale cogliessero nella continua ripetizione di questi nomi un sortilegio recitato per evocare l'amore.

⁴⁸⁶ Di ritorno in Russia, nel 1915, incontra V. Žirmunskij (1891-1971), linguista e studioso di letteratura germanica e inglese, appassionato di epos e folclore, con il quale ha un proficuo scambio di opinioni sulla traduzione delle ballate. Le prime quattro escono l'anno seguente sulla rivista «Severnye zapiski» accompagnate da un'introduzione dello stesso Žirmunskij. Nel 1917 «Russkaja mysl» pubblica la ballata *Ženščina iz Ašers Vell* e la canzone marinara *Rusalka*. Nel biennio seguente, 1918-1919, sul giornale di Ekaterinodar (oggi Krasnodar) «Utro juga» esce la prima versione di *Korol' i pastuch* che verrà ritradotta nel 1926 e nel 1936.

Un tale discorso è incredibilmente affine al pensiero di Maršak in difesa, da un lato, dello *zaum'* e del suo potere sonoro-evocativo, che vediamo per esempio nell'uso delle cifre secondo questa precisa funzione⁴⁸⁷, e dall'altro del *nonsense* all'apparenza slegato dal contesto della narrazione, ma che porta in sé una traccia proprio degli esorcismi («zaklinanie») tanto cari allo scrittore e di cui si dirà ancora più avanti⁴⁸⁸:

Ани-бани – три конторы,
Сахер-махер-помидоры!
(Maršak II, 247)

Il distico ha tutta l'aria di una formula magica che nel bambino molto piccolo conserva la sua aura sacrale e immaginifica, e in quello già più maturo suscita il riso di chi ha compreso il gioco di rovesciamento della realtà che l'autore sta compiendo.

Benché si debba fermare a livello di ipotesi la correlazione illumina la complessa trama di rimandi, influenze e rielaborazioni che segnano in maniera inequivocabile la scrittura di Maršak in tutte le sue molteplici e varieguate ipostasi. Il patrimonio delle ballate anglo-scozzesi appreso nel primo decennio del Novecento contiene gli ingredienti che il poeta cerca e ritrova nei suoi autori prediletti, nei classici come nella tradizione popolare e che risaltano in tutta la loro forza anche nelle opere autoriali: «Qui da noi si è perso che cosa sia la ballata. Chiamano così le poesie mediocri, le povest', persino i romanzi di seicento pagine... Ho capito cosa fosse la ballata quando ho iniziato a tradurre gli inglesi. Non è un genere aristocratico come verrebbe da pensare leggendo Žukovskij, ma una chiacchierata, una storiella che ci si racconta per strada o tra amici al pub, davanti a una pinta di birra. La ballata popolare inglese è semplice, naturale, come il folclore per l'infanzia inglese che tanto amo»⁴⁸⁹

⁴⁸⁷ «I numerali sostituiscono ancora una volta nelle poesie quello 'zaum'' che rappresenta un elemento essenziale delle poesie e delle canzoni per bambini» [«Числительные заменяют иной раз в стихах ту 'заумь', которая составляет существенный элемент детских стихов, песен и т.д.»] scrive S.Ja. Maršak in una lettera privata a M. Petrovskij (Petrovskij 1965: 114). Un esempio tratto da *Knižka pro knižki*: «— Шестью восемь – / Сорок восемь. / Пятью девять – / Сорок пять!» (Maršak I, 235).

⁴⁸⁸ «Gli antichi generi dell'esorcismo e dell'incantesimo attirano Maršak per la loro volontà di esercitare un potere sulla natura, comunicare l'imperiosità dell'uomo su di lei» [«Древние жанры заклинания и заговоров привлекают Маршака своим стремлением проявить власть над природой, заявить о человеческой 'повелительности' по отношению к ней»] (Petrovskij 1964: 119).

⁴⁸⁹ «У нас забыли, что такое баллада. Называют балладой посредственные стихи, повесть, даже роман страниц в шестьсот... Я понял, что такое баллада, когда начал переводить англичан. Это не аристократический жанр, как можно подумать, читая

(Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 461).

3.3.2 LE NURSERY RHYMES

*Humpty Dumpty sat on a wall,
Humpty Dumpty had a great fall;
All the King's horses and all the King's men
Couldn't put Humpty together again!*

Maršak dice il vero, il folclore per l'infanzia, le cosiddette *nursery rhymes*⁴⁹⁰, sono quelle che più si imprimono nell'orecchio del poeta⁴⁹¹ e che egli porta a casa sotto forma di traduzioni e riscritture magistrali⁴⁹², combinandole con la corrispondente tradizione russa, già facente parte del suo bagaglio sonoro e culturale; è K. Čukovskij, l'altro grande traghettatore del folclore inglese per l'infanzia, che sottolinea il significato del patrimonio popolare nella poetica di Maršak, la chiave di volta che sorregge le sue traduzioni: «E così mi fu chiaro il motivo per cui Maršak era riuscito a ottenere una brillante vittoria sul folclore inglese, perché in questa lotta impari si era servito di uno strumento affidabile, vale a dire – per quanto possa sembrare paradossale – il nostro folclore russo, quello di Tula, Rjazan', Mosca. Mantenendo intatta la coloritura inglese è come se Maršak avesse proiettato nelle sue traduzioni le nostre conte, indovinelli, *nonsense*»⁴⁹³ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 129). Maršak tiene il folclore

Жуковского, а разговор, короткий рассказ при встрече на улице или среди друзей в таверне, за кружкой эля. Английская народная баллада – проста, естественна, как и английский детский фольклор, который я очень люблю».

⁴⁹⁰ «Rime tradizionalmente raccontate o cantate ai bambini piccoli. La tradizione orale delle *nursery rhymes* è antica, ma nuove poesie si sono fissate nel canone» [«Verse customarily told or sung to small children. The oral tradition of nursery rhymes is ancient, but new verses have steadily entered the stream»] si legge sull'Enciclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/nursery-rhyme>). La maggior parte risale al XV-XVII secolo, ma l'esistenza di numerosi paralleli in tutta Europa suggerisce che l'origine comune abbia radici molto antiche, data l'improbabilità di un travaso diretto da una cultura all'altra.

⁴⁹¹ «Samuil Jakovlevič amava molto le canzoni popolari inglesi che si facevano da noi a scuola e le cantava insieme a noi, come le canzoni popolari per l'infanzia (filastrocche, *draznilka* etc...). L'interesse per il folclore per l'infanzia come una delle fonti della sua poesia sorse in Samuil Jakovlevič già in quel periodo» [«Самуил Яковлевич очень любил английские народные песни, которые исполнялись у нас в школе, он пел их вместе с нами, а также детские народные песенки (считалки, дразнилки и т.д.). Интерес к детскому фольклору, как к одному из источников поэзии, зародился у Самуила Яковлевича уже в то время»] (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 70).

⁴⁹² La più corposa raccolta di *nursery rhymes* tradotte da Maršak si trova nel secondo volume della raccolta completa in otto volumi (Maršak II, 79-195).

⁴⁹³ «И я понял, что Маршак потому-то и одержал такую блистательную победу над английским фольклором, что верным оружием в этой, казалось бы, неравной борьбе послужил ему, как это ни странно звучит, наш русский – тульский, рязанский, московский – фольклор. Сохраняя в неприкосновенности английские краски, Маршак, так сказать, проецировал в своих переводах наши русские считалки, загадки, перевертыши, потешки, дразнилки».

inglese in massima considerazione, lo definisce «geniale» – parola che usa sempre con parsimonia – e pieno di quella dissacrante ironia che serve al bambino per apprendere, divertendosi, la socialità, il rapporto con la natura e con gli animali, la storia, il gioco, ma anche la presa in giro e l'assurdo: «Il loro folclore per l'infanzia fatto di *draznilka*, di scherzi e altro era geniale. Sono cose di una tale organicità, con una forma così virtuosa che i poeti di oggi non riuscirebbero nemmeno a imitarle. Viene preso in giro di tutto [...] Il folclore per l'infanzia inglese reagiva a qualunque cosa ci fosse al mondo, inclusa la vita stessa e la storia. Sono opere di grande ingegno, di grande finezza»⁴⁹⁴ (Maršak VII, 586-587). Opere con cui viene a contatto prima nella biblioteca universitaria londinese, poi attraverso gli insegnanti e infine nell'incontro con la popolazione durante i vagabondaggi per la penisola intrapresi a piedi o in treno⁴⁹⁵. Da qui egli pesca la «severità della forma» (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 319) – presente anche nell'altra grande scuola di scrittura che affronta una volta tornato in Russia, cioè le poesie satiriche – e l'*impersonalità* del verso, vale a dire la capacità di rendere riconoscibile la propria voce, senza porre al centro della poesia l'io lirico⁴⁹⁶, quasi fosse «l'alta cultura del verso» a scrivere (Cvetaeva 1966: 23)⁴⁹⁷.

Altro tratto imprescindibile di un genere orale che nasce con scopi di intrattenimento per un pubblico di bambini è la sua cantabilità, quella «pesennost'» che i critici più attenti hanno individuato come elemento preponderante di Maršak e di cui lui stesso non fa mistero: «Le parole di

⁴⁹⁴ «У них был гениальный детский фольклор, куда входили дразнилки, шутки и т.д. Это вещи такой стройности, такой виртуозной формы, что современные поэты даже подделывать их не умеют. Там есть насмешка над всем [...] Этот детский английский фольклор откликался на все на свете – вся жизнь, история в него входили. Есть вещи большого ума, большой тонкости».

⁴⁹⁵ «All'incanto della poesia inglese classica e popolare in me si lega sempre la memoria delle persone che mi hanno insegnato ad apprezzare la parola poetica, dei miei insegnanti e professori, sir Sidney Lee e mister Ackles e altri. In realtà non ho studiato la lingua e la poesia inglese soltanto sui libri. Con la sacca in spalle e il bastone in mano ho girovagato per verdi prati, incontrando le persone più disparate, contadini, stagnai, mercanti ambulanti» [«С очарованием народной и классической английской поэзии навсегда связалась для меня память о тех людях, которые учили меня ценить поэтическое слово, о моих профессорах и преподавателях – сэре Сиднее Ли, мистере Эклзе и др. Впрочем, я изучал английский язык и поэзию Англии не только по книгам. С мешком за плечами и палкой в руках я разгуливал по дорогам между зелеными изгородями, встречаясь с самыми разнообразными людьми – с фермерами, лудильщиками, бродячими торговцами»] (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 427).

⁴⁹⁶ L'osservazione è di M. Levin (1917-1940) che la estende a tutta la poesia di Maršak; mi pare invece che funzioni bene per la sua produzione per l'infanzia e in parte per le traduzioni, ma che nella lirica entrino in gioco fattori personali da non sottovalutare (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 86).

⁴⁹⁷ Marina Cvetaeva è una grande ammiratrice della nuova letteratura per l'infanzia sovietica e, in particolare, di *Detki v klejke* di Maršak (§ 1.3.1).

Verlaine 'La musica prima di tutto' valgono anche per le traduzioni. Per me è sempre stato importante, prima di tutto, sentire l'impalcatura musicale di Burns, Shakespeare, Wordsworth, Keats, Kipling, Blake, delle canzoni inglesi per bambini»⁴⁹⁸ (Čukovskij III, 200), così come è evidente la sua ossessiva ricerca di una «somiglianza musicale, ritmica, sonora» (Maršak VIII, 215) tra testo originale e testo in traduzione.

Se i tratti elencati sono presenti in buona misura anche nel folclore russo un dettaglio attira da subito l'attenzione di Maršak nell'apprendere le rime per l'infanzia d'oltreoconfine: la sua carica ironica, che scivola quasi nel cinismo, il tanto criticato e parimenti osannato *humour* inglese che anche qui si riversa con generosità e si rivela palestra necessaria per lo spirito del bambino destinato a lottare con la boria e la prepotenza del mondo. A uno sguardo attento molte delle *nursery rhymes* che Maršak traduce contengono prese in giro, situazioni assurde o quantomeno comiche, punizioni per i disubbidienti – il corollario di vita reale o immaginaria che accompagna i primi anni di molti bambini in tutto il mondo –, senza per questo sacrificare il riferimento a un preciso contesto storico, politico e sociale quale era quello dell'Inghilterra dei secoli passati. Perché è proprio nella capacità di parlare dell'*hic et nunc* con lo sguardo fisso all'orizzonte largo della storia, passata e presente, che si cela una delle più grandi lezioni di traduzione – e di poesia – di Samuil Jakovlevič.

3.3.3 IL NONSENSE: EDWARD LEAR

«È una meraviglia!»⁴⁹⁹ esclama Maršak nella lettera del 26 maggio al pittore, illustratore e amico V.M. Konaševič (Maršak VIII, 394-395), riferendosi al fatto che sta traducendo le poesie di Edward Lear (1812-1888)⁵⁰⁰, definito comunemente il progenitore della poesia per l'infanzia inglese e il fondatore del *nonsense*, della poesia dell'assurdo per bambini. Ancora una volta è la compresenza di ironia e musicalità⁵⁰¹ ad attrarre lo scrittore russo che si dedica

⁴⁹⁸ «Слова Верлена 'музыка прежде всего' должны относиться и к переводам. Мне лично всегда было важно – прежде всего – почувствовать музыкальный строй Бернса, Шекспира, Вордсворта, Китса, Кипплинга, Блейка, детских английских песенок».

⁴⁹⁹ «Это – просто прелесть!».

⁵⁰⁰ Per una biografia documentata di Lear rimando al libro di V. Noakes, sua massima studiosa ed esperta inglese (Noakes 2006).

⁵⁰¹ «Quante stramberie, trovate e purezza di cuore nei suoi libri. Ed è anche uno dei poeti più musicali» [«Сколько в его книгах причуды, выдумки, душевной чистоты. И при этом Эдвард Лир – один из самых музыкальных поэтов»] (Maršak VIII, 394). «Nei suoi libri per bambini unisce un'inesauribile ironia e una liricità gentile [...] Tradurre Lear è molto impegnativo. Non è facile trasmettere i cambi di ritmo, la melodiosità dei versi, riprodurre in

soltanto nell'ultima parte della vita alle traduzioni di Lear, ma della cui poetica portano evidente traccia le poesie degli anni Venti, come *Vot kakoj rassejannyj*:

Вместо шапки на ходу
Он надел сковороду.
Вместо валенок перчатки
Натянул себе на пятки.
(Maršak I, 99)

Moroženoe:

Не сказал толстяк ни слова.
Покупает на целковый,
а потом на целых три.
Все кричат ему: – Смотри,
у тебя затылок синий,
на бровях белеет иней,
как на дереве в лесу,
и сосулька на носу!
(Maršak I, 142)

Dva kota:

Бились днем и ночью.
Прочь летали клочья,
И остались от котов
Только кончики хвостов.
(Maršak I, 273)

Duraki:

Ай люли, люли, люли!
Плыли в миске корабли,
Да наехали на ложку,
Налетели на картошку,
Затрещали корабли...
Ай люли, люли, люли!
(Maršak I, 348)

un'altra lingua la bizzarra girandola delle sue immagini» [«Он сочетает в своих книгах для детей неиссякаемый юмор с мягкой лиричностью [...] Переводить Лира очень трудно. Нелегко передать его разнообразный, гибкий ритм и мелодичность его стихов, воспроизвести на другом языке причудливую вереницу его образов»] (Maršak III, 809).

e molte altre, fino a *Priključenija stola i stula* (1924) in cui il riferimento è esplicito nel sottotitolo «alla Edward Lear», richiamo alla famosa *The Table and the Chair* del pittore inglese:

Разошелся старый стул,
Всеми ножками взмахнул.
– Для чего я, бестолковый,
Столько лет стоял в столовой?
Фу-ты, ну-ты, черт возьми,
Погуляю я с людьми.
(Maršak I, 350)

Un altro suggerimento, di carattere formale, che arriva da Lear è la composizione di brevi o brevissime poesie sotto forma di didascalie per immagini, un genere di scrittura che segna l'inizio della carriera di Lear come poeta e che viene adottata anche da Maršak: «Nel lavoro con Lebedev l'iniziativa partiva a volte da me a volte da lui. In 'Cirk' e 'My – voennye' ho scritto dei versi che facessero da didascalia ai disegni di Lebedev. Nei libri 'Bagaž', 'Skazka o glupom mišonke', 'Mister Tvister', 'Kruglyj god', 'Raznocvetnaja kniga', 'Tichaja skazka' i versi sono venuti prima delle illustrazioni»⁵⁰² (Maršak VIII, 471). Da questa intesa, che va ben oltre i limiti di una semplice collaborazione, nascono capolavori come *Detki v kletke*, *Cirk*, *Bagaž* destinati a educare l'occhio e l'orecchio di molte generazioni di bambini sovietici e russi ed essere ancora oggi tra i libri illustrati più venduti nella Federazione Russa.

La lezione del gioco stravagante, dell'accostamento bizzarro che Lear impartisce – e che viene poi seguita in Gran Bretagna da L. Carroll e A. Milne, altri due favoriti di Maršak – trova ampio margine nelle poesie degli *oberjuty* di cui si è già accennato lo scambio con Samuil Jakovlevič⁵⁰³ (§ 1.3.2) e nelle

⁵⁰² «В работе с Лебедевым инициатива исходила то от меня, то от него. В книгах 'Цирк', 'Мы – военные' я писал стихи, как подписи к лебедевским рисункам. В книгах 'Багаж', 'Сказка о глупом мышонке', 'Мистер Твистер', 'Круглый год', 'Разноцветная книга', 'Тихая сказка' стихи предшествовали рисункам». Il tema «Maršak e i suoi illustratori» – V. Lebedev e V. Konaševič in primo luogo – merita un libro a parte. Qui mi limito a suggerire un articolo/ricordo di I. Andronnikov (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 156-159).

⁵⁰³ «Appena dopo aver iniziato il lavoro mi è venuta un'idea: bisognava coinvolgere i poeti dello *zaum*'. Charms all'epoca scriveva cose come 'Bevete la kaša e il baule'. Avevo però l'impressione che questi ragazzi potessero portare il bizzarro nella poesia per l'infanzia, comporre filastrocche, conte, ritornelli, etc...» [«Вскоре после того, как мы начали работать, у меня явилась мысль, что надо бы привлечь поэтов-заумников. Хармс писал в это время такие вещи как 'Пейте кашу и сундук'. Но мне казалось, что эти люди могут

favole in versi di K. Čukovskij che fa della *nebylica* e del *perevertyš* due sigilli del suo inconfondibile stile. Lo stesso Lear ha a disposizione, anzi vi è immerso fin dalla nascita, nel patrimonio delle *nursery rhymes* che rappresenta una sorta di catalogo dei procedimenti logici infantili e testimonia al contempo la capacità sinestetica dei più piccoli, la loro visione complessiva e organica del mondo in cui la metafora e la similitudine regnano indiscusse:

Три смелых зверолова
Охотились в лесах.
Над ними полный месяц
Сиял на небесах.
«Смотрите, это месяц», –
зевнув, сказал один.
Другой сказал: «Тарелка».
А третий крикнул: «Блин!»
(Maršak II, 93)⁵⁰⁴

Inoltre spesso ciò che per gli adulti è considerato assurdo, in realtà nella mente del bambino appare cristallino, perché modellato sui processi cognitivi basilari di cui egli si serve nei primi anni di vita e che Maršak, grazie a una frequentazione sempre più intensa e costante dei piccoli, conosce bene; diventa così naturale per lui orientare la forma artistica verso quei «processi cognitivi primitivi che spesso sono percepiti dagli adulti come ‘nonsense’»⁵⁰⁵ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 71).

Con ciò sarebbe sbagliato affermare che l’assurdo domina nelle opere autoriali di Maršak, egli «è imparentato con gli inglesi semmai per le forme di genere, per lo humour specifico che non lo abbandona mai, per i ritmi e la fraseologia orientati alla canzone per bambini e all’arte del canto orale»⁵⁰⁶ (Galanov,

внести причуду в детскую поэзию, создать считалки, припевы, прибаутки и пр.»] (Maršak VII, 586).

⁵⁰⁴ È uno dei numerosi esempi di motivo tratto da Maršak da una fonte straniera (*nursery rhymes* in questo caso), rielaborata in modo funzionale perché porti in superficie il suo tratto peculiare, quello che agli occhi del poeta si staglia più chiaro. Qui il testo originario è la canzone *There Were Three Jovial Welshmen* e in essa lo scrittore russo vede la naturalezza delle associazioni che a un adulto apparirebbero invece scorrette e inverosimili. Da notare a margine anche la ripetizione, nell’organico sistema poetico di Maršak, di alcune immagini: la «luna come un blin» si trova anche nella sua interpretazione in versi della favola serba *Otčego u mesjaca net plat’ja* (Maršak II, 42-43), pubblicata circa 30 anni dopo *Tri sverolova*.

⁵⁰⁵ «Примитивные мыслительные процессы, которые часто воспринимаются взрослыми как ‘бессмыслица’».

⁵⁰⁶ «С англичанами Маршака сближают скорее жанровые формы, специфический юмор, никогда Маршака не покидающий, ориентация ритмов и фразеологии на детскую песенку и на устное песенное творчество».

Maršak, Petrovskij 1975: 72) in cui si avverte «l'ironia e la dinamicità del verso inglese dove ogni frase si muove con una forza indomabile»⁵⁰⁷ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 84).

3.4 RIPORTANDO TUTTO A CASA: PUBBLICISTICA E BAMBINI

Il ritorno in patria e i primissimi anni post-rivoluzionari sono molto difficili per Maršak e la sua famiglia, colpita a breve distanza da tre disgrazie: la morte della figliuola Natanel' (1915), di appena due anni, per un incidente domestico⁵⁰⁸, il suicidio di Boris (1916), fratello di Sofja Michajlovna e molto amato dalla coppia, e infine la scomparsa della madre di Maršak, Evgenija Borisovna (1917) per un sarcoma fulminante. L'unica gioia è la nascita del secondo figlio Immanuel (25 febbraio 1917)⁵⁰⁹, ma la situazione generale è complessa: Jakov Mironovič è in moto perpetuo, ancora in balia di spostamenti, cambi di lavoro, licenziamenti. Maršak deve trovare una fonte di reddito per la propria famiglia e inizia così un'intensa attività pubblicistica, lavoro che egli guarda sempre con un certo distacco, persino disprezzo⁵¹⁰, ma che gli permette di mantenere la moglie e il figlio, oltre a dimostrarsi un ulteriore banco di prova su cui affinare la penna e la lingua⁵¹¹. Collabora con le riviste più disparate, "Birževye vedomosti", "Den'", "Kur'er", dove pubblica articoli, epigrammi, traduzioni, improvvisazioni in versi. Non è però quella la strada che Maršak

⁵⁰⁷ «[...] юмор и динамичность английского стиха, где каждая строчка движется с неукротимой силой».

⁵⁰⁸ L'incidente avviene nella casa di Voronež, dove la famiglia si è temporaneamente stabilita, la piccola si rovescia addosso un samovar bollente e non sopravvive alle gravi ustioni.

⁵⁰⁹ È grazie a Immanuel Samuilovič, importante fisico teorico, che molti materiali d'archivio sono stati conservati e pubblicati. Il suo lavoro di sistemazione delle carte del padre, la pubblicazione degli scritti con commenti, note, saggi esplicativi sono il frutto di una dedizione e un affetto incommensurabili. Samuil Jakovlevič ripete spesso che Immanuel – Elik – oltre a essere un figlio è per lui un grandissimo amico e la cura nel custodire la memoria paterna non lascia spazio ad alcun dubbio.

⁵¹⁰ Se ne lamenta per esempio in una lettera al fratello di V. Stasov del 22 marzo 1915 (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 437).

⁵¹¹ Molto importante per esempio la collaborazione con la rivista "Satirikon" e con il giornale "Utro juga" di Ekaterinodar durante la guerra civile. Qui e in seguito, nel lavoro pubblicistico durante la Seconda guerra mondiale, Maršak perfeziona l'espressività concisa, il tono epigrammatico e aforistico, la precisione della scrittura che ritroviamo in tutte le sue opere – nelle favole in versi, nelle poesie liriche, nelle traduzioni: «Persino una rapida occhiata ai feuilleton poetici di Maršak è sufficiente per capire che la sua tecnica versificatoria non ha subito alcun cambiamento sostanziale quando Maršak è passato dalla schiera dei feuilletonisti a quella dei classici della letteratura per l'infanzia» [«Даже беглого взгляда на стихотворные фельетоны Маршака достаточно, чтобы понять, что собственно стихотворная техника Маршака не претерпела никаких принципиальных изменений, когда Маршак перешел из разряда фельетонистов в классики детской литературы»] (Balina, V'jugin 2014: 76). Per questo aspetto della produzione di Maršak, che non è possibile approfondire nella presente ricerca, rimando al libro di I. Kucenko (Kucenko 1997) e al saggio di V'jugin (Balina, V'jugin 2014: 46-76).

vuole intraprendere e che infatti affianca con insistenza crescente all'attività di traduttore – delle ballate e di Blake in primo luogo. Sempre in precario equilibrio tra il desiderio di consacrarsi all'Arte e la pulsione altrettanto magnetica e divorante di entrare a capofitto nella Vita e nel suo incessante fermento lo scrittore affronta una serie di esperienze, tre per la precisione, che segnano l'ingresso nel suo orizzonte di quelli che poi diventeranno compagni di viaggio inseparabili: i bambini. Appena tornato in Russia Maršak si mette in contatto con un amico di Oyler, il dottor Edvard Lybek (1864-1919), medico dal pensiero innovativo che dirige un sanatorio a Kirvu dove cura bambini e ragazzi con metodi alternativi, proprio come fa Oyler in Inghilterra. Qui Maršak approfondisce la conoscenza dei giovani, già iniziata nella *Simple Life School*⁵¹² ed è intenzionato a ripetere l'anno seguente l'esperimento, quando avviene la tragica perdita della figlia (16 novembre 1915); lo scrittore decide di chiedere aiuto a una persona che già anni prima aveva dato una svolta alla sua vita: Ekaterina Pavlovna Peškova. Il 20⁵¹³ novembre 1915 le scrive una lettera in cui, dopo averle comunicato la terribile notizia del lutto, le rivolge una sola richiesta: «Ora io e la povera Sofija Michajlovna vorremmo soltanto una cosa: buttarci anima e corpo in qualche intensa attività, nell'aiuto ai meno fortunati e agli sventurati. Ci piacerebbe soprattutto lavorare con i bambini»⁵¹⁴ (Maršak VIII, 85). Le intenzioni però sono destinate a rimanere tali, Maršak non può lasciare Voronež dove si è diretto per un possibile richiamo alle armi. La seconda lettera a Ekaterina Pavlovna ribadisce comunque il desiderio della coppia: «Se mi capitasse di avere a che fare con i bambini ne sarei molto felice. Pare che abbia una certa propensione. In ogni caso io e mia moglie ci dedicheremmo a questo lavoro con tutte le nostre forze»⁵¹⁵ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 443). Il terzo incontro ravvicinato con le giovani generazioni avviene nell'estate del 1918, quando Samuil Jakovlevič si trasferisce a Petrozavodsk dal fratello maggiore Mojsej, dove inizia a lavorare come istruttore di educazione

⁵¹² E ancora prima, nel 1905, a Jalta, quando aiuta i bambini ebrei «делом и словом» [«con le parole e i fatti»] (Maršak VIII, 38).

⁵¹³ Le date non coincidono: nella lettera Maršak comunica di aver perso da circa due settimane Natanel' che, secondo i registri, è morta il 16 novembre. È probabile che ci sia un errore nella datazione della lettera alla ex moglie di Gor'kij.

⁵¹⁴ «Сейчас мне и бедной Софии Михайловне хотелось бы одного: отдаться всей душой какой-нибудь интенсивной работе – делу помощи несчастным и обездоленным. Больше всего мы желали бы помогать детям». Come ho fatto notare nel primo capitolo in quegli anni nel nuovo stato sovietico il numero di bambini orfani e abbandonati è altissimo (§ 1.3.7).

⁵¹⁵ «Если мне пришлось бы иметь дело с детьми, я был бы очень рад. Кажется, у меня есть к этому и некоторое призвание. Во всяком случае, и я и жена горячо отдались бы этому делу...».

prescolare nella sezione dell'istruzione popolare del governatorato di Oloneck⁵¹⁶. La testimonianza di A.L. Viktorova, insegnante della colonia, dà prova dell'impegno e dell'entusiasmo di Maršak: «Samuil Jakovlevič dormiva nella stanza dei maschi. Andava d'accordissimo con i ragazzi e con noi pedagoghi. Si interessava a ogni cosa succedesse nella colonia: il lavoro, il riposo, i rapporti nel collettivo. Lavava i pavimenti e puliva le patate. Faceva i turni di guardia in cucina come tutti gli altri... e sempre raccontando barzellette, conte, poesie composte sul momento sui ragazzi svegli e quelli meno svegli, sul cibo...»⁵¹⁷ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 448).

È quindi riduttivo ciò che afferma lo stesso Maršak in una lettera a Gor'kij sulla strada che lo ha condotto verso la letteratura per l'infanzia (Maršak VIII, 93-97) in cui cita la *Simple Life School*, la poesia di Blake – in particolare il ciclo *Songs of Innocence* – la poesia popolare per l'infanzia e l'arrivo di due lettori speciali, i suoi figli⁵¹⁸. In realtà, come si è visto, una certa «propensione» per questo pubblico così difficile e affascinante matura nel poeta con gli anni e le continue frequentazioni, fino alla sua consacrazione definitiva nella città di Ekaterinodar (oggi Krasnodar) dove i bambini russi, ormai sovietici, ricevono un teatro tutto per loro. L'esperienza nella regione di Kuban' è la prova ufficiale di Maršak nella scrittura per bambini, la prima espressione della sintesi che da vero e proprio alchimista egli opera, mischiando il bagaglio anglo-irlandese appreso sul campo e nelle biblioteche con il mondo popolare di casa sua, il «ricco folclore per l'infanzia, accumulato e verificato nel corso dei secoli dal popolo» (Maršak VII, 276) e sbarcato nel Novecento attraverso molteplici canali.

3.5 IL «DETSKIJ FOL'KLOR» RUSSO

Arte sintetica per eccellenza, il folclore unisce elementi verbali, musicali e teatrali, le sue caratteristiche principali – l'oralità, la varianza e il momento collettivo⁵¹⁹ – si ritrovano nei vari generi, dalla canzone, al racconto epico, al

⁵¹⁶ Alle attività svolte in questo periodo con i bambini risalgono alcune acute osservazioni che rifluiscono poi nell'articolo del 1922 dedicato al teatro per bambini (Maršak VI, 183-188).

⁵¹⁷ «Самуил Яковлевич ночевал в комнате мальчиков. Он необыкновенно хорошо сошелся с ребятами и с нами, с педагогами. Все в жизни колонии его затрагивало. И труд, и отдых, и отношения в коллективе. Он мыл полы, чистил картошку. На равных правах со всеми дежурил на кухне... И все это с шутками, прибаутками, с сочиненными тут же на месте стихами про расторопных и расторопных ребят, про еду...».

⁵¹⁸ Nel 1925 nasce il secondogenito Jakov, morto di tubercolosi nel 1946 ad appena 21 anni.

⁵¹⁹ «Attributi tipici del folclore per l'infanzia: semplicità delle costruzioni, trama semplice che si evolve in modo dinamico, immagini facili da ricordare, costruzioni sintattiche elementari, ritmo interno preciso, principio di accumulazione, onomatopea, allitterazioni, assonanze. Spesso i

teatro di strada o di piazza, con variazioni di ogni tipo, infiltrazioni autoriali e commistioni di genere. In Russia il folclore nasce in ambiente contadino, rurale, ma a cavallo tra Ottocento e Novecento tra gli strati bassi delle città si sviluppano generi popolari autoctoni, come la romanza e la ballata.

Il folclore per l'infanzia è considerato uno degli indirizzi dell'arte orale del popolo, anche se non è sempre facile distinguere il folclore per bambini da quello per adulti, soprattutto nei casi in cui sembra destinato a entrambi i pubblici (per esempio gli indovinelli, le canzoni e le favole).

Secondo la definizione di M.N. Mel'nikov «il folclore per l'infanzia rappresenta un campo specifico dell'arte popolare che unisce il mondo dei bambini a quello degli adulti e comprende un vero e proprio sistema di generi poetici e musicali»⁵²⁰ (Kapica 2014: 8). Gli studi di genere di solito lo suddividono in tre tipologie: il folclore per adulti adattato ai bambini; il folclore inventato dai bambini; il folclore ideato dagli adulti apposta per bambini (Kapica 2011).

Il termine «detskij fol'klor» inizia a circolare a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, un paio di decenni dopo la comparsa dei primi studi etnografici sul folclore *tout court* che sanciscono un interesse sempre crescente verso questo campo di ricerca⁵²¹. Il primo a farne uso è P.A. Bessonov (1828-1898) che nel 1848 pubblica una raccolta di canzoni per l'infanzia, seguita nel 1870 dal primo testo scientifico a riguardo, *Russkie narodnye pesni* di P.V. Šejn (1826-1900). Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento il cresciuto interesse per gli studi popolari⁵²² porta pedagogisti, metodologi e insegnanti a indagare le specificità del folclore per l'infanzia che inizia a essere percepito come materiale di grande valore artistico e pedagogico; in breve favole, leggende, conte, ninna nanne e filastrocche diventano una parte essenziale e organica delle letture dei bambini,

motivi narrativi si ripetono, nelle ninna nanne per esempio, passano da un testo all'altro» [«Атрибутивные признаки детского фольклора: простоту конструкций, несложный, но динамично развивающийся сюжет, запоминающиеся образы, несложные синтаксические конструкции, четкий внутренний ритм, кумулятивность, звукоподражания, аллитерации, ассонансы. Тексты рассчитаны на образное, зрительное восприятие, быстрое запоминание. Часто в них повторяются одни и те же сюжетные мотивы, в колыбельной песне, например, они даже переходят из одного произведения в другое»] (Kapica 2014: 8).

⁵²⁰ «Детский фольклор представляет собой специфическую область народного творчества, объединяющую мир детей и мир взрослых, включающую целую систему поэтических и музыкально-поэтических жанров».

⁵²¹ Sulla storia del folclore sono stati scritti innumerevoli libri e studi approfonditi. Tra i primi etnografi e ricercatori che in Russia si sono dedicati alla scoperta di questo mondo, segnalò V. Dal' (1801-1872), A.N. Afanas'ev (1826-1871), I.P. Sacharov (1807-1863), P.A. Bessonov (1828-1898), P.V. Šejn (1826-1900) e A.F. Možarovskij (1841-1900). Capitale nello studio della storia della folcloristica è il testo di M.K. Azadovskij (Azadovskij 1958-1963).

⁵²² Non dimentichiamo anche le favole di A.S. Puškin, L.N. Tolstoj e le poesie per bambini di N.A. Nekrasov, a testimonianza dell'attenzione riservata dai massimi poeti verso questo genere.

vengono stampate e pubblicate su riviste e giornali settoriali. In questo senso lodevole è il lavoro di K.D. Ušinskij (1823-1870), autore di *Detskij mir* (1861) e *Rodnoe slovo* (1864), due libri di lettura fondamentali che includono moltissime opere del folclore, i grandi classici (Puškin, Nekrasov, Fet) e le riflessioni dello stesso Ušinskij sui processi produttivi, sul regno delle piante e degli animali, sulle stagioni; i testi ricevono i massimi elogi da Maršak che si sente vicino all'autore per approccio e tematiche scelte.

L'interesse non diminuisce al voltare del secolo, anzi si accresce del nuovo folclore urbano che si innesta su quello tradizionale di ambientazione contadina sotto forma di romanze, ballate, canti da strada, slogan da manifesto. Nei primi due decenni del Novecento qualsiasi forma artistica è impregnata di folclore: Stravinskij compone l'arcana trilogia per i balletti russi di Djagilev⁵²³ e nelle poesie di Anna Achmatova risuonano inconfondibili i ritmi della *častuška* (Ejchenbaum 2006). Il primitivismo in arte dilaga – Gončarova, Filonov, persino Kandinskij fanno largo uso di quadretti votivi, maschere africane, stampe del popolo («lubočnye kartinki»), esce la raccolta di Bal'mont *Žar-ptica* (1907), *Jar'* di Gorodeckij (1907) e la prosa *Posolon'* di Remizov (1907). Di pari passo anche il folclore per l'infanzia riceve sempre maggiori riconoscimenti sia da un punto di vista artistico che pedagogico e ne è prova l'uscita nel 1915 dell'articolo di G.S. Vinogradov “Verso lo studio dei giochi popolari per l'infanzia presso i buriati”, primo tassello di un ampio e preziosissimo lavoro teorico e di ricerca sul campo attuato dall'etnografo e folclorista negli anni Venti⁵²⁴. Insieme all'altra colonna portante degli studi di cultura popolare per l'infanzia, O.I. Kapica⁵²⁵, pubblica nel 1930 la raccolta *Detskij byt i fol'klor*, summa delle osservazioni compiute da entrambi gli studiosi nelle varie regioni della Russia, ma anche fuori confine, in particolare in Inghilterra (Kapica 2014: 23).

Se è decisivo, sul piano professionale, l'incontro e la collaborazione tra Maršak e l'insegnante dell'Istituto di Pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione

⁵²³ *Žar-ptica* è del 1910, *Petruška* debutta il 13 giugno 1911 e l'anno seguente è la volta di *Vesna svjaščennaja* (*Sacre au printemps*).

⁵²⁴ “К изучению дестких народных игр у бурят”. I contributi di Vinogradov sono ancora oggi preziosi documenti per chi si occupa di folcloristica per l'infanzia; tra i più significativi ricordo *Detskaja satiričeskaja lirika* (1924), *Russkij detskij fol'klor: igrovyje preljudii* (1925), *Detskij fol'klor i byt* (1925), *Narodnaja pedagogika* (1926), *Detskij fol'klor v škol'nom kurse slovesnosti* (1927), *Ditjača skazka* (1929), *Sečki* (1930).

⁵²⁵ Faccio alcuni cenni alla studiosa nel primo capitolo (§ 1.1); la sua importanza è confermata dall'interesse che ancora suscitano le sue ricerche e riflessioni; basti pensare che all'interno della conferenza «Kanon detskoj literatury v otečestvennoj kritike» tenutasi il 1-2 giugno 2016 a San Pietroburgo le è stata dedicata una tavola rotonda in occasione dei 150 anni dalla nascita. Il lavoro più importante di O.I. Kapica, *Detskij fol'klor*, è stato per quasi cinquant'anni l'unico lavoro di folcloristica per l'infanzia a tracciare un quadro complessivo del genere.

prescolare, i contatti dello scrittore con il folclore del suo Paese risalgono a molto prima, ai primi anni del XX secolo. Samuil Jakovlevič aveva innanzitutto fatto esperienza diretta, da bambino, del mondo del folclore provinciale, nei lunghi pomeriggi a Majdan in cui era facile assistere agli spettacoli di *Petruška*, alle declamazioni del *raek* o alle ballate che giravano nei centri abitati della periferia⁵²⁶; in seguito, da adolescente, entra in questo mondo attraverso Stasov e Gor'kij, ma anche nelle ore trascorse in compagnia di Repin, Glazunov, Šaljapin, grandi conoscitori di canti e tradizioni popolari. Negli appunti autobiografici degli anni Venti e Trenta Maršak fa risalire a questo periodo (1902-1904) il suo incontro con la poesia popolare: «È proprio in questi anni che nasce in lui l'interesse per la poesia popolare, per la favola e la *bylina* che Stasov conosceva così bene»⁵²⁷ (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 381). Infine è certamente nello scambio con O.I. Kapica e altri etnografi e studiosi contemporanei⁵²⁸ che affina e arricchisce il proprio bagaglio culturale e approfondisce la questione del folclore per l'infanzia, sviluppandolo a livello teorico in articoli e saggi. Troviamo numerose testimonianze anche nelle corrispondenze e conversazioni con artisti e colleghi: «In Russia all'inizio il folclore non era affatto riconosciuto (Belinskij non approvava le favole di Puškin). Poi hanno apprezzato quello artefatto, pseudo-popolare. Infine hanno iniziato ad approvare il folclore autentico, ma soltanto contadino, non quello di città [...] Per quanto riguarda la poesia per l'infanzia, la base popolare era andata persa, respinta con la motivazione che il *lubok* da noi è quasi una bestemmia, ma in realtà il *lubok* va bene, è lo pseudo-*lubok* che non serve [...] Ecco che cosa ci ha fatto da diapason quando abbiamo creato il nuovo verso per l'infanzia: non un significato minimo, da quattro soldi, ma grande e allo stesso tempo una forma che assomigliasse alla conta»⁵²⁹ (Maršak VII, 585-

⁵²⁶ «Tutta la produzione autoriale di Maršak è imbevuta di folclore che ha acquisito in modo diretto, sentendolo dalle labbra di persone reali e non leggendolo nei manuali, nelle raccolte e nei testi scientifici. Erano le rappresentazioni dei *Petruška*, il *raešnik* degli imbonitori da fiera, gli strilli dei venditori e dei mercanti ambulanti e le canzoni-ballate liriche tipiche di una *sloboda* di provincia» [«Все оригинальное творчество Маршака пропитано фольклором, который был воспринят непосредственно, т.е. услышан на уст его конкретных носителей, а не прочитан в учебниках, сборниках, научных трудах. Это были представления петрушечников, раешник ярмарочных острословов-зазывал, выкрики бродячих ремесленников и торговцев и типичные для пригородно-слободского быта лирические песни-баллады»] (Petrovskij 1965: 116). Nell'autobiografia si parla di «*petruška*», «*jurodivye*» e «*duročki*» che attraversano gli spazi immensi della Russia (Maršak VI, 42-43).

⁵²⁷ «Именно в эти годы проявился в нем интерес к народной поэзии – к сказкам и былинам, которые так хорошо знал Стасов».

⁵²⁸ Ricordo, per esempio, N.M. Eliaš, A.I. Nikiforov, I.V. Karnauchova.

⁵²⁹ «В России сначала фольклора не признавали совсем (Белинский не одобрял сказки Пушкина). Потом признали поддельный, псевдонародный. Потом, наконец, стали

588).

Non è quindi un caso che Maršak apprezzi scrittori stranieri – inglesi a parte – che della scrittura legata al folclore sono i più grandi rappresentanti, come H.C. Andersen⁵³⁰ e i fratelli Grimm⁵³¹, o che elogi opere popolari, persino se in pessima traduzione, come *Stepka-rastrepka* e *Babuška-zabavuška*⁵³² e ancora che uno dei suoi compositori preferiti sia Glinka, musicista che si ispira molto alle melodie popolari (Brown 1974). Allo stesso modo il suo interesse si espande alle tradizioni folcloriche di tutto il mondo e si arricchisce di temi e motivi cechi, serbi, indiani, persiani, tibetani, africani⁵³³.

Il salto che compie Maršak è ancora ulteriore: l'appropriazione di questa determinata cultura non è un nostalgico recupero del passato, ma la sua vivificazione nell'oggi, in un tempo concreto e immanente dove la fantasia può parlare della realtà e aiutare a costruirla: «E che succede al *Latyškij strelok*⁵³⁴? Lo raggiunge? Ci sono arrivato senza volere pensando alla favola di Ivan lo sciocco. Così a volte la conoscenza del folclore aiuta a lavorare sulle cose più realistiche. Queste sono le strade della cultura»⁵³⁵ (VII, 580). Così il manifesto

признавать подлинный, но только крестьянский, а городского не признавали [...] Что касается детской поэзии, то тут народная основа была разрушена, отторгнута тем, что это якобы лубок – у нас это считалось ругательством, – а на самом деле лубок-то хорош, плох псевдолубок... [...] Вот что было для нас камертоном, когда мы создавали новый детский стих. Смысл не дешевый, не мелкий, а большой и в то же время по форме – почти считалка».

⁵³⁰ «Il senso della misura e della verità: ecco ciò che distingue Andersen dagli altri narratori epigoni, astratti e melliflui, privi del legame con la saggia ed emozionata poesia popolare [...] Andersen arriva dalle profondità del semplice popolo» [«Чувство меры и правды – вот что отличает Андерсена от слащавых и рассудочных сказочников-эпигонов, утративших связь с мудрой и сердечной народной поэзией [...] Андерсен вышел из глубины простого народа»] (Maršak VII, 19-21).

⁵³¹ *Knižka pro knižki* è un'ottima cartina di tornasole delle preferenze accordate da Maršak in materia di letture raccomandate ai più piccoli. Inoltre le varie riscritture della poesia sono un indicatore preciso delle alterne fortune della favola in Unione Sovietica tra gli anni Venti e Trenta (§ 2.3.2) (Gus'kov 2012).

⁵³² «Erano opere di una tradizione sana, opere del folclore. Messe alla prova dal tempo. Avevano una base organica» [«Это были вещи хорошей традиции, фольклорной. Проверенной временем. У них была органическая основа»] (Maršak VII, 583). La «base organica» è sicuramente una delle dominanti ideologiche di Maršak, la ricerca maniacale della compattezza e compiutezza in un sistema artistico senza sbavature – sia esso una poesia originale, una traduzione, un epigramma o un articolo in prosa – che si mette in dialogo con la tradizione.

⁵³³ Anche in questo caso li si ritrovano sia a livello di ispirazione, come nella composizione della *Skazka o glupom mišonke*, tratta da una favola tibetana, sia in forma di traduzione – per esempio le leggende indiane tradotte durante il soggiorno in Inghilterra (1913) o di adattamento – per esempio la favola in versi *Otčevo u mesjaca net plat'ja*.

⁵³⁴ È il nome di un aereo di cui parla A.G. Lebedenko, giornalista che aveva partecipato al volo Mosca-Pechino del 1925 e all'impresa aerea di Nobile dell'anno successivo (1926) e che poi racconta nei libri per bambini *Kak ja letal v Kitae* (1926) e *Na poljus po vozduchu* (1927).

⁵³⁵ «А что 'Латышский стрелок'? Догоняет? Подсознательно это у меня родилось из мысли о сказке об Иванушке-дурачке. Так иногда знание фольклора помогает работе над самыми реалистическими вещами. Это и есть пути культуры». È la stessa linea di pensiero di Gor'kij, ribadita più volte ed espressa nella relazione di apertura del Congresso degli

per eccellenza del passaggio da ieri a oggi (*Včera i segodnja*) si apre proprio con una sorta di invocazione magica, di formula propiziatoria rivolta agli oggetti della poesia, evocati dall'autore, novello mago Merlino che racconta come il mondo può cambiare:

Лампа керосиновая,
Свечка стеариновая,
Коромысло с ведром
И чернильница с пером.
(Maršak I, 94)

Le due linee – l'arte orale russa appresa negli anni dell'infanzia e dell'adolescenza e quella del folclore mondiale e in modo particolare anglofono – si uniscono in modo coerente in una rielaborazione che coinvolge Maršak prima di tutto come ascoltatore, lettore e trasmettitore della saggezza dei popoli, e poi come autentico cantore del suo tempo: «Nell'opera di Maršak si devono distinguere due influenze del folclore. Una deriva direttamente dall'arte orale della *sloboda* e dei villaggi di periferia ed è legata a filo doppio con i ricordi della sua infanzia. L'altra è ispirata dai tratti comuni al folclore mondiale, in relazione a interessi specifici del Maršak lettore e del Maršak folcloristica e diventa preponderante in un secondo periodo della sua arte»⁵³⁶ (Petrovskij 1965: 116).

3.6 INFLUENZE RAVVICINATE: V. CHLEBNIKOV E V. MAJAKOVSKIJ

*Oh, mettetevi a ridere, ridoni!
Oh, sorridete, ridoni!
Che ridono di risa, che ridacchiano ridevoli,
oh, sorridete ridellescamente!
Oh, delle irriditrici surrisorie – il riso dei riduli ridoni!
Oh, rideggia ridicolo, riso di ridanciani surridevoli!
Risibile, risibile,
ridifica, deridi, ridùncoli, ridùncoli,
ridàccoli, ridàccoli.*

Scrittori Sovietici del 1934 dove lo scrittore sottolinea che nelle fiabe e nei miti «possiamo cogliere l'eco del lavoro compiuto per domare e addomesticare gli animali, per scoprire le erbe medicinali, per inventare gli strumenti di lavoro [...] Si potrebbero addurre altre decine di prove della concretezza delle antiche fiabe e dei miti, e della lungimiranza del pensiero – ricco di immagini e di ipotesi ma già tecnologico, – degli uomini primitivi» (Kraiski 1967: 16-17).

⁵³⁶ «В творчестве Маршака нужно различать два фольклорных влияния. Одно из них исходит от устного творчества слободы и пригорода и неразрывно связано у Маршака с памятью собственного детства. Другое навеяно некоторыми общими чертами всемирного фольклора, связано со специальными интересами Маршака-читателя, Маршака-фольклориста и преобладает в поздний период его творчества».

*Oh, mettetevi a ridere, ridoni!
Oh, sorridete, ridoni!*

V. Chlebnikov

Numerosissime le testimonianze orali dell'ammirazione di Maršak nei confronti di Velimir Chlebnikov (Viktor Vladimirovič Chlebnikov 1885—1922), due figure a un primo sguardo distanti anni luce, per biografia, temperamento e poetica⁵³⁷. Al di là delle apparenze Samuil Jakovlevič ha nei confronti di Chlebnikov un forte debito giovanile, anche lui – confessa a V. Subbotin – si era ammalato a suo tempo di poesia sperimentale e delle elucubrazioni formaliste allora di moda e se ciò non trova diretto riscontro nella sua lirica matura, così segnata di cristallina trasparenza puškiniana, è Maršak stesso a riconoscere l'importanza di quelle letture che lo avevano aiutato a scoprire la propria voce (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 415). Inoltre il «Re del Tempo Velimir I» (Ripellino 1978: 84) ha ai suoi occhi un merito ancora più importante, quello cioè di aver restituito alla parola la sua forza e potenza, di aver opposto una strenua resistenza all'appiattimento e al filisteismo del linguaggio, contributo essenziale di tutte le avanguardie post-simboliste. Di questo Maršak rende merito soprattutto a Chlebnikov e al primo Majakovskij: «Chlebnikov ha fatto resistenza. La parola era così logora, consumata e involgarita che per restituirle il suo peso bisognava mettere un freno al verso. La stessa cosa, secondo Maršak, la fece il primo Majakovskij»⁵³⁸ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 416). La loro è una lotta a tutto campo, una reazione «al legnoso verso 'dell'accademia' e a ogni manierismo, pretenziosità, quando il gioco di parole e di immagini a uno sguardo ravvicinato si rivela essere soltanto un gioco di ambizioni»⁵³⁹ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 436).

È un punto fondamentale perché è la stessa battaglia che ingaggia Maršak con i fautori della «scrittura liscia» («gladkopis'») da un lato e del manierismo («manernost'») accademico dall'altra, una barricata contro la legnosa lingua dell'ideologia e del burocratismo imperante che mascherano il vuoto di senso necessario per mantenere il controllo sulla parola e quindi sul pensiero. Appare

⁵³⁷ Imprescindibili per un primo inquadramento di Chlebnikov l'articolo di Ju. Tynjanov (Tynjanov 1968) e i saggi di A.M. Ripellino (Ripellino 1978); per una bibliografia esaustiva degli studi chlebnikoviani rinvio al seguente sito: <http://avantgarde.narod.ru/biblio/chl.htm>.

⁵³⁸ «Хлебников устроил блокаду. Слово уже так истрепалось, так износилось и испошилось, что для того, чтобы вернуть слову вес, надо было затормозить стих. То же самое, по словам Маршака, делал молодой Маяковский».

⁵³⁹ «[...] и на скованный 'академический' стих, и вообще на всякую манерность, претенциозность, когда игра словами и образами при ближайшем рассмотрении оказывались игрою честолюбия».

così più chiaro il motivo di tanta stima, dettata anche da una comprensione profonda da parte di Maršak della visione esistenziale e poetica di Chlebnikov, una riflessione che non si ferma alla vulgata del poeta transmentale e incomprensibile e che anzi scioglie il fraintendimento⁵⁴⁰ mediante un intenso sforzo di sguardo, orecchio e pensiero: «La maggior parte delle sue liriche diventa chiara come il sole se le si *guarda, osserva e rimugina* con attenzione [...] Sapete di certo che in poesia amo l'estrema chiarezza. Ma questo non mi impedisce affatto di apprezzare Chlebnikov, poeta di grande forza, che sente in profondità la parola e possiede una straordinaria incisività e precisione dell'immagine»⁵⁴¹ (Maršak VI, 433-434). A essere complesso semmai è il suo sistema di pensiero e parola a cui si può avvicinare, con qualche riserva, quello di Cvetaeva e Belyj, poeti che condividono con Chlebnikov una totale consacrazione – e immolazione – all'altare dell'arte, e che potrebbero appartenere, secondo la definizione di Maršak, alla schiera dei poeti, come anche Blake, «di talento, ma non adatti»⁵⁴² (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 435), sacerdoti cioè della poesia, dalla vita spirituale, incapaci di scendere a compromessi con alcunché.

Di Chlebnikov in particolare Samuil Jakovlevič apprezza le liriche degli anni della Rivoluzione, dal 1918 al 1922, il momento dei poemi più importanti, *Zangezi* (1920-1922), *Gorod buduščego* (1920), *Sinoveet nočej sineva* (1920) e *Slovo o El'* (1920) di cui conosce tutte le varianti: «Mi colpiva quante poesie conoscesse a memoria. Spesso iniziava a recitare Chlebnikov. Amava

⁵⁴⁰ Condividono lo stesso pensiero V. Markov e Ju. Tynjanov: «L'incomprensibilità di Chlebnikov è molto esagerata. È una delle tante leggende infondate. In larga parte è assolutamente comprensibile (Vladimir Markov)» [...] «Quelli che parlano del 'nonsense' di Chlebnikov devono rivedere la questione. Non è assurdo, ma un nuovo sistema semantico (Jurij Tynjanov). Una parte importantissima di questo sistema è dato dall'enorme quantità di parole nuove (neologismi) composte dal poeta. Chlebnikov creava parole secondo regole precise e se si conoscono ci si può avvicinare alla comprensione dei suoi testi» [«Непонятность Хлебникова сильно преувеличена. Это одна из репутаций, созданных огульно. Большей частью он совершенно понятен» (Владимир Марков)] [...] «Те, кто говорят о 'бессмыслице' Хлебникова, должны пересмотреть этот вопрос. Это не бессмыслица, а новая семантическая система (Юрий Тынянов). Важнейшей частью этой системы является огромное количество новых слов (неологизмов), сотворенных поэтом. Хлебников создавал слова по определенным правилам, и если их знать, можно приблизиться и к пониманию его текстов»] (<http://arzamas.academy/materials/648>). Lo sostiene anche Ripellino: «La 'parlatura' chlebnikoviana, per quanto astrusa, è quasi sempre alla fine decifrabile, e di rado esclude il significato [...] la pretesa loro impenetrabilità è un pregiudizio di lettori sordi» (Ripellino 1978: 118).

⁵⁴¹ «Но большая часть его стихов становится вполне понятна, если в них пристально *вглядишься, вслушаешься, вдумаешься* [...] Вы знаете, конечно, что я люблю в стихах предельную ясность. Но это ничуть не мешает мне ценить Хлебникова, поэта большой силы, глубоко чувствующего слово, владеющего необыкновенной меткостью и точностью изображения».

⁵⁴² «Талантливые, но неспособные».

soprattutto ‘Slovo o El’. Conosceva tutte le varianti di questa poesia e insisteva che tirassi fuori una vecchia edizione con la versione di quella poesia che gli piaceva di più [...] Avrebbe voluto scrivere un lungo articolo su Chlebnikov, ma non fece in tempo»⁵⁴³ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 357-358).

Leggendo questo «infantile e donchisottesco e grammatico e giocoliere verbale» (Ripellino 1984) Maršak non si ferma al solo linguaggio bambinesco, ma trova consonanza nel profondo infantilismo caro a tutti i futuristi, Majakovskij in prima fila, quello che Tynjanov battezza come «nuova visione» (Tynjanov 1978: 282), altra vista, alterità della poesia di Chlebnikov: «La sintassi incoerente, le superfici embricate, il gigantismo dei particolari a scapito dell’insieme, l’andamento ripetitivo, le giravolte e la gracilità da farfalla del tessuto verbale [...]: tutto questo rispecchia il modello delle filastrocche e dei giuochi e dei disegni infantili. Non di rado il poeta sembra lui stesso immedesimarsi con un bambino saccente» (Ripellino 1978: 100), tratto che Maršak probabilmente riconosce anche in se stesso⁵⁴⁴.

Diventa semplice scorgere nel ritmo, nelle cacofonie, nel disegno sonoro di una certa produzione chlebnikoviana i suoni acerbi del bambino, il suo ingresso nella lingua di fonemi ripetuti e assonanti:

Бобзоби пелись губы,
Взэоми пелись взоры,
Пиэзо пелись брови,
Лизээй — пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
(Chlebnikov 1986: 54)

e anche una tendenza oracolare, una passione per gli incantesimi che nei

⁵⁴³ «Меня поражало, сколько стихов хранится в его памяти. Часто он начинал читать Хлебникова. Особенно любил ‘Слово о Эль’. Он знал все варианты этого стихотворения и настойчиво просил меня достать старое издание с вариантом, который он больше всего любил [...] Он хотел написать большую статью о Хлебникове, но так и не успел». La passione per *Slovo o El* è confermata anche da B. Galanov: «Nella libreria di Maršak c’è un’edizione rara di Chlebnikov e lui si ricorda ‘Slovo o El’ nella prima versione che giudica migliore delle altre» [«В библиотеке Маршака есть Хлебников в редком издании, и ‘Слово об Эль’ он помнит в раннем варианте, который ценит выше других»] (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 501).

⁵⁴⁴ «— Per non sbagliarsi con le persone, sappia che ciascuno ha due età. Una è quella in cui si trova, l’altra è l’età infantile che corrisponde al suo carattere. Ecco, Lei per esempio ha 12 anni. E a me quanti ne dà? — Direi 4, Samuil Jakovlevič. — Più o meno ci siamo» [«...— Чтобы не ошибиться в людях, знайте, что у каждого человека два возраста. Один — тот, в котором он находится. А другой — детский возраст, соответствующий его характеру. Вот вам, например, двенадцать лет. А сколько вы дадите мне? — Года четыре, Самуил Яковлевич. — Примерно так...»].

piccoli hanno ancora un sapore di verità⁵⁴⁵:

Бьются синие которы
И зеленые ямуры.
Эй, на палубу, поморы,
Эй, на палубу, музуры,
Голубые удалцы!
Ветер баловень — а-ха-ха! —
Дал пощечину с размаха,
Судно село кукарачь,
Скинув парус, мчится вскачь.
Волны скачут лата-тах!
Волны скачут а-ца-ца!
Точно дочери отца.
(Chlebnikov 1986: 129)

Beninteso, Maršak non si spinge lontano come Chlebnikov, non arriva all'occultismo alfabetico⁵⁴⁶ o alla sfrenata crasi lessicale⁵⁴⁷, ma l'ossessione per la parola sezionata, sviscerata nelle sue componenti essenziali, ricaricata della sua energia intrinseca e portatrice di un potere oscuro, mitologico, fa senz'altro da ponte tra due architetture diverse ma comunicanti.

«Ogni discorso su Chlebnikov è inevitabilmente un discorso su Majakovskij» avverte Ripellino (Ripellino 1978: 144). Aggiungendo la variabile Maršak il risultato non cambia, anzi i conti tornano.

I due si conoscono e si stimano in sommo grado: «Le liriche di Majakovskij hanno mantenuto tutta la *vis* polemica, cruda, agguerrita della sua satira, tutta la dolcezza e profondità della sua lirica [...] E questo perché in qualunque verso scritto da Majakovskij lui c'era tutto, senza sconti di cuore, voce e fatica. Che sia in un grande poema di portata storica o nelle chiacchiere scherzose con i

⁵⁴⁵ «Zaklinanie» (esorcismo) e «zagovor» (incantesimo) sono molto importanti nelle poesie per l'infanzia di Maršak. Non dimentichiamo che nel 1906 esce il saggio *Poezija zagovorov i zaklinanij* di A. Blok, poeta che proprio in quegli anni «occupa un posto speciale» nella vita di Maršak (Maršak I, 8); (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 283), Belyj si atteggia a mago (la poesia *Mag* è del 1904-1908) e il ciclo di Sologub *Volchovanija* (1908) è pieno di divinazioni e stregonerie.

⁵⁴⁶ «La L (el) indica 'passaggio di punti in moto da movimenti in linea retta a un movimento per uno spiazzo trasversale alla retta'. Esempi: 'lava', 'luža', 'lyži', 'lodka'. La M (em): 'scissione d'un dato volume in un numero infinitamente grande di parti pari ad esso nell'insieme'. Esempi: 'muka', 'mel', 'musor', 'mak'» e così via» (Ripellino 1978: 126).

⁵⁴⁷ Celebre la sua fantasiosa logopoiesi che lo porta a creare neologismi derivati dalla fusione di due parole che si attraggono: così da «veter» e «pet'» abbiamo «peter», da «britva» deriva «mritva» che porta in sé la radice di «umeret'», dalla combinazione di «nebo» e «lebed'» può nascere «nebed'» etc...

bambini egli si eleva sempre in tutta la sua altezza»⁵⁴⁸ (Maršak VII, 365-366). Di certo i due sono sulla stessa lunghezza d'onda nella battaglia per un nuovo libro per l'infanzia come frutto di vera arte: «Ho conosciuto Majakovskij all'epoca in cui c'era una battaglia serrata per il nuovo libro per l'infanzia, politico e ideologico, e per l'alta tecnica poetica in questo campo. In questa battaglia ci siamo ritrovati sulla stessa lunghezza d'onda e i nostri rari incontri (allora vivevo a Leningrado e lui a Mosca) mi facevano sempre molto piacere»⁵⁴⁹ (Maršak VIII, 242).

C'è da supporre che il piacere sia reciproco, a giudicare dalla dedica su una copia di *Kon'-ogon'* conservata nella libreria di Maršak – «Allo splendido Maršak Majakovskij 11/I 30 g.»⁵⁵⁰ (Maršak VII, 621) e soprattutto dai ricordi di Kassil' a proposito dell'euforia con cui Majakovskij recita il distico di *Cirk* «По проволоке дама / идет как телеграмма»⁵⁵¹ e della ferocia con cui difende lo *zaum'* maršakiano – «Frikasse serve!»⁵⁵² – dalla triste schiera di pedanti e pedologi (Petrovskij 1965: 121).

Al di là di queste simpatie e affinità personali, che pur contano e dicono molto, è la rete di rimbalzi tra le loro opere che conferma un'influenza reciproca e un dialogo aperto; le corrispondenze possono essere macroscopiche, a livello tematico, come i ritratti d'animali di *Detki v kletke* e *Čto ni stranica, – to slon, to l'vica*⁵⁵³, o scendere più nel dettaglio, come nella poesia *Skazka o Pete, tolstom rebenke, i o Sime, kotoryj tonkij*⁵⁵⁴ che forse mette in atto più di altre procedimenti affini a quelli di Maršak, già a partire dall'incipit che si presenta

⁵⁴⁸ «Стихи Маяковского сохранили всю полемическую, жестокую, пронзительную остроту его сатиры, всю нежность и глубину его лирики [...] И это потому, что в любой строке, написанной Маяковским, он жил полной жизнью, не щадя ни сердца, ни голоса, ни труда. Он встает во весь рост и в большой поэме исторического охвата, и в полусерьезном, полушутливом разговоре с детьми».

⁵⁴⁹ «С Маяковским я встретился в те времена, когда шла острая борьба за новую, политическую, идейную детскую книгу и за высокое поэтическое мастерство в этой области. В этой борьбе мы оказались единомышленниками, и наши нечастые встречи (я жил тогда в Ленинграде, а он – в Москве) всегда были для меня большой радостью».

⁵⁵⁰ «Замечательному Маршаку Маяковский. 11/I 30 г.».

⁵⁵¹ «Se li avessi inventati io quei versi, altro che ponticelli, passeggierei fiero per un mese intero sul Kuzneckij! – ruggì Majakovskij – È nel suo 'Cirk'. Che meraviglia!» [«Если бы я придумал такие строки, я бы не по мосточкам, а по Кузнецкому мосту целый месяц гордый бы ходил! – прорычал Маяковский. – Это у него в 'Цирке'. До чего ж здорово!»] (Kassil' 1954: 10).

⁵⁵² Riferito sempre a un distico di *Cirk*: «Мамзель Фрикасе / на одном колесе».

⁵⁵³ *Detki v kletke* esce per Raduga nel 1923, Majakovskij inizia a lavorare alla sua poesia tra l'agosto e l'ottobre del 1925, mentre si trova negli Stati Uniti. Il 25 marzo 1926 Majakovskij sigla un accordo con la casa editrice Zakniga per le poesie *Eseninu* e *Zoologičeskij sad*. Il giorno dopo il manoscritto di *Čto ni stranica, – to slon, to l'vica* viene consegnato all'addetto della casa editrice.

⁵⁵⁴ Petrovskij ne fa una precisa analisi (Petrovskij 2008: 97-152).

come una classica conta di gusto popolare⁵⁵⁵ (Kitajnik 1940) con il finale imperniato sui numeri per i quali Maršak nutre una vera e propria passione:

Жили были
Сима с Петей.
Сима с Петей
были дети.
Пете 5,
А Симе 7 –
и 12 вместе всем.
(Majakovskij X, 217)⁵⁵⁶

Riferimenti a *Požar* di Maršak si trovano nella strofa che segue il *turning point* della favola, lo scoppio dell'ingordo e borghesissimo Petja:

«Это, — думают, — пожар!»
От велика до мала
все звонят в колокола.
Вся в сигналах каланча,
все насосы волочат.
Подымая тучи пыли,
носятся автомобили.
Кони десяти мастей.
Сбор пожарных всех частей.
Впереди
на видном месте
вскачь несется
сам брандмейстер.
(Majakovskij X, 229)

che per «muscolatura» del verso, dinamismo e ritmo serrato può gemellarsi con facilità alla poesia di Maršak del 1923:

⁵⁵⁵ «Gli elementi più importanti della poetica delle conte sono incredibilmente vicini alla poetica e all'estetica di Majakovskij. Nel novero è incluso anche il ritmo che per Majakovskij è la base di qualunque fatto poetico» [«Важнейшие элементы поэтики считалок чрезвычайно близки поэтике и эстетике Маяковского. К их числу относится и ритм — основа, по Маяковскому, всякой поэтической вещи»] (Satunovskij 2009: 22). Sappiamo inoltre, per testimonianza diretta di Sklovskij che Majakovskij «conosceva e amava molto le conte, le citava spesso e si rallegrava della loro qualità tecnica» [«Знал, очень любил считалки, часто цитировал и радовался их мастерству»] (Satunovskij 2009: 36).

⁵⁵⁶ «Maršak andava matto per questa strofa. La ripete più volte, battendo il tempo di volta in volta sul mio o sul suo petto come se volesse indovinare chi di noi 'sarebbe uscito'» [«Маршак был в восторге от этой строфы. Он несколько раз повторил ее, поочередно притрагиваясь в такт то к своей груди то к моей, точно гадая, кому из нас «выйти вон'»] (Satunovskij 2009: 38).

На площади базарной,
 На каланче пожарной –
 Динь-дон, динь-дон –
 Раздается громкий звон.
 Начинается работа,
 Отпирается ворота,
 Собирается обоз,
 Тянут лестницу, насос.
 Из ворот без проволочки
 Выезжают с треском бочки.
 Вот уж первый верховой
 Поскакал по мостовой.
 А за ним отряд пожарных
 В медных касках лучезарных
 Пролетел через базар
 По дороге на пожар...
 (Maršak I, 342-343)

mentre la dominante concettuale dell'ingordigia e delle sue nefaste conseguenze si trova esemplificata nel protagonista di *Moroženoe* (1925), condannato alla metamorfosi in tragicomico pupazzo di neve, presto sovrastato dalla bianca bufera e dalle urla del venditore ambulante dal sapore terribilmente hoffmaniano:

Он стоит и не шевелится,
 А кругом шумит метелица...
 (Maršak I, 143)

Molte ancora le somiglianze tra i due poeti: il carattere epigrammatico del verso, la tendenza all'accumulo di derivazione favolistica⁵⁵⁷, l'uso del folclore⁵⁵⁸, la propensione per il tema del lavoro e della fatica (presenti in *Eta knižečka moja pro morja i majak*⁵⁵⁹, *Kon'-ogon'* e *Kem byt'*), ma soprattutto la medesima

⁵⁵⁷ Come osservato in precedenza, nella favola popolare l'accumulazione è sempre un motore che spinge in avanti la trama, c'è un avanzamento nella ripetizione, un movimento a spirale, mentre in Majakovskij gli episodi sono tutti allo stesso livello, non hanno un intreccio sviluppato e seguono una linea retta, sempre uguale a se stessa. Si tratta infatti dell'accumulazione tipica del discorso pubblicitario, propagandistico (Petrovskij 2008: 125-126).

⁵⁵⁸ «Majakovskij e i nostri migliori poeti contemporanei che scrivono per bambini hanno raccolto come eredità l'esperienza della poesia popolare, del *lubok*, della conta, della *draznilka*» [«Маяковский и наши лучшие из современных поэтов, пишущих для детей, приняли, как наследие, опыт народной поэзии, лубка, считалки, дразнилки »] (Maršak VI, 332).

⁵⁵⁹ La poesia è del 1927, lo stesso anno in cui vengono pubblicate *Počta e Kak rubanok sdelať rubanok*, segno evidente che la realtà produttiva è ormai parte rilevante del *corpus* di entrambi i

visione unitaria di testo e immagine, da cui la passione per i versi-didascalie e per l'interazione di disegno e parola, tanto che molti libri di entrambi sono concepiti proprio secondo strutture dinamiche di grafica del verso in cui la metafora si realizza e l'immagine si concettualizza, come in *Čto takoe chorošo i čto takoe plocho?* dove la pagina che segue ai versi «я такого / не хочу / даже / ставить в книжку» (Majakovskij X, 233) è coerentemente vuota.

La poesia per l'infanzia di Majakovskij è perciò conferma e sviluppo delle riflessioni teoriche e degli esperimenti pratici di Maršak e degli altri poeti per l'infanzia contemporanei; nelle sue opere si intravede in filigrana la lezione di Samuil Jakovlevič e si rende manifesta un'omogenea visione di intenti, pur nelle sostanziali differenze poetiche, cementata da affinità profonde e da allegre coincidenze: «Majakovskij aveva le sue [lettere] favorite. Ha presente il verso: 'Ci sono poi la R, Š, ŠČ' che sono belle' [...] – A proposito, dice Maršak con un sorriso, – delle tre lettere che Majakovskij considerava belle due sono presenti nel mio cognome»⁵⁶⁰ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 502-503).

3.7 L'ARTE PER L'INFANZIA (1917-1934)

*La letteratura per l'infanzia deve essere di competenza dell'arte.
Molti non capiscano ancora questa semplice verità.*

S.Ja. Maršak

L'infanzia e l'adolescenza in provincia, Stasov e Gor'kij, Jalta, il medio Oriente e l'Inghilterra, la Pietrogrado-Leningrado del 1917, la Krasnodar in guerra civile. Le filastrocche, le canzoncine, i giochi e gli indovinelli, gli strilli e stornelli, la musica classica, il teatro di strada, il canto popolare straniero, la romanza e la poesia transmentale. È un magma fluido e incandescente quello che si agita in Maršak, un *fuoco*⁵⁶¹ che a ogni passo riceve nuova legna e brucia ad altissime

poeti.

⁵⁶⁰ «У Маяковского были свои фавориты. Помните строчку: 'Есть еще хорошие буквы Р, Ш, Щ' [...] – Кстати, говорит Маршак, улыбаясь, – из трех букв, которые Маяковский считал хорошими, две есть в моей фамилии».

⁵⁶¹ L'immagine del fuoco mi sembra esemplificativa di Maršak uomo e artista, lui stesso la adopera con frequenza e in contesti diversi; in una lettera racconta che uno dei suoi primi ricordi d'infanzia è legato a un incendio scoppiato nel cortile di casa a Čižovka: «Deve essere stata questa impressione dei primi anni di vita la ragione per cui nelle mie favole per bambini il fuoco ha sempre molto spazio» [«Должно быть это впечатление первых лет моей жизни и было причиной того, что в моих сказках для детей так много места удалено огню»] (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 350), come dimostrano le poesie *Požar*, *Žimnij koster*, *Čto gorit?*. In un epigramma lo scrittore suggerisce di mantenere sempre «l'allegro calore della

temperature.

Ripercorsa la lunga strada che lo porta infine a proporre e scrivere pièce teatrali per bambini⁵⁶² in una città devastata dallo scontro tra bianchi e rossi, senza generi di prima necessità né lavoro, si possono ora accostare i testi, le opere in cui quanto osservato e tracciato nella biografia di Samuil Jakovlevič si condensa, assume una struttura precisa e diventa un sistema compiuto pronto a riflettersi in un fitto intreccio di rimandi e assonanze, testimoni dell'unicità della poetica dello scrittore; da qui è poi possibile trarre conclusioni sul significato e la portata – rivoluzionaria – di queste favole e poesie per l'infanzia all'interno di un contesto complesso e controllato come l'ambiente letterario sovietico degli anni Venti e inizio Trenta.

A proposito delle fonti e dei motivi da cui trae spunto Maršak tutti gli studiosi concordano su un fatto: «Già a quei tempi il folclore russo faceva da perno, bussola, regolatore della sua opera e di tutte le traduzioni. Se Maršak non fosse stato dalla prima infanzia un fautore, un conoscitore e un ammiratore dell'arte orale del popolo, pur con tutto il suo innato talento, non avrebbe potuto creare quelle magnifiche poesie per l'infanzia che gli sono valse imperitura gloria tra milioni di bambini sovietici»⁵⁶³ (Čukovskij III, 198). Alcune macroscopiche sottolineature sono state fatte nel corso del capitolo, nell'analisi dei testi ne emergeranno altre che definiscono sostanzialmente i punti fermi della pratica di scrittura e traduzione per l'infanzia di Maršak nei primi anni post-rivoluzionari e che, pur in perenne sviluppo e messa in discussione, si possono considerare

brutta copia» [«веселый жар черновика»] (Maršak V, 135), una lirica paragona le parole delle poesie ai ciocchi del falò: «Но четко и толково / Раскладывал слова, / Как для костра большого / Пригодные дрова. / И вскоре – мне в подарок, / Хоть я и ожидал, – / Стремителен и ярок, / Костер мой запылал» (Maršak V, 238), in molte conversazioni lo scrittore parla della «temperatura delle parole» e gli amici lo definiscono irascibile, pronto a scatti d'ira incontrollabili. Una vera e propria pirofilia artistica ed esistenziale.

⁵⁶² È sorprendente, a questo proposito, accostare il programma suggerito da Maršak durante la riunione del collegio dell'Obotnarob del 17 giugno 1920 e quello presentato da Gor'kij per i vari progetti editoriali che lo impegnano in quegli stessi anni (1918-1921), in Vsemirnaja literatura e Izdatel'stvo Z.I. Gržebina, che includono tantissimi titoli in comune: «In seguito alle proposte di Maršak il collegio ha stabilito il principio per elaborare il repertorio: messe in scena di favole popolari russe e straniere, opere di Puškin, Lev Tolstoj, Turgenev, Nekrasov, Čechov, Gor'kij, oltre ad Andersen, fratelli Grimm, Hoffmann, Stevenson, Dickens, Mark Twain e altri» [«В соответствии с предложениями Маршака коллегией был определен принцип разработки репертуара – инсценировки народных русских и иностранных сказок и произведений Пушкина, Льва Толстого, Тургенева, Некрасова, Чехова, Горького, а также Андерсена, братьев Гримм, Гофмана, Стивенсона, Диккенса, Марка Твена и др.»] (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 461).

⁵⁶³ «Русский фольклор уже в те времена служил ему и опорой, и компасом, и регулятором всего его творчества и всех его переводов. Если бы Маршак не был с самого раннего детства приверженцем, знатоком, почитателем русского народного устного творчества он, при всей своей природной талантливости, не мог бы создать те замечательные детские стихи, которые стяжали ему прочную славу среди миллионов советских детей».

solidi puntelli per le future scalate. Prima di prendere in mano i brani in questione una riflessione cronologica è d'obbligo: si è detto che il corpus preso in considerazione va dal 1922 al 1934, ovvero dai primi esordi con il *Teatr dlja detej* fino allo spartiacque simbolico del Primo Congresso degli scrittori sovietici. Si può però ancora suddividere la produzione in un primo periodo, tra il 1922 e il 1928, e un secondo tra il 1929 e il 1934; è una linea di demarcazione convenzionale, ma fondata, innanzitutto su una mera osservazione quantitativa: delle quasi 60 opere pubblicate in quel periodo⁵⁶⁴, soltanto 8-9 escono a partire dall'anno di rottura e di ascesa completa di Stalin al potere (§ 2.2.3). La motivazione potrebbe essere extra-letteraria: sono infatti gli anni in cui Maršak si dedica anima e corpo al lavoro redazionale, prima nelle riviste "Ež" e "Ciž" e poi come consulente – ma bussola e stella polare – della filiale del Detizdat a Leningrado. A livello tematico invece nella seconda fase notiamo due indirizzi precisi: da una parte continua il repertorio ispirato a vari generi del folclore⁵⁶⁵, dall'altro si impone la realtà sovietica, la quotidiana meraviglia di fronte al progresso tecnologico e scientifico⁵⁶⁶, ma anche sociale – come testimonia la vicenda di *Mister Tvister* (1933).

Appare pertanto corretta l'affermazione di Petrovskij: «In Maršak da una parte c'era la contemporaneità, la nuova vita, il nuovo *byt*, la ricostruzione, il piano quinquennale, Leningrado e Mosca; dall'altra – l'infanzia nei sobborghi delle *sloboda*, Čižovka e Majdan. Mischiandoli hanno dato le poesie e le pièce di Maršak degli anni Venti e Trenta»⁵⁶⁷ (Petrovskij 1965: 115-116); a essa possiamo soltanto aggiungere che tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta la bilancia sembra pendere più verso l'oggi – fatto che non sorprende alla luce di quanto accade in Unione Sovietica a cavallo tra i due decenni a livello

⁵⁶⁴ Ho considerato singolarmente le pièce (senza prologhi) e le traduzioni presenti rispettivamente nelle raccolte *Teatr dlja detej* (1922) e *Dom, kotoryj postroil Džek* (1924); non ho invece tenuto conto degli indovinelli né di *Zolotoe koleso* che, seppur rappresentato alcune volte (la prima è del 8 gennaio 1923 al TJUZ di Leningrado), non viene mai pubblicato, parrebbe per motivi di censura (Maršak II, 591-592).

⁵⁶⁵ *Usatyj-polosatyj* (1930), esperimento di prosa e poesia mescolate, si rifà al genere dell'aneddoto, con un andamento da *kolybel'naja*. *Veselye čiži* (1930) scritta a quattro mani con Charms è una sorta di manifesto letterario mascherato da conta-filastrocca *nonsense* (§ 1.3.2). *Kot i lodyri*, *Styd i pozor* e *Ščitalka* (tutte del 1933) fanno parte del cosiddetto «folclore scolastico», sottogenere di ambientazione scolastica (Kapica 2011: 171-179).

⁵⁶⁶ *Prazdnik lesa* (1930) racconta l'importanza della coltivazione di boschi e foreste, anticipazione di *Otkuda stol prišel* scritta più di dieci anni dopo. *Vojna s Dneprom* e *Doska sorevnovanija* (1931) sono l'emblema della lotta dell'uomo contro la natura e delle conquiste della tecnologia, mentre *Kolesa* (1933) è un inno alla ruota nelle sue molteplici applicazioni.

⁵⁶⁷ «У Маршака на одной картинке была современность, новая жизнь и новый быт, реконструкция, пятилетки, Ленинград и Москва, а на другой – предместное, слободское детство, Чижовка и Майдан. Совмещаясь, они дали стихи и пьесы Маршака 20-х – начала 30-х годов».

politico-letterario, anche se, è importante sottolinearlo, non scompaiono dall'orizzonte dello scrittore i diversi affluenti di questo vasto e mai placido fiume⁵⁶⁸.

Meno studiata e ricordata di altre⁵⁶⁹, la prima produzione teatrale di Maršak è invece fondamentale per capire il vivo scambio con il folclore e osservare le iniziali incursioni dello scrittore nel *nonsense*, nel gioco di parole e nel «principium ludi» che appartiene per essenza alla sfera dell'infanzia e di cui il teatro ne incarna in modo esemplare i precetti⁵⁷⁰: «Nella vita del bambino c'è un'arte molto vicina a quella scenica: il gioco libero. Da lì bisogna partire [...] / bambini hanno accesso a un'arte elevata: l'improvvisazione»⁵⁷¹ (Maršak VI, 184). All'affermazione fa eco quella di un altro organizzatore del teatro di Krasnodar, il critico, poeta ed esperto di antroposofia B. A. Leman (pseudonimo di Boris Diks 1882-1945), che ribadisce: «Per il bambino qualsiasi rappresentazione ha la tendenza a diventare subito azione [...] Ed è nel gioco, come dice oggi la psicologia, la base della futura attività artistica di una persona»⁵⁷² (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 457).

⁵⁶⁸ «Il cammino letterario di S.Ja. Maršak non si presenta, come accade a molti poeti e scrittori della sua generazione, scomposto in tappe e periodi da differenziare nel senso più letterale e significativo del termine. Si può parlare soltanto di un'attenzione prevalente sui versi per l'infanzia o sulle traduzioni o sulla satira politica – come negli anni della guerra – o sulla lirica, come alla fine della sua vita. Ma anche in questo caso bisogna dire che non ha mai del tutto abbandonato un genere o un tipo di poesia a favore di un altro e ha sempre fatto propria quella 'coltivazione a rotazione' che pubblicizzava con insistenza quando si rivolgeva agli amici letterati o agli educatori» [«Литературный путь С.Я. Маршака не представляется, как у многих поэтов и писателей его поколения, расчлененным на этапы и периоды, которые бы различались в коренном и существенном смысле. Можно говорить лишь о преимущественной сосредоточенности его то на стихах для детей, то на переводах, то на политической сатире, как в годы войны, то на драматургии или, наконец, на лирике, как в последние годы жизни. Но и здесь нужно сказать, что он никогда не оставлял полностью одного жанра или рода поэзии ради другого и сам вел именно то 'многопольное хозяйство', которое настойчиво пропагандировал в своих пожеланиях литературным друзьям и воспитанникам»] (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 13).

⁵⁶⁹ Per questo motivo, almeno finora, non è stato possibile recuperare l'intero *corpus* di pièce scritte e messe in scena a Krasnodar; gli adattamenti da favole straniere (*Alen'kij cvetoček*, *Finist – Jasnyj Sokol*, *Letajuščij sunduk* da Andersen, *Molodoj korol'* di Wilde e *Zolotoj petušok* di Puškin, per esempio, non sono incluse in alcuna raccolta pubblicata).

⁵⁷⁰ Fin da piccolo Maršak è un grande appassionato, come molti bambini, di teatro; con il primo stipendio – racconta Judif' Jakovlevna – porta le sorelle alla Casa del popolo all'interno della fortezza di Pietro e Paolo dove assistono a uno spettacolo teatrale (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 53-57). Dell'affinità tra rappresentazione teatrale (*teatral'naja igra*) e gioco libero (*svobodnaja igra*) ne parla nell'articolo «Teatro per bambini» sulla base delle osservazioni compiute in Inghilterra nella scuola di Oyler e nel governatorato di Oloneck (Maršak VI, 184-185).

⁵⁷¹ «В детской жизни есть искусство, весьма близкое к сценическому: это свободная игра. С нее и надо начинать [...] Дети доступно высшее искусство – импровизация».

⁵⁷² «У ребенка всякое представление обладает тенденцией немедленно реализоваться в действие [...] И именно в игре лежит – как говорит современная психология – основа всей дальнейшей творческой деятельности человека». È dello stesso avviso anche A.S. Makarenko: «Il gioco ha un grande significato nella vita del bambino, ha lo stesso significato che per l'adulto ha un'attività o un lavoro. Ciò che è il bambino nel gioco, sarà l'adulto nel

Il teatro di S. Maršak e E. Vasil'eva⁵⁷³ è prima di tutto una miniera in cui si ritrovano suoni, motivi e strutture del folclore per l'infanzia, intrecci di favole già note ma interpretate in una chiave originale; i due sfruttano con generosità la poetica del testo folclorico, anche se non sempre si può identificare un referente preciso, perché si tratta spesso di una messa in campo, anzi in scena, dei procedimenti, degli stilemi e delle forme tradizionali (ripetizioni, refrain, assonanze, epiteti, rime interne) più che una vera e propria stilizzazione del canone folclorico o un tentativo di ripresa parodistica di una data opera.

Detto questo è facile comunque ravvisare nelle repliche, nelle canzoni che fanno da raccordo tra le parti e nei dialoghi tra i personaggi un'eco dei generi fissati dagli studi di folcloristica per l'infanzia (Vinogradov 1998); (Kapica 2011), come per esempio la *pribautka*:

Бим-бом! Тили-бом!
На дворе – высокий дом
(Maršak II, 274)

la *kolybel'naja*⁵⁷⁴:

А теперь совет такой:
Пообедав – на покой.
Вы поспите нынче всласть.
Я же тихо буду пряхть.
И за пряжей вам спою

lavoro, quando crescerà. Perciò l'educazione della futura persona passa prima di tutto dal gioco» [«Игра имеет важное значение в жизни ребенка, имеет то же значение, какое у взрослого имеет деятельность, работа, служба. Каков ребенок в игре, таков во многом он будет в работе, когда вырастет. Поэтому воспитание будущего деятеля происходит прежде всего в игре»] (Petrovskij 1966: 254).

⁵⁷³ E.I. Vasil'eva-Dmitrieva (cognome da nubile) è un poeta del primo Novecento, conosciuta in tutti i circoli più importanti dell'epoca come Čerubina de Gabriak, pseudonimo che si era inventata insieme all'amico Maksimilian Vološin. Per una breve sintesi della sua attività pre-rivoluzionaria e del lavoro nel teatro per bambini di Krasnodar rimando a (Galanov, Maršak, Petrovskij 1975: 454-469). Maršak e Vasil'eva scrivono insieme o in autonomia le pièce che confluiscono nella raccolta del 1922: «Nella raccolta mia e di E.I. Vasil'eva 'Teatr dlja detej', pubblicata a Krasnodar nel 1922 non era indicato quali pièce erano state scritte da ciascun autore singolarmente e quali a quattro mani. Per esempio 'Cvety malen'koj ldy' è stata composta da Vasil'eva senza la mia partecipazione, 'Skazka pro kozla' e 'Koškin dom' sono soltanto mie; 'Finist Jasnyj Sokol', 'Tair i Zore', 'Opasnaja privyčka', 'Zelenyj mjač' sono state scritte insieme da me e Vasil'eva» [«В сборнике моем и Е.И. Васильевой 'Театр для детей', изданном в Краснодаре в 1922 году, не было указано, какие из пьес были написаны каждый из авторов в отдельности, а какие совместно. Например 'Цветы маленькой Иды' написаны Е.И. Васильевой без моего участия, 'Сказка про козла' и 'Кошкин дом' – только мною; 'Финист Ясный Сокол', 'Таир и Зорэ', 'Опасная привычка', 'Зеленый мяч' – написаны совместно мною и Е.И. Васильевой»] (Maršak VIII, 501).

⁵⁷⁴ Il tema della ninna nanna o *kolybel'naja* è vastissimo, a esso sono stati dedicati preziosi studi (Mel'nikov 1987); (Golovin 2000).

Баю-баюшки-баю
(Maršak II, 232)

la conta o *ščitalka*⁵⁷⁵:

Извините вы меня
Раз, два, три, четыре, пять.
До сегодняшнего дня
Не умел я танцевать,
Раз, два, три, четыре, пять.
Раз, два, три, четыре, пять.
(Maršak II, 510)

La *nebylica*⁵⁷⁶:

Эй, послушай-ка, Иван,
Поезжай на окиян,
По неезженной дороге,
Прямо в Солнцевы Чертоги.
Да от всей честной Руси
Солнце в гости пригласи!
(Maršak II, 534)⁵⁷⁷

La *draznilka*⁵⁷⁸:

Петрушка
Кто небогатый, садись на номер девятый!
(Maršak II, 529)

⁵⁷⁵ «Forme orali, spesso opere in versi (con rime) di carattere prevalentemente ironico con l'aiuto delle quali si determina l'ordine nel gioco e si scelgono chi lo dirige o chi partecipa» [«Словесные формы, чаще всего стихотворные (рифмованные) произведения преимущественно юмористического характера, с помощью которых определяется очередность в игре, избираются ее ведущие или участники»] (Kapica 2011: 61).

⁵⁷⁶ «Opere di vario genere di appartenenza che raffigurano la realtà con un'intenzionale infrazione della consequenzialità cronologica degli eventi, dei legami di causa-effetto etc... e che presentano un quadro artistico del mondo pieno di incongruità» [«Произведения различной жанровой принадлежности, изображающие действительность с преднамеренным нарушением хронологической последовательности событий, причинно-следственных связей и т. д. и создающие полную несообразностей художественную картину мира»] (Kapica 2011: 113).

⁵⁷⁷ Si tratta di un motivo standard delle favole – il viaggio oltreoceano – espresso dalla formula «поезжай на/за окиян» che si incontra spesso nella *nebylica*. La similitudine con questo genere è quindi sia formale sia di contenuto.

⁵⁷⁸ Rientra nello «smechovoj» o «neigrovij fol'klor», è costituito da un testo breve, spesso di una strofa, a carattere umoristico, più raramente satirico (Kapica 2011: 78-80).

La *poteška*⁵⁷⁹:

Растопчу я вас ногами,
Заколю я вас рогами!
(Maršak II, 234)⁵⁸⁰

Infine anche il *vykrik*⁵⁸¹, lo strillo dei venditori ambulanti – che siano in una fiera di provincia o per le strade cittadine – trova posto nelle favole a teatro:

«Розы, ландыши и маки
Раки, раки, раки, раки!
Сельди, кильки и треска
Кто желает молока?»
(Maršak II, 499)

e costituirà la cornice strutturale di *Cirk*:

Впервые на арене
Для школьников Москвы –
Ученые тюлени,
Танцующие львы.
(Maršak I, 136)

Anche un genere come la romanza, che all'apparenza poco si adatta a piccole drammaturgie di gusto popolare, rientra invece organicamente nella pièce *Zolotoe koleso* che dal punto di vista della citazione e dell'interpretazione di motivi tradizionali è forse la più interessante di tutta la produzione di Krasnodar:

Марфутка
(поет)
Последний час разлуки
С тобой, мой дорогой.

⁵⁷⁹ È parte della cosiddetta «poezija pestovaniija» che comprende anche la *pestuška* e la *pribautka*, sono le prime forme orali che l'adulto interpreta insieme al bambino.

⁵⁸⁰ Il distico si rifà alla famosa *Koza rogataja* («Идет коза рогата / за малыми ребятами, / кто кашу не ест, / молока не пьет, / забодаю-забодаю-забодаю») (Карпич 2011: 48). Inoltre la favola da cui è tratto l'esempio, *Skazka pro kozla*, rievoca in primo luogo il *topos* del lupo e dell'agnello, ripreso da Esopo in poi in numerosi fonti e tradizioni europee e si presenta come una parodia della popolarissima canzone per bambini *Žil-był u babuški seren'kij kozlik*, ma con l'happy ending finale che manca nell'originale.

⁵⁸¹ Il *vykrik* (strillo) è presente in due sottogeneri del folklore, nelle canzoni di lavoro («trudovoj fol'klor») per accompagnare con le parole il ritmo dell'attività fisica (alla maniera delle canzoni dei battipali per esempio), oppure nel «jarmaročnyj fol'klor» che raccoglie le rappresentazioni popolari, le strilla degli ambulanti e dei «balagan», i motti dei venditori – tutto il mondo che ruota intorno alla fiera del paese, momento collettivo di grande importanza nel *byt* della Russia rurale.

Не вижу, кроме скуки,
Утехи никакой.
Никто меня не тешит,
Ничто не веселит.
Одно лишь утешенье –
Он плакат не велит.
(Maršak II, 538)

È il lamento di Marfutka alla partenza di Petruška oltreoceano in cerca del sole, motivo anch'esso antico, ma qui virato in chiave comica, visto che Petruška torna dalla missione con una rapa. La strofa è una ripresa quasi letterale di una «romanza crudele», diffusa poi con il titolo di *Sereža-pastušok*, la cui storia è già di per sé un intreccio di letteratura e arte popolare⁵⁸².

Moltissimi sono ancora i corsi e ricorsi del folclore tradizionale – per esempio i dialettalismi e le formule retoriche – in cui Maršak si trova così a suo agio da rielaborarne le funzioni, i generi, le forme, unendoli con armonia, spesso in chiave ironica, nelle rappresentazioni che mette in scena. A livello tematico invece vi si ritrovano i principi etici alla base della morale di Maršak, per esempio la presa in giro di bambini pigri e svogliati che non vogliono studiare come il protagonista di *Skazka pro lentjaja* o Fred di *Volšebnaja paločka*⁵⁸³ che nella realtà sovietica ancora da venire diventano un *topos* sempre più caro allo scrittore.

Presa nel suo insieme inoltre la raccolta destinata al teatro ha un'ulteriore funzione: pensato per la scena, ogni testo assume un tratto performativo

⁵⁸² Nella seconda metà del Settecento la poesia pastorale e il neo-nato genere della canzone russa influiscono sulla forma poetica delle romanze, fino ad allora sotto l'egida del puro sentimentalismo. La romanza si modifica e trasforma tenendo conto delle tradizioni dell'arte popolare e del *byt* contadino. Uno degli esempi più eclatanti è la romanza *Molčite, strujki čisty*, nata tra gli anni Quaranta e Cinquanta del XVIII secolo che da subito si distingue dalle altre opere dello stesso genere per l'alto livello artistico che tradisce una mano felice nella composizione. Per questo e altri motivi la romanza viene attribuita a M.V. Lomonosov (1711-1765) e compare in tutte le maggiori raccolte e canzonieri dell'epoca. La sovrabbondanza di lirismo e sentimento sono però estranei al mondo del canto popolare ed è soltanto a partire dalla versione contenuta nella raccolta di V. Kireevskij che si osservano differenze sostanziali con i testi precedenti: sparisce l'attacco sentimentale «Молчите, струйки чисты» sostituito da «Последний час разлуки» che manca nella versione autoriale. Sono eliminate anche le riflessioni della protagonista su arbusti e foglie, testimoni discreti degli incontri amorosi. Il testo è dimezzato e fulcro dell'opera diventa il pastore a cui viene anche dato un nome, Sereža, da cui il nuovo titolo *Sereža-pastušok*. Una versione più o meno definitiva viene inclusa nella raccolta *Russkie narodnye pesni* del 1936. Così un'opera autoriale nata in una epoca e in un genere precisi subisce una forte rilettura in senso popolare-tradizionale finendo per essere rappresentativa di un nuovo genere e di un nuovo canone.

⁵⁸³ Alcuni esempi di *poteška* più drammaturgicamente sviluppati contengono lo stesso motivo della ricompensa per il lavoro svolto e, di conseguenza, della punizione (o mancata ricompensa) nel caso di atteggiamenti passivi: in *Soroka-vorona* per esempio l'unico piccolo a non ricevere la kaša è quello che non ha portato l'acqua insieme ai fratelli: «Этот мал, не дорос, / Он воды не принес. / Шшу, шшу, полетели!» (Капica 2011: 51).

necessario, soprattutto se si considera che il destinatario è un pubblico rumoroso e molto difficile da mantenere attento e in silenzio. È questo un aspetto che accomuna tutti i grandi scrittori per l'infanzia di ieri e di oggi, alle prese con letture pubbliche in sale, biblioteche, scuole, di fronte a centinaia di piccoli che ridono, parlano e sono (o vorrebbero essere) in perenne movimento. Ne è prova evidente la spasmodica ricerca ritmica, la resa sonora che evita gruppi sillabici complessi, in modo da percepire con chiarezza le parole quando vengono scandite ad alta voce. Per il pubblico prediletto da Maršak, ovvero i bambini in età prescolare, il momento a tu per tu con il libro è infatti quasi nullo, le parole arrivano sempre prima all'orecchio e l'occhio semmai si sofferma sulle illustrazioni che accompagnano il testo. Perciò la *sonorità* è così importante ed è già presente nei giochi e nelle canzoni dei bambini; la poesia ha il compito di riprodurla, di alimentare nei più piccoli quella «potenza unita all'eleganza, alla leggerezza, alla naturalezza, all'allegria, alla sobrietà»⁵⁸⁴ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 430-431), elemento fondante della parola artistica. In questo senso il teatro diventa palestra privilegiata per affinare l'udito e seguire una strada che porta al continuo perfezionamento della parola e della sua «coloritura fonetica» di cui il bambino coglie tutta la portata: «Finché il bambino è un ascoltatore, la poesia lo educa non soltanto attraverso il senso, ma anche con l'orchestrazione sonora, lo incanta con il magico ritmo di parole e suoni ripetuti»⁵⁸⁵ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 502).

Dopo aver indicato le fonti da cui Maršak prende spunto ci soffermiamo ora su una serie di elementi presenti in *Teatr dlja detej* che alimentano, più o meno velatamente, la produzione successiva; le citazioni intertestuali presenti in *Zolotoe koleso*, dove i personaggi delle favole classiche – il cavallino gobbo, Petruška, Ivanuška lo scemo etc... – sono chiamati a raccolta per recuperare il sole⁵⁸⁶, sono un procedimento ripreso in *Knižka pro knižki* e lì variato sulla citazione letteraria⁵⁸⁷. Un'altra opera immortale di Maršak come *Vot kakoj*

⁵⁸⁴ «Звонкость — это сила, мощь в соединении с изяществом, легкостью, непринужденностью, веселостью, простодушием».

⁵⁸⁵ «Пока ребенок-слушатель, поэзия воспитывает его не только смыслом, но и музыкальной инструментовкой, завораживает волшебным ритмом повторяющихся слов и звуков».

⁵⁸⁶ Sarebbe di grande interesse una storia del tema solare nella poesia (e più in generale nell'arte) del primo Novecento russo, dai simbolisti agli *oberjuty* passando per le avanguardie. Rimanendo entro i confini della letteratura per l'infanzia non è difficile scorgere nella pièce di Maršak e Vasil'eva un punto di riferimento per il *Kradenoe solnce* di K. Čukovskij (1927).

⁵⁸⁷ Il testo è ancora più denso se lo si confronta con le sue redazioni precedenti conservate nell'archivio di Maršak grazie alle quali è possibile avere una visuale più ampia della poetica e

rassejannyj parte da altrettanto lontano, da questi esordi drammaturgici nel mondo dell'infanzia. Ecco che in *Volšebnaja paločka* appare il primo «distratto», non a caso un professore:

Учитель (смущенно): Я оставил здесь свою палку. Я так рассеян! (хочет уходить).
(Maršak II, 520)

La «biografia» del *Rassejannyj* è lunga e articolata: prima di arrivare al celeberrimo inquilino di via Bassejnaja⁵⁸⁸ incontriamo infatti il Lev Petrovič per molto tempo attribuito a V. Pjast, ma ora a ragione incluso tra le opere di Maršak (Petrovskij 2008: 182-187) –, i *Duraki* della poesia omonima (1924), Egor e il dottor Gaze rimasti soltanto a livello di manoscritto (Petrovskij 2008: 190-194). Lo sbadato insomma si trasforma man mano in una «obraz» complessiva, al pari, ma in modo più nascosto, dell'Ajbolit di Čukovskij: «Il *Rassejannyj* è un'invariante di un filone significativo della scrittura di Maršak, di molte sue opere. Intorno al *Rassejannyj* balugina un'aura di variazioni, accostamenti, ritorni all'immagine che non si può né ripetere né abbandonare»⁵⁸⁹ (Petrovskij 2008: 199).

Il maestro della pièce scritta nel 1922 si può così a buon diritto considerare l'apripista di questa sfilata di eccentrici, distratti, inconcludenti e comici personaggi che scorrazzano in molte pagine dello scrittore, presenti peraltro in un gran numero di aneddoti dell'epoca sicuramente giunti alle orecchie di Samuil Jakovlevič, ma forse mescolati anche a qualche personale ricordo di infanzia⁵⁹⁰. Questo non è però l'unico riflesso del teatro nella poesia; in

dell'evoluzione di Samuil Jakovlevič (Gus'kov 2012).

⁵⁸⁸ Sulla questione del prototipo umano dietro cui si cela la figura strampalata del distratto si sono spesso scontrati vari pareri; lo stesso Maršak non dà un'interpretazione univoca – c'è sicuramente un'eco del professor I.A. Kablukov (in alcune versioni manoscritte compare il suo cognome esatto, in altre diventa Kablučkov), scienziato di grande fama, ma noto per le sue mancanze e distrazioni; c'è forse anche una certa autoironia – lo stesso Maršak è ricordato da molti amici e parenti come una persona capace di dimenticare ovunque qualsiasi cosa.

⁵⁸⁹ «'Рассеянный' – инвариант значительного пласта творчества Маршака, множества его произведений. Вокруг 'Рассеянного' – мерцающий ореол вариаций, приближений, возвращений к образу, который нельзя ни повторить, ни бросить».

⁵⁹⁰ «Ricordo il chiasso impressionante quando nel villaggio compariva uno degli *jurodivyj* locali: la mite e timida *duročka* Luška, ancora piuttosto giovane, Vas'ka Makodericha, grossa e rossa in faccia, nota per il carattere assai caparbio e focoso, o il vecchio Chrok, un ometto ombroso, imberbe, pieno di rughe, con un paiolo di rame calcato fin sulle sopracciglia. Il soprannome lo aveva ricevuto perché quando si metteva a ballare faceva degli strani versi tipo: 'Chrok! Chrok! Chrok! Chrok!'. I ragazzi accoglievano gli *jurodivyj* con entusiasmo sfrenato, soprattutto Chrok» [«Помню, какой невообразимый гомон подымали они, когда в нашем пригороде появлялся кто-нибудь из местных юродивых – тихая, робкая, еще довольно молодая женщина, дурочка Лушка, толстая, краснолицая Васька Макодериха, отличавшаяся весьма строптивым и буйным нравом, или же старый Хрок, безбородый, сморщенный, хмурый человек с нахлобученным на голову по самые брови медным котлом. Прозвище свое он получил из-за того, что, приплясывая, издавал какие-то хриплые

Petruška infatti leggiamo:

Петрушка: Трамвай номер девятый! Пстой вагоноважатый! Я совсем больной, отвези меня домой. Не постою за платой, глубокоуважаемый вагоновожатый, вагоноуважаемый глубоковожатый!..

(Maršak II, 528)

che riporta subito alla mente la corsa in tram del distratto:

Однажды на трамвае
Он ехал на вокзал
И, двери открывая,
Вожатому сказал:
– Глубокоуважаемый
Вагоноуважатый!
Вагоноуважаемый
Глубокоуважатый!
Во что бы то ни стало
Мне надо выходить.
Нельзя ли у трамвала
Вокзай остановить?
(Maršak I, 100)

Il gioco di parole che si fa *nonsense* riceve qui strati ulteriori di senso, i versi di *Vot kakoj rassejannyj* sono più tesi, concisi ed espressivi, la carica umoristica elevata alla potenza, la ricerca dell'«integrità compositiva» (Maršak VIII, 280-281) portata ai massimi gradi, ma ciò non toglie che la sua figura traspaia in filigrana anche in personaggi precedenti.

Il travaso infine non è soltanto dal teatro alla poesia, ma può anche muoversi in senso contrario: nel 1925 Raduga pubblica *Moroženoe*, frutto raffinato della collaborazione tra Lebedev e Maršak, aneddoto di gusto grottesco con la trasformazione finale dell'uomo in pupazzo di neve, severa punizione per la sua ingordigia⁵⁹¹. La poesia è cadenzata da una sorta di refrain – «По дороре – стук да стук – / Едет медленно сундук» – e intervallata dalle urla del venditore di gelato:

звуки, вроде: 'Хрок! Хрок! Хрок! Хрок!'. Гулом восторга приветствовали мальчишки юродивых, особенно Хрока»] (Maršak VI, 42).

⁵⁹¹ Maršak è anche qui all'interno di una tradizione, la condanna dell'«obžora» esemplificato in quegli anni dal nepman, il borghese arricchito grazie alla Nuova Politica Economica, è presente anche in Majakovskij (*Skazka o Pete, tolstom rebenke, i o Sime, kotoryj tonkij*), ma la satira del grasso/negativo si trova già prima, per esempio, nel racconto di Čechov *Tolstij i tonkij*.

А клубничное,
Земляничное,
Именинное
Апельсинное,
Прекрасное
Ананасное
Мороженое!
(Maršak I, 142)

Nella pièce *Petruška-inostranec* (1927) l'invocazione ricompare:

Пришел Петрушке каюк...
Залезу-ка я в этот сундук!
(Прячется в ящик с мороженым)
Мороженщик
Экая нынче жара!
Торгую я с самого утра.
Продаю мороженого на сто рублей,
А сундук стал еще тяжелей.
С места его не сдвину -
Не могу я понять причину...
(Кричит.)
Отличное!..
Петрушка
(из сундука)
Земляничное!
Мороженщик
Клубничное!
Петрушка
Горчичное!
Мороженщик
Апельсинное!
Петрушка
Керосинное!
Мороженщик и Петрушка
(вместе)
Мороженое!
(Maršak II, 242-243)

La scena conserva anche altri elementi della poesia, tornano il carretto («sunduk»), mentre il grassone che ordina il gelato:

– Эй! – кричит он. – Поскорей
Положи на пять рублей!
(Maršak I, 141)

nella pièce si trasforma in un anonimo compratore:

Покупатель
Эй, мороженщик, скорей
Положи на пять рублей!
(Maršak II, 244)

Non sono modifiche casuali: nella poesia il gelataio e il grassone sono i due protagonisti, osservati dai bambini tra i quali si nasconde lo stesso scrittore (la narrazione è condotta in prima persona plurale – «мы», «нас»), mentre in *Petruška-inostranec* Maršak prende l'aneddoto della poesia, perfettamente autonomo e chiuso in sé, inserendolo in un nuovo tessuto poetico (e in un nuovo genere, il teatro per ragazzi) in cui si presenta come una delle avventure di *Petruška*, l'ennesima fuga dai guai e dalla «normalità» di un personaggio così caro alla tradizione russa e in particolare a Samuil Jakovlevič (Novikov 2006). Gli scambi e gli influssi possono anche essere extra-letterari: il figlio Immanuel Samuilovič racconta di un viaggio compiuto insieme al padre, a Elizaveta Vasil'eva e a Boris Leman da Krasnodar a Pietrogrado: «L'arrivo in città nella mia memoria si lega a un'improvvisazione di papà: 'A Pietrogrado cioccolata, a Pietrogrado marmellata, Elik-bimbo è contento di arrivare a Pietrogrado'»⁵⁹² che Maršak canta a suo figlio, appena guarito da una brutta infezione ai reni (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 74-75). Non sorprende quindi ritrovare cinque anni più tardi questi versi in *Petruška-inostranec*:

Шоколад, мармелад, де-гурмэ,
Мы по-русски не понимэ.
(Petrovskij 1964, 2: 120)⁵⁹³

che costituiscono anche un esempio di quel mirabile *zaum'* volto a disinnescare i logori meccanismi di formazione delle parole e a inasprirne la sostanza sonora

⁵⁹² «Выход в город связывается у меня в памяти с экспромтом отца: 'В Петрограде – шоколад, в Петрограде – мармелад, Элик-мальчик очень рад, что приехал в Петроград'».

⁵⁹³ Il distico viene poi sostituito nelle versioni successive con «Бульон, бутерброд, консомэ! / Мы по-русски не понимэ!» (Maršak II, 248).

– un esperimento a cui, abbiamo visto, partecipa tutta la poesia cubofuturista, Chlebnikov incluso (Ripellino 1978: 121).

L'ultimo caso di innesto si trova nel già citato *Duraki* in cui i protagonisti cantano una delle canzoni dei «rjaženye» di *Zolotoe koleso*:

Ай люли, люли, люли,
Пролетали журавли,
Залетали в город Муром,
Поклонились нашим курам.
Поклонились до земли,
Ай, люли, люли, люли!
(Maršak II, 533) e (Maršak I, 346)

La strofa inizia con «ljuli, ljuli», tipico incipit dei canti popolari, spesso in apertura della *kolybel'naja* – dove assume una funzione soprattutto ritmica (proprio come «ninna nanna» in italiano) per tranquillizzare il bambino e conciliare il sonno –, ma si ritrova anche in altri generi. I primi versi sono inoltre riconducibile a un canto rituale chiamato in russo «koljadka» o «chodit' so zvezdoj» che i bambini di solito intonano nel periodo invernale, tra il Natale e l'Epifania, in giorni diversi a seconda della regione in cui viene interpretato. Ne rimango testimonianze scritte e visive – molti quadri del secondo Ottocento hanno come soggetto questo rito – e sono motivi e melodie che con ogni probabilità Maršak conosce, per esperienza personale o indiretta.

Analizzando le poesie e le favole del periodo 1922-1934 è facile riscontrare altri procedimenti di cui lo scrittore si serve a più riprese e che connotano in maniera equivocabile il suo stile: tra essi ha molto spazio la ripetizione che infatti troviamo sia nelle traduzioni, come in *Dom, kotoryj postroil Džek* che dà il nome alla prima raccolta di *nursery rhymes* in russo, pubblicata nel 1923, interamente basata sul processo di *accumulazione* e *ripetizione* dei dettagli che compongono la scena:

Вот два петуха,
Которые будят того пастуха,
Который бранится с коровницей строгою,
Которая доит корову безрогую,
Лягнувшую старого пса без хвоста,
Который за шиворот треплет кота,

Который пугает и ловит синицу,
Которая часто ворует пшеницу,
Которая в тёмном чулане хранится
В доме,
Который построил Джек.
(Maršak II, 80)

Sia nelle opere autoriali, come *Bagaž* (1926) e il suo celebre elenco:

Диван,
Чемодан,
Саквояж,
Картину,
Корзину,
Картонку
(Maršak I, 80)

Ripetizioni variate si ritrovano anche in *Skazka o glupom myšonke* il cui tema musicale, a lungo cercato da Maršak⁵⁹⁴, si rifà a quello delle ninna nanne.

Si tratta di un principio del folklore, l'abbiamo visto in *This is the House that Jack Built* e lo ritroviamo anche in *Vjatskaja svadebka*, canto popolare che Maršak cita in uno dei colloqui con Lidija Čukovskaja:

«Рыжий я да рыжу взял
Рыжий поп меня венчал.
Рыжий поп меня венчал, рыжий дьякон обручал.
Рыжий дьякон обручал, рыжка до дому домчал.
Рыжий кот меня встречал,
Рыжий пес облаивал.

В глазах становится рыжо. Это такой великий *аккумулятор* радости, необходимой для жизни»⁵⁹⁵ (Maršak VII, 588).

⁵⁹⁴ «La trama di 'Skazka o glupom myšonke' è stata inventata ed elaborata ben prima di scrivere la favola. Mi mancava una cosa: il tema *musicale*, quella felice forma che dà la possibilità di sviluppare con piacere e allegria la trama e non di raccontare quanto si è formulato. La forma di questa favola con tutte le sue ripetizioni e il suo ritmo mi è venuta in mente durante una passeggiata serale per le strade di Leningrado e l'ho composta tutta a voce. L'ho scritta quasi subito in bella una volta tornato a casa» [«Основной сюжет 'Сказки о глупом мышонке' был задуман и продуман мною задолго до того, как я написал эту сказку. Одного мне не хватало: *музыкальной* темы, той счастливой найденной формы, которая дает возможность весело, с удовольствием развивать сюжет, а не излагать задуманное. Форма этой сказки со всеми повторениями, с ее ритмом пришла мне в голову во время вечерней прогулки по улицам Ленинграда, и я сочинил эту сказку до конца устно. Записал ее почти сразу начисто, возвратившись домой»] (Maršak VIII, 418).

⁵⁹⁵ «Negli occhi si fa tutto rosso. È un grandissimo *accumulatore* di felicità, essenziale nella vita» (corsivo mio).

Il procedimento ha la capacità di iperbolizzare il discorso, restituendo un senso di giocosa esagerazione (Sokol 1984: 116), e per tale ragione diventa subito uno dei favoriti degli *oberjuty* – Charms in prima fila – in cui la ripetizione si fa incedere ipnotico della narrazione, ancora una volta di gusto prettamente folclorico:

Утром рано подошел,
К самовару подошел,
Дядя Петя подошел.
Дядя Петя говорит:
– Дай-ка, выпью, – говорит, –
Выпью чаю, – говорит
(Charms III, 15)

Как-то вечером домой
Возвращался папа мой.
Возвращался папа мой
Поздно по полю домой.

Папа смотрит и глядит –
На земле хорёк сидит.
На земле хорёк сидит
И на папу не глядит.
(Charms III, 26)

Бегал Петька по дороге,
по дороге,
по панели,
бегал Петька
по панели
и кричал он:
“Га-ра-ра-р!
Я теперь уже не Петька,
разойдитесь!
разойдитесь!
Я теперь уже не Петька,
я теперь автомобиль”.
(Charms III, 29)

La «struttura per accumulazione» (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 139) unita alla simmetria delle parti che caratterizza molte opere di questo periodo è

l'ennesima traccia di un lungo percorso seguito a ritroso dallo scrittore nei meandri della tradizione.

A radici altrettanto profonde è ancorata la poesia *Raduga* in cui si può osservare un altro marchio di fabbrica di Maršak:

В небе гром, гроза.
Закрывай глаза!
Дождь прошел⁵⁹⁶. Трава блестит,
В небе радуга стоит.

Поскорей, поскорей
Выбегай из дверей,
По траве
Босиком,
Прямо в небо
Прыжком.

Ладушки, ладушки!
По радуге, по радужке,
По цветной
Дуге
На одной
Ноге.
Вниз по радуге верхом
И на землю кувырком!
(Maršak I, 123)

Per forma poetica, ritmica e strutturale la poesia pare richiamare una *poteška* con un minimo sviluppo drammaturgico e motivi tratti dalla *nebylica*, ma ancora una volta l'intento di Maršak non è imitativo né parodistico, quanto di originale ripresa della tradizione, di equilibrio tra vecchio e nuovo.

Due elementi attirano l'attenzione: da un lato la massima precisione descrittiva, dall'altro la tematica naturalistica che rappresenta uno dei nuclei centrali della lirica per adulti e per bambini di Maršak.

In pochissime parole il poeta tratteggia – con talento da vero pittore – una scena intera, un oggetto, un animale o una persona. La ritroviamo in molte descrizioni di *Detki v kletke*, uno su tutti l'elefante (Buchštab 1930: 18):

Дали туфельки слону.

⁵⁹⁶ Nella prima redazione del testo c'è «Все прошло» al posto di «Дождь прошел».

Взял он туфельку одну
И сказал: - Нужны пошире,
И не две, а все четыре!
(Maršak I, 39)

nell'incipit di *Počta* che in quattro versi dà un compiuto ritratto del postino sotto forma di indovinello:

Кто стучится в дверь ко мне
С толстой сумкой на ремне,
С цифрой 5 на медной бляшке,
В синей форменной фуражке?
(Maršak I, 88)

ma è anche prerogativa della sua lirica «adulta», soprattutto del primo periodo, costellata di paesaggi, urbani e naturali, persone, momenti di vita vissuta, impressi come un'istantanea dall'occhio-pellicola del poeta:

Калитка в чаще – белые березы,
А частоколом выстроились ели.
Когда рассвет смахнул на ветви слезы?
Не спали ночь. Ходили в лес. Не поглядели
(Maršak 2013: 85)

Луна осенняя светла,
Аллея дремлет кружевная.
Природа глухо замерла,
Предчувствуя, припоминая.
(Maršak 2013: 87)

In *Raduga* l'arcobaleno diventa «un arco colorato su una gamba sola», su cui il bambino è invitato prima a salire «fino al cielo con un salto» e poi a scivolare giù per terra. L'azione è veicolata dai verbi all'imperativo, tempo verbale prediletto da Samuil Jakovlevič insieme all'indicativo⁵⁹⁷, ma anche dai versi

⁵⁹⁷ Negli anni in cui si inizia ad applicare la tecnologia informatica alla linguistica Dina B. Crockett utilizza appunto un software per compiere un'indagine sulle prime tre sezioni della raccolta di Maršak *Skazki, pesni, zagadki* (1961) che contiene molte poesie per bambini in età prescolare e quindi anche la maggior parte dei capolavori citati nel capitolo. L'analisi sembra sfatare il mito secondo cui Maršak fa abbondante uso di verbi: «La falsa impressione che Maršak si affidi molto ai verbi deriva probabilmente dal fatto che sono verbi in gran parte di movimento, che creano quindi un senso di attività, e dal fatto che la stragrande maggioranza sia all'indicativo, il più 'verbale' dei tempi verbali» [«The false impression that Maršak relies heavily on verbs probably stems from the fact that many of the verbs refer to motion, thus creating a sense of activity, and from the fact that the great majority of the verbs occur in the indicative, the

brevi o brevissimi, a volte di una o due parole, che aumentano l'espressività della scena. I continui scontri fonetici – il gruppo /gr/, /kr/ nel distico iniziale («grom», «groza», «zakrivaj») che dà l'idea del rombo, del fracasso del temporale, si alterna ai gruppi sillabici /bo/, /be/, /ve/ («vybegaj», «dverej», «trave», «bosikom», «nebo») e in quello finale /ge/ («raduge», «duge», «noge») addolcito dalle /sh/ e /zh/ di «laduški» e del diminutivo «radužke» che combinati insieme concorrono a formare un'orchestra di suoni, un ritmo che si muove a passo di senso, completandolo.

Oltre all'estrema precisione descrittiva il componimento rivela l'amore del poeta per la natura, uno degli assi portanti della poetica di Maršak, «tema fondamentale di tutta la sua arte»⁵⁹⁸, per dirla con Čukovskij (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 131), non soltanto nella declinazione romantica, tjutčeviana e lermontoviana, di fascinosa potenza⁵⁹⁹, ma anche nel suo complesso incontro/scontro con l'uomo: «Fin da piccolo amavo moltissimo le canzoncine del folclore dove l'uomo comanda: la pioggia, una lumaca, il tuono, il fuoco. Sempre all'imperativo [...] Qui c'è dappertutto la volontà, il comando, il piccolo uomo impera sulla forza della natura»⁶⁰⁰ (Maršak VII, 585), osservazione che Kornej Ivanovič amplia: «L'incipit imperioso, perentorio, volitivo stava per lui al di sopra di tutto, anche nelle poesie popolari per bambini [...] Maršak pronunciava tutti quei 'non dare', 'smetti', 'guarda', 'brucia' con un tono così imperioso che il bambino che si rivolgeva alla natura con questi versi mi sembrava davvero il signore degli arcobaleni, degli uragani e delle piogge»⁶⁰¹ (Čukovskij III, 192). Questo è inoltre un punto che avvicina molto una certa concezione della tradizione popolare di Maršak a quella del suo secondo mentore (dopo Stasov), cioè Gor'kij, il quale nella relazione d'apertura al Congresso degli Scrittori Sovietici del 1934 così afferma: «Non dubito che le

most 'verbal' of verbal moods»] (Crockett 1969: 82).

⁵⁹⁸ «Главнейшая тема всего его творчества».

⁵⁹⁹ Maršak ricorda che al primo anno di ginnasio aveva letto la poesia di Tjutčev *Ljublj grozu v načale maja* ed era stato subito soggiogato dalla freschezza e dall'energia di quei versi (Maršak 1937: 65). Nelle sue poesie per l'infanzia se ne trova eco, per esempio, in *Kotjata* («А выюга до рассвета шумела за окном»), in *Moroženoe* («Он стоит и не шевелится / А кругом шумит метелица...»), in *Koškin dom* («С треском, щелканьем и громом / Встал огонь над новым домом / Озирается кругом, / Машет красным рукавом») e in molte altre.

⁶⁰⁰ «Я с детства страстно любил те фольклорные песенки, где человек приказывает: дождю, улитке, грому, огню. Все в повелительном наклонении [...] Тут всюду воля, всюду приказ, маленький человек повелевает стихией».

⁶⁰¹ «Повелительное, требовательное, волевое начало ценилось им превыше всего — даже в детских народных стишках [...] Все эти 'не давай', 'перестань', 'выглянь', 'гори' Маршак произносил таким повелительным голосом, что ребенок, обращающийся с этими стихами к природе, показался мне и вправду властителем радуг, ураганов, дождей».

antiche fiabe, i miti, le leggende siano note a tutti voi, ma vorrei proprio che ne approfondiste maggiormente il significato fondamentale. Tale significato, in sostanza, si riduce al desiderio dell'uomo di alleviare il proprio lavoro, renderlo più produttivo, armarsi contro i nemici a quattro e due zampe ed *influire sui fenomeni avversi della natura attraverso il potere della parola*, e cioè con 'formule' ed 'esorcismi'» (Kraiski 1967: 18) (corsivo mio).

Maršak stesso ribadisce più volte che seppur il potere evocativo di incantesimi ed esorcismi si è perso nei secoli è forte la tentazione di considerare ancora efficaci le formule che danno una sensazione di dominio sulla realtà e non una sua passiva accettazione – principio etico ed estetico che domina senza dubbio la vita di Samuil Jakovlevič. Da questa prospettiva si possono inquadrare molte invocazioni dei personaggi e dei protagonisti delle sue opere in versi e in prosa:

Дуйте,
Дуйте,
Ветры
В поле,
Чтобы мельницы
Мололи,
Чтобы завтра
Из муки
Испекли нам
Пирожки!⁶⁰²
(Maršak II, 83)

Петрушка
Дождик, дождик, перестань,
Я поеду в Аристань!
(Maršak II, 242)

– Замолчи, огонь коварный! –
Говорит ему пожарный. –
Покажу тебе Кузьму!
Посажу тебя в тюрьму!
(Maršak I, 86)

Здравствуй, речка, наша мать,
Дай водицы нам набрать!
(Maršak I, 97)

⁶⁰² È la traduzione della *nursery rhymes Blow Wind Blow* contenuta nella raccolta del 1923.

Человек сказал Днепру:

– Я стеной тебя запру.

Ты

С вершины

Будешь

Прыгать,

Ты

Машины

Будешь

Двигать!

(Maršak I, 437)

Maršak conserva per tutta la vita il fascino della formula rituale che permette l'alterazione dello stato di cose, il cambiamento della realtà e di ciò che in essa non funziona; è la conferma della forza della parola, della sua intrinseca magia, ma anche il rovescio mistico della volontà razionale, di quella «volja» che guida ogni suo passo e che, per sua stessa definizione, è «il cuore di tutto»⁶⁰³ (Galanov, Maršak, Papernyj 1988: 106).

3.8 CONCLUSIONI

Gli esempi riportati, benché di certo non esaustivi e anzi bisognosi di ulteriori approfondimenti, portano alla luce la fitta corrispondenza tra la biografia di Samuil Jakovlevič prima della Rivoluzione, il suo esordio nella scrittura per l'infanzia e l'inizio del complesso sistema di canali che costituisce l'intero *corpus* maršakiano. Apprendiamo dalle voraci letture dei classici la passione per un certo romanticismo derivato da Lermontov e Tjutčev e, a livello compositivo, per le forme compiute, precise e cristalline di cui maestri indiscussi sono Bunin e Puškin. Di quest'ultimo, per cui l'ammirazione è totale e assoluta, Maršak riprende anche l'estrema sintesi espressiva. L'Inghilterra e l'Irlanda gli

⁶⁰³ Pochi giorni prima di morire, sul letto d'ospedale dove prende commiato da questo mondo, Maršak riceve la visita di una nipote pittrice, Avital' Sagalina-Švarc, alla quale confida le ultime riflessioni: «Non si può sprecare le proprie forze. Bisogna avere volontà e lavorare, lavorare e basta. La pigrizia paralizza la volontà. È l'anti-inizio di ogni cosa. La volontà deve essere personale, inflessibile. La vera arte è immortale. Spinge in avanti le anime umane, risveglia il meglio dell'uomo. A essa (all'arte) appartiene il futuro [...] La volontà è il cuore di ogni cosa» [«Размениваться нельзя. Надо иметь волю и работать, обязательно работать. Лень парализует волю. Она является противоначалом всего. Воля должна быть своя, непреклонная. Настоящее искусство вечно. Оно движет человеческие души вперед, будит все лучшее в человеке. Ему (искусству) принадлежит будущее... [...] Воля – ядро всего»].

portano nuovi doni: le ballate e le canzoni popolari sono la scuola dove impara l'arte dell'intreccio, la «*sjužetnost'*», la storia o l'aneddoto raccontati in modo conciso; di esse lo attirano, come nelle favole puškiniane, «la laconicità e la regolarità, l'energia e l'efficacia»⁶⁰⁴ (Maršak 1937: 66). Dalle *nursery rhymes* arriva nuova linfa, la carica ironica e assurda di quelle «tenere e geniali stupidaggini» (Maršak VIII, 465) è in perfetta linea con il sentire del poeta, che ne assorbe subito il *principio ludico*, la comicità pura e la risata sardonica, la capacità di parlare del passato e del presente in una forma apparentemente semplice e leggera. L'ombra di Blake che lo accompagna fino alla fine – cardine morale per una corretta condotta di vita – gli suggerisce la concisione epigrammatica, il carattere aforistico del verso, che poi affina con la traduzione dei sonetti di Shakespeare. Infine il popolo russo e lo sterminato bagaglio di canti, drammi, balli, il mondo dei giochi dell'infanzia e delle filastrocche, degli stornelli e delle conte vissuto in prima persona negli anni della gioventù e poi studiato sui libri, amato da subito e per sempre, il mondo del folclore contadino che si incontra con la cosmogonia cittadina in tutto il suo fermento pre-rivoluzionario, negli aspetti migliori e peggiori, nei bambini orfani e nei pogrom, come nelle invenzioni e nel progresso tecnologico, nella censura e nella chiusura dei circoli, ma anche nelle novità poetiche di simbolisti e cubofuturisti – ogni cosa si concentra e dilata nello sguardo del poeta. Beninteso in Maršak non rientra *tutto* il folclore russo, ci sono generi precisi che egli apprezza – per esempio le conte e le filastrocche – e altri che invece non rientrano nella cerchia dei suoi interessi, come la *bylina*, che è invece ben presente nella poetica di Čukovskij.

Una pratica così intensa e perseverante non può infine non sfociare in una teorizzazione altrettanto sistematica; l'operazione di convergenza tra una tradizione straniera – anglofona – e russa, nella sua duplice ipostasi di campagna e città, è il risultato di una precisa riflessione teorica: per Maršak infatti è necessario considerare la vera arte popolare al pari di quella colta, letteraria. Confondendo i confini, miscelando nelle giuste dosi i vari ingredienti, egli mina alla base la divisione manichea tra alto e basso, tra popolo e *intelligent* e così facendo cancella anche le differenze di pubblico per cui le opere nascono e la ragione per cui la letteratura per l'infanzia *deve* piacere anche agli adulti, in quanto fatto artistico e, come tale, orientamento nella vita di ciascun individuo.

⁶⁰⁴ «Лаконичность и строгость, энергия и действенность».

Ai capolavori degli anni Venti e Trenta seguono poi altre importantissime conquiste – nella lirica, nella traduzione e nella poesia per l'infanzia; alcuni sottogeneri ritrovano vigore e profondità nel periodo della guerra, come la canzone-manifesto e la satira, altri continuano a incantare intere generazioni, come gli indovinelli, le favole in versi, le raccolte di *nursery rhymes*. I vettori su cui si incanala l'eterogenea produzione di Maršak – il ridicolo, l'eroico e il lirico (Maršak 1937: 65) – ne confermano lo stile, rendendolo uno sperimentale Giano trifronte sempre intento a variare questi tre aspetti consustanziali del proprio universo artistico.

CAPITOLO 4

IL GIGANTE A MISURA DI BAMBINO: KORNEJ IVANOVIČ ČUKOVSKIJ (1882-1969)

4.1 ODESSA, KUOKKALA, PIETROBURGO: K. ČUKOVSKIJ LETTORE

*Dimmi che cosa leggi
e ti dirò il colore dei tuoi pantaloni*

Proverbio russo

Come può il figlio di una lavandaia, ebreo, abbandonato dal padre a pochi anni dalla nascita, diventare uno dei massimi poeti per l'infanzia, studioso della lingua russa, il teorico *par excellence* della psicolinguistica infantile e dell'arte della traduzione, nonché traduttore egli stesso di R. Kipling, O. Henry, D. Defoe, P. Couturier, H. Lofting, M. Twain, H.G. Wells, G.K. Chesterton, D. Synge e molti altri, il punto di riferimento nella critica di W. Whitman, N. Nekrasov e T. Ševčenko, per non parlare dei lavori su L. Andreev, A. Čechov, A. Blok, A. Tolstoj, O. Wilde?

La domanda ci riguarda *a latere*, ma basta sfogliare l'indice dell'*opus* čukovskiano per rendersi conto di un fatto: Kornej Čukovskij ha consacrato la sua vita all'arte e soltanto attraverso di essa è possibile – e doveroso – parlare della sua biografia, poiché come lui stesso ricorda le due sono inscindibili: «La biografia di uno scrittore e la sua arte sono inseparabili»⁶⁰⁵ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 183). Così, per capire i motivi che lo hanno spinto a scrivere poesie e favole per bambini ripercorriamo alcune tappe fondamentali, secondo la prospettiva già assunta per S. Maršak, ovvero quella delle letture, dei viaggi e delle conoscenze dirette che segnano la nascita di *Djadja Kornej*, il contastorie più amato dai bambini russi e sovietici.

A differenza del capitolo precedente il materiale a disposizione è moltissimo: oltre ai ricordi di amici e colleghi c'è l'autobiografia che Čukovskij scrive a più riprese⁶⁰⁶, la biografia di L.K. Čukovskaja (Čukovskaja 2014) ed è da poco uscito il libro di ricordi del figlio Nikolaj e di sua moglie Marina (Čukovskij N., Čukovskaja M. 2015), ma soprattutto è stata portata a termine l'opera monumentale della *Polnoe sobranie sočinenij v 15-i tomach* che raccoglie e sistematizza in maniera scientifica e fruibile la maggior parte dei lavori, degli appunti, delle pubblicazioni di un uomo che ha dedicato alla scrittura più di

⁶⁰⁵ «Биография писателя и его творчества – неделимы».

⁶⁰⁶ La prima stesura risale al 1938 con il titolo *Gimnazija: Vospominanija detstva*, a partire dalla terza edizione diventa *Serebrjanyj gerb*. Qui faccio riferimento alla quinta edizione, inserita nel secondo tomo della *Polnoe sobranie sočinenij*.

sessant'anni di vita.

Una tale mole documentaria farebbe pensare che non ci siano più misteri o pagine non scritte nella biografia di Čukovskij, ma non è così: i primi diciannove anni, dalla nascita fino al 1901 – quando appare il primo articolo su “Odesskie novosti” e lo scrittore inizia il diario che porterà avanti fino alla morte (il primo appunto è del 24 febbraio 1901, l'ultimo del 24 ottobre 1969, quattro giorni prima di morire) sono avari di informazioni precise, se si eccettua l'autobiografia incentrata sul 1898, l'anno dell'espulsione dal liceo, primo *turning point* nella vita di Kornej Ivanovič. Come per l'autobiografia di Maršak si tratta di materiale da trattare con cautela, frutto di lunghe correzioni e ripensamenti, con un occhio alla censura, agli umori del realismo socialista e alla volontà di piegare la materia reale in una storia di vita. Tre dettagli del racconto catturano tuttavia l'attenzione e appaiono verosimili: durante l'adolescenza Čukovskij compone un poema intitolato *Gimnaziada*, incentrato sulla vita scolastica nel «Secondo ginnasio» (poi diventato Quinto) in via Novorybnaja/Pantelejmonovskaja⁶⁰⁷; inizia a studiare da autodidatta inglese⁶⁰⁸ e a leggere alcuni classici, russi e stranieri, in traduzione: «Lessi tutto Dickens, Smiles, Spenser, Buckle. Lessi Leskov e Turgenev. Mi lasciarono molto scosso gli scritti di Pisarev»⁶⁰⁹ (Čukovskij II, 521). Se aggiungiamo le letture di Ovidio che rievoca nel diario⁶¹⁰ abbiamo già un quadro preciso di alcuni elementi cari allo scrittore: l'ironia e la battaglia tra sventurati e potenti, tra chi è offeso e chi offende che popolano i romanzi e i racconti di Dickens, la filosofia di Spenser e Smiles che rappresenta il primo grande amore di Čukovskij⁶¹¹, l'interesse per l'Inghilterra e per la saggistica, l'incontro con la nuova critica dei democratici degli anni Sessanta –

⁶⁰⁷ Lo frequentano, negli stessi anni, V. Žabotinskij e B. Žitkov e, qualche tempo dopo, V. Kataev e I. I'lf.

⁶⁰⁸ Lo studio dell'inglese viene raccontato come una casualità che inizia dopo la faticosa espulsione. Čukovskij compra su una bancarella una grammatica usata, *Samoučitel' anglijskogo jazyka*, del professor Mejendorf, che risulta priva delle prime pagine dove si trova la fonetica e la pronuncia delle parole, motivo per cui per molto tempo legge in inglese come in russo, con effetti ridicoli – e devastanti per l'autostima.

⁶⁰⁹ «Прочитал всего Диккенса, Смайльса, Спенсера, Бокля. Прочитал Лескова и Тургенева. Особенно взбудоражили меня сочинения Писарева».

⁶¹⁰ «Mi è tornato di colpo dai ricordi d'infanzia una cosa che non mi ricordavo più. Facevo magno. Prendevo lo zaino e invece di andare al ginnasio me ne andavo al parco Aleksandrovsij. Mi ricordo un giorno che c'era nebbia, sarà stato ottobre. Nel parco c'era una grande buca e sul fondo la nebbia era più fitta. Mi siedo in quella buca a leggere Ovidio e il *ritmo* di Ovidio mi colpisce nel profondo» [«Вспомнил вдруг из своего детства то, чего не вспоминал ни разу. Я казенничал. То есть надевал ранец, и вместо того чтобы идти в гимназию, шел в Александровский парк. Помню один день – туман, должно быть, октябрь. В парке была большая яма, на дне которой туман был гуще. Я сижу в этой яме и читаю Овидия, и *ритм* Овидия волнует меня до слез»] (Čukovskij XII, 269-270).

⁶¹¹ Per qualche tempo cova il desiderio di scrivere prosa filosofica; ci rimangono i quaderni di appunti degli ipotetici saggi a cui stava lavorando (Čukovskij XI, 375-434).

Pisarev in prima linea – con cui Čukovskij rimane in rapporto ambivalente di ammirazione e distacco (Petrovskij 1966: 19-20) e infine l'attrazione per il *ritmo* delle poesie di Ovidio. I classici russi erano probabilmente già materia di studio, ma se ne innamora soltanto dopo il liceo, quando diventano la bussola che orienta il suo orecchio: Žukovskij, Puškin, Lermontov, Boratynskij, Tjutčev, Fet, Nekrasov, Gogol', Čechov e Tolstoj occupano i primi posti nel pantheon di Čukovskij; tra gli stranieri spiccano Keats, Browning, Kipling, Blake e appare anche il *Don Chisciotte* di Cervantes, letto a casa dei Žitkov, la prima famiglia di *intelligent* che incontra sulla sua strada, dopo un'infanzia di povertà e abbandono⁶¹² (Čukovskaja 2014: 194-202).

A Odessa avviene il suo battesimo di scrittore: la rivista "Odesskie novosti" concede al giovane giornalista uno spazio dove esprimere il proprio parere, «piuttosto paradossale, ma a ogni buon conto molto interessante» (Čukovskij VI, 221) sullo scopo dell'arte⁶¹³. La penna si affila, il ragazzo è audace e appassionato; due anni dopo, novello sposo di Marija Barisovna Gol'dfel'd (1880-1955), si imbarca con la moglie per Londra, in qualità di corrispondente della rivista odessita. È il primo dei due viaggi che lo scrittore compie all'estero prima del 1917⁶¹⁴; ad attenderlo ci sono le difficoltà economiche, la fame e la miseria, ma anche nuovi orizzonti letterari.

4.1.1 IL CORRISPONDENTE DALL'INGHILTERRA

Una buona parte degli articoli che Čukovskij scrive e spedisce alla redazione si è miracolosamente conservata (Čukovskij XI, 437-512); tra le mille novità l'esperienza londinese gli spalanca una nuova dimensione, quella cioè della

⁶¹² Nikolaj Kornejčukov, vero nome di Kornej Čukovskij, è figlio di una contadina del governatorato della Poltavskaja che lavora come cameriera presso una famiglia pietroburghese; lì conosce Emmanuil Levenson, ancora studente, dal quale ha due figli, Marija e Nikolaj. Emmanuil fugge poco dopo la nascita del secondogenito, per poi sposarsi con un'altra donna. Marija e Nikolaj vengono registrati all'anagrafe come figli illegittimi. Nel 1885 Ekaterina Osipovna si trasferisce con i bambini a Odessa dove inizia a lavorare come lavandaia e sarta. Le condizioni sono misere, vivono in tre in una stanzetta nella dependance di una casa padronale.

⁶¹³ L'articolo è del 27 novembre 1901, così recita per esteso la nota redazionale: «In questo momento a Odessa si parla molto e si discute dei compiti dell'arte; diamo spazio all'opinione – piuttosto paradossale, ma a ogni buon conto molto interessante – di un giovane giornalista» [«Теперь в Одессе много говорят и спорят о задачах искусства; даем место мнению молодого журналиста – достаточно парадоксальному, но во всяком случае, очень интересному»].

⁶¹⁴ Il terzo viaggio, forse il più importante a livello emotivo, è quello del 1962, quando riceve la notizia che la prestigiosa università di Oxford gli ha conferito la Laurea ad honoris causa. Čukovskij ha 80 anni, ma non può perdersi un'occasione del genere. Ne rimane una bella testimonianza nei ricordi della nuora Marina che lo accompagna (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 158-172).

traduzione, ma vista dall'altra riva: il giovane giornalista rimane infatti rattristato da quanto poco e male gli inglesi conoscano la letteratura russa e dall'idea distorta che ne hanno⁶¹⁵. Questo pensiero che fa breccia nei mesi trascorsi all'estero matura una volta che lo scrittore torna in patria e porta i suoi frutti soprattutto negli anni della Rivoluzione d'ottobre, quando Čukovskij dedica gran parte del tempo a questa attività, sia nella pratica che nella teoria. Sotto molti punti di vista il periodo londinese non è idilliaco: i Čukovskie vivono nella più assoluta povertà, i soldi per gli articoli a volte non arrivano – e questo significa digiunare per giorni –, la moglie scopre di essere incinta. Čukovskij mobilita tutti i contatti a disposizione e riesce a rimandarla a casa, lui è costretto a rimanere per non recidere il contratto. Non è però tutta colpa del destino: nonostante il forte bisogno di denaro lo scrittore è irresistibilmente attratto dalla capitale, dai suoi teatri e dal suo *byt*, in particolare da uno dei suoi «monumenti viventi» più famosi – il British Museum e la sua incredibile Library: «Le ricchissime collezioni del British Museum, il museo famoso in tutto il mondo, lo attiravano ben di più della stesura delle corrispondenze che a Odessa si aspettavano da lui. Passava giornate intere al British Museum, nella sala di lettura circolare, così simile a quella di un teatro, con la cupola di vetro»⁶¹⁶ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 369).

T. Carlyle, W.M. Thackeray, C. Dickens, O. Wilde, T. Smollett, H. Fielding, J. Swift, S. Johnson, T. De Quincey, W. Hazlitt, L. Hunt (James Henry Leigh Hunt), T.B. Macaulay, R. Browning, J. Boswell, J. Addison, A. Trollope sono alcuni dei nomi che ci arrivano dalle memorie incrociate della figlia e del critico M. Petrovskij (Čukovskaja 2014: 33-36); (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 369) e che costituiscono la solida base della biblioteca di casa, fino all'ultimo in espansione⁶¹⁷. Ha qui inizio l'intensa frequentazione della poesia del «primo futurista» Walt Whitman, la scoperta del sarcasmo di Oscar Wilde, il re del paradosso, l'attrazione per il teatro di cui la Gran Bretagna è patria indiscussa. È qui infine, nel British Museum, che con ogni probabilità sfoglia per la prima

⁶¹⁵ Segnalo in particolare gli articoli *Англичане і Чэхов* (XI, 502-504), *Гор'ковское "На дне" в Лондоне*; quest'ultimo non si trova nella *Polnoe sobranie sočinenij*, ma viene citato da B. Balestra nella sua tesi di dottorato (Balestra 1997).

⁶¹⁶ «Богатейшие книжные собрания всемирно известного Британского музея привлекали его гораздо больше, чем писание корреспонденций, которых от него ожидали в Одессе. Целые дни просиживал он в Британском музее, в круглом, под стеклянным куполом читальном зале, похожем на театральный, и поглощал горы книг».

⁶¹⁷ Nella casa-museo di Peredelkino è stato lasciato tutto come era nei giorni precedenti la morte di Kornej Ivanovič; gli scaffali della letteratura anglo-americana sono moltissimi, così come i libri in inglese che egli teneva sul «tavolo di lettura», quello dove poggiava i testi su cui stava lavorando e le novità ancora da leggere.

volta un altro libro destinato ad accompagnarlo per tutta la vita e a rivivere nelle sue opere originali per bambini – quello delle *Nursery rhymes*, con il corredo di filastrocche, conte, motti, ballate, scherzi e indovinelli già affrontato nel capitolo precedente (§ 3.3.2). Come avviene qualche anno dopo per Maršak, l'Inghilterra può a ragione considerarsi la prima, fondamentale università di Čukovskij: «L'anno e mezzo di miseria in Inghilterra è stata un'autentica 'università' per Čukovskij: degli inglesi lo incantava la dedizione al lavoro costruttivo, amò questo Paese e la sua cultura da subito e per sempre. A Londra approfittò di ogni occasione per ampliare le proprie conoscenze, frequentava le lezioni gratuite di letteratura per gli operai, passava giornate intere nella vastissima biblioteca di Londra, al British Museum, approfondendo la conoscenza della letteratura inglese [...] L'immersione caotica ma intensa nella vita culturale dell'Inghilterra svolse un ruolo fondamentale nell'autoapprendistato del giovane giornalista, nella ricerca di un genere e di temi personali. C'è una grande differenza tra il Čukovskij critico prima e dopo Londra»⁶¹⁸ (Čukovskij VI, 11).

Una volta tornato, nel settembre del 1904, si ristabilisce a Odessa dove prosegue la collaborazione con “Odesskie novosti” e assiste alla prima Rivoluzione russa del Novecento, di cui parla anche in un breve racconto-testimonianza (Čukovskij IV, 523-539); poco tempo dopo prova a inserirsi nella vita letteraria di Pietroburgo, città in cui, nel giro di pochi mesi, si trasferisce, fonda il giornale satirico “Signal” (1905), è costretto a chiuderlo (finendo anche in prigione) e si salva da una condanna grazie al brillante avvocato O.O. Gruzenberg. Intanto le collaborazioni con i giornali aumentano: “Vesy”, “Niva”, “Reč”, “Svoboda i žizn” ospitano i suoi articoli, sempre più pungenti, sempre più originali. Non è una strada facile: la lunga gavetta a “Odesskie novosti” che gli era servita per lanciarsi nell'attività di critico diventa quasi una macchia, una colpa con cui viene additato negli alti ambienti pietroburghesi dove L. Andreev, A. Blok e altri scrittori affermati lo guardano con ostilità, come un intruso le cui «stupide zampe odessite» non hanno il diritto di entrare nell'«intelligente dolore

⁶¹⁸ «Полуголодное пребывание в Англии в течение полутора лет стало подлинными ‘университетами’ Чуковского. В англичанах его покорила дух созидательного труда, эту страну и ее культуру он полюбил сразу и навсегда. Находясь в Лондоне, он пользовался каждым случаем пополнить свое образование, посещал благотворительные лекции по литературе для рабочих, целые дни проводил в крупнейшей лондонской библиотеке — Британском музее, и получил основательное знакомство с английской литературой [...] Хаотичное, но интенсивное погружение в культурную жизнь Англии сыграло существенную роль в самоопределении молодого журналиста, поисках своего жанра и своих тем. Долондонский и послелондонский периоды Чуковского-критика заметно отличались».

pietroburghese» (Čukovskij VII, 686). Il Čukovskij critico, così come quello traduttore, non rientrano di principio in questa indagine, tuttavia non è possibile alcun discorso sul *letterato* che non contempli almeno un cenno a questi anni di gestazione della scrittura, dove Čukovskij acquisisce gli strumenti necessari per tutto ciò che viene in seguito. La coerenza di fondo, la «cel'nost'» che costituisce le opere di Čukovskij prese nel loro insieme, derivano proprio dalla simultanea compresenza di tutte le sue ipostasi – critico, traduttore, performer, linguista, poeta per l'infanzia – ogni sfaccettatura completa il disegno finale e ogni esperienza vissuta rifluisce in qualche modo in quella successiva; il cambiamento è in realtà il modo per rimanere fedele a se stesso⁶¹⁹. D'altronde basta uno sguardo ai suoi testi capitali dei primi anni del Novecento per ritrovarli – corretti, modificati, ampliati o stravolti – alla fine della vita⁶²⁰, prova che anche nell'universo artistico di Čukovskij vale il postulato di Lavoisier.

4.1.2 KUOKKALA: LA NASCITA DEL «LITERATOR»

*Più di tutto ama la letteratura del tuo Paese
e sopra tutti gli altri dai la preferenza
al titolo di letterato*

M.E. Saltikov-Ščedrin

Nel 1906 Čukovskij si trasferisce con la famiglia a Kuokkala (oggi Repino), un paesino a nord di Pietroburgo, a poca distanza da «Penaty», la residenza di Il'ja E. Repin (1844-1930). L'anno seguente nasce la figlia Lidija. Il decennio che trascorre in apparente isolamento è in realtà uno dei più produttivi e fervidi del primo Čukovskij, costellato da grandi gioie e tragedie, successi e problemi economici, scoperte e disillusioni, gloria e stroncature: il 1908 è un anno mirabilis – traduce i racconti di R. Kipling, i «racconti critici» raccolti in *Ot Čechova do našich dnej* vengono ristampati tre volte ed esce *Leonid Andreev bol'soj i malen'kij*; nel 1910 è la volta di *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*, primo serio studio del fenomeno della cultura di massa, nel 1911 pubblica *Kritičeskie rasskazy*, *Materjam o detskich žurnalach* e *O Leonide Andreeve*,

⁶¹⁹ Da qui la «molteplicità di manifestazioni» (Petrovskij 1966: 9) della sua arte e i continui spostamenti di genere.

⁶²⁰ Nel 1904 esce il primo articolo dedicato a Čechov, nel 1967 esce il libro *O Čechove*; nel 1905 inizia a tradurre Walt Whitman, *Moj Uitmen* è del 1969; nel 1909 scrive l'articolo «Salvate i bambini» [«Спасите детей»], nel 1968 arriva la ventesima edizione di *Ot dvuch do pjati*; nel 1912 pubblica l'articolo «Noi e Nekrasov» [«Мы и Некрасов»], nel 1966 esce *Masterstvo Nekrasova* (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 222).

mentre l'anno seguente cura per "Niva" la raccolta completa delle opere di Oscar Wilde. Del 1914 sono *Lica i maski* e *Kniga o sovremennyh pisateljach*. Čukovskij è impegnato in vere e proprie tourné in Russia e in Ucraina dove tiene lezioni pubbliche (oggi diremmo «master class») su Wilde, Andreev, i futuristi, Dostoevskij e molti altri che suscitano sempre scalpore e dibattiti⁶²¹. Oggetto di ricerca prediletto è la nuova cultura di massa, in ogni sua manifestazione – annunci, romanzi gialli e pornografici, almanacchi di serie b; è soprattutto il lettore di questa «deševka» a incuriosirlo e a rafforzare in lui il ruolo di contestatore, di colui che svela e critica i nuovi fenomeni della società letteraria: nessuno è risparmiato e se è gioco facile scagliarsi contro i romanzi sdolcinati di Lidija Čarskaja o di Anastasija Verbickaja – come già altri avevano fatto prima di lui – il «critico-pterodattilo» non si ferma nemmeno di fronte al nome di Gor'kij⁶²².

Kuokkala è perciò una fucina a pieno regime, la parete da arrampicata dove lo scrittore inizia «a mettere a punto il genere e lo stile delle sue opere di letteratura, sotto forma di articoli, lezioni, 'racconti critici', saggi, ritratti, ricerche – lo stile delle multiformi opere di Kornej Čukovskij [...] Qui, a Kuokkala, nel 1915-1916 viene composto 'Krokodil', il primo libro per bambini di Kornej Čukovskij. Qui sono iniziati altri lavori diventati poi veri e propri libri: 'Čechov', 'Rasskazy o Nekrasove', 'Sovremenniki', per non parlare del fatto che proprio negli anni di Kuokkala prendono il via le ricerche filologiche e di commento all'*opus* di Nekrasov»⁶²³ (Čukovskaja 2014: 245-247).

C'è sempre però un rovescio della medaglia: nel decennio 1906-1916 Kornej Ivanovič è ancora il figlio della «signorina Ekaterina Osipovna Korneičukova», la mancanza di un padre e l'infamia dell'infanzia amputata lo angosciano; ha già

⁶²¹ «Čukovskij attribuiva un'enorme importanza alle letture pubbliche, le preparava con cura, per lui erano sempre la conquista di un nuovo pubblico di lettori» [«Чуковский придавал огромное значение публичным чтениям, тщательно к ним готовился, это всегда было для него завоевание новой читательской аудитории»] (Čukovskij VII, 18).

⁶²² È Bogdanov a battezzare con questo appellativo Čukovskij, il cui articolo su *Pful'* diventa un classico della critica di quegli anni. C'è ovviamente uno scarto abissale tra i giudizi sulle scrittrici di moda nel pubblico di massa e quelli sulle opere di Gor'kij al quale Čukovskij deve e dovrà molto dopo il 1917. Ciò nonostante non risparmia nemmeno al «bosjak» i suoi commenti più sibillini.

⁶²³ «В Куоккале начал вырабатываться жанр и стиль художественных произведений, именуемых статьями, лекциями, 'критическими рассказами', очерками, портретами, исследованиями, – стиль разнообразных произведений Корнея Чуковского [...] Здесь же, в Куоккале, в 1915–16 гг. написан был и 'Крокодил' – первая детская книга Корнея Чуковского. Здесь начались и другие труды, разросшиеся потом в книги: 'Чехов', 'Рассказы о Некрасове', 'Современники', не говоря уже о том, что именно куоккальские годы были началом всех его дальнейших Некрасовских текстологических и комментаторских поисков».

una famiglia numerosa da mantenere⁶²⁴ ed è questo il periodo in cui si scatena una malattia che gli condiziona sempre la vita e il lavoro: l'insonnia che mai lo abbandona e lo lascia senza forze, abbattuto e depresso⁶²⁵. Per il carattere già difficile di questo padre senza padre è una condanna, per sé e per i famigliari, costretti a turno a leggergli qualsiasi cosa pur di farlo addormentare, ma anche un'occasione insolita per macinare pagine e pagine, poesie, storie e racconti che difficilmente avrebbe potuto leggere se avesse avuto una vita notturna regolare.

Da un'ottica più sociale è infine un momento di smarrimento: Čukovskij avverte lo scarto che lo separa dalla vecchia *intelligencija*, arroccata su posizioni che non condivide e incapace di avvicinarsi al popolo – e diffida allo stesso modo della nuova generazione, troppo giovane, troppo disorientata; si sente perciò a metà strada, in equilibrio precario, cresce la frustrazione per il fallimento da parte degli intellettuali nell'offrire una valida alternativa alla volgare cultura di massa: «Il pessimismo della letteratura contemporanea e la sua mancanza di fascino per i 'lettori che arrivano dal popolo' e che si sono appena alfabetizzati sembrava aumentare la frammentazione della Russia e indicare l'accettazione dell'isolamento crescente degli intellettuali all'interno della società russa in cambiamento»⁶²⁶ (Brooks 1974: 59-60).

La situazione generale è quindi instabile, ma questo non ferma Čukovskij che a Kuokkala può trovare felici eccezioni tra la nuova e la vecchia generazione:

⁶²⁴ Nikolaj nasce nel 1904, Lidija nel 1907 e Boris nel 1910. Marija (Muročka) nasce invece a Leningrado nel 1920.

⁶²⁵ Nel 1924 appunta sul diario: «Nel non dormire la cosa più terribile è che rimani in tua compagnia più di quanto dovresti. Ti stufi di te stesso e da qui l'impulso verso la morte: di soffocare questo odioso interlocutore, offuscarlo, farlo sparire. Hai una voglia matta di spegnere questo *io*. Questa notte sono arrivato alla disperazione. Arriverò prima o poi all'esaurimento totale? Ti appoggi al cuscino, ti appisoli, ma non del tutto, basterebbe un pezzettino ancora e saresti incosciente, ma quel pezzettino manca sempre. Lo spirito di osservazione si fa più acuto: 'Dormo o non dormo? Mi addormenterò o no?' Tieni d'occhio quel pezzettino e questa sorveglianza speciale non ti fa dormire. Oggi sono arrivato al punto di darmi dei pugni in testa! Mi sono fatto venire i lividi, oh potessi cambiare questa stupida testa!!!» [«В неспанье ужасно то, что остаешься в собственном обществе дольше, чем тебе это надо. Страшно надоедаешь себе — и отсюда тяга к смерти: задушить этого постылого собеседника, затуманить, погасить. Страшно жаждешь погашения этого я. У меня этой ночью дошло до отчаяния. Неужели я так-таки никогда не кончусь? Ложишься на подушку, задремываешь, но не до конца, еще бы какой-то кусочек — и ты был бы весь в бессознательном, но именно маленького кусочка и не хватает. Обостряется наблюдательность: "сплю я или не сплю? засну или не засну?", шпионишь за вот этим маленьким кусочком, и именно из-за этого шпионства не спишь совсем. Сегодня дошло до того, что я бил себя кулаком по черепу! Бил до синяков — дурацкий череп, поменять бы — о! о! о!..»] (Čukovskij XII, 143).

⁶²⁶ «The pessimism of contemporary literature and its lack of appeal for the newly literate 'readers from the people' seemed to heighten Russia's cultural fragmentation, to signify an acquiescence to the increasing isolation of intellectuals within the changing framework of Russian society».

approfondisce la conoscenza del giovane talento futurista V. Majakovskij che qui compone gli inni satirici, le poesie sulla guerra e *Oblako v štanach*⁶²⁷; ma Kuokkala è anche e soprattutto Il'ja Repin⁶²⁸, i «mercoledì aperti» nella sua tenuta «Penaty», dove si incontrano i maggiori artisti e scienziati dell'epoca – L. Tolstoj, A. Blok, F. Šaljapin, M. Gor'kij, I. Brodskij, D. Mendeleev, N. Rubinštejn – che discutono di arte e cultura, raccontano aneddoti e disegnano caricature. Non a caso qui vede la luce il più straordinario album di memorie del Novecento russo: *Čukokkala*, un racconto parallelo alle biografie, agli studi ufficiali e alle testimonianze dei contemporanei, un compendio che svela tratti misconosciuti e inaspettati di uomini di cultura spesso imprigionati dalla critica letteraria e dalla memorialistica in una verità parziale.

Se la lotta a un'«ottusa diffusione della cultura», gli incontri dal vivo e le frequentazioni assidue o occasionali⁶²⁹ influenzano la scrittura e il pensiero di Čukovskij, c'è un'altra fonte di nutrimento a cui lo scrittore attinge nel decennio kuokkaliano: la sua biblioteca. Petrovskij cita a proposito le parole di V.F. Amus, filosofo, pedagogo e studioso che nell'articolo – peraltro molto apprezzato da Kornej Ivanovič – «La lettura come lavoro e arte»⁶³⁰ (1935) spiega la duplicità del processo di lettura: essa nasce infatti dalla fiducia del lettore che nel libro sia raffigurata una realtà, per quanto particolare, e *al contempo* dalla sua sfiducia, cioè dalla comprensione che il pezzo di vita mostrato dall'autore non è essa stessa, ma soltanto la sua immagine. Di uguale fattura – aggiunge Petrovskij – è la percezione di Čukovskij lettore che eccelle in entrambi i poli: «Era un lettore più smaliziato del diavolo e ingenuo come un bambino [...] Dalla sintesi di queste contraddizioni nasceva la profondità di comprensione che rendeva

⁶²⁷ S. Bogdanovič ricorda il rapporto tra Majakovskij e Čukovskij e i lunghi pomeriggi trascorsi insieme; Majakovskij trova in Čukovskij un orecchio finissimo e una persona ben disposta nei suoi confronti, quest'ultimo è incantato dalla versatilità con cui il poeta maneggia la lingua e dai nuovi ritmi che accompagnano le sue parole (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 40-48).

⁶²⁸ Repin ha una predilezione per Čukovskij, adora ascoltarlo mentre gli legge ad alta voce *Don Chisciotte*, il suo romanzo preferito, *Il cavaliere di bronzo*, *Kalevala* e le *byline* russe (Čukovskij IV, 383) con la sua voce «densa, di basso» [«густой, басистый»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 13). Lo giudica un conferenziere eccellente: «Il suo canto da tenore si sente anche in una relazione scientifica, come un'aria commovente di un bravo cantante...» [«Его певучий тенор слушается и в логическом докладе, как задушевная ария хорошего певца...»] (Petrovskij 1966: 77). L'affetto è ricambiato, Čukovskij dedica al pittore alcune lezioni a metà degli anni Trenta e pubblica nel 1940 il saggio *Repin. Gor'kij, Majakovskij, Brjusov*, più volte ripubblicato.

⁶²⁹ Nel 1916 Čukovskij compie un secondo viaggio in Inghilterra, ma non è più il povero inviato di Odessa alle prime armi. Ora è invitato dal governo britannico come membro di una delegazione composta da A. Tolstoj, Vas. Nemirovič-Dančenko, V. Nabokov, A. Bašmakov ed E. Egorov che passando per la Finlandia, la Svezia e la Norvegia viene ricevuta a Londra dal diplomatico K.D. Nabokov, zio di Vladimir Vladimirovič. Qui conosce H.G. Wells, C. Doyle e R. Ross, l'ultimo compagno e amico di Oscar Wilde.

⁶³⁰ «Чтение как труд и творчество».

Čukovskij un lettore di altissimo livello»⁶³¹ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 370-371) dal fiuto eccezionale e dall'incredibile poliedricità: «Sembrava impossibile guardare al contempo nel microscopio e nel telescopio, cogliere in una volta la pulce e l'elefante, ma il modo di leggere di Čukovskij pare esigere questa metafora, in lui molti livelli di percezione coesistono nello stesso momento»⁶³² (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 387).

Si tratta di un lettore il cui arsenale bibliografico conta circa 6.000-7.000 titoli, molti dei quali autografati dagli autori – N. Tichonov, K. Kovalevskij, I. Grinevskaja, V. Gofman, A. Izgoev, Karmen, M. Matjušin – o pieni di annotazioni – soprattutto Kručenych e Chlebnikov: «Non era una collezione, ma un laboratorio. L'inventario di un lettore professionista a portata di mano. L'ufficio informazioni del critico. Il reparto di critica letteraria dove lavorava l'addetto a tutte le macchine»⁶³³ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 378). Anche Lidija Korneevna conserva ricordi precisi dei libri del padre: «Dalla prima infanzia ricordo Walt Whitman in molte edizioni, Milton, Shakespeare, Keats, Swinburne, Gray, Browning, Byron, Shelley, Burns, accanto a Žukovskij, Puškin, Batjuškov, Baratynskij⁶³⁴, Nekrasov, Polonskij, Lermontov, Fet, Tjutčev, Blok. La regina dello studio però, ovunque fossimo, mi è sempre sembrata l'*Encyclopedia Britannica*. A Kuokkala il suo verde stava accanto al grigio Puškin di Vengerov»⁶³⁵ (Čukovskaja 2014: 34).

Si può supporre con una certa sicurezza che un'altra immancabile Bibbia che lo studioso tiene sempre sottomano sia *Poslovice russkogo naroda* (1862) di V. Dal', a cui Čukovskij si rivolge di continuo nel lavoro sul folclore in Nekrasov che diventa poi un capitolo centrale di *Masterstvo Nekrasova*. Il folclore e la folcloristica occupano interi scaffali a Peredelkino e, ipotizza Petrovskij, a

⁶³¹ «Это был читатель дьявольски искушенный и по-детски наивный сразу [...] Из синтеза этих противоречий и рождалась та глубина постижения, которая делала Чуковского читателем высочайшей квалификации».

⁶³² «Казалось бы, невозможно одновременно смотреть в микроскоп и в телескоп, ловить сразу и слонов, и блох, но чтение Чуковского требует, кажется, такой метафоры. В его чтении многие уровни восприятия сосуществовали одновременно».

⁶³³ «Это была не коллекция, а мастерская. Подручный инвентарь профессионального читателя. Справочное бюро критика. Литературоведческий цех, где работал мастер-многостаночник».

⁶³⁴ Mantengo la scrittura originale, anche se è ormai stato provato che il cognome corretto è Boratynskij.

⁶³⁵ «С раннего детства помню Уолта Уитмена во многих изданиях, и Мильтона, и Шекспира, и Китса, и Суинберна, и Грея, и Браунинга, и Байрона, и Шелли, и Бернса рядом с Жуковским, Пушкиным, Батюшковым, Баратынским, Некрасовым, Полонским, Лермонтовым, Фетом, Тютчевым, Блоком. Но царицей кабинета, где бы мы ни жили, всегда представлялась мне 'Encyclopedia Britannica'. В Куоккале она зеленела рядом с серым Венгерским Пушкиным».

Kuokkala uno spazio ancora maggiore era riservato a questo argomento (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 379). È lecito allora supporre che campeggino in bella vista, pronti all'uso, *Pesni, sobrannye P.N. Rybnikov* (in tre volumi, curato da E. Gruzinskij), *Pričitan'ja Severnogo kraja, sobrannye E.V. Baršovym, Plači pochoronnye, nadgrobnnye i nadmogil'nye* (1872), *Russkie narodnye pesni, sobrannye P.V. Šejnom* (1870) *Sočinenija* di P.I. Jakušin, tra cui rientra una raccolta di canti popolari (1984)⁶³⁶.

A questi aggiungiamo gli autori più rilevanti che si trovano a Peredelkino, ma sono già parte della prima biblioteca di Čukovskij: lo studioso di *bylina* A.F. Gil'ferding, A.N. Afanas'ev⁶³⁷, I.A. Chudjakov, rivoluzionario ed etnografo, D.N. Sadovnikov, P.A. Bessonov, curatore di molte raccolte di folclore russo, serbo e bulgaro, e infine il filologo M.I. Michel'son. Moltissimi i vecchi quaderni con stralci di *byline*, canti antichi e di argomento quotidiano, proverbi, indovinelli, schemi di fraseologia in alto russo e strutture del discorso⁶³⁸, favole di ogni tipo – russe e straniere, popolari e letterarie.

Appurato a sommi capi il «krug čtenija» pre-rivoluzionario di Čukovskij che si travasa in modo originale nelle favole in versi, rimane da chiedersi che cosa spinga lo scrittore a esplorare il mondo dei più piccoli e a cimentarsi nel ruolo di poeta per l'infanzia. Quali sono i motivi o le circostanze che lo portano a guadagnarsi una fama imperitura come padre del coccodrillo più famoso della Russia⁶³⁹?

⁶³⁶ Le indicazioni bibliografiche sono dello stesso Čukovskij e non abbiamo la certezza che ne disponesse già prima del 1917; tuttavia inizia a occuparsi di Nekrasov a partire dal 1912 quindi è ragionevole pensare che fossero nella sua biblioteca; a dar sostegno a questa ipotesi c'è la testimonianza diretta di Čukovskij che cita alcuni alcuni di questi libri quando parla del suo cammino verso la letteratura per l'infanzia (§ 4.2).

⁶³⁷ In Italia è conosciuto soltanto per la collezione di favole, ma in realtà la sua attività pluridecennale di critico e studioso di folclore comprende monografie su miti, leggende, tradizioni slave e oltre 70 articoli dedicati ad aspetti specifici del folclore nazionale.

⁶³⁸ Di questo materiale si serve per cancellare dal suo linguaggio ogni traccia odessita e gergale e per raggiungere la perfezione della lingua russa parlata a Pietroburgo nei circoli democratici e liberali. Čukovskij racconta che durante la prima lezione tenuta a Pietroburgo tra il pubblico è seduto S. Gorodeckij il quale, non avendo niente di meglio da fare, conta tutti gli accenti che Kornej Ivanovič sbaglia: sono 92. Dopo quel giorno Čukovskij non si stacca più dai dizionari per non ripetere l'esperienza. Chi lo ha conosciuto ricorda infatti la sua parlata impeccabile, senza alcuna traccia del giovanile accento meridionale – un'altra onta di cui si libera grazie al sacrificio e alla forza di volontà.

⁶³⁹ Una fama che se di certo lo rende orgoglioso, lo indispettisce e non poco, come si deduce dalla lettera M.A. Stakle del 24 gennaio 1923: «Ho scritto dodici libri e nessuno li ha degnati di uno sguardo. Ma è bastato scrivere un giorno, per scherzo, 'Krokodil' e sono diventato uno scrittore famoso. Mi sa che la Russia intera lo conosca a memoria. Mi sa che sul mio monumento, quando morirò, verrà inciso 'Autore di *Krokodil*'. Quanta fatica, quanti sforzi per scrivere gli altri libri, come 'Nekrasov kak chudožnik', 'Žena poeta', 'Walt Whitman', 'Futuristy', 'Wilde' etc. Quanti pensieri sullo stile, la composizione e molto altro a cui di solito i critici non prestano attenzione! Ogni articolo di critica è per me un'opera d'arte (magari brutta, ma sempre arte!) e quando scrivevo, per esempio, 'Nat Pinkerton' mi sembrava di comporre un poema. Ma chi si ricorda e conosce questi articoli! 'Krokodil' invece, tutta un'altra cosa. Miserere» [«Я

4.2 DA KORNEJ ČUKOVSKIJ A DJADJA KORNEJ

Čukovskij entra nel mondo dell'infanzia, passando dalla porta della critica. Nel 1910 pubblica *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura*, disamina attenta e condanna esplicita del successo di massa della nuova *detective story* in cui si compie il passaggio «dal sillogismo al cazzotto in faccia»⁶⁴⁰ (Čukovskij VII, 51) esemplificato dalle avventure del «re dei detective»; le osservazioni compiute intorno al 1907 riguardo al linguaggio infantile si concretizzano nell'articolo «La lingua infantile»⁶⁴¹ che diventa poi un capitolo di *Materjam o detskich žurnalach* (1911)⁶⁴², una rassegna della – disastrosa – situazione in Russia in materia di letteratura per i piccoli: le poesie per l'infanzia sono grigie, artefatte, non tengono conto del lettore a cui sono destinate; le riviste sono poche, di pessima qualità, inadatte ai bambini. Al centro del bersaglio c'è «Zaduševnoe slovo» che per Čukovskij rappresenta un concentrato di smancerie e finto amore per i ragazzi. Il critico fa delle distinzioni e salva dalla ghigliottina «Junaja Rossija», «Rodnik», «Sem'ja i škola», «Junyj čitatel'», ma in tutte – persino in «Majak» che è di gran lunga la sua preferita – non vede un ingrediente essenziale, senza il quale il bambino non può semplicemente vivere: la risata (§ 1.3.2). Čukovskij sa che senza la possibilità di imparare la comicità, di conoscere l'ironia, il bambino è condannato a una vita più opaca, egoista e triste. Le mancanze che sottolinea nelle riviste coeve – una mitologia cittadina⁶⁴³, l'elemento fantastico, la comicità, il rispetto del bambino in quanto individuo⁶⁴⁴, il talento autentico in chi scrive per

написал двенадцать книг, и никто на них никакого внимания. Но стоило мне однажды написать, шутя, 'Крокодила', и я сделался знаменитым писателем. Боюсь, что 'Крокодила' знает наизусть вся Россия. Боюсь, что на моем памятнике, когда я умру, будет начертано 'Автор Крокодила'. А как старательно, с каким трудом писал я другие свои книги, напр<имер>, 'Некрасов как художник', 'Жена поэта', 'Уот Уитмен', 'Футуристы', 'Уайльд' и проч. Сколько забот о стиле, о композиции и обо многом другом, о чем обычно не заботятся критики! Каждая критическая статья для меня – произведение искусства (может быть, плохого, но искусства!), и когда я писал, напр., свою статью 'Нат Пинкертон', мне казалось, что я пишу поэму. Но кто помнит и знает такие статьи! Другое дело – 'Крокодил'. Miserere»] (Čukovskij XIV, 533).

⁶⁴⁰ «Путь от Холмса до Пинкертона – это путь 'от силлогизма до зуботычины'».

⁶⁴¹ «Детский язык». Le letture che fa sull'argomento sono tantissime: *The Soul of the Child* di W.T. Preyer, *Mental development in the Child* di J.M. Baldwin, *Child* di A.F. Chamberlain, *The Speech of Children* di S.S. Buckman, *O mowie dziecka* di K. Appel e soprattutto gli studi di Baudouin de Courtenay e J. Sully.

⁶⁴² È da qui che lancia la richiesta a tutte le mamme di inviargli osservazioni ed esempi concreti tratti dalla frequentazione dei figli, propri e altrui; le migliaia di lettere che da quel giorno in poi (fino agli ultimi anni di vita) si rovesciano sulla sua scrivania diventano il materiale di lavoro sempre aggiornato per i successivi studi sul linguaggio infantile.

⁶⁴³ «Anche in città non sono pochi i demoni, le favole e i fantasmi. I bambini sanno tirar fuori i miti anche dai cucchiaini da cucina» [«А и в городе немало бесов, немало сказок и призраков. Разве дети не создают порою мифов из столовых ложек»] (Čukovskij II, 563). L'immagine della fuga di stoviglie di *Fedorino gore* si impone da sola.

⁶⁴⁴ «Un po' più di ammirazione per i bambini, meno arroganza e scoprirete proprio lì accanto a voi un tesoro di saggezza, di bellezza e grazia spirituale, come non ve lo sareste mai potuto

l'infanzia⁶⁴⁵ – sono il primo virtuale manifesto di Čukovskij, ancora in stato embrionale e dall'ottica del critico, ma di lì a poco riversato nei comandamenti rivolti allo scrittore per l'infanzia e inclusi in *Ot dvuch do pjati*; ma è soprattutto il suo lascito di favole in versi, di indovinelli, racconti e traduzioni di grandi classici a costituire un concreto superamento dei difetti evidenziati nelle pagine critiche pre-rivoluzionarie.

A settembre di quello stesso anno si legge sulle “Novosti detskoj literatury” che la casa editrice Šipovnik ha in preparazione un mensile per bambini intitolato “Žar-ptica” previsto per la fine del mese; la rivista in realtà esce soltanto la primavera successiva e non come primo numero di un mensile, ma come almanacco. I curatori invece rimangono quelli annunciati: K. Čukovskij, A. Benois, S. Kappel'man, Z. Gržebin. I contenuti sono nuovi e di alta qualità: la favola *Žar-ptica* di A. Tolstoj, poesie e canzoni di Saša Černyj e Marija Moravskaja, un racconto di S. Sergeev-Censkij, due favole di V. Azov, il tutto accompagnato dalle illustrazioni di S. Sudejkina, S. Čechonin, M. Dobužinskij. Riscuotono un certo successo anche due favolette in prosa, *Cyplenok*⁶⁴⁶ e *Sobač'e serdce*, firmate dal grande nemico della letteratura scadente, Kornej Čukovskij. «Così alla vigilia della Prima guerra mondiale Čukovskij aveva maturato l'esperienza di critico della letteratura per l'infanzia, di ricercatore della lingua e della psicologia infantile, di curatore di libri per bambini ed era passato a comporre in prima persona letteratura per l'infanzia»⁶⁴⁷ (Petrovskij 1966: 115). Nel corso di queste prime incursioni, da critico, ricercatore e autore, lo sorprende un fatto che aveva già colpito anni prima Lev Tolstoj: scrivere per bambini è come scrivere per gli adulti, soltanto più difficile. Ed è per questo che gli servono quindici anni di intenso lavoro di scrittura, incontri, letture e viaggi che lo rendano in grado di parlare la stessa lingua di questo speciale interlocutore: «Non avrei potuto scriverle [le favole per bambini] da giovane. Per

sognare» [«Вообще побольше благоговения к детям, поменьше заносчивости, и вы откроете тут же, подле себя, такие сокровища мудрости, красоты и духовной грации, о которых вам не грезилось и во сне»] (Čukovskij II, 600).

⁶⁴⁵ «Lo scrittore per bambini è obbligato ad avere talento» [«Писатель для детей обязан быть даровитым»] (Čukovskij II, 556).

⁶⁴⁶ Si tratta di una favola pensata per bambini in età prescolare, con una trama esile, ma in cui è facile ravvisare alcuni punti saldi della poetica di Čukovskij per l'infanzia, in primo luogo l'uso attivo delle illustrazioni che diventano parte integrante del testo e ne completano il senso, assumendo la stessa funzione descrittiva degli *epiteti*, ma in maniera molto più accessibile ai bambini per i quali l'aggettivazione spesso risulta estranea e complicata, soprattutto nei primi anni di vita.

⁶⁴⁷ «Таким образом, уже в канун первой мировой войны Чуковский располагал опытом критика детской литературы, исследователя детского языка и психологии, составителя и редактора детских книг и перешел к художественному творчеству для детей».

farlo non mi bastava la cultura né il gusto più elementare. La poesia per bambini è un genere così difficile, complesso e di grande responsabilità artistica che per apprenderlo mi sono dovuto preparare per molti anni. Ho scritto il primo libro per l'infanzia da adulto, dopo aver lavorato per quindici anni come critico professionista, acquisendo alcune capacità fondamentali per giudicare i fenomeni letterari. Nel frattempo avevo anche scoperto un grande miracolo dell'arte: il geniale folclore russo. I libri di Snegirev, Kireevskij, Rybnikov, Gil'ferding, Afanas'ev, Barsov, Šejn erano già da tempo tra i miei favoriti. Mi hanno avvicinato all'estetica popolare, dandomi solide basi per formare il gusto necessario. Ma non bastava. Come se intuissi che sarei diventato un compositore di versi per l'infanzia, ancora nel periodo del mio soggiorno in Inghilterra mi innamorai letteralmente delle antiche canzoni popolari scritte per i bambini inglesi, le cosiddette *Nursery Rhymes*, in seguito magistralmente tradotte in russo da S.Ja. Maršak. Il loro travolgente mondo fantastico mi incantò una volta per tutte con la sua audace stravaganza e studiai a fondo la loro poetica, la storia antica e nuova. Per non parlare poi dell'oceano di poesie che mi ha circondato fin da adolescente. Da tempo avevo imparato a deliziarmi con la lettura di Deržavin, Puškin, Nekrasov, Baratynskij, Polonskij, Fet e più avanti – Coleridge, Keats, Robert Browning, il primo Swinburne. Quelle letture sono state (e rimangono tuttora) per me una delle maggiori necessità. Se non mi fossi appropriato di questa poesia 'adulta' difficilmente avrei potuto scrivere una riga di 'Mojdodyr' o 'Mucha-Cokotucha'. Ma il mio apprendistato non finiva qui. Ho avuto l'invidiabile fortuna di poter ascoltare poesie e poemi lirici letti da Blok, Achmatova, Gumilev, Bunin, Majakovskij, Mandel'stam, Kuzmin, Chodasevič, Innokentij Annenskij. Credo che anche questa sia stata per me una scuola piuttosto importante di gusto letterario»⁶⁴⁸ (Čukovskij II, 375-376).

⁶⁴⁸ «Писать их смолоду я, конечно, не смог бы. Для этого мне не хватало культуры, не хватало самого элементарного вкуса. Поэзия для детей – такой трудный, сложный, художественно ответственный жанр, что к овладению им мне нужно было готовиться долгие годы. Первую свою детскую книгу я написал уже в зрелом возрасте, после того как больше пятнадцати лет проработал в качестве профессионального критика и приобрел какие-то необходимые навыки для оценки литературных явлений. И, кроме того, к этому времени я уже открыл для себя великое животворное чудо искусства: русский гениальный фольклор. Книги Снегирева, Киреевского, Рыбникова, Гильфердинга, Афанасьева, Барсова, Шейна давно уже стали моими настольными книгами. Они приобщили меня к народной эстетике и дали мне надежные основы здорового, нормативного вкуса. Но этого мало. Словно предчувствуя, что мне суждено сделаться сочинителем детских стихов, я еще в годы своего пребывания в Англии буквально влюбился в старинные народные песенки для английских детей, в так называемые «Нэрсери раймз», впоследствии виртуозно переведенные на русский язык С. Я. Маршаком. Их буйная фантастика своей дерзкой причудливостью очаровала меня навсегда, и я пристально изучал их поэтику, их древнюю и новую историю. Я уже не говорю о том океане стихов, который окружал меня с юности. Издавна я любил

Così Čukovskij si confessa al lettore in *Priznanija starogo skazočnika*; il brano aiuta a focalizzare l'attenzione su un concetto che per Čukovskij ha del sacro, vale a dire l'importanza del *gusto* (ripetuto per tre volte nel brano citato):

«Tra i vari talenti ce ne sono due che si richiedono al critico: 1. Il talento della comprensione, la sensibilità, quello che si dice il gusto»⁶⁴⁹ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 110).

«Il gusto controlla la composizione dei versi, il loro disegno sonoro, il sistema delle immagini. Con impietosa severità elimina da ogni testo non soltanto quanto c'è di incolore, di stereotipato, di debole, ma anche le parti riuscite se queste rallentano il tempo della narrazione»⁶⁵⁰ (Čukovskij II, 378).

«È tutto qui, nel senso della misura, nel gusto e nel tatto»⁶⁵¹ (Čukovskij III, 140).

Tre affermazioni in tre contesti diversi – la critica, la letteratura per l'infanzia, la traduzione – tre marcature della medesima ricerca verso una forma e un contenuto coerenti e organici, chiamati a rispondere alle esigenze dell'epoca.

Allontanandoci dal racconto dei primi passi di Čukovskij nella letteratura per l'infanzia, è necessario ora prendere in considerazione un'altra chiave di lettura essenziale per entrare nel mondo delle favole di Kornej Ivanovič, vale a dire il suo compendio sul linguaggio infantile, oggi conosciuto come *Ot dvuch do pjati*⁶⁵², un classico degli studi russi di psicolinguistica e una godibile lettura per un pubblico di non addetto ai lavori, erede delle ricerche pre-rivoluzionarie di cui si accennava all'inizio del paragrafo. Qui Čukovskij mette in mostra il suo

услаждать себя чтением Державина, Пушкина, Некрасова, Баратынского, Полонского, Фета, а впоследствии Кольриджа, Китса, Роберта Браунинга, раннего Суинберна. Это чтение было для меня (и по сей час остается) одной из моих сильнейших потребностей. Вряд ли без этого усвоения «взрослой» поэзии я мог бы написать хоть строку моих 'Мойдодыров' и 'Мух-Цокотух'. Но и этим не ограничилось мое ученичество. Мне выпал завидный жребий быть смиренно-восторженным слушателем лирических стихов и поэм в авторском чтении Блока, Ахматовой, Гумилева, Бунина, Маяковского, Мандельштама, Кузмина, Ходасевича, Иннокентия Анненского. Думаю, что здесь была для меня немаловажная школа литературного вкуса».

⁶⁴⁹ «Помимо всех прочих талантов – критику требуются два: 1. Талант понимания, чуткость, то что называется вкус».

⁶⁵⁰ «Вкус контролирует и композицию стихов, и их звукопись, и систему их образов. Он с беспощадной суровостью вытраивает из каждого текста не только бесцветное, шаблонное, хилое, но даже удачное, если этим удачным замедляется повествовательный темп».

⁶⁵¹ «В этом все дело – в чувстве меры, во вкусе и в такте».

⁶⁵² Il primo titolo è *Malen'kie deti* (Krasnaja gazeta, Leningrado 1928), dalla terza edizione del 1933, rivista e ampliata, compare il titolo *Ot dvuch do pjati* (Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade 1933). La ventunesima edizione (se non si contano quelle pubblicate a Minsk e a Kiev) era stata preparata da Kornej Čukovskij ed è uscita postuma per Detskaja literatura nel 1970.

metodo artistico che parte dall'accumulo di dettagli, osservazioni, esempi per giungere a una *sintesi* che permette di incastrare nel mosaico i vari tasselli⁶⁵³; ogni discorso sulle fonti nella poesia per l'infanzia di Kornej Ivanovič non può prescindere da queste due considerazioni: la certezza che per ogni poeta per l'infanzia ci siano due maestri – il popolo e il bambino⁶⁵⁴ – e la strettissima parentela tra i loro linguaggi: «Il bambino apprende la lingua dal popolo, il suo unico insegnante è il popolo»⁶⁵⁵ (Čukovskij II, 80), un'intuizione semplice, ma che prima di Čukovskij non era mai stata teorizzata in modo tanto convincente (Čukovskij II, 80-89).

Un ultimo elemento che ci pare abbia contribuito a spingere Čukovskij verso il mondo dell'infanzia è la reale e costante presenza dei bambini, a partire dai suoi figli:

«Da quando ho incontrato questi bambini [...] tutti gli adulti mi sono diventati un po' tristi. È strano che riesca a riposarmi soltanto in mezzo ai bambini»⁶⁵⁶ (Čukovskij XIII, 21).

«Ho un metodo speciale per curarmi dalla nostalgia e dall'ansia: radunare intorno a me i bambini e trascorrere con loro cinque, sei, sette ore»⁶⁵⁷ (Čukovskij XIII, 227).

In tutti i racconti e le memorie dei contemporanei si trova qualche riferimento al modo in cui Kornej Ivanovič interagisce con i bambini ed entra in piena empatia con essi, chiunque ha un ricordo di quel signore altissimo circondato da sciame di ragazzini urlanti⁶⁵⁸, quando «Sua Maestà il Gioco» entra in scena e ogni altezza ed età, reale o metafisica, si annulla: «Amava leggere ai bambini poesie

⁶⁵³ «Ciò che costituisce il cuore del suo metodo è la raccolta di dettagli sparsi, non in vista, la loro comparazione e il riscontro e poi... E poi Čukovskij spruzza su queste particelle dell'acqua morta ed esse si uniscono a formare un blocco compatto; poi spruzza l'acqua viva e il materiale fino a quel momento esanime e amorfo resuscita e si rivitalizza» [«То, что составляет самую сущность его метода, – собирание незаметных, рассыпанных деталей, взаимное их сопоставление, сверка, а потом... А потом Чуковский spryskivaet эти частички мертвой водой, и они срastаются в одно целое; spryskivaet живой – и происходит воскрешение и одухотворение дотоле бездыханного и бездушного материала» (Petrovskij 1966: 168).

⁶⁵⁴ Così già ammoniva L. Tolstoj: «Dobbiamo tutti imparare a scrivere dai bambini» [«Мы все должны учиться писать у детей»] (Čukovskij II, 325).

⁶⁵⁵ «Ребенок учится языку у народа, его единственный учитель – народ».

⁶⁵⁶ «С тех пор как я познакомился с этими детьми... для меня как-то затуманились все взрослые. Странно, что отдыхать я могу только в среде детей».

⁶⁵⁷ «У меня есть особый способ лечиться от тоски и тревоги: созвать к себе детей и провести с ними часов пять, шесть, семь».

⁶⁵⁸ «Da che me lo ricordo Čukovskij era sempre circondato da bambini. Di solito facevano vari giochi, si intratteneva molto con loro e ovunque si sentisse il baccano dei piccoli di mezzo c'era Čukovskij» [«Чуковский всегда, сколько я его помню, был окружен детьми. Обычно он затевал с ребятами различные игры, много возился с ними, и всегда там, где раздавался детский шум, можно было найти Чуковского»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 6).

e prosa; i bambini, lui ne era convinto, sono il pubblico più recettivo all'arte, il più creativo del mondo. Nei bambini confluiva con chiarezza tutto ciò di cui egli viveva: una ricettività elevata verso l'arte e la natura, un approccio creativo alla vita»⁶⁵⁹ (Čukovskaja 2014: 208). Lidija Korneevna ricorda le improvvisazioni, le canzoncine, le filastrocche storpiate con cui crescono lei e i suoi fratelli, quando giocano in casa o vanno a prendere l'acqua da Repin, quando sono in gita in barca o mentre raccolgono la legna, sempre e ovunque, nello svago e nel lavoro. Frequentando i bambini Čukovskij può osservare da vicino i loro comportamenti nei momenti di intrattenimento, le reazioni alla lettura delle sue favole, le strategie di sviluppo che essi mettono (inconsapevolmente) in atto durante la crescita. Da qui intuisce le richieste pressanti che i bambini rivolgono alla poesia e alla prosa: i rapidi cambi di scena e le svolte improvvise negli eventi⁶⁶⁰ e la necessità di non essere mai noiosi⁶⁶¹. In Čukovskij dunque teoria e pratica, poesia e vita, vanno sempre a braccetto, l'osservazione precede o è simultanea all'esecuzione, non c'è barriera che possa bloccare i flussi e riflussi del suo pensiero artistico che, simile a un grande incubatore, racchiude le molteplici molecole che si miscelano nella fresca «aria dell'arte»⁶⁶².

Lo spartiacque rivoluzionario non pone fine al vagare di Čukovskij nel territorio dell'infanzia, anzi: oltre al grande successo di *Krokodil* – uscito nei dodici mesi del 1917 su “Dlja detej”, inserto curato da Čukovskij della rivista “Niva” – egli scrive e mette in scena per uno spettacolo a Kuokkala *Car'-Puzan*, e su “Niva” compare l'adattamento della leggenda scozzese *Naja* (Čukovskij II, 1917) e di quella araba *Zolotoj porošok* (Čukovskij VI, 1917).

L'anno seguente il «mnogostanočnik» che collabora alla Vsemirnaja

⁶⁵⁹ «Он любил читать детям стихи и прозу; дети, верил он, самая восприимчивая к искусству, самая творческая аудитория на всем свете. В детях отчетливо соединялось для него все, чем он жил: повышенная восприимчивость к искусству, к природе, творческое отношение к жизни».

⁶⁶⁰ «Azioni, avventure, eventi uno dietro all'altro alla velocità della luce: ecco che cosa si aspetta il bambino nei primi sei-sette anni di vita [...] Una singola avventura si alterna a decine di altre» [«Действий, приключений, событий, молниеносно следующих одно за другим, — вот чего ждет ребенок в первые шесть-семь лет своей жизни [...] Одно приключение сменяется десятком других»] (Čukovskij II, 383).

⁶⁶¹ «Noioso/non noioso era uno dei criteri fondamentali per lui [...] Non l'unico, ma imprescindibile» [«Скучно – нескучно» — это было для него одним из основных критериев [...] Критерий не единственный, но обязательный»] (Čukovskaja 2014: 149).

⁶⁶² «I miei figli hanno avuto fortuna: dai primi anni hanno respirato l'aria dell'arte» [«Моим детям посчастливилось: они с малых лет дышали воздухом искусства»] (Čukovskaja 2014: 93); proseguendo la teoria degli elementi e degli umori che mi suggerisce il fuoco come forza naturale connaturata a Maršak (§ 3.7), in Čukovskij ravviso maggiore affinità con l'aria – quella reale delle sue lunghe giornate a Kuokkala, in mare aperto, e quella simbolica delle sue poesie per l'infanzia, piene di azioni vorticosi e girandole sonore. «Più vorticare» [«побольше вихря»] appunta Čukovskij a margine dei disegni preparatori di Re-Mi per *Krokodil* (Petrovskij 2008: 75).

literatura⁶⁶³, traduce dall'inglese⁶⁶⁴ e studia Nekrasov⁶⁶⁵, è coinvolto da Gor'kij in un progetto dedicato ai bambini, l'almanacco "Elka"/"Raduga" (§ 1.2), per la quale rielabora due favole – *O glupom care* e *Džek – pokoritel' velikanov*. Il principio alla base è semplice: i bambini devono essere allegri e ridere perché con la risata si può sconfiggere la mistica e la paura (§ 1.3.2). Il primo libro per l'infanzia sovietica è però ancora una mosca bianca, uno sparo nel buio, anche se l'aria sta cambiando: tre anni dopo a Leningrado sbarca S. Maršak, mentre L. Kljačko, su suggerimento del suo amico di vecchia data K. Čukovskij, fonda Raduga, la casa editrice che diventa il punto di riferimento non soltanto di Maršak e Čukovskij, ma anche di V. Bianki, V. Kataev, V. Inber, il primo baluardo a difesa di una nuova e grande letteratura per i piccoli, destinata a soccombere dopo i ripetuti attacchi della censura, ma non prima di aver diffuso nel Paese alcuni capolavori per l'infanzia e donato a molti bambini sovietici un patrimonio inestimabile di letture e illustrazioni⁶⁶⁶. L'anno della sua fondazione apre il decennio in cui Čukovskij diventa il contastorie più amato dai bambini e più odiato dai critici e dal Partito, è il «tempo delle favole in poesia» (Petrovskij 1966: 189) dal finale non troppo allegro.

⁶⁶³ «Tichonov mi ha invitato due settimane fa come redattore di letteratura inglese e americana per la Casa editrice della Letteratura mondiale presso il Commissariato del popolo per l'istruzione a capo della quale c'è Gor'kij» [«Тихонов пригласил меня недели две назад редактировать английскую и американскую литературу для 'Издательства Всемирной Литературы при Комиссариате Народного Просвещения', во главе которого стоит Горький»] (Čukovskij XI, 553).

⁶⁶⁴ Čukovskij traduttore meriterebbe una ricerca a parte, qui mi limito a ricordare le tappe più significative fino agli Venti legate a questa attività: nel 1908 traduce e pubblica alcuni racconti di R. Kipling, nel 1919 esce *Principy chudožestvennogo perevoda* con le sue riflessioni sulla prosa (e quelle di N. Gumilev sulla poesia), a seguito del lavoro da redattore e traduttore a Vsemirnaja literatura e alla «literaturnaja studija» presso il Dom iskusstv (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 69-70, 73-75). Nel 1922 completa la traduzione di *Cabbages and kings* (*Koroli i kapusta*) di O. Henry ed esce quella di *The Playboy of the Western World* di J.M. Synge. Per un elenco completo e dettagliato delle opere di Čukovskij traduttore (prosa, poesia, teatro) e revisore di traduzioni mi sono servita del *Bibliografičeskij ukazatel'* messo a mia disposizione dai responsabili della casa-museo di Peredelkino.

⁶⁶⁵ L'iper-attivismo di Čukovskij gli vale una presa in giro di Blok che affida a Čukokkala la *Scena iz istoričeskoj kartiny 'Vsemirnaja literatura'* in cui risuonano i lamenti di Kornej Ivanovič (Petrovskij 1966: 149):

Я читаю в Пролеткульте,
И в студии, и в Петрокомпромиссе,
И в Оцупе, и в Реввоенсовете!
Мне некогда! Я «Принципы» пишу!
Я гржебинские списки составляю!
Персея инсценирую! Некрасов
Еще не сдан! Введенский, Диккенс, Уитмэн
Еще загромождают стол! Шевченко,
Воздухоплавание...

⁶⁶⁶ Alcune delle uscite di quegli anni su Raduga (1923-1927): *Detki v kletke*, *Požar*, *Mojdodyr*, *Tarakanišče*, *Kto čem poet?*, *Čej nas lučše*, *Murkina kniga*, *Muchina svad'ba* (*Mucha-Čokotucha*), *Murzuk*, *Včera i segodnja*, *Cirk*, *Barmalej*, *Bagaž*, *Putanica*, *Telefon*, *Fedorino gore*, *Čudo-derevo*, *Odinec*, *Počta*.

4.3 «IL RITMO È IL MIGLIOR INTERPRETE DEL CONTENUTO»⁶⁶⁷: BREVE ANALISI FORMALE

*Il verso è musica, soltanto congiunta alla parola,
anche per esso occorre un orecchio naturale,
il fiuto per l'armonia e il ritmo*

V.G. Korolenko

Vent'anni di esperienza di scrittura, due Rivoluzioni, centinaia di libri letti, decine di traduzioni e revisioni, studi approfonditi su poeti russi e stranieri – l'universo letterario čukovskiano è in moto perpetuo e le favole composte tra il 1923 e il 1932 appaiono una sorta di compendio di quanto finora assorbito dallo scrittore, nate da un interesse professionale maturato negli anni, da un'inclinazione naturale verso i bambini, dall'esigenza di regalare una letteratura *a misura*⁶⁶⁸ di questo pubblico così speciale e, forse, dalla generale atmosfera di entusiasmo e novità dei primi anni post-rivoluzionari⁶⁶⁹.

La prospettiva da cui si affrontano i versi per l'infanzia di Čukovskij in questo capitolo è critico-testuale, lo scopo è catturare l'eco della letteratura – classica e coeva, russa e straniera – che guida l'orecchio di Kornej Ivanovič, nella convinzione che in poesia il *ritmo* – come afferma lo studioso – sia il punto di partenza necessario per entrare nel cuore di un autore, a maggior ragione se

⁶⁶⁷ Queste parole sono di S. Maršak (Čukovskaja 2014: 307).

⁶⁶⁸ «Altro che oceani e infinito, con interesse scrutava il rapporto tra l'autore e il lettore, il libro e l'età. Il bambino di x anni e il libro x. Gli stivali dovevano calzare a pennello, ma dove si prendevano? [...] 'Stivali giusti' a quei tempi ne cucivano ben pochi: due o tre poesie di Saša Cernyj, Marija Moravskaja, Poliksena Solov'eva, Natan Vengrov. Le poesie per bambini di Blok erano splendide, ma non erano per bambini. Mancava ancora qualche anno al 'Krokodil' di Kornej Čukovskij. Una delle ragioni per cui i libri per l'infanzia che ha scritto in seguito hanno conquistato la notorietà generale è che gli stivali erano della misura giusta. Ogni libro era un libro per i bambini di quella determinata età» [«Тут уже не океан и безмерность, тут уж он с интересом вглядывался в соотношение между автором и читателем, книгой и возрастом. Ребенок такого-то возраста и такая-то книга. Башмаки должны быть впору – а где их взять? [...] 'Башмаков впору' в те времена было сшито и выточено считанное количество: два-три стихотворения Саши Черного, Марии Моравской, Поликсены Соловьевой, Натана Венгрова. Стихотворения Блока для детей были прекрасны, но не для детей. До 'Крокодила' Корнея Чуковского оставалось несколько лет. Одна из причин, почему созданные им впоследствии детские книги завоевали всеобщее признание: башмаки сработаны были точно по мерке. Каждая из книг – книга для детей такого-то возраста»] (Čukovskaja 2014: 147-148).

⁶⁶⁹ È di questo parere Miron Petrovskij, per il quale «la grande Rivoluzione è diventata il termometro, lo spirito della letteratura per l'infanzia molto prima di esserne il tema. La Rivoluzione non vi ha introdotto soltanto nuove immagini e idee, ma anche un'atmosfera di leggerezza, libertà, disinvoltura, novità, come in 'Raduga', prima che diventasse 'Elka'» [«Великая революция стала настроением, духом детской литературы гораздо раньше, чем она стала ее темой. Революция внесла в детскую литературу не только новые образы и идеи, но и атмосферу легкости, свободы, раскованности, новизны – как в 'Радуге', еще не превратившейся в 'Елку'»] (Petrovskij 1966: 201). Non concordo del tutto con il pensiero del critico: nei primi anni dopo il 1917 l'entusiasmo senz'altro c'è ed è molto, ma – come ho mostrato nel secondo capitolo – i bavagli della censura e le direttive di Partito fanno capire in breve tempo che l'idillio è un'isola lontana, senza contare che Čukovskij sogna una «più alta democrazia» come quella cantata da Whitman, una Russia liberale (e individualista) che guardi al migliore Occidente – ideali che poco si confanno alla politica dirigenziale dei rossi.

scrive per bambini: «La ritmica deve essere agile, dipendere dalla trama. La musica del verso per me è al primo posto»⁶⁷⁰ (Čukovskij III, 355). Una musica mai sentita prima, in cui tradizione popolare e avanguardia di città compiono il miracolo: «Ho costruito tutte le mie ‘coccodrilliadi’ sulla base di ritmi agili, con cambi rapidi, urbani, di strada, evitando la pesante monotonia propria dell’epos rurale»⁶⁷¹ (Čukovskij II, 343). Una musica che non ha a che fare nemmeno con quella classicamente intesa per la quale Kornej Ivanovič non dimostra alcun interesse⁶⁷².

Il folclore è un elemento imprescindibile per lo scrittore, lo si vede dalle letture e dalla biblioteca a Kuokkala; e subito è N.A. Nekrasov (1821-1887) il nome che fa capolino quando si pensa alla rielaborazione personale della tradizione di canto e poesia popolare russa. «Il bardo del popolo» è uno dei primi grandi amori poetici di Čukovskij che a lui dedica – a partire dal 1909, ma soprattutto tra la fine degli anni Dieci e l’inizio dei Venti – articoli, saggi, monografie, lezioni pubbliche: «Nekrasov diventò l’argomento principale del lavoro letterario di Čukovskij nel primo quinquennio post-rivoluzionario»⁶⁷³ (Petrovskij 1966: 188), lavoro che non si interrompe nemmeno negli anni successivi e da cui ricaviamo molte risponderenze; Čukovskij racconta infatti che nel 1921, mentre scrive un articolo sulla satira di Nekrasov *Sovremenniki* a un certo punto gli «piovono dei versi» e a margine dell’articolo compare questa quartina:

Вот и стал таракан победителем,
И лесов и полей победителем.
Покорилися звери усатому,
(чтоб ему провалиться, проклятому!
(Petrovskij 1966: 251)⁶⁷⁴

⁶⁷⁰ «Ритмика должна быть гибкой, зависящей от сюжета. Музыка стиха – для меня первое дело».

⁶⁷¹ «Я строил все свои ‘крокодилиады’ на основе бойких, быстро сменяющихся, урбанистических, уличных ритмов, избегая монотонной тягучести, которая свойственна деревенскому эпосу».

⁶⁷² «In quella famiglia erano tutti disinteressati alla musica» [«В этой семье к музыке были глухи все»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 154); «Non amava la musica» [«Он не любил музыки»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 305); «La musica gli era completamente estranea, ma aveva l’orecchio assoluto» [«Музыка была ему чужда совершенно, зато у него был слух абсолютный»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 408); «Dotato di un formidabile orecchio per la poesia, Čukovskij sembrava privo di orecchio musicale e per tutta la vita mostrò un’ostinata indifferenza alla musica» [«Наделенный феноменальным стиховым слухом, Чуковский, кажется, был лишен слуха музыкального и всю жизнь проявлял устойчивое равнодушие к музыке»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 373).

⁶⁷³ «Некрасов стал основной темой в литературной работе Чуковского в первое послереволюционное пятилетие».

⁶⁷⁴ La disposizione dei versi nel testo finale della favola di Čukovskij è leggermente variato e

Il poeta democratico dell'Ottocento gli offre spunti per parlare della tirannia, non una in particolare, quanto dei motivi e delle cause che possono generarla e della paura che suscita l'individuo di potere verso la massa inerme e codarda. Lo studio minuzioso della metrica e della musicalità del verso nekrasoviano lasciano pertanto tracce⁶⁷⁵ nelle favole per l'infanzia di Čukovskij⁶⁷⁶, un intricato sistema ritmico-espressivo che poggia su un'ingegnosa rilettura delle fonti e su intuizioni di assoluta originalità.

Metri e misure: tra danze, conte e solennità

«Qualunque fosse la quantità di versi di questo tipo che mi è capitato di sentire in tutti il ritmo è sempre lo stesso: il coreo. Il perché non lo so. Forse perché i bambini di tutto il mondo saltano e ballano in coreo; forse perché tutte le mamme instillano questo ritmo ai neonati ancora incapaci di parlare, mentre li dondolano e sollevano in aria, quando battono le mani e anche quando li cullano ('baju-bajuški-baju' è un coreo), qualunque sia la ragione, si tratta in pratica dell'unico ritmo nelle poesie per bambini. Il coreo che a volte si unisce all'anapesto. Le migliori canzoni popolari per l'infanzia (con la stessa modalità da ballo) hanno nella stragrande maggioranza dei casi lo stesso ritmo»⁶⁷⁷

risponde a esigenze di ritmica.

⁶⁷⁵ Sebbene il lavoro più compiuto su Nekrasov – *Masterstvo Nekrasova* – sia del 1952, sappiamo che Čukovskij «frequenta» il poeta dal 1909. Il diario fornisce alcuni indizi per cui è lecito pensare che Čukovskij abbia iniziato a studiare la tecnica poetica di Nekrasov già nel 1918-1919: «È la seconda notte che non chiudo occhio, ma la testa lavora benissimo, ho fatto una scoperta (?) sulla dattilizzazione delle parole russe che ha gettato nuova luce sulla poesia di Nekrasov» [«Вторую ночь не заснул ни на миг – но голова работает отлично – сделал открытие (?) о дактилизации рус<ских> слов – и это во многом осветило для меня поэзию Некрасова»] (Čukovskij X, 6). La data riportata è 11 dicembre 1919, ma è possibile che l'anno sia il 1918, come spiegano i curatori della *Polnoe sobranie sočinenij*. E ancora: «Tempo bello per tutta la settimana. Sole. Erba, una meraviglia. Siamo nel nuovo appartamento. Scrivo il capitolo sulla tecnica di Nekrasov e non conosco una persona in tutta la Russia a cui potrebbe interessare» [«Хорошая погода в течение целой недели. Солнце. Трава, благодать. Мы на новой квартире. Пишу главу о технике Некрасова – и не знаю во всей России ни одного человека, которому она была бы интересна»] (Čukovskij X, 6). In *Technika nekrasovskogo sticha* ("Žizn' iskusstva", 9-10 luglio 1919) V. Šklovskij rileva nella relazione di Čukovskij su Nekrasov che «molto spazio è stato dato all'analisi del lato ritmico e sonoro di Nekrasov» [«Много места было отведено анализу ритмической и звуковой стороны Некрасова»] (Čukovskij X, 7). Il libro che scaturisce da queste prime osservazioni è *Nekrasov kak chudožnik*, pubblicato nel 1922. Quattro anni dopo, i saggi di questo libro rientrano, corretti e ampliati, nell'ampia monografia *Nekrasov. Stat'i i materialy* (1926).

⁶⁷⁶ Per l'analisi che segue ho selezionato il corpus delle favole scritte nel periodo compreso tra il 1923 e il 1932, incluse le poesie pubblicate in *Zakaljaka i drugie stichi* (Čukovskij I, 157-182). Rimane quindi fuori *Krokodil*, anche per la mole di analisi esistenti sulla «vecchia, vecchissima favola», e gli indovinelli che meritano un tipo di studio diverso.

⁶⁷⁷ «Сколько ни доводилось мне слышать подобных стишков, во всех один и тот же ритм – хорей. Почему это так, я не знаю. Может быть, потому, что дети всего мира прыгают и пляшут хореем; может быть, потому, что еще грудным, бессловесным младенцам все матери внушают этот ритм, когда качают и подбрасывают их, когда хлопают перед

(Čukovskij II, 287).

È naturale quindi che il coreo e l'anapesto siano i due metri dominanti nelle favole di Čukovskij, è interessante invece che egli ne faccia un uso libero e originale, aumentandone la potenzialità espressiva; le variazioni sono innanzitutto nella lunghezza del verso che può passare da una dipodia coreica:

Я за свечку,
Свечка — в печку!
Я за книжку,
Та — бежать
И вприпрыжку
Под кровать!
(I, 30)⁶⁷⁸

A una tetrapodia coreica:

Я хочу напиться чаю,
К самовару подбегаю,
Но пузатый от меня
Убежал, как от огня.
(I, 30)

Ma soprattutto da un metro a un altro a segnalare una svolta, un *turning point*, un tono differente nella narrazione:

За кусток,
Под мосток
И молчок!

А злодей то не шутит,
Руки ноги он Мухе верёвками крутит,
Зубы острые в самое сердце вонзает
И кровь у неё выпивает.
Муха криком кричит,
Надрывается,
А злодей молчит,
Ухмыляется.

ними в ладоши и даже когда баюкают их (так как «баю-баюшки-баю» есть хорей), — но, как бы то ни было, это почти единственный ритм радостных детских стихов. Хорей, который порою сопряжен с анапестом. Лучшие детские народные песни (такого же плясового склада) имеют в огромном своем большинстве тот же единственный ритм».

⁶⁷⁸ In mancanza del riferimento all'autore sottintendo Čukovskij, negli altri casi lo esplicito.

L'autore spiega cosa avviene tra le due strofe: «Qui mi arrivava un altro motivo musicale, adeguato al disastro avvenuto, ben diverso dai ritmi di allegro giubilo di prima. Il dolente anapesto prese il posto del coreo»⁶⁷⁹ (Čukovskij II, 384).

In realtà la spiegazione di Čukovskij necessita alcune precisazioni: i primi tre versi possono essere intesi come corei, ma anche come anapesti a un piede. La sezione che segue invece è da intendere composta da trisillabi liberi ad anacrusi mobile (bipodia anapestica seguita da due versi in tetrapodia anapestica e infine tripodia anfibrica). Infine l'ultima «quartina» si differenzia dal punto di vista metrico, trattandosi di un dol'nik (dipodia anapestica, monopodia anapestica, dipodia dattilica e monopodia anapestica)⁶⁸⁰.

Anche nella seguente quartina di *Barmalej* abbiamo alternanze significative: un trisillabo ad anacrusi mobile – dove la tripodia anfibrica precede una tripodia anapestica – seguito da una dipodia coreica con terminazione bisdrucchiola in rima maschile. Tale interpretazione è classificabile anche come peone terzo (accento sulla terza sillaba del piede con doppia anacrusi):

А Таня и Ваня хохочут,
Бегемотово брюхо щекочут.
Ну, и брюхо, что за брюхо,
Замечательное!
(I, 53)

Cambi di questo tipo sono frequenti in tutte le favole, con effetti differenti, ma un medesimo scopo: rendere l'azione più coinvolgente, aumentare la dinamica del verso, svelare in modo indiretto la capacità della metrica di esprimere un significato.

C'è poi un terzo elemento che trova spazio nelle poesie di Čukovskij, definita «dattilizzazione»⁶⁸¹ del verso (Perel'muter 2007), quando cioè esso segue un metro prevalente, ma termina con una parola che ha due o più sillabe dopo

⁶⁷⁹ «Здесь зазвучал для меня другой музыкальный мотив, соответствующий наступившему бедствию и резко отличающийся от прежних мажорно-ликующих ритмов. Хорей сменился скорбным анапестом».

⁶⁸⁰ Come suggerito da Roman Lejbov i versi si rifanno alla misura della canzone *Jabločko* e di simili forme di *častuška*.

⁶⁸¹ La «дактилическое окончание» della terminologia russa corrisponde in italiano alla terminazione sdrucchiola. La «гипердактилическое окончание», di conseguenza, a quella bisdrucchiola.

l'accento e che può trovarsi anche in posizione più rilevante, da sola, a costituire un nuovo verso:

Зубы острые в самое сердце вонзает
И кровь у неё выпивает.
Муха криком кричит,
Надрывается,
А злодей молчит,
Ухмыляется.
(I, 19)

«Ну и брюхо,
Что за брюхо —
Замечательное!»
(I, 53)

«Questi finali in bisdrucciola (—UU) sono un attributo inscindibile del ritmo poetico del folclore russo e quasi tutte le *byline*, i lamenti e un gran numero di canti, vale a dire centinaia di migliaia di versi popolari, sono corredate da questi dattili. Qui sta la secolare forma originaria della poesia popolare russa»⁶⁸² (Čukovskij X, 522). Questo è Čukovskij a proposito di Nekrasov, ma potrebbe benissimo essere una riflessione riguardo alle proprie poesie per l'infanzia, in cui ritroviamo la stessa tendenza alle parole lunghe, trisillabiche, con intonazione «allungata» che rimarkano la solennità dell'anapesto o spezzano l'esuberanza del coreo e trasmettono un tono più imponente (ma non per forza tragico) alla narrazione, soprattutto se inserite alla fine della storia:

Будет, будет мошкарa
Веселиться до утра:
Нынче Мухa-Цокотухa
Именинница!
(I, 21)

Вот была потом забота —
За луной нырять в болото
И гвоздями к небесам приколачивать!
(I, 29)

⁶⁸² «Эти дактилические окончания (—UU) — неотъемлемая принадлежность русского фольклорного стихотворного ритма, и почти все былины, все причитания и великое множество песен, то есть сотни тысяч народных стихов, украшены этими дактилями. Здесь коренная, исконная форма русской народной поэзии».

Подбежала — хватъ да хватъ —
Стала перья вырывать.
И весь хвост у бедняги повыдергала.
(I, 64)

Обнимают и целуют косолапого:
«Ну, спасибо тебе, дедушка, за солнышко!»
(I, 82)

Per ottenere l'effetto Čukovskij non si limita a scegliere parole lunghe, ma prende in prestito alcuni stilemi del folclore che qui assumono una specifica funzione ritmico-intonativa, la stessa che Čukovskij evidenzia in Nekrasov: il suffisso del verbo riflessivo *-sja* al posto di *-s'* o l'aggiunta della particella *-ka* per «dattilizzare» il verso⁶⁸³:

Испугалися
Разбежались
(I, 169)⁶⁸⁴

Звери кинулися в бой
(I, 25)

Крокодилы в крапиву забились,
И в канаве слоны схоронились
(I, 25)

А малявочке
Поклонились,
А козявочке
Покорились!
(I, 28)

Поделом великану досталось,
И усов от него не осталось.
(I, 28)

Оседлали носорога,

⁶⁸³ In Nekrasov le tecniche di questo tipo sono molte di più (Čukovskij X, 522-537), Čukovskij seleziona quelle che si adattano in modo naturale e coerente alle poesie per l'infanzia e non risultano troppo lontane dalla sensibilità dei bambini.

⁶⁸⁴ La stessa coppia di verbi si ripete in altre poesie: *Mucha-Cokotucha* (I, 19), *Tarakanišče* (I, 25) e *Bebeka* (I, 163).

Покаталися немного, —
(I, 52)

И помчались по улице ножи:
(I, 69)

«Уходите, бегите, спасайтесь!»
(I, 70)

Oltre alla funzione ritmico-intonativa il suffisso *-ka* rende il registro più colloquiale, un espediente che si adatta al tono scherzoso, parodistico o ironicamente minaccioso delle favole:

Принесите-ка мне, звери, ваших детушек
(I, 26)

Уходи-ка ты отсюда!
(I, 28)

Уходи-ка ты домой,
(I, 35)

Подавай-ка мне павлиний
(I, 62)

Загляни-ка ты в кадушку —
И увидишь там лягушку.
Загляни-ка ты в ушат —
Тараканы там кишат.
(I, 72)

Выходи-ка ты, Медведь, на подмогу
(I, 78)

Ты поди-ка, косилапый,
(I, 79)

La citazione attraverso il metro è al centro della storia poetica russa, ne è il cuore e la memoria, è la «citazione-cicala» di Mandel'stam in cui si riconosce ogni grande poeta – e Čukovskij non fa eccezione: è spontaneo sentire Puškin o Eršov nella regolare tetrapodia giambica:

Все ликуют и танцуют,
Ваню милого целуют,
И из каждого двора
Слышно громкое «ура».
(I, 100)

o Nekrasov in quella dattilica:

Кинулся Ваня за злыми зверями:
— Звери, отдайте мне Лялю назад! —
(I, 114)

In questo distico E. Sokol' ravvisa una stretta parentela con la quartina di *Železnaja doroga* del poeta ottocentesco (Sokol 1984: 66):

Труд этот, Ваня, был страшно громаден
Не по плечу одному!
В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод название ему.
(Nekrasov 2004: 103)

Più sottili i giochi di rimandi con la poesia contemporanea, tra cui spiccano i nomi di Majakovskij e Chlebnikov, i favoriti di Kornej Ivanovič; del primo ritroviamo l'inconfondibile «disposizione a scaletta» della strofa:

Утюги
 за
 сапогами,
Сапоги
 за
 пирогами,
Пироги
 за
 утюгами,
Кочерга
 за
 кушаком —
(I, 31-32)

«Это – ЧЕ!

Это – РЕ!
 Это – ПАХА!
 Это – ЧЕЧЕРЕ!
 ПАПА!
 ПАПАХА!»

(I, 165)

e in *Feodorino gore* alcune reminiscenze dell'ultimo atto di *Misterija-Buff*, quando le «cose» fanno il loro ingresso in scena⁶⁸⁵.

È invece ormai assodato che il folclore sia alla base della poetica di Chlebnikov⁶⁸⁶, come principio strutturale e organizzativo (Stepanov 1975: 72), così come è evidente che molte sue poesie ricalchino la tecnica del montaggio di immagini, protagonista assoluta della storia del cinema russo del primo Novecento, a cui Čukovskij non rimane indifferente.

A livello ritmico l'accostamento di *Ladomir* (1922) con *Mojdodyr* presenta (a partire dal titolo) qualche spunto di riflessione:

И в ванне, и в бане,
 Всегда и везде —
 Вечная слава воде!
 (I, 37)

Всегда, навсегда, там и здесь,
 Всем все, всегда и везде, —
 Наш клич пролетит по звезде!
 (Chlebnikov 1985: 11-12)

La tetrapodia trocaica di *Mojdodyr*:

Я — Великий Умывальник,
 Знаменитый Мойдодыр,
 Умывальников Начальник
 И мочалок Командир!
 (I, 33)

riecheggia nel poema del 1922 di Chlebnikov:

⁶⁸⁵ Non si fermano certo qui le somiglianze con Majakovskij: il gusto dell'iperbole e della metafora realizzata, l'estrema cura dell'aspetto grafico del testo, l'eroismo della narrazione sono tratti che accomunano i due poeti.

⁶⁸⁶ Sul rapporto tra Chlebnikov e i poeti per l'infanzia non esiste ancora uno studio compiuto, ma sono molti e decisivi gli influssi reciproci, condizionati dalla ricerca sul linguaggio al centro degli interessi letterari nei primi due decenni del XX secolo.

Это шествуют творяне,
Заменивши д на т,
Ладомира соборяне
С Трудомиром на шесте.
(Chlebnikov 1985: 6)

ancora più sorprendente l'apoteosi allitterativa di *Telefon* comparata all'incipit di *Tam, gde žili sviristeli* (1908):

Там, где жили свиристели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времireй.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времireй.
(Chlebnikov I, 109)

А недавно две газели
Позвонили и запели:
— Неужели
В самом деле
Все сгорели
Карусели?
— Ах, в уме ли вы, газели?
Не сгорели карусели,
И качели уцелели!
(I, 86)

Questi esempi non devono essere considerati parodistici, né prestiti d'arte poetica altrui; si tratta di un dialogo impalpabile e aperto con la poesia vecchia e nuova, un modo di ampliare la vastità dell'eco attraverso la sua ripercussione in una nuova struttura poetica, un contesto lessicale, sintattico, intonativo altro.

Allo stesso modo è corretto guardare al modo in cui Čukovskij sperimenta e rielabora la *ščitalka*. Come ricorda Tomaševskij, la *ščitalka* «è una particolare forma poetica che imita il ritmo da battuta musicale»⁶⁸⁷ (Satunovskij 2009: 10).

⁶⁸⁷ «Считалка, по Томашевскому, это особая стихотворная форма, имитирующая тактовый музыкальный ритм». «Takt» è un termine usato comunemente nella musica per indicare la «battuta», ovvero lo «spazio delimitato da 2 stanghette collocate perpendicolarmente alle linee del pentagramma, entro le quali sono racchiusi i valori ritmici corrispondenti

Giambi, corei, anapesti e dattili spesso si nascono dietro una misura accentuativa diversa, che non fa parte del classico sistema sillabo-tonico, largamente diffuso nella poesia russa: il «taktovik» è una sorta di passo ulteriore rispetto al «dol'nik», in cui il numero di intervalli deboli tra gli *ictus* (accenti metrici) oscilla fra tre varianti (1, 2, 3 sillabe). È una misura che ha molto in comune con la *bylina* e la conta tradizionale russa⁶⁸⁸, il suo ritmo è inscindibile dal momento di esecuzione, quando tutti i bambini si dispongono in cerchio o in fila, mentre uno di loro passa scandendo a voce alta il testo e toccando ciascun partecipante a ogni parola, o meglio a ogni 'misura'⁶⁸⁹ (Kapica 2011: 61-75).

Anche alcuni passaggi delle favole di Čukovskij che sembrano poter figurare tra i metri regolari sono in realtà molto più aderenti alla ritmica della conta in cui la varianza dei piedi si ottiene in diversi modi, per esempio omettendo una parola per diminuire il numero di piedi:

Замяукали котята:
«Надоело нам мяукать.
Мы хотим, как поросята,
Хрюкать!»
(I, 89)

all'indicazione relativa posta all'inizio del brano, subito dopo la chiave» (Basso 1983: 292).

⁶⁸⁸ Satunovskij riporta il seguente esempio con la scansione segnata dal trattino breve (e nel gioco dal tocco della mano del bambino sui compagni):

Тень, тень, поте-тень,
выше горо-да плетень,
на плетне сидит звезда,
кала-чи пек-ла —
там мед, саха-рок,
выйди вон, коро-лек!

In cui il primo e il quinto sono in anfibraco, il secondo e il terzo in coreo, e il quarto è un anapesto. La poesia nel suo insieme però rimane un «taktovik» di cui dà spiegazione Gasparov: «Come nel dol'nik singoli versi possono sembrare anapesti o anfibrachi regolari, così nel taktovik singoli versi non solo posso sembrare anapesti, ma anche corei e giambi. Non c'è da stupirsi: più il ritmo è traballante, incerto, più è facile che includa ritmi precisi come casi particolari. Al taktovik si avvicina per costruzione il verso recitativo popolare russo (le *byline*, le canzoni-narrazione; una sua imitazione è 'La favola del pesciolino d'oro' di Puškin)» [«Заметим: как в дольнике отдельные строки могли звучать правильными анапестами и амфибрахиями, так и в тактовике отдельные строки могут звучать не только анапестами, но и хореем или ямбами. Удивляться этому не приходится: чем больше расшатан, расплывчат ритм стиха, тем легче он включает в себя более строгие ритмы как частные свои случаи. К тактовике близок по строению русский народный речитативный стих (былины, повествовательные песни; подражание ему — стих пушкинской 'Сказки о золотой рыбке')»] (Gasparov 2001b: 153).

⁶⁸⁹ «Lo stesso che → Battuta. Generalmente, però, il termine *battuta* si riferisce più propriamente al segno grafico, mentre M. è usato in relazione al concetto di elemento fondamentale del ritmo» (Basso 1983: 156).

Il secondo «chrjukat'» che completerebbe la tetrapodia rimane sospeso e segnala con forza il nuovo ritmo, evidenziato anche dalla singola parola a comporre il verso. Lo stesso effetto si può ottenere scandendo (anche graficamente) una parola in modo da accentuare ogni sua sillaba e riportare in pari il numero di accenti e pause tra i versi:

Вдруг из подворотни
Страшный великан,
Рыжий и усатый
Та-ра-кан⁶⁹⁰!
(I, 23)

В Африке разбойник,
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!
(I, 50)

In questo modo ai tre piedi dell'ultimo verso ne corrispondono altrettanti del secondo; è come se il ritmo del verso «anomalo» in realtà si formasse per inerzia nel momento in cui viene pronunciato, in particolar modo dai bambini che spesso sanno leggere meglio degli adulti le pause, gli accenti e le intonazioni poetiche.

Altra peculiarità delle conte è la massiccia presenza di suoni onomatopeici o interiezioni che ritroviamo in abbondanza anche nelle favole di Čukovskij e che raggiungono l'apice in *Putanica*:

Скок, скок, скок, скок!
(I, 19)

Да чик-чирик,
чики-рики-чик-чирик!
(I, 28)

Дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!
(I, 69)

⁶⁹⁰ Il professor Roman Lejbov interpreta in maniera differente la quartina: si tratterebbe di corei, in cui la divisione in sillabe mediante trattino ricrea uno spondeo che però non modifica il metro. I versi lunghi risultano così peonizzati — con l'accento sul primo e ultimo *ictus* (comunicazione personale).

«Ко-ко-ко! Ко-ко-ко!»
(I, 72)

Застучали в воротà:
Тра-та-та и тра-та-та!
(I, 77)

Динь-ди-лень,
Динь-ди-лень,
Динь-ди-лень!
(I, 86)

A differenza di Maršak che alla *ščitalka* si affida più per il suo gusto «transmentale», in Čukovskij diventa uno dei sottogeneri dominanti, l'espedito per deviare dai metri classici e creare un ritmo più spezzato e libero: «Ecco perché a quanto pare a Čukovskij servivano 'la mobilità e la variabilità del ritmo': non per rompere la monotonia, ma per creare un nuovo effetto ritmico, per passare dal verso classico a quello della conta»⁶⁹¹ (Satunovskij 2009: 13).

La rima: il peso del verso

Gli strati di senso che si accumulano nell'adesione o alterazione dei metri, nella loro combinazione e sovrapposizione, è un tecnica che il bambino apprende in maniera inconsapevole; mentre recita una poesia egli infatti non si interroga sul numero di piedi o sulla tetrapodia anapestica che la caratterizza. Ciò a cui invece presta molta attenzione è la rima: «In generale qualunque rima rende il bambino particolarmente contento. Quando senza volere capita nel discorso egli ci gioca, se la ripete più volte, la utilizza per una canzone improvvisata»⁶⁹² (Čukovskij II, 268). Le rime sono così importanti che riguardano ben due comandamenti di Čukovskij, il sesto e il settimo:

«Le rime nei versi per l'infanzia devono essere poste a una distanza minima l'una dall'altra»⁶⁹³

⁶⁹¹ «Вот для чего, оказывается, нужны были Чуковскому 'подвижность и переменчивость ритма': не столько для 'разнообразия', сколько для создания нового ритмического эффекта, для перехода от классического стиха к 'считалочному'».

⁶⁹² «Вообще всякая рифма доставляет ребенку особую радость. Когда она случайно подвернется ему в разговоре, он играет ею, твердит ее несколько раз, использует ее для импровизированной песни». Čukovskij ne parla diffusamente nel primo paragrafo del quinto capitolo di *Ot dvuch do pjati* (Čukovskij II, 264-279).

⁶⁹³ «Рифмы в стихах для детей должны быть поставлены на самом близком расстоянии одна от другой».

(Čukovskij II, 346).

«Le parole che fanno rima nelle poesie per l'infanzia devono essere le principali portatrici di senso dell'intera frase. Su di esse cade il maggiore peso semantico»⁶⁹⁴ (Čukovskij II, 346).

Tre sono i principali tipi di rime che troviamo nelle favole di Čukovskij, a volte in compresenza. Domina incontrastata la **rima interna**, soprattutto in *Tarakanišče*, *Mojdodyr* e *Ajbolit*:

По углям, по щелям
(I, 19)

Он рычит, и кричит
(I, 23)

Такого больного, хромого,
(I, 42)

La disposizione è varia, la rima può occupare uno o più versi:

Долго, долго целовала
И ласкала их она,
Поливала, умывала,
Полоскала их она.
(I, 74)

Può essere in ultima posizione di un verso e in quella iniziale del successivo:

Словно жар горит,
И пытит, и на бабу поглядывает
(I, 75)

Può raddoppiare, all'inizio e alla fine del verso:

Поскакали по полям
Закричали журавлям:
(I, 76)

Погодите, медведь, не ревите,
Объясните, чего вы хотите?

⁶⁹⁴ «Те слова, которые служат рифмами в детских стихах, должны быть главными носителями смысла всей фразы. На них должна лежать наибольшая тяжесть смысла».

(I, 85)

O addirittura triplicare:

Умрет, пропадет, Бегемот
Он идёт, он идёт по болотам
И громко и грозно ревёт.
(I, 53)

Ох, нелегкая это работа –
Из болота тащить бегемота
(I, 88)

Но веселые зверята –
Поросята, медвежата –
(I, 90)

Da questi pochi esempi è chiaro che la rima interna ha un elevato coefficiente di sonorità ed evidenza i passaggi di senso più importanti all'interno del racconto: «La funzione poetica delle rime interne nelle favole di Čukovskij è plurima: esse danno al verso espressività, sonorità, 'danzaticità'. Spezzano il verso, costringendo il lettore a fare pause all'interno del verso, permettendo così l'unione di metri bisillabici o trisillabici in un distico, come nelle conte»⁶⁹⁵ (Satunovskij 2009: 14-15).

Un'altra categoria di riferimento è quella delle cosiddette «**rime a diverso accento**» («raznoudarnaja rifma») che, secondo Satunovskij, hanno funzioni diverse a seconda del poeta che ne fa uso; Čukovskij, ipotizza lo studioso, «con la rima a diverso accento introduce nelle poesie l'intonazione della favola russa, quando i versi sono in rima o si legano a livello sintattico»⁶⁹⁶ (Satunovskij 2009: 43):

Приходи к нему лечиться
И корова, и волчица,
И жучок, и червячок,
И медведица!

⁶⁹⁵ «Поэтическая функция внутренних рифм в сказках Чуковского многозначна. Они придают стиху выразительность, звонкость, 'плясовитость'. Они дробят стих, заставляя читателя делать паузы внутри строки, а это способствует сочетанию двух- и трехсложных размеров в одном двустишии, как в считалке».

⁶⁹⁶ «С разноударной рифмой ввел в стихи интонацию русской сказки, – когда строки то ли рифмуются, то ли синтаксически сопрягаются».

(I, 41)

У слона была жена
Матрёна Ивановна
(I, 164)

La rima a diverso accento si può anche trovare insieme a una rima interna:

Я вас мигом проглочу!
Проглочу, проглочу, не помилую
(I, 23)

e si può riallacciare al discorso del «ritmo per inerzia» secondo il quale anche l'ultima parola verrebbe scandita rendendo ogni sillaba accentata: /po-mi-lu-ju/ con il /mi/ che riprende quello del verso precedente («migom») e la // insistita del verbo «progloču».

Infine, un'altra firma di Čukovskij è la **rima «iperdatillica»** (Ramous 1984: 214) che compare in caso di terminazione (di verso o di strofa) bisdrucciola:

С Муравьиhoю попрыгивает
И букашечками подмигивает
(I, 21)

С чудо-дерева срывать
Приговаривать
(I, 40)

Утюги бегут, побрякивают,
Через лужи, через лужи перескакивают
(I, 69)

Но всего милее Татеньке
Не котёнок полосатенький,
(I, 163)

L'attenzione si sofferma così su una parola più lunga – oppure resa tale, come nell'ultimo esempio, per mezzo dei diminutivi – e permette al bambino di appropriarsene, renderla parte integrante del suo personale bagaglio lessicale ed emotivo. A livello lessicale è una delle differenze macroscopiche rispetto a Maršak che predilige parole mono o bisillabiche, semplici, concrete e familiari

(Crockett 1969: 79-80).

Ripetizioni, parallelismi, chiasmi

Le ripetizioni di parole e i parallelismi sintattici non si contano tra le favole di Čukovskij, tanto sono connaturate al tessuto sonoro delle sue poesie. Rendere la trama più fruibile, aumentare il pathos di alcuni passaggi, creare giochi di ritmo divertenti: ecco alcune funzioni della complessa rete semantico-sintattica che Kornej Ivanovič intreccia come un artigiano di sedie in paglia di Vienna. La ripetizione non sottolinea svolte improvvise e colpi di scena, ma serve nei momenti in cui i personaggi o il narratore vogliono ribadire un sentimento, un entusiasmo o un rimprovero:

Стыд и срам! Стыд и срам!
(I, 37)

А в Африке,
А в Африке,
На чёрной Лимпопо,
Сидит и плачет
В Африке
Печальный Гиппопо.
Он в Африке, он в Африке
Под пальмою сидит
(I, 44-45)

«Приехал, приехал! Ура, ура!»
(I, 47)

È anche un espediente per allungare il verso e permettere una clausola diversa, per esempio in bisdrucciola:

И бежит Айболит к бегемотикам,
И хлопает их по животикам,
И всем по порядку
Даёт шоколадку,
И ставит, и ставит им градусники!
(I, 47)

La ripetizione si intensifica in *Barmalej* e *Fedorino gore*, non a caso le due favole in cui l'orchestrazione sonora è la più complessa e sorprendente:

«Как я рад, как я рад,
Что поеду в Ленинград!»
Пляшет, пляшет Бармалей, Бармалей!
«Буду, буду я добрей, да, добрей!
Напеку я для детей, для детей
Пирогов и кренделей, кренделей!
По базарам, по базарам буду буду я гулять
Буду даром, буду даром пироги я раздавать,
Кренделями, калачами ребятишек угощать.

...

Будут, будут у меня

...

Любит маленьких детей,
Любит, любит, любит, любит,
Любит маленьких детей!

(I, 59)

Il disperato tentativo del feroce Barmalej di convertirsi e diventare buono è reso dalle ripetizioni (che qualsiasi bambino ritrova nella propria esperienza di solenni giuramenti e promesse); non è da escludere l'ipotesi secondo cui l'intento nascosto di Čukovskij è parodistico: non ci sarebbe vera redenzione del cattivo e la sua insistenza indicherebbe soltanto la vacuità delle parole, ripetute senza un esame di coscienza appropriato.

In *Fedorino gore* la funzione ritmica prende il sopravvento, la ripetizione investe tutti gli strumenti in fuga dalla casa della povera Fedora:

И помчались по улице ножи:
«Эй, держи, держи, держи, держи, держи!»
И кастрюля на бегу
Закричала утюгу:
«Я бегу, бегу, бегу,
Удержаться не могу!»
Вот и чайник за кофейником бежит,
Тараторит, тараторит, дребезжит...

...

И бежит, бренчит, стучит сковорода:
«Вы куда? куда? куда? куда? куда?»

...

Из окошка вывалился стол
И пошёл, пошёл, пошёл, пошёл, пошёл...

А на нём, а на нём,
Как на лошади верхом,
(I, 69-70)

Anche qui la conclusione è una promessa solenne:

«Уж не буду, уж не буду
Я посуду обижать,
Буду, буду я посуду
И любить, и уважать!»
(I, 75)

Quando la ripetizione si dispone su più versi dà origine ad anafora, sia all'inizio sia alla fine del verso:

У тебя на шее вакса,
У тебя под носом клякса,
У тебя такие руки,
(I, 32)

Не листочки на нём
Не цветочки на нём
(I, 38)

che Čukovskij considera una delle peculiarità dello stile di Nekrasov: «Da qui gli inizi uguali di verso, generati dal canto, che costituiscono una peculiarità distintiva della poesia di Nekrasov»⁶⁹⁷ (Čukovskij X, 543).

Nelle favole di Čukovskij si ritrovano spesso simili parallelismi che escono dai limiti del verso e compongono strofe intere:

Мы зубами
Мы клыками
Мы копытами его!
(I, 25)

А за нею каракатица –
Так и пятится,
Так и катится.
(I, 26)

⁶⁹⁷ «Отсюда же порожденные пением единоначатия стихов, которые являются характернейшей особенностью поэзии Некрасова».

А малявочке
Поклонилися,
А козявочке
Покорилися!
(I, 28)

Мама по саду пойдёт,
Мама с дерева сорвёт

...

Папа по саду пойдёт,
Папа с дерева сорвёт
(I, 38)

spesso incrociati con ripetizioni lessicali:

В Африке акулы,
В Африке гориллы,
В Африке большие
Злые крокодилы

...

В Африке разбойник,
В Африке злодей,
В Африке ужасный
Бар-ма-лей!
(I, 50)

Мы акулу Каракулу
Кирпичом, кирпичом,
Мы акулу Каракулу
Кулаком, кулаком!
Мы акулу Каракулу
Каблуком, каблуком!
(I, 53)

«Non si tratta della ripetizione di una parola all'inizio, ma di tutto il verso. Ogni secondo verso è la variante sintattico-ritmica e di senso del primo. Soltanto la canzone può creare queste variazioni. Soltanto la canzone genera il tentativo di rendere il secondo verso una sorta di eco, di specchio fonetico del primo. Nekrasov, come ogni cantore, era prigioniero dell'inerzia vocale e pronunciato

un verso qualsiasi tendeva a ripeterne l'intreccio verbale nel verso successivo»⁶⁹⁸ (Čukovskij VIII, 433).

Sostituendo al nome di Nekrasov quello del suo studioso il risultato non cambia – il potere esercitato dall'inerzia vocale agisce anche su Čukovskij che tramite costruzioni parallele, ripetizioni sintattiche e lessicali, rende il disegno ritmico delle proprie favole coeso e soprattutto *cantabile*.

Il parallelismo che egli riscontra nel poeta ottocentesco ben si adatta alla sua strofa:

Прибегали II два курчонка,
Поливали II из бочонка.
Приплывали II два ерша,
Поливали II из ковша.
Прибегали II лягушата,
Поливали II из ушата⁶⁹⁹.
(I, 91-92)

И папочка и мамочка
Под деревом сидят,
И папочка и мамочка
Детям говорят:
(I, 51)

Così come non è difficile notare la somiglianza tra Nekrasov che si sottomette alla melodia e riempie il verso con una sola parola ripetuta più volte:

Эй вы, павы, павы, павы!
(X, 543)

e Čukovskij che sembra seguirne le orme:

«Эй, держи, держи, держи, держи, держи!»
(I, 69)

⁶⁹⁸ «Здесь дело не в повторении одного только начального слова, а в повторении всего стиха. Каждый второй стих является смысловой ритмико-синтаксической вариацией первого. Такие вариации создает только песня. Только песня порождает стремление сделать вторую строку как бы эхом, как бы фонетическим зеркалом первой. Некрасов, как и всякий певец, был во власти этой вокальной инерции, и, спев какую-нибудь строчку стиха, так и тянулся повторить ее словесный узор в новой строке».

⁶⁹⁹ A proposito di questa strofa Čukovskij commenta: «Non sono proprio in grado di scrivere senza questa musica interiore» [«Я просто не умею писать без этой внутренней музыки»] (Čukovskij III, 355).

La complessità delle relazioni strutturali in gioco nelle favole tocca i suoi vertici negli incroci ipnotici – o chiasmi – che danno maggior risalto al suono e ne enfatizzano il senso:

Выходила к ним горилла,
Им горилла говорила,
Говорила им горилла,
Приговаривала:
(I, 52)

Мятны пряники!
Пряник мятный,
(I, 59)

А Лисица
Веселится,
Забавляется
Лисица
(I, 64)

Nell'articolo «È prosa?»⁷⁰⁰ dedicato all'arte nekrasoviana, in cui si trova l'osservazione sulla cantabilità della sua poesia, Čukovskij prosegue l'analisi con un tipo particolare di ripetizione, quella cioè di una parola alla fine di un verso che viene ripresa in prima posizione in quello successivo, la cosiddetta «retardacija» tipica dei canti storici e della *bylina*, definita da alcuni studiosi «podchvatyvanie» (Satunovskij 2009: 9) o indicata come un tipo di anadiplosi (Sokol 1984: 77):

Я вас мигом проглочу!
Проглочу, проглочу, не помилую!
(I, 23)

И мочалку, словно галку,
Словно галку, проглотил.
(I, 35)

Вот и книжка воротилась,
Воротилась тетрадь,⁷⁰¹

⁷⁰⁰ «Проза ли».

⁷⁰¹ Da notare in questo distico la disposizione a chiasmo e l'utilizzo della forma in *-sja* per il riflessivo che permette di passare dalla trimetro trocaico alla dipodia anapestica.

Krokodil è la favola che contiene il maggior numero di «retardacija» e questo non stupisce dato che viene composta nei mesi di intenso studio di Nekrasov e soprattutto è la più vicina al pathos e alla poetica della *bylina*, di cui appunto ricalca molte tecniche e stilemi. La *bylina* è infatti uno dei generi della tradizione popolare più amati da Čukovskij dove, a fronte di uno stile severo e trattenuto, «quanto movimento libero, quanta naturalezza poetica!»⁷⁰² (Čukovskij IX, 396).

Korneeva strofa

Senza averla nominata abbiamo ormai messo in luce tutte le caratteristiche della cosiddetta «Korneeva strofa», ribattezzata in questo modo sulla falsariga di Alceo, Onegin/Puškin e di altri illustri predecessori: «La principale caratteristica della ‘Korneeva strofa’ è la presenza di un verso non rimato o ‘sciolto’»⁷⁰³ (Satunovskij 2009: 7); i suoi antenati sono da ricercare negli indovinelli, nei proverbi, ma anche nei canti popolari, lirici e satirici.

Tipica è quella in cui «versi di sei-sette sillabe in rima tronca si fondono in perfetta armonia con il verso ‘sciolto’ di undici-dodici sillabe con terminazione sdrucchiola»⁷⁰⁴ (Satunovskij 2009: 8); soltanto in *Krokodil* se ne contano più di quindici, ma esempi se ne trovano anche in *Tarakanišče*:

«Не кричи и не рычи,
Мы и сами усачи,
Можем мы и сами
Шевелить усами»
И назад еще дальше попятись.
(I, 24)

Но быки и носороги
Отвечают из берлоги:
«Мы врага бы
На рога бы,
Только шкура дорога,
И рога нынче тоже не дешёвы».

⁷⁰² «При строгом и выдержанном стиле столько свободного движения, столько поэтической непринужденности».

⁷⁰³ «Главная особенность Корнеевой строфы — наличие в ней нерифмуемого, или холостого стиха». Dante lo definisce «verso scompagnato» (Dante 1830: 787).

⁷⁰⁴ «Шести-семисложные стихи с мужскими рифмами удивительно гармонично сочетаются с одиннадцати-двенадцатисложным холостым стихом с дактилическим окончанием».

(I, 25)

Altrettanto diffusa la «Korneeva strofa» con il verso finale costituito da una sola parola:

А Таня и Ваня хохочут,
Бегемотово брюхо щекочут:
«Ну и брюхо,
Что за брюхо –
Замечательное!»
(I, 53)

Il numero di versi della «Korneeva strofa» varia molto, ma di solito è compreso fra tre e sette:

Вот была потом забота –
За луной нырять в болото
И гвоздями к небесам приколачивать!
(I, 29)

La troviamo però anche formata da otto versi:

Муха, Муха-Цокотуха,
Позолоченное брюхо!
Муха по полю пошла,
Муха денежку нашла.
Пошла Муха на базар
И купила самовар:
«Приходите, тараканы,
Я вас чаем угощу!»
(I, 17)

Il finale in sdrucchiola o bisdrucchiola si incontra spesso nella «Korneeva strofa», e in generale nelle favole di Čukovskij, ed è uno dei maggiori segnali dell'andamento (del «lad», si direbbe in russo) da *bylina*⁷⁰⁵, opinione che sembra essere confermata dallo stesso Kornej Ivanovič: «Nelle *byline* e nei canti russi il 90% delle clausole hanno terminazioni sdrucchiole»⁷⁰⁶ (Čukovskij

⁷⁰⁵ «L'andamento da *bylina* è un importante tratto singolare della 'Korneeva strofa'» [«Былинный лад – важная индивидуальная черта Корнеевой строфы»] (Satunovskij 2009: 10).

⁷⁰⁶ «90% всех окончаний в русских былинах и песнях – суть окончания дактилические».

VIII, 489). È un marchio della lingua russa contadina che tende all'epos, alla cantata lunga e che, per esempio, non esiste quasi nella poesia lirica inglese (Čukovskij VIII, 483).

La magia di Čukovskij sta nell'integrare questa tradizione, antica e popolare, con quella della conta, quindi di un genere del folclore per l'infanzia con tutti i suoi effetti di inerzia del ritmo e pause all'interno di una parola.

La sensazione che si prova leggendo ad alta voce o ascoltando⁷⁰⁷ le favole di Čukovskij è effettivamente quella di una storia che procede a grandi passi, rallentata o accelerata a seconda del contesto, ma vicina all'intonazione del canto. Oltre ai complessi sistemi strutturali, metrici e ritmici concorrono a creare questo mondo vorticoso la presenza massiccia di verbi – soprattutto di movimento, a discapito di una scarsa aggettivazione⁷⁰⁸ – e alcuni complementi ricorrenti che denotano movimento su una superficie (mediante la preposizione «po» seguita dal dativo)⁷⁰⁹ e movimento verso qualcuno/qualcosa (espresso da «za» e lo strumentale o l'accusativo):

По лесам, по полям разбежались
(I, 25)

По Садовой, по Сенной
(I, 34)

По полям, по лесам, по лугам он бежит.
(I, 44)

Скачет сито по полям,
А корыто по лугам.
(I, 68)

⁷⁰⁷ Suggestisco l'ascolto delle favole lette da Čukovskij per interpretare in modo corretto certi passaggi oscuri. Oltre ai video su YouTube consiglio il cd di mp3 *Zvučuščee sobranie sočinenij* curato da L. Šilov e V. Lazutin sotto la supervisione di P. Krjučkov. Gli autori ne parlano qui: http://www.chukfamily.ru/Kornei/Biblio/kruchkov_cdoboz.htm.

⁷⁰⁸ Gli aggettivi che ricorrono con maggiore frequenza sono comuni: «povero» («bednyj») è al primo posto con più di venti occorrenze, seguono «caro» («milyj»), «sciocco» («glupyj»), «piccolo» («malen'kij») etc... (Sokol 1984: 83).

⁷⁰⁹ La sola locuzione «po ulice / po ulicam» ricorre 11 volte e la frequenza di questo costrutto è alta anche nella prosa di Čukovskij: «И вот наконец он не выдержал. Как-то утром, когда дети отправились в школу, он выбежал из своей будки и бегом-бегом — по полям, по лесам, по горам — до самого Собачьего царства!» (I, 447); «И она повезёт нас по полям, по лесам, по горам. А мы будем бить её кнутом и покрикивать» (I, 448); «И не было у него другой заботы, как рыскать целые дни по полям, по лесам, гоняясь за лисицами и зайцами, вместе со своим неразлучным товарищем» (I, 514); «И, беззаботно напевая, он отправился в путь. Шёл он, шёл по полям, по лесам и видит: у дороги пасутся овцы» (I, 521).

И гуляем по полям,
По болотам, по лугам,
(I, 73)

По полям, по болотам идёт.
(I, 73)

Поскакали по полям,
(I, 76)

А за нею
Клоп, Клоп
(I, 21)

А за ними кот
...
А за ним комарики

...
А за ними раки
(I, 22)

А за нею каракатица –
(I, 26)

Я за свечку,
Свечка – в печку!
Я за книжку,
(I, 30)

Медвежата за ним:
(I, 65)

За лопатою метла
(I, 68)

Per concludere riporto un esempio che riassume bene la maggior parte delle tecniche attraverso cui Čukovskij, ispirandosi al folclore, ai classici e ai contemporanei, all'alta lirica e alla cultura di massa, ricrea uno straordinario mondo sonoro, parte integrante del *senso* della poesia, suo veicolo privilegiato. Si tratta della seconda strofa di *Fedorino gore* (1926), il momento della fuga

degli oggetti dalla casa di Fedora:

Но, как чёрная железная нога,
Побежала, поскакала кочерга.
И помчались по улице ножи:
«Эй, держи, держи, держи, держи, держи!»
И кастрюля на бегу
Закричала утюгу:
«Я бегу, бегу, бегу,
Удержаться не могу!»
Вот и чайник за кофейником бежит,
Тараторит, тараторит, дребезжит...
Утюги бегут, побрякивают,
Через лужи, через лужи перескакивают.
А за ними блюдца, блюдца –
Дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!
Вдоль по улице несутся –
Дзынь-ля-ля! Дзынь-ля-ля!
На стаканы – дзынь! – натыкаются,
И стаканы – дзынь! – разбиваются.
И бежит, бренчит, стучит сковорода:
«Вы куда? куда? куда? куда? куда?»
А за нею вилки,
Рюмки да бутылки,
Чашки да ложки
Скачут по дорожке.
Из окошка вывалился стол
И пошёл, пошёл, пошёл, пошёл, пошёл...
А на нём, а на нём,
Как на лошади верхом,
Самоварище сидит
И товарищам кричит:
«Уходите, бегите, спасайтесь!»
И в железную трубу: «Бу-бу-бу! Бу-бу-бу!»
(I, 68-70)

La prima strofa – la prima inquadratura, si potrebbe dire – ci riporta subito in mezzo all'evasione degli oggetti e riecheggia l'incipit di *Tarakaniščë* anche per la presenza del *perevertys'* in entrambi i casi. Nella seconda scena invece lo sguardo si fissa su posate, ferri da stiro, tavoli etc... in rivolta, nel momento in cui abbandonano la casa dove sono trattati con indifferenza.

La strofa si apre con una tripodia anapestica, metro solenne e rallentato che indica il primo punto di svolta segnalato anche dalla congiunzione avversativa «No» in prima posizione e isolata da una virgola. Per mantenere lo stesso metro il verbo «pomčat'sja» ha la finale in *-sja* invece che in *-s'*. L'esclamazione tra virgolette aumenta il pathos tragico (in chiave parodistica) e asseconda la melodia del verso precedente. I coltelli («noži») comunicano la chiave sonora dominante, basata sul suono /zh/ ripetuto per tutta la strofa, fino all'insistenza dell'ultimo verso («železnaja», «pobežala», «noži», «derži»).

Di tutt'altra pasta è invece la pentola, il cui slancio leggero è sottolineato dal cambio di metro, dalla tripodia anapestica al più rapido giambo (tetrapodia e pentapodia) e soprattutto dalla nuova sillaba portante /gu/ («begu», «utjugu», «mogu») accompagnata alla ripetizione del verbo di moto «begu».

«La teiera ha un'altra 'andatura', rumorosa, irrequieta e sincopata. Ci ho sentito un'esapodia coreica»⁷¹⁰ (Čukovskij II, 387) suggerisce l'autore, mantenendo sempre l'immagine del movimento tramite i verbi, ma anche con le locuzioni preposizionali («po ulice» al terzo verso e «za kofejnikom» al nono).

Il distico successivo ha un altro «passo» e di conseguenza un'altra melodia: la pesantezza dei ferri da stiro evoca un ritmo allungato, segnalato dai finali in rima bisdrucchiola «pokrjakivajut»/«pereskakivajut» e dalla ripetizione di «čerez luži» che rende il verso simile a una cantata⁷¹¹: «Dato che i ferri da stiro sono più pesanti delle agili pentole ho equipaggiato i versi che li riguardano con lente rime di parole bisdrucchiole»⁷¹² (Čukovskij II, 387).

In modo ancora più esuberante delle padelle entrano in scena i piattini: «Ed ecco che il sottile tintinnio dei vetri riporta la favola alla sua melodia originaria»⁷¹³ (Čukovskij II, 387). L'onomatopea riproduce la qualità sonora della parola, mentre lo scontro tra i bicchieri è descritto in modo rallentato, con la rima allungata tra i due verbi finali «dattilizzati» («natykajutsja» / «razbivajutsja»).

Il coreo a sei piedi torna anche per le padelle il cui suono è affidato ai tre verbi che le precedono, in rima («bežit», «brenčit», «stučit»), e alla domanda diretta che sta in parallelo con l'imperativo del quarto verso.

⁷¹⁰ «У чайника другая 'походка' – шумная, суетливая и дробная. В ней мне слышался шестисложный хорей».

⁷¹¹ Satunovskij prende il distico a esempio dell'«inerzia ritmica» che avvicina alcune scelte ritmiche di Čukovskij a quelle delle conte (Satunovskij 2009: 13).

⁷¹² «А так как утюги увесистее юрких кастрюль, я оснастил свои строки о них тягучими сверхдактилическими рифмами».

⁷¹³ «Ну вот разделись стеклянные, тонко звенящие звуки, вновь вернувшие сказке ее первоначальный напев».

Nuova quartina, nuova scena, ancora più rapida, in tripodia coreica, incorniciata dai due movimenti «za neju» e «po dorožke», dalle assonanze ripetute che poggiano sui gruppi sillabici /ki/, /ka/, /ke/: «rjumki», «butylki», «čaški», «ložki», «skačut», «dorožke». L'ultimo passaggio si compie nel distico successivo: la prima immagine, in tripodia anapestica, più rallentata, e lo slancio fuori dalla casa segnalato dalla pentapodia giambica.

Nel finale abbiamo una nuova «podtjažka» con i tre verbi all'imperativo – i primi due in rima interna e l'ultimo con l'allungo della sillaba finale in –*sja* e l'intonazione conclusiva dettata dall'onomatopea che ricorda il «du-du» di una conta russa (in cui tra l'altro compare anche la tromba):

Ой ду-ду, ой ду-ду,
сидит ворон на дубу,
он играет во трубу:
ой ду-ду, ой ду-ду.

Niente di tutto questo arriva in modo consapevole al bambino che ascolta o recita questi versi e che verosimilmente è impegnato a raffigurarsi la comica fuga degli oggetti più che a notare le assonanze o i parallelismi tra le quartine. Non per questo però l'obiettivo pedagogico viene meno, anzi, Čukovskij sa bene che un racconto divertente arriva sempre al cuore dei più piccoli e una storia costruita su una solida impalcatura sonora, ritmica, sintattica e lessicale è destinata a rimanerci a lungo. Dall'analisi di questa strofa è evidente che lo scrittore tenda a creare un «effetto di attesa tradita» (Cholševnikov 1991), una novità nella letteratura per l'infanzia, dall'elevato potenziale comico ed educativo: «Questo mutare della *fattura* ritmica del verso era proprio la novità, l'innovazione che ho introdotto nel mio lavoro sulle favole per bambini»⁷¹⁴ (Čukovskij II, 385). Esso è ottenuto, in Čukovskij, tramite lunghezze variabili dei versi, spesso accompagnate da cambi repentini del metro (Sokol 1984: 73-74). Ovviamente la variazione non si lega sempre allo stesso tono o a un'espressività precisa, ma di volta in volta assume un diverso significato all'interno del contesto narrativo. Il suono cioè non è mai separato dal senso, sono due manifestazioni inscindibili della medesima volontà creatrice⁷¹⁵.

È possibile ipotizzare che l'attesa tradita riprodotta a livello ritmico-sintattico si

⁷¹⁴ «Вот эта-то переменчивость ритмической фактуры стиха и была тем нововведением, тем новшеством, которое я ввел в свою работу над детскими сказками» (corsivo mio).

⁷¹⁵ È facile pensare alla «tri-unità» di suono-senso-parola di Marina Cvetaeva o al «Pensiero-Immagine-Musica» di Zabolockij.

allarghi, a livello narrativo, nel ribaltamento del mondo, nel *perevertys* – parola coniata da Čukovskij per indicare le amate «topsy-turvy rhymes» – in cui gli orsi e i gatti vanno in bicicletta (persino al contrario), gli stivali crescono sugli alberi e le posate fuggono quando la padrona le tratta male. È la migliore scuola di realismo che il bambino possa frequentare e non si tratta dell'ennesimo paradosso con cui Čukovskij vuole stupire il suo pubblico, ma di una sua⁷¹⁶ ferma convinzione: «La fantasia è una qualità importantissima dell'ingegno umano e bisogna coltivarla con cura dalla prima infanzia, come si fa con la sensibilità musicale, e non passarci sopra con gli stivali»⁷¹⁷ (Čukovskij II, 190), nella consapevolezza che il bambino è sempre «un grandissimo realista nelle sue fantasie»⁷¹⁸ (Čukovskij II, 241). L'immaginazione infatti non lo rende inadeguato al mondo reale, ma rompe gli schemi, allarga l'orizzonte, rende possibile ciò che fino ad allora era sembrato assurdo. Un monito deciso arriva quindi da Čukovskij e dalle sue «lepye nelepicy»: mai fissarsi negli stereotipi e nei luoghi comuni, nelle strette maglie del già visto e già sentito, ma lasciare spazio all'inaspettato, proprio come accade leggendo o ascoltando le sue avventure in versi.

Nell'attesa tradita c'è molto dello stile di Čukovskij che anche in veste di critico si era sempre posto l'obiettivo di sorprendere il proprio lettore, di evitare con cura di dire ciò che egli si aspetta di sentire. Lo sguardo da insetto che si scompone e rifrange in mille sfaccettature, di sbieco – così gogoliano – punta a cogliere gli aspetti insoliti, i *gesti*⁷¹⁹, i temi non ancora emersi; medesimo è l'approccio alla letteratura per l'infanzia: i continui «sdvig», gli smottamenti che si rincorrono nelle favole non permettono mai al lettore di «abituarsi», di sapere che cosa succederà, tecnica che trova nei bambini – i re dell'improvvisazione – un plauso incondizionato (Sivokon' 1990: 44-45).

«Una volta cresciuti i bambini sono destinati a ricevere un'enorme eredità poetica da Puškin, Lermontov, Nekrasov, Fet, Tjutčev, Blok, Majakovskij, Byron, Goethe, Hugo. Ma che cosa se ne faranno questi ereditieri se nessuno insegnerà loro per tempo come utilizzarla? Davvero nessuno di loro è destinato

⁷¹⁶ Opinione che Čukovskij condivide con Maršak, Charms ma anche con Lear, Carroll, Rodari e in generale con tutti i grandi scrittori per l'infanzia, russi e stranieri.

⁷¹⁷ «Фантазия есть ценнейшее качество ума человеческого, и ее нужно тщательно воспитывать с самого раннего детства, – как воспитывают музыкальное чутье, – а не топтать сапогами».

⁷¹⁸ «Величайший реалист в своих фантазиях».

⁷¹⁹ Nel trattare un autore Čukovskij parte spesso dal suo aspetto esteriore o da un particolare, soffermandosi sulla mimica e sui gesti quando essi traducono un tratto del carattere o della scrittura della persona in questione (Petrovskij 1966: 221).

a una felicità suprema, come quella di leggere per esempio 'Il cavaliere di bronzo', esaltandosi a ogni passo ritmico, pausa, pirrichio? Possibile che una gioia simile, che ci fa stare così bene, sia per loro inaccessibile? Abbiamo noi il diritto di servirci da egoisti di questa felicità, da soli, senza dividerla con nessuno? Non siamo obbligati a trasmetterla ai bambini?»⁷²⁰ (Čukovskij II, 302). Le favole di Čukovskij rispondono di sì.

Altri elementi formali

Per parlare del processo di tipizzazione delle immagini poetiche che troviamo nelle favole di Čukovskij occorrerebbe un lungo lavoro sui manoscritti, un'analisi approfondita delle varianti, delle correzioni, delle omissioni e riscritture che portano al risultato finale così come oggi lo leggiamo nelle edizioni pubblicate; non è questa la sede per affrontare un simile lavoro. Mi limito a segnalare gli altri elementi formali che, insieme a quelli ritmico-intonativi o sintattici, permettono di formulare un'idea più precisa delle fonti di Kornej Ivanovič e degli scopi che le sue opere per l'infanzia perseguono.

Attratto dalla tradizione popolare della Russia lo scrittore è nondimeno un uomo di città che trascorre quasi tutta la sua vita tra Pietroburgo e Mosca; il suo orecchio e il suo occhio non rimangono indifferenti al nuovo folclore urbano, ai manifesti che riempiono i muri della città, alle urla del mercato e degli ambulanti, alla topografia stessa di Pietroburgo: il Tavričeskij sad, il fiume Mojka, piazza Sennaja e via Sadovaja compaiono in *Mojdodyr*, mentre quella in cui vive l'editore Gržebin con la sua famiglia (Tavričeskaja ulica) diventa il teatro d'azione di *Krokodil*⁷²¹. Quest'ultima favola è piena di riferimenti al *byt* cittadino, non a caso Tynjanov osserva che prima di *Krokodil* nella letteratura per l'infanzia la strada non esisteva (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 64). Riferimenti urbani, per esempio ai mezzi di trasporto, il tram soprattutto, si trovano in *Tarakanišče* e *Ajbolit*.

⁷²⁰ «Детям, когда они станут постарше, предстоит принять огромное стиховое наследство от Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Фета, Тютчева, Блока, Маяковского, Байрона, Гёте, Гюго. Но что сделают с этим наследством наследники, если их заблаговременно не научат им пользоваться? Неужели никому из них не суждена величайшая радость: читать, например, 'Медного всадника', восхищаясь каждым ритмическим ходом, каждой паузой, каждым пиррихием? Неужели это счастье, столь услаждавшее нас, будет для них уже недоступно? Вправе ли мы эгоистически пользоваться этим счастьем одни, ни с кем не разделяя его? Не обязаны ли мы передать его детям?».

⁷²¹ Ricordo che il prototipo di Ljalečka, la protagonista femminile di *Krokodil*, è – per ammissione di Čukovskij – la figlia di Gržebin, Marija Kostantinovna, «una bambina molto raffinata, simile a una bambola» [«[...] очень изящная девочка, похожая на куклу»] (Čukovskij XIII, 493).

Зайчики
В трамвайчике⁷²².
(I, 22)

И прибежала зайчиха
И закричала:
«Ай, ай! Мой зайчик попал под трамвай!
Мой зайчик, мой мальчик
Попал под трамвай!»
(I, 42)

Tra i nuovi fenomeni di massa che Čukovskij vede nascere nelle due capitali russe all'inizio del secolo il più sorprendente è il cinema⁷²³ di cui egli parla diffusamente nel saggio *Nat Pinkerton i sovremennaja literatura* (1910). Il suo giudizio è severo, anche se è un argomento che lo interessa⁷²⁴ e dal diario sappiamo anche che frequenta il cinema, da solo o in compagnia dei figli. Più che il reale rapporto o giudizio sull'arte cinematografica è interessante vedere come la novità principale che esso apporta nel panorama culturale di inizio secolo sia uno dei principi che soggiace alla poetica di Čukovskij: l'azione, il movimento, il dinamismo. Non soltanto *Mojdodyr*, dove è lo scrittore stesso a dare indicazioni sulla chiave interpretativa della favola – definendola «cinematografo per bambini» –, ma la maggior parte delle opere in poesia di Čukovskij ricalcano nel profondo la dinamica di immagini in successione, di inquadrature su dettagli o piani sequenza che descrivono l'azione per intero. I cambi di scena sono spesso segnalati da indicatori formali, principalmente avverbi e congiunzioni avversative:

Вдруг⁷²⁵ какой-то старичок
Паучок
(I, 18)

⁷²² È possibile ravvisare anche il gioco di parole con il modo di dire «echat' zajcem», ovvero viaggiare senza pagare il biglietto.

⁷²³ Sul cinema si interroga tutto il primo Novecento letterario russo. Il primo a notare l'affinità tra arte poetica per l'infanzia e arte cinematografica è Tynjanov: «La poesia per l'infanzia si è avvicinata all'arte del cinema, alla commedia cinematografica» [«Детская поэзия стала близка к искусству кино, к кинокомедии»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 66).

⁷²⁴ Ne sono prova la lettera di V.V. Rozanov del 24 marzo 1909 (IV, 180-181) che verte proprio sul saggio di Čukovskij del 1910 e la frequentazione di A.S. Voznesenskij (Brodskij) che dal 1916 si occupa appunto di cinema (Čukovskij XV, 263-264). Sappiamo inoltre che Čukovskij ammira C. Chaplin e ama i suoi film: «Chaplin è un genio senza pari, è ovvio. Ha reso lirica la stravaganza da circo» [«Чаплин, конечно, гений, равного которому нет. Он сделал цирковую эксцентрику лиричной»] (Čukovskij XIII, 381).

⁷²⁵ Nel 1921 esce il saggio di A.S. Slonimskij sulle funzioni di «vdrug» in Dostoevskij ed è molto probabile che Čukovskij ne fosse al corrente.

Вдруг откуда-то летит
Маленький Комарик,
(I, 20)

Вдруг из маминой из спальни,
Кривоногий и хромой,
Выбегает умывальник
И качает головой:
(I, 32)

Вдруг навстречу мой хороший,
Мой любимый Крокодил.
(I, 35)

Но тут выплывает кит:
«Садись на меня, Айболит,
(I, 45)

Но тут по болоту охотники шли
И Мишенькин хвост увидали вдали.
(I, 63)

И сейчас же щётки, щётки
Затрещали, как трещотки,
(I, 33)

И сейчас же к нему из-за ёлки
Выбегают мохнатые волки:
(I, 44)

Но вот перед ними море —
Бушует, шумит на просторе.
(I, 44)

Но вот по болотам огромный
Идёт и ревёт бегемот,
(I, 53)

Gli esempi mostrano l'uso caratteristico di avverbi e congiunzioni per introdurre l'arrivo di un personaggio, un cambiamento di situazione, uno sviluppo nella trama. Se quindi c'è una critica di Čukovskij nei confronti del cinema è da

cercare nei contenuti poco edificanti che esso propone più che nelle strategie formali che mette in campo e che lo scrittore sembra apprezzare.

Molto più intensa e profonda è invece la frequentazione del teatro dettata da vari motivi: innanzitutto un'innata «artisticità»⁷²⁶ che porta Kornej Ivanovič a improvvisare, mascherarsi, travestirsi in ogni occasione. Le lezioni e letture pubbliche che per anni rappresentano una delle attività più continuative rafforzano questo lato del carattere, egli stesso ammette che i suoi articoli perdono molto quando sono pubblicati e destinati ai singoli lettori, perché la totalità del significato di ciascuno di essi si può cogliere soltanto nella *performance*, nell'esecuzione pubblica⁷²⁷. Il teatro è poi un'ottima metafora per fare i conti con il fermento del primo decennio del XX secolo e con la Rivoluzione, tanto che A. Benois lo definisce «l'epidemia dei nostri giorni». Nel 1905 Čukovskij scrive alcune recensioni su spettacoli a cui assiste⁷²⁸, mentre nel decennio successivo approfondisce la conoscenza di V.I. Nemirovič-Dančenko, V.E. Mejerchol'd⁷²⁹, N.N. Evreinov – i migliori drammaturghi dell'epoca, tutti presi dalla creazione di un teatro più democratico, aperto, non elitario né da salotto. All'inizio degli anni Venti nella Dom iskusstv appena inaugurata a Pietrogrado Čukovskij viene designato responsabile del teatro, nomina che egli giudica piuttosto strana⁷³⁰.

Molti critici hanno evidenziato la tendenza di Čukovskij a teatralizzare le sue favole e ne hanno messo in luce il ruolo particolare e polivalente dello «skazočnik» (Petrovskij 1966); (Smirnova 1967); (Kuz'mina 1997). Senza scendere nei dettagli segnaliamo un particolare che sembra appartenere a questa area di influenza e cioè la presenza di alcuni «cori» o «voci fuori

⁷²⁶ «Io sono un attore. Amo il palco, il pubblico» [«Я – актер. Я люблю эстраду, люблю публику»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 168); «Quanto rapimento artistico c'era nel suo volto gentile» [«Сколько артистического восхищения было в его добром лице»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 207); «L'artisticità, il fascino insolito di cui la natura lo aveva dotato con tale generosità» [«Тот артистизм, то необычайное обаяние, которыми его с такой щедростью одарила природа»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 209).

⁷²⁷ «I miei numerosi articoli sono falsi e sgradevoli alla lettura proprio perché li ho scritto come lezioni pubbliche che hanno le proprie leggi, quasi le stesse del teatro drammatico. Ci deve essere azione, movimento, lotta, fervore; nessuna finezza, tutto in piazza» [«Мои многие статьи потому фальшивы и неприятны для чтения, что я писал их как лекции, которые имеют свои законы – почти те же, что и драма. Здесь должно быть действие, движение, борьба, азарт – никаких тонкостей, все площадное»] (Čukovskij XI, 329).

⁷²⁸ In particolare per il settimanale «Teatral'naja Rossija»; intervieni anche a Odessa con la relazione «Serve un teatro popolare?» [«Nužen li narodnyj teatr»], mentre l'articolo «I doni del Medioevo» [«Дары средних веков»] è dedicato al genere medievale del «Mystery play».

⁷²⁹ Nel biennio 1912-1914 Mejerchol'd si esibisce nei panni del «Dottor Dappertutto» in una zona di villeggiatura sul golfo di Finlandia. Čukovskij lo osserva da vicino e nel 1914 esce il suo libro *Lica i maski*.

⁷³⁰ «Che assurdità che Tichonov gestisce la sezione di letteratura e io... del teatro» [«Какая нелепость, что Тихонов заведует там литературой, а я... театром»] (Čukovskij XI, 272).

campo», segnalate tra parentesi o come risposta a quanto affermato nel verso precedente:

Но, увидев усача
(Ай-ай-ай!),
Звери дали стрекача
(Ай-ай-ай!).
(I, 25)

«Разве это великан?
(Ха ха ха!)
Это просто таракан!
(Ха ха ха!)
(I, 27-28)

Африка ужасна,
Да-да-да!
Африка опасна,
Да-да-да!
(I, 51)

А только маленьких
(Да, очень маленьких!)
(I, 55)

Gli esempi dimostrano come le esclamazioni siano una sorta di guida interpretativa per quanto appena affermato, una didascalia da copione per gli attori. Nel primo caso si tratta di un rimprovero verso gli animali codardi in fuga, nel secondo è facile immaginare le risate scaturite dall'identificazione di un comune scarafaggio con un temibile tiranno, nel terzo è un avvertimento, la conferma della pericolosità dell'Africa e infine il quarto esempio pare un suggerimento dietro le quinte che ribadisce la pessima fama di Barmalej come mangiatore di bambini piccoli.

Qualunque sia la loro funzione espressiva sta di fatto che queste intromissioni nella narrazione contengono una forte componente di teatralità, costruita negli anni nel carattere dello scrittore⁷³¹.

⁷³¹ Čukovskij è ben consapevole dell'importanza del suo pubblico, dalla cui espressione intuisce subito che cosa funziona o non funziona nella «drammaturgia» della storia: «'Capii subito dalle facce dei ragazzi – ricorda Čukovskij – quali passaggi dovevo eliminare'» [«'Я сразу заметил по лицам ребят – вспоминает он, – какие места нужно выбросить'»] (Sivokon' 1990: 44). La possibilità di contare su una lettura ad alta voce e collettiva si configura quindi come elemento fondamentale: «Quando scrivo – confessava Čukovskij – mi immagino sul palco di

4.4 CONCLUSIONI

«La poesia per l'infanzia prese di colpo i metri, le rime e persino la lingua della poesia classica russa, dalla canzone popolare a Nekrasov»⁷³² (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 66).

L'attenzione all'aspetto ritmico-intonativo non esaurisce di certo il discorso di uso delle fonti in Čukovskij; mi pare però il punto di partenza più appropriato per ricavare alcuni risultati preliminari. Come per Maršak il folclore è bussola e orientamento acustico durante la composizione delle favole, tanto che da lì nasce e lì ritorna, sotto forma di aforismi ed espressioni che per molti russi sono patrimonio della tradizione e non frutto della fantasia di un loro connazionale (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 354); a differenza di Maršak tuttavia in Čukovskij la selezione della cultura popolare è più orientata alla *bylina*⁷³³ e alla favola⁷³⁴. Ciò non significa che lo scrittore sia estraneo agli altri generi del «detskij fol'klor»; abbiamo visto la vicinanza al ritmo della conta, ed è facile rintracciare passaggi che si ispirano alla *pribautka* o alla *draznilka*, oltre alla tendenza per le parole composte (*Mucha-cokotucha*, *Čudo-derevo*), anch'essa di matrice tradizionale.

Appropriazione e rielaborazione, come per Samuil Jakovlevič: nel rivolgersi a un repertorio consolidato, Čukovskij ne seleziona in modo funzionale le peculiarità a cui aggiunge il suo portato artistico e biografico; così è per esempio nella rivisitazione della *basnja* da cui deriva la costante presenza degli animali e lo schema narrativo ripetuto; tuttavia nella *basnja* tradizionale, quella di Krylov per esempio, i personaggi sono tipicizzati nei loro tratti caratteristici che servono a determinare la situazione mentre in Čukovskij avviene l'esatto contrario – al mutare del contesto mutano i protagonisti che infatti sono di volta in volta minacciosi, buoni, paurosi o temerari. Krokodil Krokodilovič è l'esempio più complesso e riuscito di questo uso stratificato e variegato di una medesima «obraz».

L'alternanza dei metri e dei ritmi segue lo svolgersi della storia, ne sottolinea l'atmosfera o l'espressività dei personaggi. Come ricorda Gasparov «la forma

fronte a una moltitudine di ascoltatori» [«Когда я пишу, – признавался он – я воображаю себя на эстраде перед множеством слушателей»] (Sivokon' 1990: 44).

⁷³² «Детская поэзия вдруг приняла метры, рифмы, даже язык классической русской поэзии – от народной песни до Некрасова».

⁷³³ Dal diario sappiamo che Čukovskij legge molte *byline* al secondo figlio maschio, Bob, il quale le ama più della poesia (Čukovskij XI, 236, 275). Su *Čukokkala* ne rimane una scritta dallo stesso Bob (Čukovskij XI, 321).

⁷³⁴ Interpellato nel 1935 per suggerire i libri da includere in una collana Čukovskij consiglia due generi del folclore: la *bylina* e la favola (Čukovskij XV, 262).

del verso è legata a filo doppio al suo contenuto: un procedimento dà al lettore un'impressione di leggerezza, un altro trasmette una lenta pesantezza, un altro ancora una brusca goffaggine etc...»⁷³⁵ (Gasparov 2001a: 5). Il tono epico si alterna a quello comico, ma la base rimane lirica⁷³⁶, pur corroborata da influssi diversissimi – dalla romanza⁷³⁷ alla ballata⁷³⁸, dal cinema al teatro.

È quindi la *forma* la novità assoluta delle poesie per l'infanzia di Čukovskij, distillata dalla migliore tradizione ottocentesca e innestata nel tessuto del Novecento, nei ritmi che Blok, Majakovskij, Chlebnikov avvertono negli eventi frastagliati di inizio secolo, nella nuova musica che pervade il Paese. Per Čukovskij la forma è l'intelaiatura su cui inserire le storie che aiutino i bambini a crescere padroni della propria lingua, perché una volta adulti sappiano separare l'alta poesia da quella volgare e prefabbricata, possano difendersi dalla grettezza verbale che nasconde il vuoto semantico.

Questo è ciò che allarma i censori e i pedagoghi più ligi e fedeli al Partito e al contempo rende le favole di Čukovskij parte integrante del repertorio *classico* per l'infanzia, eco di ciò che è stato, traccia del presente e scommessa sul futuro. Il mandato sociale richiesto a Čukovskij e agli artisti che si concentrano sul mondo dell'infanzia è incentrato sull'idea di *bambino nuovo* da forgiare per ottenere un modello quanto più perfetto di cittadino sovietico. Da qui deriva l'attenzione costante al ruolo educativo e pedagogico di ogni espressione artistica, per il raggiungimento di obiettivi politici più che estetici. Al contrario la poesia di Čukovskij ambisce a una formazione culturale a tutto campo e vuole pertanto essere espressione *sincera*⁷³⁹ di una fede nell'arte, la sola a poter dare

⁷³⁵ «Форма стиха неразрывно связана с его содержанием: один прием производит на читателя впечатление легкости, другой – медлительной тяжести, третий – резкой угловатости и т.д.». Sia Gasparov sia Etkind (Etkind 1985) lamentano lo stato arretrato negli studi di psicologia del verso, un campo ancora inesplorato, ma di grande interesse.

⁷³⁶ «La base lirica gli è connaturata, nascosta di solito dall'ironia, dallo scherno, dalla causticità, dalla vis polemica, veniva fuori con maggiore evidenza quando recitava una poesia» [«Лирическая основа его естества, скрываема обычно иронией, насмешкой, язвительностью, задором полемики, явственнее всего проступала наружу, когда он читал стихи»] (Čukovskaja 2014: 50).

⁷³⁷ Se ne sente un'eco per esempio in *Mucha-Cokotucha*: «И кормила я вас, / Не покиньте меня / В мой последний час» (Čukovskij I, 19).

⁷³⁸ Ama molto quelle di V. Žukovskij, considera «il loro verso duttile, sonoro, in perpetuo movimento, di potente interesse, una ottima e indispensabile scuola, oltretutto divertente» [«их гибкий, звонкий, стремительно движущийся, могуче-увлекательный стих – отличной и обязательной школой. И притом – праздничной»] (Čukovskaja 2014: 157).

⁷³⁹ «Nei miei scritti vedo errori e difetti ovunque e un unico pregio: la sincerità» [«В своих писаниях я вижу одни ошибки, одни изъяны и признаю в них единственное достоинство – искренность»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 312). «Nei miei scritti riconosco una sola buona qualità: la sincerità. Spesso ho scritto male, ma non ho mai scritto in modo disonesto. Credo che il lettore esiga proprio questo dai suoi letterati: la verità. È pronto a perdonare qualsiasi peccato, come li perdona a me, se lo scrittore non imbroglia» [«За своими писаниями я признаю единственное доброе качество – искренность. Я часто писал

un senso alla vita di chi la crea: «Vorrei tanto credere che la letteratura sia la cosa più importante e preziosa e che possieda il potere magico di avvicinare le persone distanti, di rimettere pace tra popoli inconciliabili. A volte mi sembra che una fede simile sia una follia ma ci sono momenti in cui ci credo con tutta l'anima»⁷⁴⁰ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 164).

неумело, но лживо никогда не писал. И вот я думаю, что читатель именно этого требует от своих литераторов: правды. Он простит любые грехи, как прощает их мне, если писатель не плутует»] (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 445).

⁷⁴⁰ «Мне очень хотелось бы верить, что литература важнее и ценнее всего и что она обладает магической властью сближать разъединенных людей и примирять непримиримые народы. Иногда мне чудится, что эта вера – безумие, но бывают минуты, когда я всей душой отдаюсь этой вере».

CONCLUSIONE

I bambini sono un popolo interessante

S.Ja. Maršak

La concezione⁷⁴¹ di «infanzia» e di «letteratura per l'infanzia» ha uno sviluppo molto articolato e non strettamente legato all'ambito russo⁷⁴². La presente indagine si interroga sul fenomeno a partire dalla Rivoluzione d'Ottobre, benché l'analisi del processo letterario legato alla letteratura per l'infanzia tenga conto dei modelli storico-filosofici e delle trasformazioni economico-sociali che si osservano in Russia a cavallo tra Ottocento e Novecento⁷⁴³: da una parte la concezione romantica, derivata dall'idealismo hegeliano, che vede nel bambino «il padre dell'uomo» (Wordsworth) e «lo spirito non ancora svelato» (Hegel), principio di tutta la vita umana nel cui sviluppo sono rintracciabili le tappe evolutive dell'intera umanità. Riflessi di una tale concezione si trovano nei pre-modernisti e nei modernisti russi quali Bunin e Gumilev. Nell'interpretazione marxista invece il bambino è considerato all'interno delle dinamiche di sviluppo e di trasformazione delle forme materiali, riconosciuto come soggetto dell'attività culturale e lavorativa e destinato a diventare adulto mediante il lavoro pedagogico-educativo. Ciò nonostante il pensiero di Marx non esclude la possibilità hegeliana di infanzia come inizio dell'umanità, ma l'orizzonte rimane l'uomo adulto che agisce nella storia economico-culturale del proprio Paese. Le

⁷⁴¹ Utilizzo questo termine nell'accezione di «concetto [концепт] in sviluppo» proposta da I.N. Arzamasceva che a sua volta si rifà a S.A. Askol'dov: «È una formazione del pensiero che sostituisce nel processo del ragionamento un insieme preciso di oggetti dello stesso tipo» [«Это мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода»] (Arzamasceva 2003: 7).

⁷⁴² Il libro di P. Ariès *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, pubblicato in Francia nel 1960, fece molto scalpore perché proponeva un'idea di infanzia come costruito sociale nato soltanto nel Settecento. Prima di allora, sostiene lo storico francese, la cultura europea non riconosce il bambino come categoria esistenziale a se stante (Ariès 2002).

⁷⁴³ In Europa la seconda metà dell'Ottocento è un periodo di profonda riflessione sulla concezione dell'infanzia e della letteratura per l'infanzia. Juliet Dusinberre sostiene che *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, le fiabe di H.C. Andersen (pubblicate tra il 1835 e il 1872) e altri libri «per bambini» dell'epoca abbiano preparato il terreno per le opere dei grandi modernisti quali *Sons and lovers*, *À la recherche du temps perdu*, *To the lighthouse*. Il cambio culturale si era quindi riflesso ed era stato indagato per la prima volta nei libri letti dai bambini (Dusinberre 1987). Aggiungo all'elenco anche *Le avventure di Pinocchio*, la cui prima edizione in volume è del 1883.

influenze della filosofia nietzschiana⁷⁴⁴, le scoperte di Freud⁷⁴⁵ e Jung⁷⁴⁶ nel campo della psicologia e gli studi teorici del linguaggio e della sociologia contribuiscono a una potente revisione dei concetti di «bambino» e «infanzia»: la loro ri-modellizzazione artistico-letteraria nel primo Novecento russo è quindi condizionata dalla riflessione filosofica, scientifica, politica e culturale – in dialogo costante con l'Occidente – nel periodo a cavallo tra i due secoli. Non si possono infine trascurare gli interessi economici ed editoriali che scorgono nei bambini un nuovo potenziale mercato e le condizioni sociali al centro delle preoccupazioni dello Stato⁷⁴⁷.

In un'ottica artistico-letteraria l'avanguardia si appropria fin da subito di questo territorio poiché vi ravvisa un perfetto «significante vuoto», necessario per un ripensamento della propria identità, e la possibilità di abbandonare la periferia della semiosfera per avanzare verso il centro, secondo la concezione di dinamismo dei sistemi culturali di Tynjanov (Tynjanov 1973), ripreso in seguito da Lotman (Lotman 1985; 2001). «Posto al di qua delle convenzioni della rappresentazione verbale e visiva il soggetto non parlante forniva una prospettiva de-familiarizzata potenzialmente in grado di destabilizzare la relazione tra significato e significante. L'approccio artistico dell'avanguardia allo

⁷⁴⁴ L'impatto di Nietzsche sul pensiero filosofico-religioso russo è molto forte (Kondakov, Korž 2000). Vladimir Solov'ev rilegge l'antropologia di Nietzsche unendola all'idea russa di bene civile e di morte dell'individualismo. Svincolando l'idea di bambino da quella di procreazione, famiglia etc. i filosofi modernisti ne mantengono la base trascendentale e soltanto in questo senso confermano il culto del bambino.

⁷⁴⁵ «La psicoanalisi pone le basi per tutti gli esperimenti letterari del Novecento che si avventurano nella coscienza infantile» [«Psychoanalysis lays the foundations for all twentieth-century literary experiments venturing into infantile consciousness»] (Pankenier-Weld 2014: 15). Per una riflessione sull'attenzione della letteratura all'interiorità del bambino attraverso la prospettiva psicoanalitica rimando alla monografia di Carolyn Steedman (Steedman 1995).

⁷⁴⁶ Jung indaga a fondo l'immagine del *puer* o fanciullo divino inteso come psicologema: «La coscienza è completamente presa dalla propria situazione di conflitto e le forze che in questa si combattono le sembrano così potenti che il contenuto 'fanciullo' apparso isolatamente non possa essere in proporzione con i fattori della coscienza. Quindi esso può venire facilmente trascurato e ricadere nell'inconscio. Questo sarebbe infatti da temere, se le cose corrispondessero alle aspettative della coscienza. Il mito però sottolinea appunto che il caso non è questo, ma che, al contrario, il 'fanciullo' ha una forza superiore e riesce a farsi valere ad onta di ogni pericolo e minaccia. Il 'fanciullo' esce dal grembo dell'inconscio, come una sua creatura, generata dal fondo stesso della natura umana, o meglio, dalla natura viva in generale. Egli personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia le profondità della natura. Egli rappresenta la tendenza più forte e più irriducibile di ogni esistente: quella di realizzare se stesso. Egli è un 'non poter essere diversamente', armato di tutte le forze istintive naturali, mentre la coscienza si trova sempre imbrogliata in un supposto 'poter essere anche diversamente'. La tendenza e il bisogno dell'auto-realizzazione è una legge di natura ed è quindi di una forza invincibile, anche se la sua azione, all'inizio, possa sembrare insignificante e inverosimile» (Jung, Kerényi 1972).

⁷⁴⁷ Il 17 novembre 1917 viene pubblicata una dichiarazione di A. Lunačarskij in cui il Commissario del popolo per l'istruzione esorta a raggiungere nel minor tempo possibile l'alfabetizzazione e l'istruzione gratuita per tutti.

stato di mutismo dell'infante e dello stato pre-scolare del bambino le permette di trovare le nuove modalità di rappresentazione artistica che stava cercando e che erano parte del suo approccio rivoluzionario alle arti»⁷⁴⁸ (Pankenier-Weld 2014: 10). La posizione liminale del bambino diventa la metafora perfetta per ripensare i rapporti tra soggetto e oggetto, azione e senso.

Alla luce di tali complessi avvenimenti e teorizzazioni il **primo capitolo** riassume le ragioni che hanno contribuito alla nascita del genere e traccia la sua storia dal 1917 al 1934, sottolineandone una peculiarità: da subito in Russia la letteratura per l'infanzia si configura come un ambito particolare che prova a dar conto delle richieste senza tempo del suo destinatario – come la fantasia, il gioco e la risata⁷⁴⁹ – ma anche delle esigenze socio-politiche del periodo in cui riceve grande attenzione – la lotta al randagismo, l'elogio della tecnica, la corsa al progresso.

Nel neonato Stato sovietico l'evoluzione letteraria viene a contatto diretto e prolungato con la censura – tema del **secondo capitolo** – un'istituzione già da tempo presente nel Paese, dove svolge un ruolo così rilevante da meritarsi l'appellativo di «omnicensura». Con questo termine si sottintende il monopolio di tutte le sfere della vita spirituale e culturale e al contempo la repressione di qualunque deviazione dal pensiero ufficiale; essa «rappresenta un sistema di potere ideologico facente parte della politica e del sistema politico della società»⁷⁵⁰ (Gorjaeva 2002: 7) ed è quindi inevitabile che si attivi anche nella letteratura per l'infanzia. Tutti i piani del potere sono coinvolti nel processo – il Partito, il governo e lo Stato – e solo dall'analisi e dall'interpretazione incrociata delle varie fonti si può arrivare a una ricostruzione attendibile dei fatti. La lettura delle risoluzioni, delle circolari e dei decreti, ufficiali e segreti, dimostra che l'attenzione dei vari organi censori verso questo genere è massima: a partire dagli anni Venti il governo intuisce il valore fondamentale che ha l'educazione delle nuove generazioni per l'effettivo compimento della Rivoluzione e getta quindi le basi per un controllo capillare delle letture e dei testi sui quali si deve

⁷⁴⁸ «Situating before the conventions of verbal and visual representation, the unspeaking subject provided a defamiliarized perspective with the potential to destabilize the relationship of signifier and signified. By artistically approaching the unspeaking state of the infant and the unschooled state of the child, the avant-garde found the new modes of artistic representation they were seeking as part of their revolutionary approach to the arts».

⁷⁴⁹ Kalmykova considera la «veselaja detskaja knižka» come il vero unico successo e apporto innovativo della letteratura russa per l'infanzia nel contesto mondiale e lo collega alla rilettura di Puškin come poeta geniale ed eternamente giovane che ha saputo proteggere e custodire la risata del bambino – e della Russia intera (Arzamasceva 2003: 111).

⁷⁵⁰ «Представляет собой идеологическую властную систему, являющуюся частью политики и политической системы общества».

formare l'uomo nuovo.

Dalla prima parte della ricerca quindi si possono trarre alcune conclusioni: dopo il 1917 la sfera politica, imperniata sull'ideologia positivista e marxista, presta una considerevole attenzione a questa nuova «categoria sociale», inserita nella storia del mondo, intesa come sviluppo e trasformazione di forme di produzione e legami produttivi; in tale percorso il bambino svolge il ruolo di erede delle ricchezze accumulate dall'umanità, di allievo geniale che prende in prestito l'esperienza della cultura e che deve essere educato per svolgere i compiti e gli obiettivi richiesti dallo Stato di cui è rappresentante concreto e simbolico⁷⁵¹, ma che rimane una sorta di feticcio da costruire a immagine e somiglianza dell'adulto. Un'esemplificazione visuale di quanto appena descritto è data dal poster del 1923 di Aleksej Komarov, *Miting detej*: un gruppo di bambini scende in piazza per esprimere la propria volontà, ma le modalità con cui viene descritto il momento sono le stesse degli adulti (la protesta di massa, ovvero la protesta bolscevica); non c'è quindi un reale riconoscimento dell'alterità di chi viene raffigurato – i bambini sembrano più pupazzi in un teatrino costruito dagli adulti, un oggetto/soggetto da manipolare ai propri fini.

Anche in campo artistico avviene in parte la stessa dinamica: le avanguardie, ormai saldamente al centro della sfera semiotica, arte «ufficiale» per eccellenza, si appropriano dell'«estetica infantilista»⁷⁵² in vista di un ripensamento e di una progressione nella loro ricerca teorica. La stessa operazione di appropriazione del bambino rientra in un contesto più ampio di interesse per l'infantile, in cui però rimane lo «scarto ontologico» (Rose 1984), l'incolmabile iato tra adulti e bambini.

⁷⁵¹ È forse scontato sottolineare che la metafora del bambino si adatta bene anche all'idea di nuovo Stato sovietico, che negli anni Venti sta vivendo, a suo modo, la propria infanzia.

⁷⁵² È la categoria che Sarah Pankenier-Weld utilizza per analizzare quattro importanti figure dell'avanguardia (M. Larionov, A. Kručnych, V. Šklovskij e D. Charms) e le evoluzioni del loro pensiero creativo; da tale prospettiva, secondo la studiosa americana, gli artisti dell'avanguardia trovano nell'«estetica infantilista» la chiave per una riduzione e scomposizione sempre più marcata delle componenti primarie dell'arte e parallelamente un'alterazione irreversibile del legame storico tra forma e significato: «Così l'*infans*, l'infante/bambino e il bambino sono impiegati come strana 'alterità' al fine di de-familiarizzare il mondo dell'arte, il mondo degli adulti, il mondo intero. In sintesi, l'esempio del bambino serve per destabilizzare la relazione fissata tra significato e significante e aiuta l'avanguardia a raggiungere la semplificazione della forma, a sfidare le convenzioni del significato e alterare in modo fondamentale la natura stessa dell'interpretazione» [«Thus *infans*, the infant/child, and child are employed as a strange 'other' in order to defamiliarize the world of art, the world of adults, and the world at large. In short, the child's example serves to destabilize the entrenched relationship of signifier and signified and helps the avant-garde to achieve a simplification of form, challenge the conventions of signification, and fundamentally alter the nature of interpretation itself»] (Pankenier-Weld 2014: 211). L'ultima tappa dell'«estetica infantilista» è pertanto il riconoscimento e lo sfruttamento della soggettività interiore del bambino, guidato dal desiderio dell'avanguardia di «usurpare» la posizione di soggetto dell'«infante/bambino».

Su questo sfondo è ancora più evidente la diversità di approccio di K. Čukovskij e S. Maršak e la difficoltà del loro dialogo con la sfera socio-politico e artistico-letteraria contemporanea. La discrepanza tra gli intenti dei fautori della letteratura per l'infanzia e gli istituti preposti a regolarne i processi letterari nella fase di creazione e conferma del sistema (1917-1939) è notevole: in particolare, Čukovskij subisce attacchi durissimi da parte di critici e pedagoghi, Maršak viene colpito in modo più indiretto, attraverso lo smantellamento della redazione del Detizdat di Leningrado, la repressione di molti suoi collaboratori, la persecuzione degli illustratori facenti capo al suo amico e collega Vladimir Lebedev. Le sempre maggiori restrizioni che segnano il passaggio dagli anni Venti agli anni Trenta si riflettono inevitabilmente nelle scelte che gli scrittori sono chiamati a fare: «Finché eravamo liberi di pianificare le uscite dei libri abbiamo potuto vivere di intuizioni, di nomi come Žitkov, Bronštejn e altri. Quando ci hanno costretto a pubblicare libri in tempi brevi e in un ordine stabilito su temi precisi per non perdere il prestigio abbiamo dovuto lavorare in modo sbagliato, riscrivere, rinunciare al nostro sangue. Non era giusto, ma si trattava di eccezioni imposte, non di un metodo»⁷⁵³ (Maršak VII, 581). Maršak si spende a favore dei collaboratori ingiustamente accusati – scrittori e illustratori che non di rado aveva lui stesso coinvolto nella creazione di nuovi libri per l'infanzia e di una grande letteratura accessibile ai piccoli; nella stessa direzione si muove anche Čukovskij il cui obiettivo è quello di «educare nel bambino l'umanità» (Čukovskij I, 573); i due si posizionano quindi su un piano diverso da quello delle risoluzioni politiche in materia letteraria e artistica e rovesciano in una certa misura anche la prospettiva avanguardistica⁷⁵⁴, rivolgendo lo sguardo alla grande tradizione umanista, alle fonti del folclore e della letteratura occidentale.

Il percorso tracciato nel **capitolo terzo** per S. Maršak e nel **capitolo quarto** per K. Čukovskij costituisce una premessa importante per capire le loro posizioni all'interno della società sovietica degli anni Venti e Trenta.

⁷⁵³ «(Пока мы были свободны в планировании наших книг, мы могли жить находками, Житковым, Бронштейном и пр. Когда же мы вынуждены были в короткие сроки в обязательном порядке выпускать книги на такую-то тему, мы, чтобы не уронить престижа, должны были работать неправильно, переписывать, жертвовать своею кровью. Это было неправильно, но это были вынужденные исключения, а не метод)».

⁷⁵⁴ Maršak e Čukovskij rimangono uomini del loro tempo e ben attenti alla nuova sensibilità estetica post-rivoluzionaria; lo si vede, per esempio, nelle innovazioni ritmiche di Čukovskij e nel sogno pedagogico di Maršak. Tuttavia la loro appartenenza alla generazione degli anni Ottanta e la formazione avvenuta a cavallo tra i due secoli permette loro di mantenere più saldo il legame con l'epoca precedente alla Rivoluzione. La visione enciclopedica e umanista di Čukovskij e la poesia lirica di derivazione puškiniana di Maršak ne sono diretta testimonianza.

Come la letteratura per l'infanzia dovrebbe essere considerata una funzione peculiare della letteratura in generale (Arzamasceva 2003: 9), senza confini troppo marcati tra i due generi o pubblici di riferimento, così nell'analisi della poetica dei due letterati si dà conto della multiformità che contraddistingue il percorso artistico di ciascuno; benché il loro nome sia a ragion veduta legato al mondo dell'infanzia i loro contributi alla cultura vanno ben oltre: Čukovskij è, prima di tutto, critico letterario e studioso della lingua, Maršak è poeta lirico e redattore. Entrambi si distinguono come eccezionali traduttori. La loro consacrazione all'arte è assoluta, il lavoro è l'unico rimedio alle brutture del mondo, alla guerra, alla morte dei cari. «Toglietemi la penna e smetto all'istante di respirare» (Čukovskij X, 695) afferma Čukovskij all'età di 88 anni, mentre il letto di ospedale da cui Maršak prende commiato dal mondo è sommerso di fogli, appunti, lettere, poesie.

A fronte di numerose differenze e singolarità che li pongono agli antipodi per metodo e tecnica compositiva, il lavoro che compiono sulla lingua è parimenti minuzioso e profondo ed è in essa che si riscontra una delle maggiori resistenze all'ideologia ufficiale⁷⁵⁵: «La base della cultura di un popolo è la sua lingua. Perciò l'appropriazione della lingua del popolo da parte dei bambini è uno dei principali compiti dell'educatore. La letteratura svolge in questo caso un ruolo particolare poiché per essa la lingua è un elemento primario, la sua arma principale, un materiale unito ai fatti e ai fenomeni dell'esistenza»⁷⁵⁶ (Arzamasceva 2013: 281) sostiene Gor'kij che, insieme al commissario del popolo per l'istruzione A. Lunačarskij, rappresenta (almeno fino ai primi anni Trenta) il volto più intelligente e competente della linea politica ufficiale.

Il linguaggio poetico che Čukovskij e Maršak adoperano è del tutto estraneo alla lingua che si appoggia su espressioni logore di vago sapore primo-novecentesco o che si trasforma in slogan di oratoria ufficiale. «Insegnate come evitare i cliché e indicate una tradizione» è quanto chiede Boris Pasternak a Maršak in una lettera indirizzata alla redazione del Detizdat di Leningrado. Il poeta intuisce che la battaglia ingaggiata da Samuil Jakovlevič e dagli scrittori

⁷⁵⁵ Secondo Arzamasceva è ora di sfatare il mito della seconda nascita della letteratura per l'infanzia grazie all'Ottobre: «Nella realtà dei fatti l'Ottobre le ha conferito la propria coloritura ideologica. Il suo linguaggio personale, che è ciò che conta nell'arte, l'ha ricevuto un po' prima» [«На деле, Октябрь придал ей свою идеологическую окраску. Собственный язык, а это главное в искусстве, она получила чуть раньше»] (Arzamasceva 2003: 112).

⁷⁵⁶ «Основа культуры народа – его язык. Поэтому приобщение детей к народному языку – одна из важнейших задач воспитателя. У литературы здесь особая роль, ибо для нее язык – первоэлемент... основное орудие ее и вместе с фактами, явлениями жизни – материал».

per l'infanzia è da un lato contro i burocratismi e gli stereotipi linguistici e dall'altro si oppone alla secca aridità di una scrittura piatta e funzionale⁷⁵⁷. La lingua della poesia per l'infanzia degli anni Venti è caratterizzata da una complessa amalgama di tradizione e innovazione, in cui il folclore popolare si unisce, negli esempi più riusciti, al gioco trans-mentale, il ritmo della ballata anglo-scozzese può stare accanto al recitativo da *bylina* o alla romanza cittadina. È nel perfetto equilibrio e dosaggio di tutte le fonti russe e straniere, acquisite nei due decenni pre-rivoluzionari, che sta la forza delle poesie di S. Maršak e K. Čukovskij (ma anche di V. Majakovskij, D. Charms, A. Vvedenskij, N. Olejnikov, e nelle migliori prove di N. Aseev e A. Barto) i quali appaiono prima di tutto due attentissimi lettori di quanto la tradizione e la migliore letteratura contemporanea possa offrire.

Tra i materiali sottoposti ad appropriazione e rielaborazione spicca, si è visto, il patrimonio della cultura popolare, russa e inglese; essa contiene in sé il gioco, l'assurdo e l'ironia indispensabili per stabilire un contatto profondo con il bambino. Per questo la favola diventa il genere d'elezione di molti scrittori e terreno di contesa nei ranghi ufficiali: da chi la osteggia in ogni modo a chi opera dei distinguo tra quella tradizionale, inaccettabile, e quella moderna, sovietica, in grado di diventare un'importante arma educativa, sembra però che si perda di vista la sua caratteristica di fondo, quella cioè di essere un distillato di saggezza, la summa dei destini (il «catalogo» calviniano) e dei sentimenti dell'uomo, l'insieme di speranze, fantasie e timori filtrati dall'esperienza del popolo creatore. Il libro per bambini pensato da S. Maršak e K. Čukovskij è il primo strumento a loro disposizione per imparare divertendosi, per acquisire conoscenze e concetti attraverso il gioco e la fantasia, per mezzo di una lingua ricca ma chiara: «Questo libro forma la lingua del bambino e perciò il suo stile deve essere severo e pulito. Questo libro aiuta il bambino a districarsi tra le prime impressioni della vita, gli insegna a pensare e perciò per quanto sia divertente e leggero deve contenere una propria logica e avere una componente conoscitiva. Questo libro è legato a doppio filo al gioco del bambino e per lui il gioco è una cosa seria»⁷⁵⁸ (Luppol, Rozental', Tret'jakov

⁷⁵⁷ Alla battaglia contro «kanceljarizm», «šablon», «gladkopis'» e «manernost'» è dedicato il saggio di Čukovskij *Živoj kak žizn'* (Čukovskij IV, 5-194).

⁷⁵⁸ «Эта книга формирует язык ребенка, и поэтому ее стиль должен быть строгим и чистым. Эта книга помогает ребенку разобраться в первых впечатлениях жизни, учит его мышлению, и поэтому, как бы ни была она причудлива и легка, в ней должна быть своя логика и свой познавательный материал. Эта книга неразрывно связана с игрой ребенка, а игра для него – серьезное дело».

1934: 37) ribadisce Gor'kij dalla tribuna del Primo congresso degli scrittori.

Le svolte politiche ed economiche che seguono il 1934 – anno convenzionale, ma dal grande valore simbolico nel campo delle arti – portano a nuove sfide e interessanti evoluzioni. Nell'arco di due anni Maršak vede disintegrarsi il sogno che ha coltivato più a lungo, il lavoro redazionale presso il Detizdat di Leningrado (§ 2.3.5); si dedica perciò alla traduzione, che negli anni Venti era stata decisamente messa in secondo piano, e ritorna alla scrittura di opere originali per l'infanzia durante il periodo bellico.

Diverso il destino artistico di Čukovskij che a partire dalla metà degli anni Trenta, smette quasi di scrivere poesie per l'infanzia, pur rimanendo per tutta la vita legato a questo mondo tramite opere in prosa, corrispondenze, articoli, incontri e letture, organizzazione di fondi e biblioteche etc... Secondo Sivokon' quello che viene a mancare nello scrittore è il fascino della scoperta, l'entusiasmo dello scalatore che traccia una nuova via: Čukovskij è il primo a occuparsi di Whitman, è il primo a scrivere un lavoro scientifico e strutturato su Nekrasov, il primo a studiare in modo sistematico la psicologia del linguaggio infantile e dell'arte della traduzione, ed è forse l'unico ad aver costruito un album di ricordi inimitabile come *Čukokkala*. Una volta gettate le basi di una nuova tradizione letteraria per l'infanzia è come se non trovasse più linfa a motivarne la crescita (Sivokon' 1990: 64) e non ci fosse più una «parola nuova» (Čukovskij I, 13) da dire: «Il fatto è che la forma del poema-canto lirico che ho introdotto nella letteratura per l'infanzia con 'Krokodil', quella forma che mi ha dato un'intera serie di poemi, a partire da 'Mojdodyr' fino a 'Barmalej' ora non mi convince più. Bisogna trovare nuove forme, ma non so ancora quali»⁷⁵⁹ (Petrovskij 1966: 278). Questo non sminuisce affatto il ruolo negativo della censura, delle stroncature e della costante minaccia che incombe su di lui e sulla sua famiglia e che hanno un peso rilevante nell'evoluzione della carriera dello scrittore.

Ciò nondimeno il lascito di entrambi i poeti, i cui esordi sono stati approfonditi nella presente ricerca, ha un valore incalcolabile: le favole, le poesie, gli indovinelli, le traduzioni e le pièce di Samuil Maršak e Kornej Čukovskij sono le pietre miliari di una letteratura che cerca di tenere insieme la ricezione estetica e il momento conoscitivo, che anzi li fonde in un'esperienza unica e in un

⁷⁵⁹ «Дело в том, что та форма песенной лирической поэмы, которую я ввел в детскую литературу, сочинив 'Крокодила', та форма, которая дала целый ряд поэм, начиная с 'Мойдодыром' и кончая с 'Бармалеем', теперь уже не удовлетворяет меня. Нужно найти новые формы. Какие – еще не знаю».

esercizio costante di comprensione del mondo affinché i bambini ne diventino artefici più consapevoli, ma anche più convinti della sua intrinseca magia. «La letteratura russa forse è la più fantastica di tutte le professioni di fede. Se ciascuno di noi riuscirà a fare qualcosa in nome di questa fede potremo dire di non aver vissuto invano»⁷⁶⁰ (Lozovskaja, Papernyj, Čukovskaja 1977: 191).

⁷⁶⁰ «Что ж, русская литература, может быть, самое прекрасное из всех вероисповеданий. Если каждый из нас хоть что-то сделает во имя этой веры, можно считать, что мы не зря жили».

BIBLIOGRAFIA

Di seguito le opere di cui mi sono servita per un inquadramento storico complessivo e che costituiscono a oggi le fonti principali per chi studia la storia del Novecento russo:

CARPI G., *Storia della letteratura russa*, vol. II, *Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016.

COLUCCI M., PICCHIO R. (A CURA DI), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino 1997.

ETKIND E.G., NIVAT G., SERMAN I., STRADA V. (A CURA DI), *Storia della letteratura russa*, vol. III, *Il Novecento. 1. Dal decadentismo all'avanguardia, 2. La rivoluzione e gli anni Venti, 3. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino 1991.

FRIČE V.M. (OTV. RED.), *Literaturnaja enciklopedija v 11-i tomach*, Moskva 1929-1939.

SLONIM M., *Storia della letteratura sovietica*, Milano 1969.

STRUVE G., *Storia della letteratura sovietica. Da Lenin a Stalin*, Milano 1977.

Di seguito invece riporto la Bibliografia della presente ricerca divisa tra: bibliografia in lingua straniera e bibliografia in lingua russa, a loro volta suddivise tra monografie/saggi e periodica. Concludo con i materiali privi di autore, la bibliografia relativa agli archivi visitati durante i soggiorni a Mosca e a San Pietroburgo e una selettiva sitografia.

MONOGRAFIE E SAGGI IN LINGUE OCCIDENTALI

AHMAD O. (ED.)

2016 *A New Childhood – Picture Books from Soviet Russia*, London.

ARIÈS P.

2002 *Padri e figli nell'Europa medievale e moderna*, Bari.

BALESTRA B.M.

1997 *La critica letteraria tra letteratura e scienza. Il contributo di K.I. Čukovskij*, Tesi di dottorato X ciclo, Università degli Studi di Milano.

BALINA M., RUDOVA L.

2008 *Russian Children's Literature and culture*, New York-London.

BALL A.M.

1994 *And Now My Soul is Hardened: Abandoned Children in Soviet Russia, 1918-1930*, Berkeley.

BASSO A. (A CURA DI)

1983 *Dizionario enciclopedico della musica e dei musicisti [DEUMM]*, Torino.

BAUER R.A.

1952 *The New Man in Soviet Psychology*, Cambridge (MA).

BELLERATE B.A.

2001 *Anton S. Makarenko, nuovi apporti*, in A. Semeraro (a cura di), *L'educazione dell'uomo completo. Scritti in onore di Mario Alighiero Manacorda*, Milano.

BERLIN I.

2001 *Le arti in Russia sotto Stalin*, Milano.

BROOKS J.

1992 *Quando la Russia imparò a leggere: alfabetizzazione e letteratura popolare, 1861-1917*, Bologna.

2000 *Thank you, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*, Princeton (NJ).

BROVKIN V.

1998 *Russia after Lenin: Politics, Culture, and Society, 1921-1929*, London.

BROWN D.

1974 *Mikhail Glinka: a Biographical and Critical Study*, Oxford.

CALABRESE S.

2013 *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano-Torino.

- CAROLI D.**
2011 *Cittadini e patrioti: educazione, letteratura per l'infanzia e costruzione dell'identità nazionale nella Russia sovietica*, Macerata.
- 2015a *Ideali, ideologie e modelli formativi. Il movimento dei Pionieri in Urss (1922-1939)*, Milano.
- CLARK K.**
1991 *The Soviet Novel: History as Ritual*, Bloomington.
1995 *Petersburg, Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge (MA).
- COLOMBO D.**
2008 *Scrittori in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Firenze.
- CREUZIGER C.G.K.**
1996 *Childhood in Russia. Representation and Reality*, Lanham-New York-London.
- D'ARCANGELO R.M.**
2009 *Materiali di storia della letteratura sovietica per l'infanzia. Le riviste degli anni Venti*, Tesi di dottorato XXII ciclo, Università di Roma «La Sapienza».
- DENTI R.**
2014 *Le fiabe sono vere. Note su storie e libri non soltanto per bambini*, Novara.
- DUSINBERRE J.**
1987 *Alice to the Lighthouse: Children's Books and Radical Experiments in Art*, Basingstoke.
- FERRARI C.**
2002 *Gorkij. Fra la critica e il dogma*, Roma.
- FIGES O.**
2009 *Sospetto e silenzio. Vite private nella Russia di Stalin*, Milano.
- FITZPATRICK S., RABINOWITCH A., STITES R.**
1991 *Russia in the era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture*, Bloomington.
- FITZPATRICK S.**
1992 *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*, Ithaca-London.
- GRAZIOSI A.**
2010 *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, Bologna.
- GROYS B.**
1989 *L'opera d'arte totale*, Milano.

- GUERCETTI E.**
2006 *Infanzia: memoria e costruzione di un mito*, in E. Bazzarelli, A. Robbiati Bianchi, *Maksim Gor'kij – Incontro di studio*, pp. 19-34.
- HELLMAN B.**
2013 *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*, Boston.
- HOFFMANN D.**
2003 *Stalinist Values. The Cultural Norms of Soviet Modernity*, Ithaca-London.
- HOLMES L.E.**
1991 *The Schoolhouse and the Kremlin: Reforming Education in Soviet Russia, 1917-1931*, Indianapolis 1991.
- JANECEK G.**
1984 *The Look of Russian Literature. Avant-garde visual Experiments 1900-1930*, Princeton.
- KRAISKI G. (A CURA DI)**
1967 *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al primo congresso degli scrittori sovietici*, Roma-Bari.
- KIAER C., NAIMAN E.**
2006 *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Bloomington.
- KIRSCHENBAUM L.A.**
2001 *Small Comrades: Revolutionizing Childhood in Soviet Russia, 1917-1932*, New York.
- KRESS G.**
2003 *Interpretation or Design: From the World Told to the World Shown* in M. Styles, E. Bearne (eds), *Art, Narrative and Childhood*, Stoke on Trent.
- KUZNECOV E.**
1991 *L'illustrazione del libro per bambini e l'avanguardia russa*, Firenze.
- LÉVÈQUE F., PLANTUREUX S.**
1997 *Dictionnaire des Illustrateurs de Livres d'Enfants Russes 1917-1945*, Paris.
- LINGUAGLOSSA G.**
2014 *Il problema della costruzione poetica* in O. Mandel'stam, *Il Fornello a Petrolio*, Roma.
- LOSEV L.**
1984 *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*, Munchen.

- LOTMAN JU.M.**
 1985 *La semiosfera*, Venezia.
 2001 *Non-memorie*, Novara.
 2009 *La natura artistica delle stampe popolari russe*, Milano.
- MAGAROTTO L. (A CURA DI)**
 2016 *L'avanguardia dopo la rivoluzione. Le riviste degli anni Venti nell'URSS: «Il giornale dei futuristi», «L'arte della Comune», «Il Lef», «Il nuovo Lef»*, Napoli.
- MAGAROTTO L.**
 1980 *La letteratura irreale. Saggio sulle origini del realismo socialista*, Venezia.
- NABOKOV V.V.**
 2009 *Il dono*, Milano.
- NOAKES V.**
 2006 *Edward Lear. The Life of a Wanderer*, Gloucestershire.
- NODELMAN P.**
 2008 *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*, Baltimore.
- O'DELL F.A.**
 2010 *Socialisation through children's literature. The Soviet Example*, Cambridge-London-New York-Melbourne.
- OINAS F.J.**
 1972 *The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union* in F.J. Oinas, *Folklore, Nationalism, and Politics*, Ohio, pp. 77-95.
- OPIE I., OPIE P.**
 1951 *The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes*, Oxford.
 1987 *The Lore and Language of Schoolchildren*, Oxford.
- PIRETTO G.P.**
 2001 *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino.
 2007a *Bambini sovietici e libri bolscevichi*, in L. Braida et al. (a cura di), *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, Milano, pp. 189-202.
 2007b *Un caso di studio: pubblicità e propaganda nella cultura visuale sovietica tra anni Venti e Trenta*, in S. Adamo (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, pp. 273-288.
- RAMOUS M.**
 1984 *La metrica*, Milano.
- RIPELLINO A.M.**
 1978 *Saggi in forma di ballate*, Torino.
- ROSE J.**
 1984 *The Case of Peter Pan, or The Impossibility of Children's Fiction*,

Basingstone.

ROSENFELD A.

1999 *Defining Russian Graphic Arts from Djaghilev to Stalin 1898-1934*, New Brunswick.

ROTHENSTEIN J., BUDASHEVSKAYA O. (EDS)

2013 *Inside the Rainbow. Russian children's literature 1920-1935: Beautiful Books, Terrible Times*, London.

SARABIJANOV A.D.

2012 *Avanguardie russe. Una storia breve*, in AA.VV., *Avanguardie russe. Malevich, Kandinskij, Chagall, Rodchenko, Tatlin e gli altri*, Milano.

SERIOT P.

1985 *Analyse du discours politique soviétique*, Paris.

SHATSKIKH A.

2004 *Russian Children's Picture Books in the 1920s & 1930s*, Kyoto.

SINJAVSKIJ A.D.

1977 *Che cos'è il realismo socialista*, Novara.

SOKOL E.

1984 *Russian Poetry for Children*, Knoxville.

STEEDMAN C.

1995 *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority 1780-1930*, London.

STEINER E.

1999 *Stories for little comrades: revolutionary artists and the making of early soviet children's book*, Seattle-London.

STONE L. (ED.)

1975 *Schooling and Society*, Baltimore.

STRADA V.

1964 *Letteratura sovietica 1953-1963*, Roma.

1969 *Il I Congresso degli scrittori sovietici* in ID., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino.

TERRUSI M.

2012 *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Roma.

TYNJANOV JU.

1968 *Avanguardia e tradizione*, Bari.

1973 *Formalismo e storia letteraria*, Torino.

VITALE S.

2015 *Il defunto odiava i pettegolezzi*, Milano.

WELD S. PANKENIER

2014 *Voiceless Vanguard. The Infantalist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Evanston (IL).

Wood E.

1997 *The Baba and the Comrade: Gender and Politics in Revolutionary Russia*, Indianapolis.

ZALAMBANI M.

1998 *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Ravenna.

2003 *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*, Roma.

2009 *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze.

ZENZINOV V.

1930 *Infanzia randagia nella Russia bolscevica*, Milano.

PERIODICA IN LINGUE OCCIDENTALI

BALINA M., RUDOVA L.

2005 *Russian Children's Literature: Changing Paradigms*, «The Slavic and East European Journal» (Special Forum Issue), vol. 49, 2, pp. 186-198.

BERRONE M., GREPPI G. (A CURA DI)

2007 *Oberiu*, «eSamizdat», V, 1-2, pp. 1-208.

BOGATYREV P.G., JAKOBSON R.O.

1967 *Il folklore come forma di creazione autonoma*, «Strumenti critici», I, III, pp. 223-238.

BROOKS J.

1974 *The Young Kornei Chukovsky (1905-1914): A Liberal Critic in Search of Cultural Unity*, «The Russian Review», vol. 33, 1, pp. 50-62.

CAROLI D.

2015b *Libri per l'infanzia in Unione Sovietica: modelli educativi tra Rivoluzione d'ottobre e stalinismo*, «Rivista di storia dell'educazione», 2, pp. 51-61.

CROCKETT D.B.

1969 *Maršak's Children Verses through a Computer*, «The Slavic and East European Journal», vol. 13, 1, pp. 78-86.

DAVIES S.

1997 «*Us against Them*»: *Social Identity in Soviet Russia, 1934-1941*, «The Russian Review», vol. 56, 1, pp. 70-89.

DISCACCIATI O.

2013 *Il portiere della Repubblica a difesa dello stato sovietico*, «Fictionis. Studi sulla narrativa. Narrare la nazione», XII, pp. 83-93.

EVANS-ROMAINE K.

2005 *The Children's Poetry of Pasternak: Pasternakian Poetics in Miniature*, «The Slavic and East European Journal» (Special Forum Issue), vol. 49, 2, pp. 266-281.

EWING T.E.

1998 *Stalinism at Work: Teacher Certification (1936-1939) and Soviet Power*, «The Russian Review», vol. 57, 2, pp. 218-235.

FITZPATRICK S.

1971 *The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front, Moscow, 1928-29*, «Soviet Studies», vol. 23, 2, pp. 236-253.

Fox M. S.

1992 *Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28* in «Soviet Studies», vol. 44, 6, pp. 1045-1068.

- GIAQUINTA R.**
1985-1988 *Oberiu: per una rassegna della critica*, «Ricerche slavistiche», XXXII-XXXV, pp. 213-252.
- GIAQUINTA R.**
1987 *Centralizzazione e controllo: l'editoria sovietica 1917-1921*, «Europa Orientalis», 6, pp. 151-176.
- HUSBAND W.B.**
2006 *Correcting Nature's Mistakes: Transforming the Environment and Soviet Children's Literature 1928-1941*, «Environmental History», vol. 11, 2, pp. 300-318.
- INGGS J.A.**
2011 *Censorship and Translated Children's Literature in the Soviet Union. The Example of the Wizards Oz and Goodwin*, «Target», vol. 23, 1, pp. 77-91.
- KASSOF B.**
2015 *Glavlit, Ideological Censorship, and Russian Language Book Publishing, 1922-38*, «The Russian Review», vol. 74, pp. 69-96.
- KELLY C.**
2005 *Riding the Magic Carpet: Children and the Stalin Cult*, «Slavic and East European Journal», vol. 49, 2, pp. 199-224.
- MACLEOD A.S.**
1983 *Censorship and Children's Literature*, «The Library Quarterly: Information, Community, Policy», vol. 53, 1, pp. 26-38.
- PACINI SAVOJ L., MINISSI N. (A CURA DI)**
1965 *Annali. Sezione slava*, VIII, Napoli.
- PICCOLO L.**
2007 *Daniil Charms. Il volo e la vertigine*, «eSamizdat», vol. 1-2, pp. 135-151.
- PLAMPER J.**
2001 *Abolishing Ambiguity: Soviet Censorship Practices in the 1930s*, «The Russian Review», vol. 60, 4, pp. 526-544.
- WELD S. PANKENIER**
2014 *The Obliteration of the Avant-garde Aesthetic: Comparative Study of 1930s Picture Books by Samuil Marshak*, «Detskie čtenija», vol. 6, 2, pp. 184-195.
- WERTH N.**
1986 *Alphabétisation et idéologie en Russe Soviétique*, «Vingtième siècle: Revue d'histoire», 10, pp. 19-36.
- WOLFE B.D.**
1969 *La Krupskaja e l'epurazione delle biblioteche popolari*, «L'est», 4,

pp. 39-57.

ZELENOV M.B.

- 2000 *The Library Purges of 1932-1937 in Soviet Russia*, «International Journal for Russian & East European Bibliographic», vol. 14, pp. 42-57.
- 2007 «*To Prohibit in Accordance with Due Procedure...*»: *The Censorship Policy of Narkompros RSFSR, 1926*, «Solanus», vol. 21, pp. 49-75.

MONOGRAFIE E SAGGI IN LINGUA RUSSA

Азадовский М.К. (AZADOVSKIĬ M.K.)

1958-1963 *История русской фольклористики (в 2-х томах),*
Москва.

АРЗАМАСЦЕВА И.Н., НИКОЛАЕВА С.А. (ARZAMASCEVA I.N., NIKOLAEVA S.A.)

2013 *Детская литература: учебник для студента учреждений*
высш. проф. образования, Москва.

АРЗАМАСЦЕВА И.Н. (ARZAMASCEVA I.N.)

2003 *Век ребенка в русской литературе 1900-1930 годов, Москва.*

БАБИЧЕНКО Д.Л. (сост.) (BAVIČENKO D.L.) (A cura di)

1994a *Литературный фронт. История политической цензуры. 1932-*
1946. Сборник документов, Москва.

1997 *Счастье литературы. Государство и писатели. 1925-1938.*
Документы, Москва.

БАБИЧЕНКО Д.Л. (BAVIČENKO D.L.)

1994b *Писатели и цензоры, Москва.*

БАБУШКИНА А.П. (BABUŠKINA A.P.)

1948 *История русской детской литературы, Москва.*

БАЛИНА М., ВЬЮГИН В. (сост.) (BALINA M., V'JUGIN V.) (A cura di)

2014 *«Убить Чарскую...». Парадоксы советской литературы для*
детей, 1920-е – 1930-е гг., Санкт-Петербург.

БАРКОВСКАЯ Н.В., ЛИТОВСКАЯ М.А. (сост.) (BARKOVSKAJA N.V., LITOVSKAJA M.A.) (A cura di)

2010 *Детская литература сегодня: Сб. науч. ст., Екатеринбург.*

БЕГАК Б. (BEGAK B.)

1971 *Дети смеются. Очерки о юморе в детской литературе,*
Москва.

1980 *Сложная простота. Очерки по искусству детской*
литературы, Москва.

БИНЕВИЧ Е.М. (BINEVIČ E.M.)

2008 *Евгений Шварц. Хроника жизни, Санкт-Петербург.*

БЛИНОВ В.И. (BLINOV V.I.)

2005 *Русская детская книжка-картинка 1900-1941, Москва.*

БЛЮМ А.В. (сост.) (BLJUM A.V.) (A cura di)

1999 *Цензура в СССР. Документы 1917-1991, Москва.*

БЛЮМ А.В. (BLJUM A.V.)

1978 *Каратель лжи, или Книжные приключения барона*
Мюнхгаузена, Москва.

1994 *За кулисами «Министерства правды». Тайная история*
советской цензуры 1917-1929, Санкт-Петербург.

- 2000a *Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929-1953*, Санкт-Петербург.
- 2000b *Обэриуты под цензурным прессом (по секретным документам Главлита)*, в кн. З. Дичаров (сост.), *Распятие. Писатели – жертвы политических репрессий*, Санкт-Петербург, с. 244-252.
- 2003 *Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917-1991. Индекс советской цензуры с комментариями*, Санкт-Петербург.
- 2009 *От неолита до Главлита*, Санкт-Петербург.
- 2011 *Русские писатели о цензуре и цензорах. От Радищева до наших дней 1790-1990*, Санкт-Петербург.

БОРИСОВ С.Б. (BORISOV S.B.)

- 2008 *Энциклопедический словарь русского детства в двух томах (второе изд.)*, Шадринск.

БРАНДИС Е.П. (BRANDIS E.P.)

- 1980 *От Эзопа до Джанни Родари*, Москва.

БЫКОВ Д.Л. (BYKOV D.L.)

- 2014 *Советская литература. Расширенный курс*, Москва.

ВДОВЕНКО И.В. (VDOVENKO I.V.)

- 2007 *Стратегии культурного перевода. Перевод как “апроприация” текста. “Айболит” и “Бармалей”*, Санкт-Петербург.

ВИСЛОВ А.И., ЭБИН Ф.Э. (VISLOV A.I., EBIN F.E.)

- 1975 *Вслух про себя. Сборник статей и очерков советских детских писателей*, Москва.

ВИТЯЗЕВ П. (VITJAZEV P.)

- 1920 *Частные издательства в Советской России*, Петроград.

ВОЛОШИН М.А. (VOLOŠIN M.A.)

- 1990 *Путник по вселенным*, Москва.

ГАББЕ Т.Г. (GABBE T.G.)

- 2008 *Быль и небыль. Русские народные сказки, легенды и притчи*, Москва.

ГАЛАНОВ Б.Е. (GALANOV B.E.)

- 1962 *С.Я. Маршак. Очерк жизни и творчества*, Москва.

ГАЛАНОВ Б.Е., МАРШАК И.Э., ПЕТРОВСКИЙ М. (СОСТ.) (GALANOV B.E., MARŠAK I.E., PETROVSKIJ M.) (A CURA DI)

- 1975 *Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. Маршак и детская литература*, Москва.

ГАЛАНОВ Б.Е., МАРШАК И.С., ПАПЕРНЫЙ З.С. (СОСТ.) (GALANOV B.E., MARŠAK I.S., PAPERNYJ Z.S.) (A CURA DI)

- 1988 *Я думал, чувствовал, я жил: Воспоминания о С.Я. Маршаке*,

Москва.

ГАПЕЕВА В.И., КУЗНЕЦОВА Э.В. (GAPEEVA V.I., KUZNETSOVA E.V.)

1964 *Беседы о советских художниках*, Москва-Ленинград.

ГАСПАРОВ Б.М., ПАПЕРНО И.А. (GASPAROV B.M., PAPERNO I.A.)

1975 *«Крокодил К.И. Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий»*, в кн. Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века», Тарту.

ГАСПАРОВ М.Л. (GASPAROV M.L.)

2001a *О русской поэзии*, Санкт-Петербург.

2001b *Русский стих начала XX века в комментариях*, Москва.

ГЕЙЗЕР М. (GEJZER M.)

2006 *Маршак*, Москва.

ГИНЗБУРГ Л.Я. (GINZBURG L.JA.)

2011 *Записные книжки. Воспоминания, эссе*, Санкт-Петербург.

ГЛОЦЕР В. (GLOSER V.)

1987 *Художники детской книги о себе и своем искусстве*, Москва.

ГОЛОВИН В.В. (GOLOVIN V.V.)

2000 *Русская колыбельная песня: фольклорная и литературная традиция* (Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук), Санкт-Петербург.

ГОРЬКИЙ М. (GOR'KIJ M.)

1918 *Несвоевременные мысли*, Петроград.

1949-1955 *Собрание сочинений в 30-и томах*, Москва.

1968 *О детской литературе*, Москва.

2012 *Полное собрание сочинений. Письма в 24-х томах*, Москва.

ГОРЯЕВА Т.М. (СОСТ.) (GORJAEVA T.M.) (A cura di)

1997 *История советской политической цензуры: Документы и комментарии*, Москва.

ГОРЯЕВА Т.М. (GORJAEVA T.M.)

2002 *Политическая цензура в СССР 1917-1991*, Москва.

2009 *Радио России: политический контроль советского радиовещания в 1920-1930-х годах: документированная история*, Москва.

2010 *Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии*, Москва.

ГУЛЬ Р. (GUL' R.)

1938 *Цензура и писатель в СССР*, в кн. «Современные записки» (Annales contemporaines), 56, с. 438-449.

ГУНТЕР Г., ДОБРЕНКО Е. (СОСТ.) (GÜNTHER G., DOVBRENKO E.)

2000 *Соцреалистический канон*, Санкт-Петербург.

- ДОБРЕНКО Е. (DOVBRENKO E.)**
1997 *Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы*, Санкт-Петербург.
- ДОЛЖАНСКАЯ Л., ОСИПОВА И. (СОСТ.) (DOLŽANSKAJA L., OSIPOVA I.) (A CURA DI)**
2004 *Обречены по рождению...*, Санкт-Петербург.
- ЖИБУЛЬ В.Ю. (ŽIBUL' V.JU.)**
2004 *Детская поэзия серебряного века*, Минск.
- ЖИРКОВ Г.В. (ŽIRKOV G.V.)**
2001 *История цензуры в России XIX-XX вв.*, Москва.
- ЗАБОЛОЦКИЙ Н.А. (ZABOLOCKIJ N.A.)**
1995 *«Огонь, мерцающий в сосуде...»*, Москва.
- ЗАМЯТИН Е.И. (ZAMJATIN E.I.)**
2003-2011 *Собрание сочинений в 5-и томах*, Москва.
- ЗЕЛЕНОВ М.В. (ZELENOV M.V.)**
2000 *Аппарат ЦК РКП(б)-ВКП(б), цензура и историческая наука в 1920-е годы*, Нижний Новгород.
2006 *Цензура и органы цензуры в постановлениях Наркомпроса РСФСР в 1922—1924 гг.*, в кн. *Цензура в России: история и современность*, Санкт-Петербург, с. 257-286.
2008 *Цензура и органы цензуры в постановлениях Наркомпроса РСФСР в 1927 г.*, в кн. *Цензура в России: История и современность*, вып. 4, с. 254-290.
- ЗУБАРЕВА Е.Е. (ZUBAREVA E.E.)**
2004 *Детская литература: учеб. для студентов учреждений сред. проф. образования*, Москва.
- КАПИЦА Ф.С., КОЛЯДИЧ Т.М. (KAPICA F.S., KOLJADIČ T.M.)**
2011 *Русский детский фольклор. Учебное пособие*, Москва.
- КАССИЛЬ Л.А. (KASSIL' L.A.)**
1954 [1940] *Маяковский – сам. Очерк жизни и работы поэта*, Москва.
- КЛИМАНОВА Л.С. (СОСТ.) (KLIMANOVA L.S.) (A CURA DI)**
1972 *О партийной и советской печати и радиовещании и телевидении. Сборник документов и материалов*, Москва.
- КОЛЕСОВА Л. Н. (KOLESOVA L.N.)**
2009 *Детские журналы России. XX век*, Петрозаводск.
- КОН Л.Ф. (KON L.F.)**
1955 *Советская детская литература восстановительного периода (1921-1925)*, Москва.
1960 *Советская детская литература (1917-1929)*, Москва.

КОНАШЕВ М.Б., ПАТРУШЕВА Н.Г. (СОСТ.) (KONAŠEV M.B., PATRUŠEVA N.G.) (A CURA DI)
2013 *Цензура в России: история и современность. Сборник научных трудов*, вып. 6, Санкт-Петербург.

КОНАШЕВИЧ В.М. (KONAŠEVIČ V.M.)
1968 *О себе и о своем деле*, Москва.

КРУПСКАЯ Н.К. (KRUPSKAJA N.K.)
1954 *Какая книжка нужна нашим детям*, в кн. «О детской литературе и детском чтении», Детское издательство.

Кузьмин Н. (KUZ'MIN N.)
1982 *Давно и недавно*, Москва.

Кузьмина М.Ю. (KUZ'MINA M.JU.)
1997 *Сказочный эпос К. Чуковского (стилевой выражение авторской позиции)* (Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук), Петрозаводск.

Кулешов Е., Антипова И. (KULEŠOV E., ANTIPOVA I.)
2003 *Детский сборник: статьи по детской литературе и антропологии детства*, Москва.

Куценко И. (KUCENKO I.)
1997 *Маршак в Краснодаре. 1918-1922*, Краснодар.

ЛЕБЕДЕВ П.И. (LEBEDEV P.I.)
1949 *Советское искусство в период иностранной военной интервенции и гражданской войны*, Москва-Ленинград.

ЛЕНИН В.И. (LENIN V.I.)
1967-1975 *Полное собрание сочинений в 55-и томах* (5 изд.), Москва.

ЛОЗОВСКАЯ К.И., ПАПЕРНЫЙ З.С., ЧУКОВСКАЯ Е.Ц. (СОСТ.) (LOZOVSKAJA K.I., PAPERNYJ Z.S., ČUKOVSKAJA E.C.) (A CURA DI)
1977 *Воспоминания о Корнее Чуковском*, Москва.

ЛУНАЧАРСКИЙ А.В. (СОСТ.) (LUNAČARSKIJ A.V.) (A CURA DI)
1931 *Детская литература. Критический сборник*, Москва.

ЛУНАЧАРСКИЙ А.В. (LUNAČARSKIJ A.V.)
1963-1967 *Собрание сочинений в 8-и томах*, Москва.
1985 *О детской литературе, детском и юношеском чтении: Избранное*, Москва.

ЛУППОЛ И.К., РОЗЕНТАЛЬ М.М., ТРЕТЬЯКОВ С.М. (СОСТ.) (LUPPOL I.K., ROZENTAL' M.M., ТРЕТ'ЯКОВ S.M.) (A CURA DI)
1934 *Стенографический отчет первого Всесоюзного съезда советских писателей*, Москва.

Ляпунов Б. (LJAPUNOV B.)
1955 *М. Ильин. Критико-биографический очерк*, Москва.

МАКАРЕНКО А.С. (MAKARENKO A.S.)

1955 *О детской литературе и детской чтении. Статьи, рецензии, письма, Москва.*

МАКАРОВ В.Г., ХРИСТОФОРОВ В.С. (сост.) (МАКАРОВ V.G., CHRISTOPOROV V.S.) (A CURA DI)

2005 *Высылка вместо расстрела. Депортация интеллигенции в документах ВЧК-ГПУ: 1921-1923, Москва.*

МАНДЕЛЬШТАМ О.Э. (MANDEL'STAM O.E.)

1978 *Стихотворения, Ленинград.*

1993-1999 *Собрание сочинений в 4-х томах, Москва.*

1997 *Полное собрание стихотворений, Санкт-Петербург.*

2012 *Сонные трамваи, Санкт-Петербург.*

МАРШАК С.Я. (MARŠAK S.JA.)

1968-1972 *Собрание сочинений в 8-и томах, Москва.*

МАЯКОВСКИЙ В.В. (MAJAKOVSKIJ V.V.)

1955-1961 *Полное собрание сочинений в 13-и томах, Москва.*

МЕЛЬНИКОВ М.Н. (MEL'NIKOV M.N.)

1987 *Русский детский фольклор. Учебное пособие, Москва.*

МИХАЛКОВ С.В. (MICHALKOV S.V.)

1994 *Собрание сочинений в 2-х томах, Москва.*

МОЛОК Ю.А. (МОЛОК Ju.A.)

1969 *Владимир Михайлович Конашевич, Ленинград.*

НЕКЛЮДОВ С.Ю. (NEKLJUDOV S.Ju.)

2007 *Происхождение анекдота: «Муха-цокотуха» под судом советских вождей, Постсоциалистический анекдот, Международный симпозиум. 15–16 января 2007, Тарту, с. 37-42.*

НЕКРАСОВ Н.А. (NEKRASOV N.A.)

2004 *Стихотворения. Поэмы, Москва.*

НИКИТИНА З.А., РАХМАНОВ Л.Н. (NIKITINA Z.A., RACHMANOV L.N.)

1966 *Мы знали Евгения Шварца, Ленинград-Москва.*

НОВИКОВА А.М. (NOVIKOVA A.M.)

1982 *Русская поэзия XVIII - первой половины XIX в. и народная песня: Учеб. Пособие по спецкурсу для студентов пед. ин-тов по спец. №2101, Москва.*

ОЛЕША Ю.К. (OLEŠA Ju.K.)

1956 *Три толстяка, Москва.*

ПАНТЕЛЕЕВ Л. (PANTELEEV L.)

1966 *Живые памятники, Москва.*

- 1980 *Две встречи*, в кн. «Память», вып. 3, Париж, с. 287-328.
- ПАПЕРНЫЙ В. (PAPERNYJ V.)**
2011 *Культура два*, Москва.
- ПАСТЕРНАК Б.Л. (PASTERNAK B.L.)**
2003-2005 *Полное собрание сочинений в 11-и томах*, Москва.
- ПАТРУШЕВА Н.Г. (СОСТ.) (PATRUŠEVA N.G.)**
2003 *Цензура в России в конце XIX – начале XX века: прошлое и настоящее. Сб. воспоминаний*, Санкт-Петербург.
- ПЕТРОВ В. (PETROV V.)**
1972 *Владимир Васильевич Лебедев*, Москва.
- ПЕТРОВСКИЙ М. (PETROVSKIJ M.)**
1966 *Книга о Корнее Чуковском*, Москва.
2008 *Книги нашего детства*, Санкт-Петербург.
- ПЛАТТ К.М.Ф. (PLATT K.M.F.)**
2008 *Доктор Дулиттл и доктор Айболит на приеме в отделении травмы*, в кн. И. Кукулин и др., *Веселые человечки*, Москва, с. 101-124.
- ПОЛТАВСКИЙ С. (POLTAVSKIJ S.)**
1919 *Новому ребенку новая сказка: этюд для родителей и воспитателей*, Саратов.
- ПУТИЛОВА Е.О. (PUTILOVA E.O.)**
1982 *Очерки по истории критики советской детской литературы. 1917-1941*, Москва.
2005 *Детское чтение для сердца и разума. Очерки по истории детской литературы*, Санкт-Петербург.
- РУСАКОВ Д.В. (RUSAKOV D.B.)**
1978 *Жизнь и творчество Корнея Чуковского*, Москва.
- САТУНОВСКИЙ Я. (SATUNOVSKIJ JA.)**
2009 *Литературоведческие и критические статьи*, Мюнхен.
- СЕТИН Ф.И. (SETIN F.I.)**
1990 *Сказка “Конек-Горбунок” и ее идейно-художественные достоинства*, в кн. Ф. И. Сетин, *История русской детской литературы: конец X – первой половины XIX века. Учебник для студентов ин-та культуры*, Москва, с. 242-249.
- СИВОКОНЬ С.И. (SIVOKON' S.I.)**
1990 *Уроки детских классиков*, Москва.
- СИДОРОВ А.А. (SIDOROV A.A.)**
1929 *Русская графика в годы революции: 1917-1922*, Москва.

- СИНЯВСКИЙ А.Д. (SINJAVSKIJ A.D.)**
2001 *Иван-дурак. Очерк русской народной веры, Москва.*
- СМИРНОВА В. (SMIRNOVA V.)**
1967 *О детях и для детей, Москва.*
- СТАРЦЕВ И.И. и др. (STARCEV I.I. ET AL.)**
1933-1989 *Детская литература : библиография в 18 ч. [1918-1984], Москва-Ленинград.*
- СТЕИНЕР Е. (STEINER E.)**
2002 *Искусство советской детской книги 1920-х годов. Авангард и построение нового человека, Москва.*
- СТЕПАНОВ Н. (СТЕРАНОВ N.)**
1975 *Велимир Хлебников. Жизнь и творчество, Москва.*
- СУЗДОРФ, Э.А. (SUZDORF E.A.)**
2011 *Журналы «Еж» и «Чиж» в контексте советской детской печати 1920-1930-х гг. (Диссертация на соискание ученой степени), Москва.*
- ТРИФОНОВ Н. А. (СОСТ.) (TRIFONOV N.A.) (A CURA DI)**
1970 *А. В. Луначарский: Неизданные материалы, Москва.*
- УСТИНОВ А.Б.**
1990 *Дело детского сектора госиздата 1932 г. Предварительная справка, в Г.А. Морев (сост.), Михаил Кузьмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции, 15-17 мая 1990, Ленинград.*
- ФАТЕЕВ А.В. (FATEEV A.V.)**
2007 *Сталинизм и детская литература в политике номенклатуры СССР (1930-е-1950-е), Москва.*
- ФОГЕЛЕВИЧ Л.Г. (FOGELEVIČ L.G.)**
1935 *Основные директивы и законодательство о печати. Систематический сборник (5-е изд.), Москва.*
- ХАРМС Д. (CHARMS D.)**
2011 *Собрание сочинений в 3-х томах, Санкт-Петербург.*
- ХЛЕБНИКОВ В. (CHLEBNIKOV V.)**
1985 *Ладомир, Москва.*
1986 *Творения, Москва.*
2000-2006 *Собрание сочинений в 6-и томах, Москва.*
- ХОДАСЕВИЧ В.Ф. (CHODASEVIČ V.F.)**
1982 *Белый коридор. Воспоминания, Нью-Йорк.*
- ХОЛШЕВНИКОВ В.Е. (CHOLŠEVNIKOV V.E.)**
1991 *Стихование и поэзия (авт.сб.ст.), с. 209-224.*

- ЦВЕТАЕВА М.И. (CVETAeva M.I.)**
1988 *Сочинения в 2-х томах, Москва.*
- ЧЕХОВ Н.В. (ČECHOV N.V.)**
1915 *Введение в изучение детской литературы, Москва.*
- Чистов К.В. (ČISTOV K.V.)**
2005 *Фольклор. Текст. Традиция, Москва.*
- Чудакова М.О. (ČUDAkOVA M.O.)**
2001 *Литература советского прошлого, Москва.*
- Чуковская Л.К. (ČUKOVSKAJA L.K.)**
2011a *В лаборатории редактора, Москва.*
2011b *Избранное, Москва.*
2013 *Прочерк, Москва.*
2014 *Памяти детства. Мой отец — Корней Чуковский, Москва.*
- Чуковская Л.К., Пантелеев Л. (ČUKOVSKAJA L.K., PANTELEEVI L.)**
2011 *Переписка. 1929-1987, Москва.*
- Чуковский К.И. (сост.) (ČUKOVSKIJ K.I.) (A CURA DI)**
1959-1985 *Мастерство перевода. Серия сборников статей по теории перевода, Москва.*
- Чуковский К.И. (ČUKOVSKIJ K.I.)**
2001-2013 *Собрание сочинений в 15-и томах, Москва.*
- Чуковский Н.К., Чуковский М.Н. (ČUKOVSKIJ N.K., ČUKOVSKAJA M.N.)**
2015 *Воспоминания Николая и Марины Чуковских, Москва.*
- ШВАРЦ Е.Л. (ŠVARC E.L.)**
1990 *Живу беспокойно... Из дневников, Ленинград.*
1997 *Телефонная книжка, Москва.*
2012 *Все произведения: проза, пьесы, стихи, Москва.*
- ШЕНТАЛИНСКИЙ В.А. (ŠENTALINSKIJ V.A.)**
2007 *Преступление без наказания, Москва.*
2009 *Рабы свободы, Москва.*
2011 *Донос на Сократа, Москва.*
- Шкловский В.Б. (ŠKLOVSKIJ V.B.)**
1966 *Старое и новое: Книга статей о детской литературе, Москва.*
- ЩЕРБИНА В.Р. (глав. ред.) (ŠČERBINA V.R.) (A CURA DI)**
1971 *Литературное наследство, т. 80, Москва.*
- ЭЙХЕНБАУМ Б.М. (EJCHENBAUM B.M.)**
1987 *О литературе: Работы разных лет, Москва.*
- Эткинд Е.Г. (ETKIND E.G.)**
1963 *Поэзия и перевод, Москва-Ленинград.*
1985 *Материя стиха [La matière du vers], Париж.*

Яснoв М.Д. (JASNOV M.D.)

2014

*Путешествие в чудетство. Книга о детях, детской поэзии и
детских поэтах, Санкт-Петербург.*

PERIODICA IN LINGUA RUSSA

АЛЕКСАНДРОВ А. (ALEKSANDROV A.)

1984 *Учитель, ученик...*, «Детская литература», 2, с. 42-45.

АЛЕКСЕЕВА М. (ALEKSEEVA M.)

1967 *Наши первые журналы для детей*, «Детская литература», 1, с. 13-15.

АНДРЕЕВ А. (ANDREEV A.)

29.01.1936 *О детской литературе*, «Правда», 28, с. 4.

АРЗАМАСЦЕВА И.Н. (ARZAMASCEVA I.N.)

2012 *Подвижники детского чтения*, «Детские чтения», 1, 1, с. 12-42.

БЕЗРОГОВ В., ИВАНЧЕНКО Г. (BEZROGOV V., IVANČENKO G.)

2010 *Детское чтение: от начала к концу XX века*, «Новое литературное обозрение», 102, с. 288-299.

БЛЮМ А.В. (BLJUM A.V.)

1993 *«Звезда» в годы Большого террора (по секретным донесениям Ленгорлита и Главлита)*, «Звезда», 11, с. 170-181.

1996 *Как громили «вредительскую группу» Маршака: доносы цензора Чевычелова*, «Мир образования», 1, с. 70-73.

БОЛОТИН С., СМИРНОВА В. (BOLOTIN S., SMIRNOVA V.)

16.12.1929: *Детская книга в реконструктивный период*, «Литературная газета», с. 1.

БОЛОТИН С. (BOLOTIN S.)

1933 *Блестящие сделанные маски*, «Детская и юношеская литература», 12, с. 21-22.

БОНДАР В.В., МАРКОВА О.Н. (BONDAR V.V., MARKOVA O.N.)

2015 *К истории пребывания С. Я. Маршака в Екатеринодаре и Краснодаре: дом на Гоголевской улице*, «Наследие веков», 1, с. 123-134.

БУХШТАБ Б. (BUCHŠTAV B.)

1930 *Поэзия Маршака*, «Книга детям», 1, с. 16-20.

ВЛАСОВ В.А. (VLASOV V.A.)

1983 *Из записей разных лет*, «Панорама искусств», Вып. 6.

ВОРОНСКИЙ А. (VORONSKIJ A.)

1927 *Об ужасном крокодиле, о федерации писателей и фальшивых фразах (открытое письмо тов. Гусеву)*, «Красная новь», 6, с. 238-249.

- Вульф Б.Д. (VUL'F B.D.)**
1970 *Крупская чистит библиотеки*, «Новый журнал», 99, с. 237-246.
- Вьюгин В. (V'JUGIN V.)**
2013 *...Чистые люди, почти «святые» («Мистер Твистер», Маршак и табу)*, «Детские чтения», IV, 2, с. 152-189.
- ГАСПАРОВ Б.М. (GASPAROV B.M.)**
1992 *Мой до дыр*, «Новое литературное обозрение», 1, с. 304-319.
- ГЕРЧУК Ю. (GERČUK Ju.)**
1970 *На улице Бассейной*, «Детская литература», 9, с. 46-48.
1977 *Голоса времени. Детские книги художников ОСТА*, «Детская литература», 10, с. 74-79.
2003 *Первые иллюстраторы Чуковского*, «Детская литература», 4-5, с. 46-51.
- Горький М. (GOR'KIJ M.)**
1956 *Письмо М. Кольцову от ноября (после 6-го) 1928*, «Новый мир», 6, с. 150-151.
- ГОРОДЕЦКИЙ С. (GORODECKIJ S.)**
10.04.1940 *«Детская» Маяковского*, «Литературная газета», 20, с. 4.
- ГРИНБЕРГ А. (GRINBERG A.)**
1925 *«Жан бесхлебный. Сказка для детей» (в переводе Гершензона и «Жан беднота и заяц. Сказка для детей всех возрастов» (рассказал К. Чуковский)*, «Печать и революция», 8, с. 258-259.
- Грудская А. (GRUDSKAJA A.)**
1932 *Литература для дошкольного и младшего возрастов. Маршак, С. «Пожар»*, «Детская литература», 10, с. 3.
- ГУБАЙДУЛЛИНА А. (GUBAJDULLINA A.)**
2012 *Символика трамвая в поэзии XX века для детей*, «Детские чтения», II, 2, с. 163-178.
- Гуськов Н.А. (Gus'kov N.A.)**
2012 *«Книжка про книжки» С.Я. Маршака*, «Детские чтения», II, 2, с. 197-212.
- Двинский Е. (DVINSKIJ E.)**
24.04.1928 *Как «Еж» обучает детей хулиганству*, «Комсомольская Правда», с. 3.
- ДОМАНСКИЙ Ю. (DOMANSKIJ Ju.)**
2012 *Поврежденная игрушка в стихотворных циклах для самых маленьких Агнии Барто и Ивана Неходы*, «Детские чтения», II, 2, с. 179-196.
- ЖЕЛОВОВСКИЙ И.А. (ŽELOVOVSKIJ I.A.)**
1930 *Против снижения жанра (по поводу статьи Остроумова)*,

«Книга детям», 1, с. 24-25.

Заболоцкий Н.А. (ZABOLOCKIJ N.A.)

14.10.1935 *Рабле – детям*, «Литературный Ленинград», с. 3.

Замятин Е.И. (ZAMJATIN E.I.)

1921 *Я боюсь*, «Дом искусств», 1, с. 43-45.

Ингулов С.Б. (INGULOV S.B.)

1928 *Критика, не отрицающая, а утверждающая*, «Красная Нива», 19, с. 2.

1924 *Инструкция по пересмотру книжного состава библиотек*, «Красный библиотекарь», 1, сс. 135-137.

Калмыкова А. (KALMYKOVA A.)

1923 *Что читать детям*, «Новая книга», 1-2 (6-7), с. 17-22.

Кальм Д. (KAL'M D.)

16.12.1929 *Против халтуры в детской литературе. Куда нос его ведет?*, «Литературная газета», 35, с. 2.

30.12.1929a *За действительно советскую детскую книгу!*, «Литературная газета», 37, с. 2.

30.12.1929b *Факты и автографы*, «Литературная газета», 37, с. 2.

Кальмеер Д. (KAL'MEER D.)

09.12.1929 *Пути детской литературы. На докладе А.В. Луначарского*, «Литературная газета», 34, с. 1.

Капица О.И. (KAPICA O.I.)

1929 *Фольклор в современной детской литературе*, «Книга детям», 2-3, с. 21-28.

Келли К. (KELLY K.)

2003 *«Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда*, «Новое литературное обозрение», 60, с. 218-251.

Китайник М. (KITAJNIK M.)

1940 *Детский фольклор и детская литература*, «Детская литература», 5, с. 12-15.

Кон Л. (Kon L.)

1936 *Коренной вопрос детской литературы*, «Детская литература», 6, с. 41-44.

Кондаков И.В. (KONDAKOV I.V.)

2003 *Лепые нелепицы Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст*, «Общественные науки и современности», 1, с. 158-176.

Кормчий Л. (KORMČIJ L.)

17.02.1918 *Забывтое оружие. О детской книге*, «Правда», 28, с. 3.

- КРАСНОВА М. (KRASNOVA M.)**
 2002 *Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза*, «Новое литературное обозрение», 58, с. 288-301.
- Крупская Н.К. (KRUPSKAJA N.K.)**
 1924 *Инструкция по пересмотру книжного состава библиотек*, «Красная Новь», с. 135-141.
 01.02.1928 *О 'Крокодиле' Чуковского*, «Правда», с. 5.
- Кузьмина М.Ю. (KUZ'MINA M.JU.)**
 1995 *Страшное в сказках К. Чуковского*, «Проблемы детской литературы», с. 57-69.
- Кукулин И., Майофис М. (KUKULIN I., MAJOFIS M.)**
 2002 *Семиотика детства. Вступительная заметка*, «Новое литературное обозрение», 58, с. 1-8.
 2003 *Детское чтение советской эпохи: несоветский взгляд*, «Новое литературное обозрение», 60, с. 214-217.
- Кулешов Е. (KULEŠOV E.)**
 2012 *Самуил Маршак (1887-1964). Биография. Маршак в литературной полемике 1920-1930-х гг.*, «Детские чтения», II, 2, с. 76-86.
- Левин М. (LEVIN M.)**
 1939a *Маяковский и дети*, «Детская литература», 4, с. 11-13.
 1939b *С. Маршак*, «Детская литература», 4, с. 19-23.
- Литовская М. (LITOVSKAJA M.)**
 2012 *Аркадий Гайдар*, «Детские чтения», II, 2, с. 87-104.
- Лощилов И. (LOŠČILOV I.)**
 2014 *Заболоцкий и Африка*, «Детские чтения», V, 1, с. 148-154.
 1930 *Пути детской книги*, «Книга детям», 1, с. 4-15.
 1970 *Неизданные материалы*, «Наука», 82, с. 407-408.
- Любарская А.И. (LJUBARSKAJA A.I.)**
 1995 *За гранью прошлых дней. Заметки о Маршаке и его редакции*, «Нева», 2, с. 162-170.
 1998 *За тюремной стеной*, «Нева», 5, с. 148-172.
- Малютин З. (MALJUTIN Z.)**
 1930 *Очерки, становящиеся реакционными «записками писателя»*, «На литературном посту», 17, с. 82-85.
- Мандельштам О.Э. (MANDEL'STAM O.E.)**
 1967 *Детская литература*, «Детская литература», 6, с. 64.
- Маршак С.Я. (MARŠAK S.JA.)**
 23.05.1933 *Литература детям*, «Известия», с. 2.
 27.05.1933 *Литература детям*, «Известия», с. 2.
 1937 *Путь к детской поэзии*, «Детская литература», 21, с. 65-66.

- МАСЛИНСКАЯ С. (MASLINSKAJA S.)**
2012 *Корней Чуковский*, «Детские чтения», II, 2, с. 58-75.
- МЕЙЛАХ М.Б., МАЛЬСКИЙ И. (MEJLACH M.B., MAL'SKIJ I.)**
1992 *Разгром ОБЭРИУ: Материалы следственного дела*, «Октябрь», 11, с. 166-191.
- МЕКСИН Я. (MEKSIN JA.)**
1929 *Путь гизовской детской книги*, «Книга детям», 2-3 с. 2-12.
- НЕЕЛОВ Е.М. (NEELOV E.M.)**
1976 *Переступая возрастные границы...* (заметки о взрослом содержании сказок К. Чуковского), «Проблемы детской литературы», с. 53-70.
1981 *Сложность простоты* («Сказка о глупом мышонке» С. Маршака), «Проблемы детской литературы», с. 62-75.
- НЕЛИДОВА Е. (NELIDOVA E.)**
1924 *К вопросу о комплектовании детской библиотеки* (В связи с изъятием вредной и устаревшей литературы), «Красный библиотекарь», 8, с. 55-59.
- НОВИКОВ В.И. (NOVIKOV V.I.)**
2006 *Петрушка в современном мире*, «Общественные науки и современность», 5, с. 167-176.
- ОГИНСКАЯ Л. (OGINSKAJA L.)**
1973 *Он был одним из больших художников-полиграфистов*, «Декоративное искусство СССР», 6, с. 29-37.
- ОСТРОУМОВ Л. (OSTROUMOV L.)**
1930 *В защиту жанра*, «Книга детям», 1, с. 21-24.
- ПАНТЕЛЕЕВ Л. (PANTELEEV L.)**
1936 *Речь тов. Л. Пантелеева*, «Детская литература», 2, с. 26-30.
- ПЕРЕЛЬМУТЕР В. (PEREL'MUTER V.)**
2007 *Мастерство Чуковского*, «Арион», 1, с. 111-127.
- ПЕТРОВСКИЙ М. (PETROVSKIJ M.)**
1964 *В начале было слово народное*, «Дошкольное воспитание», 1-2, с. 108-114; 115-121.
26.01.1972 *По дороге к Рассеянному. История одной маленькой мистификации*, «Литературная газета», 4, с. 7.
1976 «Веселый жар черновика...», «Детская литература», 3, с. 27-31.
1980 *У истоков «Двенадцати»*, «Литературное обозрение», 11, с. 20-26.
- ПИЛЬНЯК Б.А. (PIL'NJAK B.A.)**
1987 *Повесть непогашенной луны*, «Знамя», 6, с. 17-38.

- Платонова Ю. (PLATONOV Ju.)**
1977 *Ритмы Маяковского: иллюстрации к детской поэзии В. Маяковского*, «Детская литература», 10, 69-73.
- Покровская А.К. (POKROVSKAJA A.K.)**
1930 *Маяковский как детский писатель*, «Книга детям», 2-3, с.16-20.
- Порядина М. (PORJADINA M.)**
2002 *Две встречи несовместимые*, «Новое литературное обозрение», 58, с. 282-287.
- Разин И. (RAZIN I.)**
25.01.1930 *Про серого зайчика и пятилетку. Против аполитичности в детской литературе*, «Комсомольская Правда», с. 3.
- Рахтанов И.А. (RASHTANOV I.A.)**
1971 *Рассказы по памяти*, «Детская литература», с. 7-15.
- Рогачев В.А. (ROGAČEV V.A.)**
1976 *«Детский остров» Николая Асеева*, «Проблемы детской литературы», с. 71-82.
- Рустам-Бек Б. (RUSTAM-BEK B.)**
1925 *Как создается детская литература?*, «Огонек», 16, с. 12.
- Свердлова К. (SVERDLOVA K.)**
1991 *О «чуковщине»*, «Горизонт», 3, с. 17-25.
- Семеновский В. (SEMEHOVSKIJ V.)**
1932 *Литература для дошкольного и младшего возрастов. Маршак, С. «Прогулка на осле»*, «Детская литература», 13, с. 5.
- Смирнова В. (SMIRNOVA V.)**
1930 *А. Барто*, «Книга детям», 2-3, с. 20-22.
- Смирнова Т.В. (SMIRNOVA T.V.)**
2001 *Детский журнал Корнея Чуковского*, «Русская галерея», 1, с. 118-120.
- Строева А.А. (STROEVA A.A.)**
2013 *Формирование системы местных органов цензурного контроля в 1920-е гг.*, «Вестник архивиста», 3, с. 227-236.
- Тарасенков А. (TARASEHKOVA A.)**
1933 *Да здравствует сказка!*, «Детская и юношеская литература», 9.
10.12.1934 *Поэт и муха*, «Литературная газета», 165, с. 3.

- ТРЕНИН В. (TRENIN V.)**
1939 О «смешной» поэзии, «Детская литература», 9, с. 20-25.
- ТУМИМ Г.Г. (TUMIM G.G.)**
1920 Два крокодила (Несколько мыслей педагога), «Книга и революция», 1, с. 52-53.
- ФЕЛЬДМАН Д.М. (FEL'DMAN D.M.)**
2012 Грани скандала: «Повесть непогашенной луны» Б.А. Пильняка в литературно-политическом контексте 1920-х годов, «Вестник РГГУ», 13, с. 79-106.
- ФЛЕРИНА Е. (FLERINA E.)**
30.12.1929 С ребенком надо говорить всерьез, «Литературная газета», 37, с. 2.
- ХАЛАТОВ А. (CHALATOV A.)**
30.12.1929 К спорам о детской литературе, «Литературная газета», 37, с. 2.
- ХАЛТУРИН И. (CHALTURIN I.)**
1966 Первый советский журнал для детей, «Детская литература», 6, с. 47.
- ХАНИН Д. (CHANIN D.)**
1930a Борьба за детского писателя, «Книга детям», 1, с. 1-4.
1930b Нужен свежий ветер, «Книга детям», 4, с. 1-3.
10.07.1930c Сожжение Маяковского, «Литературная газета», (28), с. 2.
- ХЕРСОНСКАЯ Н.К. (CHERSONSKAJA N.K.)**
1923 О сказках, «Красный библиотекарь», 2-3, с. 145-148.
1924 О сказках, «Красный библиотекарь», 4, с. 122-124.
- ЧАРСКАЯ-БОЙКО В.Ю., ИВАНКИВА М.В. (ČARSKAJA-BOJKO V.JU., IVANKOVA M.V.)**
2014 Иллюстрации в детской литературе: опыт интермедиального анализа, «Детские чтения», VI, 2, с. 220-232.
- ЧУКОВСКИЙ К.И. (ČUKOVSKIJ K.I.)**
1917 Ная, «Нива», 2, 1917, с. 37-48.
1917 Золотой порошок, «Нива», 6, 1917, с. 165-172.
1936a Работать по-новому, «Детская литература», 2, с. 9-16.
1936b Поэзия и дисциплина, «Красная Новь», 1, с. 208-216.
- ШАТИЛОВ Б. (ŠATILOV B.)**
1929a Еж, «Октябрь», 12, с. 184-189.
1929b О заповедях Чуковского, о воскресении Лазаря и о прочем, «Книга детям», 4-5, с. 3-8.
- ШЕР Н.С. (ŠER N.S.)**
1933 Источник здорового смеха, «Детская и юношеская литература», 10, с. 13-14.
1967 Из истории детской книги, «Детская литература», 3, с. 14-16.

Шкловский В.Б. (ŠKLOVSKIJ V.B.)

1930 *Очеркизм в детской литературе*, «Книга детям», 4, с. 3-5.

1939 *Новый рассказ А. Гайдара*, «Детская литература», 4, с. 36-39.

Штейнберг Е. (ŠTEJNBERG E.)

1933 *Творческий путь Виталии Бианки*, «Детская и юношеская литература», 10, с. 1-4.

Щеглова Е. (ŠČEGLOVA E.)

1984 *Сказка, которая учит и забавляет*, «Детская литература», 2, с. 46-48.

Эбин Ф. (EVIN F.)

1939 *Из записной книжки Маяковского*, «Детская литература», 4, с. 14-18.

Эпштейн М.Н., Юкина Е. (EPŠTEJN M.N., JUKINA E.)

1979 *Образы детства*, «Новый мир», 12, с. 242-259.

Яковлев В. (JAKOVLEV V.)

25.01.1930 *На новые рельсы*, «Комсомольская Правда», с. 3.

MATERIALI SENZA AUTORI NÉ CURATORI SPECIFICI

Нужны ли нашим детям сказки? Дети и книги. Анатолий Луначарский против надуманного реализма детских книг, «Вечерняя Москва», 14.02.1928.

Мы призываем к борьбе с «чуковщиной» (Резолюция общего собрания родителей Кремлёвского детсада), «Дошкольное воспитание», 4, 1929, с. 74.

Н. Гумилев и Русский Парнас. Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991 г., Санкт-Петербург 1992.

О художниках-пачкунах, «Детская книга», 3-4, 1936, с. 40-42.

Первое совещание о детской литературе при ЦК ВЛКСМ, «Правда», 29.01.1936, с. 3.

Против формализма и штампа в иллюстрациях к детской книге, «Детская книга», 3-4, 1936, с. 43-45.

Книга для детей. Произведения зарубежных писателей в переводах на русский язык 1917-1978. Библиографический указатель, Москва 1979.

SITOGRAFIA

<http://feb-web.ru/feb/litnas//default.asp>
<http://s-marshak.ru/>
<http://www.chukfamily.ru/>
<http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal>
<http://www.opentextnn.ru/censorship/>
<http://avantgarde.narod.ru/biblio/chl.htm>.
<http://pudl.princeton.edu/collections/pudl0127>
<http://arch.rgdb.ru/xmlui/>

ГЕРАСИМОВА А. (GERASIMOVA A.)

Как сделан «Врун» Хармса, (disponibile al link:
<http://umka.ru/liter/950701.html>).

КАНАТОВА М. (KANATOVA M.)

Что такое эзопов язык (disponibile al link:
<http://arzamas.academy/materials/802>).

ЭЙХЕНБАУМ Б.М. (EJCHENBAUM B.M.)

Анна Ахматова. Опыт анализа (disponibile al link:
literature.ucoz.ru/BIBLOITEKA/nauchnaya/ehjkenbaum_b-anna_akhmatova-opyt_analiza.pdf).

ARCHIVI

ЦГАЛИ СПб — Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (Archivio di Stato centrale di letteratura e arte di San Pietroburgo).

ЦГА СПб — Центральный государственный архив Санкт-Петербурга (Archivio di Stato centrale di San Pietroburgo).

ЦГА ИПД — Центральный государственный архив историко-политических документов (Archivio di Stato centrale dei documenti storico-politici).

ГАРФ — Государственный архив Российской Федерации (Archivio di Stato della Federazione Russa).

Архив РАН — Архив Российской академии наук (Archivio dell'Accademia russa delle scienze).

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Archivio di Stato russo di letteratura e arte).

РЦХИДНИ — Российский Центр хранения и изучения документов новейшей истории (Centro russo di conservazione e studio dei documenti della storia contemporanea).

ЦГАЛИ СПб Ф. 31, Оп. 2, Д. 14, Л. 34.

ЦГАЛИ СПб Ф. 31, Оп. 2, Д. 54, Л. 52-60.

ЦГАЛИ СПб. Ф. 31, Оп. 3, Д. 1, Л. 87.

ЦГАЛИ СПб Ф. 281, Оп. 1, Д. 37, Л. 15-16.

ЦГАЛИ СПб Ф. 281, Оп. 1, Д. 43, Л. 200-201.

ЦГАЛИ СПб Ф. 281, Оп. 1, Д. 43, Л. 288.

ЦГАЛИ СПб Ф. 281, Оп. 2, Д. 26, Л. 22.

ЦГА СПб Ф. 298, Оп. 1, Д. 90, Л. 50.

ЦГА СПб Ф. 2300, Оп. 69, Д. 514, Л. 10.

ЦГА ИПД Ф. 24, Оп. 2-в, Д. 2295, Л. 229.

ГАРФ Ф. 4851, Оп. 1, Д. 1385, Л. 6.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 25.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 26.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 42.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 101.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 159.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 535, Л. 177.

ГАРФ Ф. 5446, Оп. 55, Д. 1430, Л. 178.

Архив РАН Ф. 597, Оп. 3, Д. 17, Л. 32.

РГАЛИ Ф. 630, Оп. 6, Д. 3.

РГАЛИ Ф. 630, Оп. 8, Д. 154.

РГАЛИ Ф. 653, Оп. 1, Д. 1797, Л. 54-56.

РЦХИДНИ Ф. 17, Оп. 60, Д. 753, Л. 325-326.

APPENDICE A

SCHEDE CRONOLOGICHE⁷⁶¹

1917

Febbraio. Caduta dello zarismo e formazione del governo provvisorio. Viene abolita ogni forma di censura, le tipografie sono requisite e nazionalizzate.

Ottobre. Rivoluzione. Istituzione del Consiglio dei commissari del popolo, decreti sulla pace e sulla soppressione delle grandi proprietà terriere.

27 ottobre. Esce il *dekret* «Sulla stampa» emanato dal Consiglio dei commissari del popolo.

11 novembre. Viene pubblicata la dichiarazione del Commissario del popolo per l'istruzione A. Lunačarskij in cui egli esorta a raggiungere nel minore tempo possibile l'alfabetizzazione e l'istruzione gratuita per tutti.

1 dicembre. Esce sulla "Pravda" un appello che invita artisti e uomini di cultura a prendere contatto con il Commissariato del popolo per l'istruzione.

1918

Marzo. Si firma la pace di Brest-Litovsk con la Germania. Nasce l'Armata Rossa. Inizia il «comunismo di guerra». Viene creato la Sezione delle arti figurative del Narkompros (IZO) e viene abolita l'Accademia delle arti.

11 gennaio. *Dekret* «Sull'organizzazione della Casa editrice di Stato» (Gosizdat).

14 febbraio. Esce sulla "Pravda" l'articolo di L. Kormčij "L'arma dimenticata".

18 marzo. È approvata la *postanovlenie* «Sull'interruzione dell'attività della stampa borghese».

⁷⁶¹ Molti contenuti di questa Appendice sono tratti da (Zalambani 1998: 197-209) e (*K istorii sovetskoj detskoj literatury*, 1967).

23 ottobre. Esce la *postanovlenie* del Presidio del Consiglio di Mosca sulla municipalizzazione delle case editrici private, dei fondi di magazzino, dei chioschi e delle biblioteche di pubblico accesso.

5 dicembre. Riunione del settore letterario-editoriale dell'IZO in cui si conferma la necessità di libri per l'infanzia, a seguito della proposta di pubblicazione di *Dlja detkov*, avanzata da V.V. Majakovskij.

19 dicembre. *Dokladnaja zapiska* di M. Gor'kij: «Sulla pubblicazione della letteratura russa». Lo scrittore fissa tra i primi obiettivi la pubblicazione di opere letterarie esistenti e la creazione di nuove, destinate alle scuole.

Esce per la casa editrice Parus l'almanacco "Raduga/Elka": il redattore capo è M. Gor'kij, i curatori sono A. Benois e K. Čukovskij.

Nasce la rivista "Pedagogičeskaja mysl", in aperta opposizione al Narkompros.

Čukovskij pubblica *Krokodil* a puntate mensili su "Niva".

1919

I congresso della Terza internazionale. Disfatta di Denikin e apice della guerra civile. Prima grande emigrazione dell'*intelligencija*. Tutti i periodici non politici vengono sospesi per la grave carenza di carta. Gor'kij fonda la casa editrice Vsemirnaja literatura.

Gennaio. Esce a Pietrogrado il primo numero della rivista per bambini in età scolare "Severnoe sijanie". Escono i primi due volumi di "Krasnye zori".

28 gennaio. Esce il *dekret* «Sul tribunale rivoluzionario della stampa».

20 maggio. Con la *postanovlenie* del Comitato esecutivo centrale panrusso, nasce il Gosizdat RSFSR, abbreviato in GIZ, la più grande casa editrice della Repubblica.

Viene fondato il Consiglio per la difesa dei bambini, il cui presidente è il Commissario del popolo per l'istruzione A. Lunačarskij.

Esce come libro a parte, presso la casa editrice Petrosovet, *Krokodil* di Čukovskij.

1920

Fine della guerra civile. Si firma l'armistizio con la Polonia e i trattati di pace con le Repubbliche baltiche. Viene approvato il piano generale di elettrificazione del Paese. Aumenta l'esodo degli intellettuali.

Nasce il «Politotdel GlZa», la Sezione politica della Casa editrice di Stato.

2-10 ottobre. III Congresso del Komsomol. Lenin enuncia i principi della nuova educazione: collettivismo, internazionalismo, ateismo, approccio socialista al lavoro, solidarietà di classe.

6 ottobre. Si inaugura l'Istituto per le letture d'infanzia di Mosca sotto la guida di Anna Pokrovskaja e Nikolaj Čechov.

1921

Parte la NEP promossa da Lenin. Sorgono le prime case editrici private. Nascono le riviste "Krasnaja Nov'", "Pečat i revoljucija" e "Molodaja Gvardija". Prende il via una nuova ondata di emigrazione tra gli intellettuali borghesi.

Viene fondato l'Istituto del libro per l'infanzia. Esce il catalogo della casa editrice di Z.I. Gržebin la cui introduzione al settore per l'infanzia è scritta da M. Gor'kij.

Escono sulla rivista "Prosveščenie" le prime favole a teatro di *Teatr dlja detej* di S. Maršak e E. Vasil'eva.

1922

Stalin diventa segretario generale del Partito. Fine della NEP. La Russia

Sovietica si costituisce in Unione delle Repubbliche Socialiste (URSS).

Maggio. S. Maršak torna a Pietrogrado e diventa il responsabile della sezione letteraria del TJUZ (Teatro del giovane spettatore). Avviene l'incontro tra S. Maršak e la studiosa di folclore O. Kapica; presso la biblioteca dell'Istituto di Pedagogia di Pietrogrado per l'istruzione prescolare diretta da O. Kapica nasce il «circolo di Maršak».

9 giugno. nasce la Direzione generale per le questioni di letteratura e di editoria – meglio conosciuta come Glavlit RSFSR – sotto la direzione del Narkompros e delle Sezioni regionali (poi provinciali) dell'istruzione del popolo.

Continua la pubblicazione su “Prosveščenie” di *Teatr dlja detej* di S. Maršak e E. Vasil'eva.

1923

Si innesca la lotta tra opposizione trockista e linea staliniana. Inizia la seconda fase della NEP che si pone il problema dell'industrializzazione forzata. Scoppiano scioperi e proteste degli operai, si acuisce il problema del rapporto città-campagna.

Trockij pubblica *Literatura i revoljucija*.

Dicembre. Viene promossa la prima «čistka», ovvero l'epurazione dei libri dannosi (per l'infanzia, ma non solo) dalle biblioteche.

Esce il primo numero della rivista “Baraban” e dell'almanacco “Vorobej” in seguito ribattezzato “Novyj Robinzon”. Presso la nuova casa editrice Raduga escono: *Detki v kletke*, *Požar*, *Skazka o glupom myšonke* di S. Maršak e *Mojdodyr* e *Tarakanišče* di K. Čukovskij. N. Aseev pubblica per Krasnaja Nov' *Budennyj*.

1924

Muore Lenin. Zinov'ev, Kamenev e Stalin costituiscono una sorta di «triumvirato» contro Trockij. Inizia l'ascesa di Stalin che lancia la parola d'ordine

del «socialismo in un solo Paese».

6 febbraio. Esce la *postanovlenie* «Obiettivi fondamentali del Partito nell'ambito della stampa» in cui si esorta a prendere misure per la creazione di una letteratura per l'infanzia.

9 maggio. Il Comitato centrale si riunisce per affrontare il problema della politica del Partito nel campo della letteratura.

Escono i primi numeri della rivista "Pioner", "Murzilka" e "Vožatyj". La rivista "Pedagogičeskaja mysl" è costretta a chiudere.

Vengono pubblicati i primi racconti di V. Bianki (*Kto čem poet?, Lesnye domiški, Čej nos lučše?*) e B. Žitkov (*Zloe more*). Escono *Priključenija stola i stula e Dom, kotoryj postroil Džek* di S. Maršak, *Murkina kniga* e *Muchina svad'ba* (poi *Mucha-Cokotucha*) di K. Čukovskij.

1925

Stalin lancia la «linea generale» per trasformare la Russia da paese agricolo a paese industriale. Dopo Il XVI congresso cadono Zinov'ev e Kamenev.

6 marzo. Esce il primo numero di "Pionerskaja pravda".

1 luglio. "Izvestija" pubblica la *postanovlenie* del Partito del 18 giugno «Sulla politica del Partito nel campo della letteratura» con la quale si invitano le organizzazioni proletarie a un atteggiamento più cauto nei confronti dei compagni di strada, ma si ribadisce con forza il carattere di classe della letteratura.

S. Grigor'ev pubblica *Mal'čij bunt* per la Casa editrice di Stato.

"Novyj Robinzon" pubblica la poesia per bambini di B. Pasternak *Karusel'*. Esce anche *Primus* di O.E. Mandel'stam, oltre a due libri illustrati di S. Maršak (*Včera i segodnja, Cirk*), di V. Majakovskij (*Čto takoe chorošo i čto takoe plocho, Skazka o Pete, tolstom rebenke, i o Sime, kotoryj tonkij*) e K. Čukovskij (*Doktor*

Ajbolit, Barmalej).

1926

Inizia la fase più radicale dello scontro all'interno del Partito tra l'ala trockista e quella staliniana con la famosa «piattaforma dei tredici».

Seconda epurazione delle biblioteche, sotto la sorveglianza di N.K. Krupskaja.

Giugno. Prima conferenza nazionale sul libro e il manuale per l'infanzia. Intervengono N.K. Krupskaja e A.V. Lunačarskij.

A. Gajdar pubblica *R.V.S.* e V. Kaverin *Osada dvorca*, B. Žitkov viene acclamato per il suo *Pro slona*. Compare sulla scena poetica A. Barto (*Pervoe maja, Pionery*), O.E. Mandel'stam pubblica *Šary* e S.Ja. Maršak *Bagaž*. Di K. Čukovskij escono, tutti per Raduga, *Putanica, Telefon, Fedorino gore* e *Čudoderevo*.

1927

Novembre. Trockij e Zinov'ev sono espulsi dal Partito.

Dicembre. Il XV congresso del Partito delibera l'espulsione di tutti gli oppositori. Si danno anche le prime direttive per il futuro piano quinquennale.

Esce *Respublika ŠKID* di G. Belyj e L. Panteleev, subito salutato da M. Gor'kij come «evento» nella letteratura per l'infanzia. Anche N. Olejnikov si affaccia al genere con la prosa *Boevye dni*.

In poesia, oltre alle nuove pubblicazioni di A. Barto e N. Aseev, escono cinque libri di V. Majakovskij (*My vas ždem, tovarišč ptica, otčego vam ne letitsja?*, *Kon'-ogon'*, *Voz'mem vintovki novye, Istorija Vlasy, lentjaja i lobotrjasa, Eta knižečka moja pro morja i pro majak*). Raduga pubblica *Počta* di S. Maršak, mentre *Master-lomaster* esce per la Casa editrice di Stato. K. Čukovskij pubblica *Kradenoe solnce*.

1928

Trockij viene deportato ad Alma-Ata. «Šachtinskoe delo»: processo a tecnici e ingegneri minerari accusati di sabotaggio e controspionaggio.

Stalin sostiene la necessità della collettivizzazione a cui si oppone Bucharin.

1 febbraio 1928. La “Pravda” pubblica l’infamante articolo di N.K. Krupskaja “Sul ‘Krokodil’ di Čukovskij”. La reazione di Gor’kij non si fa attendere e il 14 marzo la “Pravda” pubblica la sua risposta alla Krupskaja. Escono nel biennio successivo tre articoli di Gor’kij sullo stesso argomento, in difesa di K. Čukovskij e di una precisa idea di letteratura per l’infanzia. Non bastano però a fermare la *travlj*a ai danni dello scrittore che smette quasi di essere pubblicato.

23 luglio. *Postanovlenie* del Comitato centrale «Sulle iniziative per il miglioramento della stampa per giovani e bambini».

Viene fondata la rivista per l’infanzia “Ež” indirizzata ai ragazzi-pionieri (9-14 anni). Tra i collaboratori fissi ci sono A. Vvedenskij, N. Olejnikov e D. Charms. L’assurdo approda nella letteratura per l’infanzia.

Un altro poeta, affine alla poetica degli *oberjuty*, Ju. Vladimirov, pubblica *Nikočkiny pokupki*.

Esce *Tri tolstjaka* di Ju.K. Oleša e *Časy* di L. Panteleev. D. Charms scrive il racconto *O tom, kak Kol’ka Pankin letal v Braziliju, a Pet’ka Eršov ničemu ne veril*, mentre A. Vvedenskij scrive *Mjau*.

Majakovskij pubblica *Čto ni stranica, to slon, to l’vica* e *Pročti i kataj v Pariž i Kitaj* e S. Maršak *Otrjad*.

1929

Trockij è espulso dall’URSS ed esiliato in Turchia. Lunačarskij si dimette dal suo incarico. Bucharin è espulso dal politbjuro. Massima accelerazione della collettivizzazione agricola con conseguente eliminazione dei contadini abbienti («kulaki»).

A cavallo tra il 1929 e il 1930 avviene la terza epurazione delle biblioteche.

7 marzo. Il collegio dei genitori dell’asilo del Cremlino accoglie la risoluzione “Esortiamo a lottare contro la *čukovščina*”.

La critica ufficiale si lancia contro l'antropomorfismo nella letteratura per l'infanzia e inizia la battaglia allo sperimentalismo di alcuni poeti; tuttavia D. Charms e A. Vvedenskij possono ancora pubblicare (*O tom, kak staruška černila pokupala* e *Ivan Ivanyč samovar* il primo e *Železnaja doroga* il secondo). Escono gli ultimi tre libri di V. Majakovskij (*Majskaja pesnja*, *Pesnja-molnija* e *Kem byt'?*). S.Ja. Maršak pubblica *Foma i Erema* e *Veselyj čas*.

1930

Febbraio. Esce il decreto ufficiale sulle modalità della lotta ai «kulaki».

30 aprile. V.V. Majakovskij si suicida.

Giugno. Al XVI Congresso del Partito Stalin chiede che gli obiettivi del piano quinquennale vengano raddoppiati. Si sancisce anche che l'istruzione elementare è obbligatoria (*postanovlenie* del 25 giugno) e si afferma la necessità di creare nuovi quadri di tecnici e specialisti. Nascono le accademie industriali.

Luglio. Viene fondata l'OGIZ, l'Unione delle case editrici statali.

25 novembre. Processo del «Prompartija».

Il Glavpolitprosvet (Comitato politico centrale per l'istruzione) diretto da Nadežda K. Krupskaja chiude i battenti.

Viene fondata la rivista per «oktobrjata» (7-9 anni) «Čiž», da subito bersaglio della critica ufficiale.

G. Belych pubblica l'ultimo libro, *Belogvardeec*, prima dell'arresto e della morte. L. Kassil' acquisisce una grande notorietà con *Konduit* e K. Paustovskij con *Zapiski Vasilija Sedych*.

Escono *Vot kakoj rassejannyj* e *Usatyj-polosatyj* di S.Ja. Maršak, *Veter* di A. Vvedenskij e *Igra* di D. Charms.

1931

Seconda ondata di collettivizzazione che tocca oltre 7 milioni di famiglie.

Ottobre. A seguito di una lettera di Stalin alla “Proletarskaja revolucija” tutte le riviste culturali e teoriche vengono sottoposte a duri attacchi.

Primo arresto di D. Charms e A. Vvedenskij.

Si inaugura la prima Conferenza nazionale di letteratura per l'infanzia per volere di A. Lunačarskij.

Viene fondata la rivista “Detskaja literatura” e la casa editrice omonima.

29 dicembre. *Postanovlenie* «Sulla casa editrice Molodaja Gvardija».

Esce postumo *Majakovskij – detjam* di V.V. Majakovskij. Prima dell'arresto D. Charms pubblica *Million* e S. Maršak *Vojna s Dneprom*.

1932

Gennaio. Si proclama il compimento del primo piano quinquennale, benché nessun settore abbia raggiunto i livelli preventivati. Inizia il secondo piano quinquennale.

23 aprile. Esce sulla “Pravda” la *postanovlenie* del Comitato centrale «Sulla ricomposizione delle organizzazioni letterarie e artistiche» che decreta lo scioglimento delle associazioni proletarie e prevede la costituzione di un'unica unione degli scrittori sovietici. È di fatto impedita la formazione di gruppi di qualunque altro tipo.

Agosto. Una pesante carestia si abbatte sul Paese.

Chiude il Glavsocvos (Direzione centrale di educazione sociale e istruzione politecnica).

Esce il più famoso libro di N. Ostrovskij, *Kak zakaljalas' stal'*, epopea che comprende tutte le tematiche del genere socialrealista.

1933

12 febbraio. Nuova *postanovlenie* del Comitato centrale sui manuali scolastici (in cui si sancisce che il manuale debba essere «stabile»).

18 luglio. Inizia il viaggio di Stalin, Vorošilov e Kirov sul canale mar Bianco-mar Baltico.

9 settembre. Una *postanovlenie* del Comitato centrale sancisce la nascita del Detgiz, la Casa editrice di Stato per l'infanzia.

L. Kassil' pubblica *Švambranija*, K. Čukovskij torna in campo con la prosa *Solnečnaja*. Esce *Mister Tvister* di S. Maršak.

1934

17 agosto – 1 settembre. Primo Congresso nazionale degli scrittori sovietici. Intervengono numerosi scrittori per l'infanzia tra cui S. Maršak, K. Čukovskij, L. Kassil', A. Barto. È proclamato il metodo artistico del realismo socialista.

1 dicembre. S.M. Kirov viene assassinato.

Esce *Pedagogičeskaja poema* di A. Makarenko ed esordisce nella letteratura per l'infanzia il giovane A. Tvardovskij con *Moločnyj kolchoz*. S.Ja. Maršak pubblica *Mjač*.

APPENDICE B

I COMANDAMENTI DI K.I. ČUKOVSKIJ AI POETI PER L'INFANZIA⁷⁶²

1. Le nostre poesie devono essere grafiche: ogni strofa, a volte persino un distico, deve fornire materiale al disegnatore, poiché il pensiero dei bambini piccoli è caratterizzato da una assoluta figuratività. I versi di cui l'illustratore non sa che farsene non vanno bene per questi bambini. Chi scrive per loro deve «pensare per disegni»⁷⁶³.
2. Un rapidissimo cambio di immagini: ecco la seconda regola per gli scrittori per l'infanzia.⁷⁶⁴
3. La pittura verbale deve essere anche lirica. Il poeta-disegnatore deve essere un poeta-cantore⁷⁶⁵.
4. La vivacità e la mutevolezza del ritmo è per me il quarto comandamento⁷⁶⁶.
5. Il quinto comandamento per gli scrittori per l'infanzia: l'alta musicalità del discorso poetico⁷⁶⁷.
6. Le rime nelle poesie per l'infanzia devono essere poste a una distanza minima l'una dall'altra⁷⁶⁸.
7. Le parole che fanno rima nelle poesie per l'infanzia devono essere le principali portatrici di senso dell'intera frase. Su di esse cade il maggiore peso semantico⁷⁶⁹.
8. Ogni verso delle poesie per l'infanzia deve vivere di vita propria e costituire un organismo a parte. In altre parole, ogni riga deve essere sintatticamente conclusa poiché nel bambino il senso batte all'unisono col verso: ogni verso nelle poesie per l'infanzia è una frase indipendente e il numero di versi deve

⁷⁶² Tratti dal saggio *Ot dvuch do pjati* (Čukovskij II, 334-360).

⁷⁶³ «Наши стихотворения должны быть графичны, то есть в каждой строфе, а порою и в каждом двустишии должен быть материал для художника, ибо мышлению младших детей свойственна абсолютная образность. Те стихи, с которыми художнику нечего делать, совершенно непригодны для этих детей. Пишущий для них должен, так сказать, мыслить рисунками».

⁷⁶⁴ «Наибыстрейшая смена образов — здесь, как мы видели выше, второе правило для детских писателей».

⁷⁶⁵ «Эта словесная живопись должна быть в то же время лирична. Поэт-рисовальщик должен быть поэтом-певцом».

⁷⁶⁶ «Подвижность и переменчивость ритма была для меня четвертой заповедью».

⁷⁶⁷ «Пятая заповедь для детских писателей — повышенная музыкальность поэтической речи».

⁷⁶⁸ «Рифмы в стихах для детей должны быть поставлены на самом близком расстоянии одна от другой».

⁷⁶⁹ «Те слова, которые служат рифмами в детских стихах, должны быть главными носителями смысла всей фразы. На них должна лежать наибольшая тяжесть смысла».

uguagliare quello delle proposizioni⁷⁷⁰.

9. Non appesantire i versi con gli aggettivi. Le poesie ricche di epiteti non sono per bambini piccoli, ma più grandi⁷⁷¹.

10. Il ritmo più usato nelle poesie per bambini deve essere per forza il coreo⁷⁷².

11. Le poesie devono essere giocose dato che in buona sostanza tutta l'attività dei bambini piccoli e piccolissimi, tranne poche eccezioni, si realizza in forma di gioco⁷⁷³.

12. Non bisogna dimenticare che la poesia per piccoli deve essere poesia anche per i grandi!⁷⁷⁴

13. Nelle nostre poesie non dobbiamo metterci al livello del bambino, piuttosto avvicinare lui al nostro, ai nostri pensieri e sensazioni «da adulto». Bisogna farlo con cautela, senza forzare la natura del bambino, ma se non ci provassimo, dovremmo rinunciare al ruolo di educatori⁷⁷⁵.

C'è infine un comandamento non scritto che precede e comprende tutti gli altri:

*Il poeta per l'infanzia deve essere felice. Felice come coloro per i quali egli crea*⁷⁷⁶.

⁷⁷⁰ «Каждая строка детских стихов должна жить своей собственной жизнью и составлять отдельный организм. Иными словами, каждый стих должен быть законченным синтаксическим целым, потому что у ребенка мысль пульсирует заодно со стихом: каждый стих в экикиках — самостоятельная фраза и число строк равняется числу предложений».

⁷⁷¹ «Не загромождать своих стихов прилагательными. Стихи, которые богаты эпитетами, — стихи не для малых, а для старших детей».

⁷⁷² «Преобладающим ритмом ребячьих стихов должен быть непременно хорей».

⁷⁷³ «Стихи должны быть игровыми, так как, в сущности, вся деятельность младших и средних дошкольников, за очень небольшими исключениями, выливается в форму игры».

⁷⁷⁴ «Не забывать, что поэзия для маленьких должна быть и для взрослых поэзией!».

⁷⁷⁵ «В своих стихах мы должны не столько приспособляться к ребенку, сколько приспособлять его к себе, к своим «взрослым» ощущениям и мыслям. Конечно, мы должны делать это с большой осторожностью, не насилуя природы ребенка, но если мы этого делать не станем, нам придется отказаться от роли его воспитателей».

⁷⁷⁶ «Писатель для малых детей непременно должен быть счастлив. Счастлив, как и те, для кого он творит».

GRAZIE

Alla professoressa Ornella Discacciati, per la libertà che mette in ogni ricerca.

Ai docenti della Scuola di dottorato in Scienze del Testo dell'Università La Sapienza di Roma, in particolare alla professoressa Claudia Scandura per l'appoggio costante.

Ai docenti di letteratura russa che con il loro esempio mi ricordano ogni giorno dove sto andando e perché: Guido Carpi, Alessandro Niero, Gian Piero Piretto.

A Maria Candida che, come la letteratura, è sempre «больше, чем».

Alle mie tre čechoviane sorelle – Clara, Daniela ed Elena – che mi conoscono meglio di me.

A Massimiliano, perché «we both know what memories can bring».

A Marco, che sa farmi ridere.

Ad Andrea, che mi sprona a fare sempre meglio.

A Claudia ed Emanuela, i miei due fari della traduzione e di molto altro.

Ad André e Françoise, che sanno riconoscere.

A Mara e Massimo, per le cure e i mille pensieri disciolti in spritz e gin tonic.

A Mariagrazia, per la sua inesauribile passione.

Ad Alessandra, infaticabile e coraggiosa amica dei libri belli.

A Silvana, la bambina più saggia che ci sia.

Agli amici di Alessandria, Milano, Parma, Roma, e di tutte le città che ho toccato in questi tre anni di treni, corse, viaggi, salti e cadute.

Alla mia famiglia, la migliore che conosca.

С того берега – СПАСИБО

Евгении Викторовне Ивановой, за готовность руководить моим исследованием.

Александру Иммануэлевичу и Татьяне Александровне Маршакам, за помощь, постоянную поддержку и любовь к детям и искусству.

Наталье Васильевне Продольновой и всем сотрудникам Дома-Музея К. Чуковского в Переделкино за теплый прием и предоставленный мне исследовательский материал.

Татьяне Львовне Латыповой и всем сотрудникам РГАЛИ в Москве за драгоценную поддержку и помощь в поиске материала.

Михаилу Владимировичу Зеленову за предоставленную информацию о цензуроведении.

Андрею, Арсену, Асе, Дане, Джанлуиджи, Леве Щедрину, Лене Верховской, Лене Зиновьевой, Лике, Маше, Насте, Паше, и всем их замечательным детям, с которыми я люблю читать стихи Маршака и Чуковского.

Тиму и Кате, бурундучкам и Чердаку – моя петербургская берлога.

Нине Викторовне Геташвили и Анатолию Зиновьевичу Чечики, Марине Ивановне Баценовой и Карену Левоновичу Согояну – мои русские-грузинские-украинские-еврейские-армянские семьи.