
SLAVICA TER СЛАВИКА ТЕР

27

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 27 (2021/II)

**КОМИКСЫ - STRIP - COMICS:
Intercultural Forays into the Slavic Area Comics**

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР

**SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР**

27

SLAVICA TERGESTINA

European Slavic Studies Journal

VOLUME 27 (2021/II)

**КОМИКСЫ - STRIP - COMICS:
Intercultural Forays into the Slavic Area Comics**

Questo numero della rivista Slavica Tergestina è stato pubblicato con il contributo del Fondo di ricerca di Ateneo (FRA, 2020) dell'Università di Trieste, Dipartimento di Studi giuridici, linguistici, dell'interpretazione e della traduzione. Progetto: Per una ridefinizione della mappa culturale multimediale. La traduzione del fumetto e del corto d'animazione (Margherita De Michiel)

ISSN **1592-0291** (print) & **2283-5482** (online)

WEB **www.slavica-ter.org**
EMAIL **editors@slavica-ter.org**

PUBLISHED BY **Università degli Studi di Trieste**
*Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio,
dell'Interpretazione e della Traduzione*

Universität Konstanz
Fachbereich Literaturwissenschaft

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko

EDITORIAL BOARD **Roman Bobryk** (*Siedlce University of Natural Sciences and Humanities*)
Margherita De Michiel (*University of Trieste*)
Tomáš Glanc (*University of Zurich*)
Vladimir Feshchenko (*Institute of Linguistics,
Russian Academy of Sciences*)
Kornelija Ičin (*University of Belgrade*)
Miha Javornik (*University of Ljubljana*)
Jurij Murašov (*University of Konstanz*)
Claudia Olivieri (*University of Catania*)
Blaž Podlesnik (*University of Ljubljana, TECHNICAL EDITOR*)
Ivan Verč (*University of Trieste, EDITOR IN CHIEF*)

Margherita De Michiel (*University of Trieste*)

EDITORIAL
ADVISORY BOARD **Antonella D'Amelia** (*University of Salerno*)
Patrizia Deotto (*University of Trieste*)
Nikolaj Jež (*University of Ljubljana*)
Alenka Koron (*Institute of Slovenian Literature and Literary Studies*)
Đurđa Strsočglavec (*University of Ljubljana*)
Nenad Veličković (*University of Sarajevo*)
Tomo Virk (*University of Ljubljana*)
Mateo Žagar (*University of Zagreb*)
Ivana Živančević Sekeruš (*University of Novi Sad*)

DESIGN & LAYOUT **Anja Delbello, Aljaž Vesel & Blaž Rojs / AA**

Copyright by Authors

Contents

- 8 **КОМИКС - STRIP - COMICS**
A volo di mantello: brevi incursioni nei fumetti russi - con qualche planata nella Slavia vicina. (Introduzione in tre terzi)
КОМИКС - STRIP - COMICS
An Infrared-eye View: Brief Forays into Russian Comics - with a Few Glimpses into Neighboring Slavia. (Introduction in Three Thirds)
✦ **MARGHERITA DE MICHIEL**
- 64 **Истоки и начальные этапы развития комиксов: русско- итальянские параллели**
руско- итальянские параллели
The Origins and Initial Stages of the Development of Comics: Russian-Italian Analogies
✦ **ELENA BORISOVA**
- 98 **Major Grom: Čumnoj Doktor. Un supereroe del nostro tempo**
Major Grom: Plague Doctor. A Superhero of Our Time
✦ **FILIPPO BAZZOCCHI**
- 146 **Russkie gorki: adrenalina e vertigini dell'intraducibilità culturale**
Russkie gorki: Vertigo and Adrenaline of Cultural Untranslatability
✦ **MARGHERITA DE MICHIEL**
- 202 **L'opera di Andrija Maurović, padre del fumetto croato**
The Work of Andrija Maurović, the Father of Croatian Comics
✦ **MARCO DORIGO, VESNA PIASEVOLI**
- 234 **Aleksandar Zograf, esponente di spicco del graphic journalism contemporaneo serbo**
Aleksandar Zograf, Leading Figure of the Serbian Contemporary Graphic Journalism Genre
✦ **DIANA FURLAN, MAJA VRANJEŠ**
- 254 **Survilo: il fumetto come modo di narrazione**
Survilo: Using Comics as a Means of Narration
✦ **RAFFAELLA GRECO**

- 272 **I ritratti di testimonianza di Viktorija Lomasko**
Victoria Lomasko's Witness Portraits
✦ MARTINA NAPOLITANO
- 292 **Dal cilindro**
Pulling the Bunny out
✦ CLAUDIA OLIVIERI
- 322 **Бежать нельзя остаться: Storie di Migrazioni a Fumetti**
Бежать нельзя остаться: Migration Stories in Comics
✦ CLAUDIA PALLI
- 342 **Da Limonov alle micronazioni – Come costruire il proprio fumetto**
From Limonov to Micronations – How to Build Your Own Graphic Novel
✦ MADDALENA PAVIA
- 364 **Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv: una storia – a fumetti**
Anna Akhmatova and Nikolay Gumilyov: a Comics Story
✦ KARIN PLATTNER
- 406 **La vita di “Alan Ford” oltre i confini linguistici**
The Life of “Alan Ford” beyond Language Boundaries
✦ GORANKA ROCCO, ALEKSANDRA ŠČUKANEC
- 428 **Sulle traduzioni in e di Skazki Gamajun: le fiabe a fumetti di Aleksandr Utkin**
Translations of and within Skazki Gamayun: Fairytales in Alexander Utkin's Comics Book)
✦ MARTINA RONCHESE
- 454 **Venezia, la luna... e Andrej Bil'žo**
Venice, the Moon... and Andrej Bil'žo
✦ OLGA STRADA
- 466 **Jezična varijacija, prividna oralnost i prevođenje: kontrastivni pogled na hrvatski, njemački i talijanski prijevod jednog stripa**
Language Variation, Fictive Orality and Translation: A Contrastive View on the Croatian, German and Italian Translation of a Comic Book
✦ ALEKSANDRA ŠČUKANEC, GORANKA ROCCO



КОМИКС - STRIP - COMICS
A volo di mantello: brevi
incursioni nei fumetti
russi - con qualche planata
nella Slavia vicina.

(Introduzione in tre terzi)

КОМИКС - STRIP - COMICS

An Infrared-eye Wiew: Brief Forays
into Russian Comics - with a Few
Glimpses into Neighboring Slavia.
(Introduction in Three Thirds)

ANTE SCRIPTUM

*Capite, queste nuvolette rotonde rappresentano i loro pensieri.
E qui arriviamo alla battuta in sé.
(Vl. Nabokov, Pnin, 1998)*



FIG. 1
Oleg Tiščenkov, A, 2009.

NON è uno studio sistematico, quello in cui stiamo per accompagnare il lettore: di questo sarà luogo altrove. Sono solo dei primi sorvoli di superficie sulla quiete apparente di un genere dalle molteplici marche di 'alterità'. L'alterità costitutiva di un genere, *in primis*: l'ultima delle nove arti, che non poco ha faticato per guadagnarsi dignità ontologica riconosciuta. E che solo di recente ha conquistato anche zone 'altre' rispetto a quelle del suo dominio originario, approdando nella Patria degli ex Soviet, smentendo 'estraneità' che parevano destinate a rimanere tali. Eppure, di questi fumetti altrui si sa ancora poco, troppo poco, fuori dai loro confini. A considerare anche solo il caso-Russia, poi, verrebbe da dire che il sintagma stesso, "fumetto russo", ha un che di sospetto - di intrinsecamente ossimorico, quasi.

Precisiamo subito: è sulla Russia che punteremo il nostro sguardo dall'alto, con brevi incursioni in zone contigue. Nessuna priorità

assiologica: solo un primissimo, dicevamo, volo di ricognizione. Ma sulla specificità di questo volume diremo alla fine. Poche considerazioni sul titolo, invece: perché *Comics* è plurale, ma *Коммкс* [Komiks] è singolare: e *stripi*, *stripovi* [slo.; hr.; srb.] non è ovviamente plurale dell'inglese *strip*. Quando un nome (e dunque un genere?) viene trapiantato in una cultura altra, diventa anch'esso subito altro da sé. "A?" [E annoteremo altresì: la domanda-risposta del gatto (Fig. 1) è riportata... in russo, per una sua traduzione rimandiamo al luogo di competenza, anch'esso svelato in conclusione]. E sui riferimenti a chiusura annotiamo: sono indicazioni di percorso, niente di più, coscientemente parziali, in un universo in continua espansione, come ogni universo è. Big Bang! Gulp! A? Упц!!!

LOTMAN VS. L'ESSERE INTRADUCIBILE

La diffidenza nei confronti del fumetto è in realtà storia anche di oggi, soprattutto dell'oggi di queste zone 'altre' di conquista, se è vero che solo nel 2019 l'allora ministro della cultura della Federazione Russa, inaugurando a Mosca la Fiera internazionale del libro, si pregiava di dichiarare:

I fumetti sono per chi non sa leggere. Personalmente ho una pessima opinione del fumetto. Il fumetto è come la gomma da masticare, voglio dire, non è cibo. I fumetti vanno bene per i bambini che imparano a leggere, sono utili fino ai sette-otto anni. Ma per una persona adulta leggere fumetti equivale a riconoscere apertamente di essere un minora-to (MEDINSKIJ, 2019).

Né più né meno. Al che il battagliero popolo dei social rispondeva rilanciando un *flashmob* con gli *hashtag* #ядебил [iosonounminorato] e #ячитаюкомиксы [ioleggofumetti], una sorta di beffardo *Me Too* con cui l'estremamente vivace e creativa (al di là di ogni occidentale aspettativa) stirpe russa del web documentava il proprio amore per i “romanzi grafici”, esaltandone il ruolo nella propria formazione intellettuale, la presenza nell'editoria patria e via su quest'onda. Come testimoniava Dmitrij Jakovlev (direttore di una delle principali case editrici indipendenti che si occupa di fumetti e dintorni, Bumkniga di San Pietroburgo), la più che autorevole esternazione avrebbe avuto come effetto immediato (fieramente dimostrato nell'ambito della Fiera stessa) di far crescere vertiginosamente gli acquisti di *komiksy*. Osserveremo che la scarna retorica del politico peraltro non arrivava nemmeno a fare appello a un desiderio di ‘cibo spirituale’, riferendosi a prosaica *eda*, termine generico indicante i prodotti alimentari, contrapposto alla più americana delle invenzioni, il *chewing gum*: chiamato però con la denominazione autoctona dall'intenso sapore sovietico (*ževatel'naja rezinka*, gomma da masticare, per l'appunto).

In realtà, proprio il *chewing gum* potrebbe riportarci a un possibile inizio di narrazione. Questo simbolo contraddittorio, che si rischiava di pestare nel tentativo di attraversare la ferrea cortina del lecito, emblema della degenerazione della cultura occidentale formalista e borghese – capace di creare addirittura una cosa che per definizione si sputa – e ponte (di Brooklyn!) verso il sapore di libertà, e che al mercato al mercato nero si vendeva anche “a metà” (*polovinka*), anche ‘vuoto’ (solo la carta), nonché nell'agognata condizione del “quasi non masticato” (*sic!*). Ma non ci dilungheremo in un'esegesi di questi tratti di discutibile... gusto: non vogliamo aggiungere benzina sul fuoco degli stereotipi distorti sulla Russia più o meno sovietica (e sugli

stereotipi sarà discorso anche in questo volume). Del resto, la storia stessa della *žvačka* (per chiamarla con il suo diminutivo consueto) ci porterebbe anch'essa dentro un percorso di inattesa originalità, che partirebbe non tanto dagli USA quanto dall'Estonia, per arrivare... in orbita, come sostituto (naturale) del dentifricio, o... sulle gomme *Orbit*, con testimonial Jurij Gagarin. Una storia non priva di aneddoti e di fatti (realmente) incresciosi, che avrebbe portato alla creazione in URSS di un proprio *Rot-front* [*rot* in russo vuol dire “bocca”, non “rosso”, NdT].

Ecco, si sarebbe tentati di credere che la versione russa del fumetto designi questo, una variante tardiva e premasticata di un genere culturale costitutivamente estraneo, approdato in lidi freddissimi solo una volta caduti i muri dei veti e delle censure dall'alto: l'assunzione di un modello narrativo altrui, la sottomissione ad altrui *cliché* culturali, la vittoria del capitalismo dell'espressione.

La parola russa che indica questo ‘nuovo’ genere parrebbe del resto confermarlo, suggerivamo: *komiks*, evidente calco dall'americanissimo progenitore, piegato poi alle regole di morfologia e sintassi esotiche... Non fosse che, come quasi sempre nelle cose di Russia, risultati all'apparenza simili provengono da cammini profondamente, radicalmente, diversi: così nel caso del *comics*, termine straniero a indicare una realtà diacronica e sincronica profondamente ‘propria’.

Ci viene da pensare che, fosse vivo Lotman, vi dedicherebbe ancora pagine di analisi culturologica, oltre a quelle che ci ha lasciato incastonate in studi sulla narrativa e sul cinema (cfr. Lotman, 1973), lui che non disdegnò nessuna delle muse che “fanno il girotondo” (Bertelè, 2016) – perché il fumetto il fumetto russo, allora, non esisteva ancora nella sua forma contemporanea – come non esisteva una gomma da masticare autoctona che facesse i palloncini. Forse

vi avrebbe applicato il suo sguardo all'infrarosso semiotico; e chissà, con la libertà del genio che gli era propria, magari avrebbe egli stesso battezzato con il suo cognome un nuovo supereroe. Il paladino del proprio e dell'altrui, difensore dell'uno e del molteplice, della libertà, cioè della scelta, cioè della responsabilità: contrapposto al suo eterno antagonista, l'Essere Intraducibile, in realtà suo fedelissimo *naparnik* interculturale, ineludibile 'altro' attraverso cui (assieme al quale) costruire la propria identità. E forse, in qualche modo, è proprio di questo scontro – produttivo in massimo grado – che sarà discorso anche in queste pagine. Come di un po' di altre cose.

Perché, ci sembra, la storia del fumetto restituisce in sé una riflessione paradigmatica: essa ci ricorda che il testo (il “testo culturale” aggiungerebbe Lotman) è sempre risultato di un processo, e superfici apparentemente simili possono emergere da isotopie radicalmente diverse. Come è in molte cose della Russia di oggi; come è nel fumetto.

Quante volte, scendendo le scale mobili o in piedi con un bicchiere di vino a un ricevimento diplomatico, mi sono sorpreso a pensare che le persone intorno a me erano personaggi dei fumetti, con facce tese, caricaturali, sciocche, eccitate, vanitose, ridenti, con movimenti del corpo grotteschi. Io cercavo di resistere a simili allucinazioni, provavo rimorsi di coscienza, dormivo male la notte, specialmente se in luce fumettistica mi apparivano persone a me vicine, che conoscevo e stimavo, i più talentuosi tra i miei contemporanei, con nomi altisonanti (EROFEEV, 1996).

Così scriveva Viktor Erofeev in un passaggio provocatorio intitolato *Bog umer, rodilsja komiks* [Dio è morto, è nato il fumetto], dove denigrava quella che lui chiamava *komiksovaja bolezn'* [malattia da fumetto]

e, in un tentativo di discreditarlo in realtà non tanto (non solo) questo genere, quanto la Russia a lui contemporanea, si dedicava a un'indagine teoretica (“*ab ovo*”) di quell'arte stessa, evidenziandone con ciò marche metodologicamente interessanti. “Come spesso accade, il nuovo nell'arte, e tanto più, quindi, una nuova arte, per molto tempo non viene affatto considerata tale, si autoafferma tra sofferenze (sia pure) e tormenti”, scriveva. “Il nuovo solitamente nasce tra la spazzatura della cultura”, siglava poi, per affondare: “Il fumetto è fenomeno di pura immondizia” (ibidem).

Tra presunte “immondizie” segniche andremo dunque a rovistare, se è vero che “in questo senso il fumetto si rivela essere la manifestazione artistica più rappresentativa del XX secolo: è in base ad esso che i nostri successori si faranno un'idea su di noi” (ibidem). Magari, arriveremo anche a dargli ragione: ritrovandoci però dentro a una profondità diacronica e una varietà sincronica insospettite. Con buona pace sua, e del ministro ormai ex.

Ritrovandoci cioè dentro “una storia russa” autentica, a voler parafrasare (omaggio cifrato) un titolo in traduzione italiana di Ludmila Ulitskaja (2016), autore classico della modernità. La quale pure, osserveremo con malcelato piacere, non ha disdegnato all'occorrenza di prestare la propria penna per la scrittura di un *komiks*, “trasformando in fumetto disegni e *collage* di bambini” nell'ambito di un progetto umanitario. “Un testo assai particolare – avrebbe precisato l'autrice – in cui ho espresso un mio punto di vista (...): un motivo personale, legato al mio carattere – io che amo il volontariato e odio qualsiasi tipo di costrizione” (ULICKAJA, 2016).

È così.

1/3

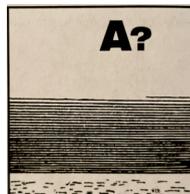


FIG. 2
Pavel Pepperštejn, Pražská noc, 2011.

Ripercorrere le tappe fondamentali dell'ontogenesi e della filogenesi del fumetto in Russia ci porta, dicevamo, dentro una storia specifica. Leggiamo nell'introduzione al volume pubblicato nel 2010 per la prestigiosa casa editrice NLO:

La raccolta di articoli Russkij komiks rappresenta il primo tentativo di analisi più o meno approfondita e coerente della variante russa di quella nuova forma d'arte sincretica che in tutto il mondo ha preso il nome di comics. Da un lato è evidente che in Russia il komiks finora non ha riscosso nemmeno la parvenza della popolarità di cui gode in Occidente; dall'altro - come dimostrano in particolare i lavori presentati nella raccolta - la tradizione del proto- (o quasi-) fumetto in Russia (dall'icona agiografica al lubok, fino ai manifesti di istruzioni per la vita quotidiana e a quelli di propaganda sovietica, per arrivare all'esperienza del collettivo artistico Boevoj Karandaš) è estremamente ricca e non ha nulla da invidiare alla tradizione occidentale (ANNOTACIJA, 2010).

Il fumetto russo è il titolo di questa raccolta che riuniva firme diverse, alcune eredi di quella stessa tradizione tartuense (cioè lotmaniana) che tanto ha informato di sé la critica culturologica contemporanea (raccolta da cui abbiamo ‘rubato’ la citazione posta ad epigrafe – non il gatto, però). Il volume si porgeva come “tentativo di mettere ordine in un ambito estremamente caratteristico per la propria contraddittorietà”:

Temo che il fumetto russo esista solo come un modello di mondo, come una realtà virtuale, ma non come la roulette russa o il russkij pas’jans, mentre il fumetto americano esiste come campo separato, è qualcosa di intraducibile e universale al pari di cognac, rum e whisky. Ma è comunque interessante chiedersi in che misura esista un fumetto russo: come il balletto russo (100%), come l’opera russa (50%), o, almeno, come il nostro rock (? %) (Aleksandrov, 2010: 8).

Fatto interessante, esso nasceva a seguito di una mostra tenutasi due anni prima presso la galleria Borej di San Pietroburgo – mostra significativamente intitolata “100 anni di komiks in Russia”. A tutt’oggi, l’edizione rappresenta l’unica monografia in russo dedicata al genere: essa dunque con orgoglio si affianca all’ormai antologico *Komiks: Comic Art in Russia* – monografia di riferimento per chi invece il russo non lo conosca (Alaniz, 2010). Un testo, quest’ultimo, che indaga con rigore scientifico le tappe del divenire “del fumetto russo in quanto tale”, esplorando

the problematic publication history of komiks – an art form much-maligned as “bourgeois” mass diversion before, during, and after the collapse of the USSR – with an emphasis on the last twenty years. (...) It examines the dizzying experimental comics of the late Czarist and

early revolutionary era, caricature from the satirical journal Krokodil, and the postwar series Petia Ryzhik (the “Russian Tintin”). The book presents detailed case studies that include the Perestroika-era KOM studio, the first devoted to comics in the Soviet Union; post-Soviet comics in contemporary art; autobiography and the work of Nikolai Maslov; and women’s comics by such artists as Elena Uzhinova, Namida, and Re-I. It looks at such issues as anti-Americanism, censorship, the rise of consumerism, globalization (e.g. in Russian manga), the impact of the Internet, and the hard-won establishment of a comics subculture in Russia. Komiks have often borne the brunt of ideological change – thriving in summers of relative freedom, freezing in hard winters of official disdain. This book covers the art form’s origins in religious icon-making and book illustration, and later the immensely popular lubok or woodblock print. It reveals comics’ vilification and marginalization under the Communists, its economic struggles, and its eventual Internet “migration” in the post-Soviet era. The book shows that Russian comics never had a “normal life” (ibidem).

Un contributo fondamentale per recuperare la specificità del fumetto *rossijskogo izvoda*, evidenziarne le marche di specificità, documentarne l’originalità autoctona della storia tramite ricerche d’archivio, interviste ad autori ed editori, approfonditi e dettagliati *case-studies*. Ma anche questo volume, ormai, risale a più di un decennio fa. E se gli ultimi anni hanno visto, assieme a una maturazione sostanziale del fumetto in quanto genere editoriale di pieno diritto, un boom delle informazioni e dell’interesse in rete (fino a poco tempo prima ancora piuttosto sobria di informazioni a riguardo), queste monografie restano a tutt’oggi le uniche di ampio respiro. Altri volumi, che pure rimangono nella ‘storia’ del genere, restituiscono considerazioni di carattere generale

condotte però da un punto di vista specifico – se non esplicitamente personale. Potremmo ricordare allora, ad esempio, *Moja komiks-biografija* [La mia biografia a fumetti] di Askol'd Akišin, uno dei pionieri e massimi esponenti del *rususkij komiks* (i cui lavori investono tutti i “generi nel genere”), dove fatti di vita e opera dell’autore si intrecciano con il mondo delle “storie disegnate” e con gli avvenimenti storici degli ultimi cinquant’anni, regalandoci il primo tentativo di raccontare la formazione del *komiks* nella Russia contemporanea... in forma di *komiks* (Akišin, 2013). O l’eloquente *Opus comicum* di Georgij Litičevskij (2016), lui “pioniere dei fumetti in Russia”, *človek-komiks* come lo definì la stampa, inventore degli *slide-komiksy* e, assieme a Georgij Ostrecov, della teoria del “*komiks* totale”: un testo che ci ritorna lucidamente una delle matrici del fumetto in Russia, non legato alla cultura di massa ma all’ambiente intellettuale (che al contempo raffigura e irride), alla letteratura e alla metaletterarietà. I suoi fumetti “profondamente russi”, come li definiva Alaniz, restituivano l’immagine di un fenomeno artistico underground, se è vero che gli stessi Litičevskij e Ostrecov, insieme ad altri esponenti di spicco della scena artistica russa (tra cui i *Sinye nosy* e Vladislav Mamyshev-Monroe) avevano un decennio prima preso parte presso la prestigiosa galleria Gel’man alla mostra *BUBBLE*, che così si presentava:

L’arte non di rado si è rivolta ai “generi bassi” – dal lubok alla grafica pubblicitaria. Il fumetto, apparso come genere all’inizio del XX secolo e utilizzato dai giornali per attirare l’attenzione degli immigrati che parlavano male l’inglese, si è evoluto fino a diventare fenomeno di culto in America e vero e proprio genere artistico in Francia. I temi e i procedimenti del fumetto sono stati assimilati dai “padri” della pop-art, Warhol e Lichtenstein. La galleria Gel’man rintraccia paralleli più vicini

a noi nel tempo e nello spazio: la mostra BUBBLE esplora le manifestazioni del tema e dei procedimenti artistici caratteristici dei fumetti nell'arte russa contemporanea. Sono esposti sia artisti russi affermati (Vladislav Monroe, i Sinie nosy, Goša Ostrecov), sia nomi del tutto nuovi come Zoja Čerkasskaja (MISIANO, 2005).

Ad accompagnare l'evento una tavola rotonda dal titolo “Il fumetto e il processo artistico contemporaneo”, durante la quale il teorico e curatore d'arte Viktor Misiano applicava la figura retorica della sospensione della parola per definire il paradosso russo di un “fumetto senza fumetto”:

Per la Russia il fumetto è una figura di aposiopesi. Il fumetto non è diventato qui fatto dell'industria culturale. (...) Al fumetto si opponeva non solo la cultura ufficiale ma anche quella underground: la decostruzione delle norme dominanti veniva portata avanti da circoli letterari e artistici in modo indipendente, senza tendere alla realizzazione di una sintesi narrativo-figurativa nel fumetto (...). L'assenza del fumetto non significa che questa forma fosse di per sé sconosciuta. Alcuni, tra cui Georgij Litičevskij, la praticavano già dalla fine degli anni '70. Tuttavia si trattava di casi isolati che nascevano al di fuori di comunità di professionisti e, facendo la propria comparsa sulla scena artistica, venivano identificati con l'autore e non con il tipo di pratica creativa (ibidem).

Alcuni di questi nomi sarebbero ricomparsi anche qualche anno dopo (2011) nella mostra che il Museo d'Arte Contemporanea di Mosca (MMCA) avrebbe battezzato *I supereroi vanno a Mosca!* [Supergeroi edut v Moskvu!], evento a carattere di beneficenza tra i cui protagonisti avremmo ritrovato anche Andrej Bil'žo (graditissimo ospite

del nostro volume) e quello stesso Ostrecov che avrebbe riconosciuto il *komiks* come “pietra filosofale” per l’artista contemporaneo, luogo da cui “estrarre sensi sempre nuovi per la propria creazione” (TAKOJ RAZNYJ, 2011). È interessante notare che la mostra vedeva, oltre a opere di nomi famosi della scena artistica russa (compresa una loro personale rivisitazione dei più famosi supereroi ‘occidentali’), una scelta dei fumetti internazionalmente più acclamati (Batman, Tintin, i Flintstones, Thor, Flash). Un tentativo di stabilire un dialogo e al contempo di affermare la propria indipendenza, la propria lettura, il proprio carattere autoctono.

Insomma. Come si intuisce da questi pochi tratteggi, la storia del fumetto russo, rispetto a un Occidente da tempo interlocutore reale e non più “immaginato” (Yurchak, 2013), ha derivazioni altre, che solo in parte attingono a esperienze parallele di oltre cortina. In questo senso, recuperare le marche che caratterizzano questo prodotto apparentemente facile, più agilmente fruibile, dovrebbe di ritorno insegnarci molto anche sulla prudenza che dovremmo usare in generale per leggere i fenomeni culturali della Russia di oggi. Perché il fumetto russo nasce da una storia profondamente intima, interna, solo in ultimissima istanza, e solo parzialmente, influenzata dai modelli stranieri di riferimento – americani *in primis*.

IL FUMETTO IN RUSSIA

Non intendiamo qui ripercorrere le tappe di una derivazione diacronica da tempo acquisita. Sulle origini di questo genere troveremo rilettura (in un originale raffronto con l’esperienza italiana) nel testo di apertura del nostro volume (cfr. Borisova, *infra*). Qui, ne segnaliamo solo alcune marche utili alla conduzione del discorso.

Le fonti di riferimento in questo senso sono peraltro di dominio pubblico, come testimoniato dall’ampia voce che Wikipedia dedica alla “Storia del fumetto in Russia” (ISTORIJA KOMIKSOV) – e che si ritrovano ripetute in diversi altri siti specifici (cfr. tra tutti ISTORIJA KOMIKSA, 2018; CIKL LEKCIJ, 2017). Compilata con il rigore scientifico ed espositivo che contraddistingue l’indagine dei fenomeni culturali del proprio Paese, la pagina purtroppo esiste solo in lingua originale, privando dunque il lettore straniero della possibilità di conoscere la storia di quest’arte russa (forse insospettata) *na styke* tra letteratura e pittura. [E dunque: fatevi avanti studenti!]. In una recente intervista Michail Zaslavskij, una delle figure più autorevoli della scena fumettistica russa contemporanea, così distillava le tappe del divenire del fumetto russo propriamente detto:

A voler tracciare in breve una diacronia delle “storie illustrate” in Russia, bisogna ricordare che nel corso di cinque-sei secoli essa si è dispiegata attivamente attraverso diverse forme di profumetto: l'icona, la miniatura medievale, il lubok, i periodici illustrati, il diafil'm. Circa dalla seconda metà degli anni '80 e fino ai giorni nostri si può parlare invece di inizio di costituzione del fumetto in quella forma moderna che poi sarebbe stata battezzata nei giornali americani di fine XIX secolo (HISTORY, 2022).

La derivazione del “profumetto” russo dall’esperienza delle icone agiografiche, delle miniature a stampa medievali, dell’arte popolare del *lubok* è fatto da tempo acquisito e antologizzato. Di questa tradizione si nutriranno anche le prime forme di fumetto moderne, influenzate altresì dalla rivisitazione che produrranno le avanguardie pittoriche (ricordiamo tra tutte l’unione *Segodnjašnyj*

lubok promossa nel 1914 da Kazimir Malevič, Aristarch Lentulov, Vladimir Majakovskij), oltre che dal primitivismo. Precedenti ineludibili di forme testuali a doppia componente iconica-verbale sono inoltre rappresentati dall'esperienza dei manifesti di educazione civile, di propaganda, di satira quindi (nell'esempio magistrale delle "Finestre della ROSTA", che poi confluiranno nelle "Finestre della TASS") dell'epoca sovietica. Elementi di fumetto si riscontrano nei giornalotti per bambini nonché sulle pagine di riviste satiriche. Se poi la conclusione della Grande Guerra Patriottica (la Seconda Guerra mondiale) vedrà scomparire il fumetto come genere di caricatura politica, ne conoscerà una diffusione nel genere caratteristico dei *diafil'my* – racconti disegnati a carattere informativo, didattico, belletteristico, da guardare con un proiettore. Negli anni '30, epoca d'oro del fumetto americano, in Russia inizia a prendere corpo un atteggiamento negativo nei confronti del genere in quanto manifestazione estranea all'arte socialista, cosa che ne impedisce naturalmente uno sviluppo libero e autonomo. Restano vive però alcune zone di espressione artistica che usano attivamente artifici e procedimenti propri del fumetto.

La vera data di nascita del fumetto russo può essere ritenuta il settembre del 1956, quando il famoso caricaturista e illustratore Ivan Semënov riuscì (...) a pubblicare il primo numero del mensile per bambini Vesëlye kartinki. Come ricordava il primo redattore, Vitalij Stacinskij, già in fase di ideazione la rivista era pianificata proprio come fumetto. Nel primissimo numero esordì quella che è forse la serie a fumetti sovietica più famosa, Petja Ryžik, dello stesso Semënov (HISTORY, 2022).

Ma bisognerà aspettare la fine degli anni Ottanta del secolo scorso per arrivare a un utilizzo della forma classica del fumetto con diverse combinazioni di testo nei titoli e nelle ‘nuvolette’: per la maturazione di una scrittura iconica specifica, per la tensione consapevole a una composizione di impronta cinematografica, per l’elaborazione di una drammaturgia elaborata. In questo senso, un ruolo epocale sarà interpretato dallo studio di fumetti KOM inaugurato nel 1988 all’interno della redazione del quotidiano *Večernjaja Moskva*, che può essere senza esagerazione chiamato la culla del fumetto russo: è da qui che uscirà la maggior parte degli autori di ancora conclamata autorità – nomi quali il già menzionato Askol’d Akišin, Aleksej Iorš, Alim Velitov, Aleksej Kapninskij e altri.

Sullo sfondo di un indebolimento della censura, durante la *glasnost* nascerà un’intera serie di *komiks-studii* – a Mosca, Ufa, Sverdlovsk (ora Ekaterinburg), Riga e Nižnyj Novgorod, secondo un’eccentricità geografica che pare corrispondere all’eccentricità del genere stesso. Il boom cui si assisterà nel periodo postsovietico non sarà comunque privo di contraddizioni.

Pour des raisons politiques mais aussi culturelles, le pays a eu du mal à s’ouvrir à la bande dessinée. Et ce n’est que depuis la fin du XXe siècle que le genre a vraiment commencer à émerger.

Nombreux sont les dessinateurs et scénaristes de BD qui ont fait de la Russie le cadre de leurs histoires (« Tintin chez les soviets » d’Hergé, « Corto Maltese en Sibérie » de Pratt, « Vlad » de Griffo et Swolfs pour ne citer qu’eux) mais la Russie, elle, ne s’est guère intéressée à la BD jusqu’à la disparition de l’URSS et la Perestroïka à la fin des années 80.

En 2001 seulement, le premier album d'Astérix est traduit en russe et en 2002, les premières séries de comics américains (« X-Men », « Wolverine », « Les 4 Fantastiques », etc.) commencent à être éditées dans le pays. Spécialisées dans les bandes dessinées, les Editions Nitoussov, créées en 2002, ont pris le pari d'adapter en russe « Peter Pan » de Loisel, « Lanfeust » d'Arleston et Tarquin ou encore « Thorgal ». Mais la bande dessinée, profondément influencée par l'occident, s'adresse toujours essentiellement à un public d'enfants et d'adolescents (ZOOM, 2004).

Una “prima ondata” si muoverà lungo più direzioni: di traduzione di fumetti stranieri (affronteremo altrove questo tema per noi delicato che investe livelli molteplici, dalla scelta delle opere alla qualità delle loro traduzioni, fino ai modi della loro presentazione a un pubblico ‘altro’); della fondazione di una serie di case editrici specializzate e di collane presso case editrici già affermate; soprattutto, della creazione di circoli e di collettivi di autori, in club o studi d’arte che non di rado pubblicavano loro proprie edizioni (cfr. l’esperienza del già citato KOM a Mosca; di Tema, sempre a Mosca, di Mucha, a Ufa, del collettivo ekaterinburghese della rivista *Veles...*). Progetti, molti, che soffrirono irrimediabilmente della crisi del 1998, della politica folle e travolgente dei *lichie 90-e*, che vedranno, oltre al fallimento delle case editrici, una crisi del genere in sé.

La successiva ondata di sviluppo del fumetto in Russia si deve alla diffusione di Internet. Nel 1999 l’artista Andrej Aëšin fonda Komiksolët, biblioteca elettronica di fumetti patri, il cui forum diviene una delle piattaforme di scambio più feconde nel mondo dei *komiksisty* (KOMIKSOLET).

Negli anni 2000 giunge anche l’era dei festival a tema, tra tutti KomMissija (KOMMISIIJA), “Festival Internazionale dei fumetti” di Mosca,

fondato nel 2002 e dal 2014 organizzato presso la Biblioteca Statale Russa per la Gioventù RGBM sul principio delle *conventions* americane, e Bumfest, “Festival internazionale di storie disegnate”, nato nel 2007 a Pietroburgo e presto divenuto una fiera di livello internazionale (BUMFEST). Compaiono case editrici specializzate, di cui la più importante è Bubble, “casa” dei quattro più famosi eroi patri – Inok, Besoboj, Krasnaja Furija e Major Grom – che anche lancerà il proprio festival, Bubble Comics Con.

Segnali evidenti di un crescente interesse verso il fumetto in quanto fenomeno culturale sempre più consapevole si riscontrano nella rete social, organizzata in comunità estremamente attive. Al *komiks* dedicano conferenze internazionali anche le Università, prestigiosi Istituti di traduzione letteraria intitolano sezioni (e anche di questo troveremo testimonianza nelle pagine del nostro volume).

Seduce sempre di più la trasposizione sul grande schermo di alcuni personaggi (cfr. il caso di Netflix e di Major Grom); né visiteremo qui (perché più trasversale rispetto ad altre esperienze) il fortunato universo del manga (per una prima esplorazione dell’ampia letteratura scientifica sul tema rimandiamo tra tutti a MANGA, 2013). Dal 2010 si assiste alla nascita di negozi specializzati, mentre librerie organizzano spazi specifici sempre più nutriti; contemporaneamente, si affinano strategie editoriali e si capillarizza la diffusione online.

Brevissimi assaggi, passaggi, i nostri, che nella loro scansione sembrano raccontare di una storia normale: a non ricordare che, fino a pochi decenni fa, in Russia non esisteva un mercato editoriale libero. A conclusione di questo sunto sommario di un secolo di convivenza tra parola e immagine, resta aperta la domanda che non cessa di circolare tra fruitori ed esperti: “Dal fumetto in Russia – al fumetto russo: ma è legittima una simile denominazione?”

Secondo una delle opinioni più diffuse, il fumetto russo è un miscuglio eclettico di influenze di fumetto americano, franco-belga, giapponese, “underground”. In parte questo è vero, ma bisogna considerare che da noi queste estetiche sono rifratte attraverso la scuola realista tradizionale (della letteratura, della pittura, della grafica, dell’animazione e del cinema) da cui, in un modo o nell’altro, direttamente o indirettamente, siamo passati tutti – il che porta a risultati molto interessanti. (...) Il nostro fumetto è sempre rimasto autoriale, nel senso che la maggioranza delle opere veniva realizzata per iniziativa degli artisti stessi più che su commissione – e questo, con tutti i possibili lati positivi che implica, ne rappresenta anche il problema principale. Finora esso si è sviluppato per lo più in maniera indipendente, separato dal proprio pubblico, mentre nella maggior parte degli altri paesi era un’arte di massa – le preferenze creative si misuravano poi sull’interesse dei lettori. In questo senso il più significativo tra i progetti di oggi è il ciclo delle riviste della casa editrice Bubble che coinvolgono molti artisti e sceneggiatori di punta e sono al contempo orientate al grande pubblico (HISTORY, 2022).

Basterebbero forse questi brevi cenni per attestare la specificità del komiks russo. Ma rimarrebbe fuori, anche da questa rassegna più veloce della luce, tutto l’ultimo decennio (o poco più): quello cui in patria non è stato dedicato ancora nessuno studio sistematico, e che ha conosciuto un vero взрыв – come chiamerebbe il boom il nostro Supersemiotico. Parlava anche di imprevedibilità nella storia, lui, con la sua “esplosione” (Lotman, 1993). Ma sorvoliamo.

Niente più che un volo di ricognizione, allora. Per curiosare un po’ ;-)

IL FUMETTO RUSSO

Se “i primi cento anni” di fumetto in Russia sono generalmente accolti nell’originalità di un’ascendenza specifica, non priva di paradossi e di contraddizioni, *pro et contra* agitano anche gli anni a noi più vicini. Un periodo a tratti marcato da una stessa ambiguità, se è vero che, in un intervento del 2016, Saša Baranovskaja constatava come “la storia dei fumetti in Russia <fosse> solo all’inizio”, e auspicava per il genere “un futuro”; anche se per un russo – continuava – “la parola *komiks* è associata a una serie di stereotipi” (BARANOVSKAJA, 2016). Alla meglio, il termine richiama alla mente qualcosa di ancora “esotico”, si legge altrove: un ibrido culturale simile a una “*matrěška* brasiliana”. Ma sono anche altre le opinioni dei critici (come leggiamo in un forum eloquentemente intitolato... “il fumetto russo senza parole”):

In generale, trent’anni di sviluppo indipendente del fumetto russo hanno cambiato molto poco nella sua percezione. Ma hanno cambiato qualcosa nella mia. Io ho capito che nel fumetto russo sono apparsi troppi autori di livello perché il genere passi ancora inosservato (RKBZZ, 2016).

In Occidente si tratta di una zona timidamente definita “da conquistare”: problema in qualche modo sentito anche in patria, se escono volumi con interviste agli addetti del settore volti a insegnare “come sopravvivere nell’industria del fumetto” (Ljaščenko, 2019). Insomma, mentre i teorici continuano a interrogarsi sulla legittimità del genere (e valutazioni singole troveranno spazio anche nelle pagine del nostro volume), il fumetto prosegue il suo sviluppo in quella che, dopo una prima conquista tra fine anni Ottanta – metà anni Novanta, e una seconda impennata all’inizio degli anni 2000, è stata definita la “terza

ondata” del fumetto russo dell’epoca postsovietica (cfr. il dettaglio in TRI VOLNY, 2018). Nonostante lo si senta ancora provocatoriamente chiamare “cinema per i poveri” (KINO DLJA, 2021), né siano placate del tutto le ostilità (ROSSIJA PROTIV, 2018), il fumetto non è più una subcultura e ha assunto i tratti di prodotto artistico-letterario autonomo, parte importante della scena libraria; di esso è “sempre più difficile parlare con disprezzo” (RISOVAT’, 2018), se è vero che prestigiose accademie vi intitolano cattedre (ŠD NIU). Ad esso si intestano premi (ricordiamo a Pietroburgo il concorso emblematicamente chiamato “Kazimir Malevič”); il portale *ComicsBoom!*, consacrato ai fumetti in Russia, si arricchisce di nuove informazioni editoriali tanto in traduzione che di letteratura autoctona; cresce la sezione “Russkie komiksy” del database *cdb.ru*). In generale, a fronte di pochi luoghi sistematizzati, sempre più insistente è la presenza degli artisti in rete, sempre più ampio il catalogo dei titoli e dei nomi (KATALOG): insomma, anche a un breve sguardo “a volo di mantello”, colpisce la varietà delle tipologie dei testi, dell’autorialità.

E il burocrate inveiva, né più né meno, che contro un intero fenomeno culturale, attorno al quale nell’ultima decina d’anni a Mosca (e in Russia) si è formata un’industria unica nel suo genere. Case editrici di profilo, negozi per appassionati, biblioteche a tema, consorzi di professionisti – e nella capitale, oltre a tutto questo, si svolgono aste di fumetti, mostre, festival su ampia scala, e in alcune università ci sono corsi di storia e teoria del fumetto (ISTORII V KARTINKACH, 2020).

LA RUSSIA A FUMETTI

- Ciao!

- Ancora tu.

- Indovina? Ho deciso di disegnare un FUMETTO.

- E farne a meno?

- Troppo tardi.

- Oh, no!

(Out of nothing)

“La Russia a fumetti” è titolo che si potrebbe modulare in diverse declinazioni. Perché la Russia ha trovato ampio modo per esprimere e affermare la propria russità, anche nel *komiks*: al di là del nome, una sua propria identità fedele alle “proprie” tradizioni, alle proprie derivazioni – e capace di accogliere con ciò anche l’“altro”, rendendolo, direbbe Bachtin, “proprio-altrui” (o “altrui-proprio”).

A fumetti, la Russia ha anche la **Costituzione**: il testo originale illustrato (Chudjakova, Gorelov, 2012), opera insignita di numerosi premi, compresa una *Počëtnaja gramota* dell’antipremio Abzac “per crimini cinici contro le lettere russe”. Vicenda questa non priva di contraddizioni (giacché le parole sono quelle reali), che ha visto il suo stesso editore “boicottare chi boicotta” – ritirando il volume da ulteriori partecipazioni a concorsi per forze esterne legate a presunta propaganda di “orientamenti sessuali non convenzionali tra i minorenni” (come si chiama la sedicente legge russa anti-gay).

Ma per chi fosse a puntare subito il dito contro l’atteggiamento omofobo della Russia anche a fumetti, annotiamo subito: l’attivismo gay in Russia parla anche in *balloons*. Si trovano così storie volte a creare “un’immagine positiva della comunità **LGBT** nello spazio mediatico”

(LGBT KOMIKSY, 2021); viva è altresì l'attenzione alle edizioni straniere – Gay Comics Company il progetto dedicato alle traduzioni di letteratura a fumetto sul tema; troviamo espliciti *Russia Gay Propaganda Law cartoons and comics* (ibidem), fino a tentativi di definire a fumetti “l'enigmatica anima gay russa” (sic!). Era il 2014 quando nell'ambito del festival cinematografico gay *Bok o bok* veniva presentata in Russia la prima raccolta tematica, un'antologia dal titolo *How Much Queer Work* dove, tra gli altri autori, figurava Viktorija Lomasko (che in altra veste ritroveremo anche nelle pagine del presente volume): antologia che avrebbe riscosso immediato successo tanto da portare a una riedizione in cui la partecipazione dei fumettisti russi si sarebbe ampliata in modo deciso. E a una domanda che nascesse spontanea sulla presenza o meno della censura nel fumetto, la risposta sarebbe spontaneamente pragmatica – e (in quanto russa) un po' fatalista:

La censura nel fumetto esiste nella misura in cui esiste nell'ambito di qualsiasi altro media. Nei libri, nel cinema, nella musica. Lo spettro della tua libertà di espressione è definito dalle leggi del paese in cui vivi e lavori, nonché dalla tua propria percezione dei limiti di ciò che viene ammesso (20 VOPROSOV).

Questo non per parlare di una storia specifica (e certo infelice è il confronto con il caso della Costituzione), ma per ammonire su quanta cautela si debba adottare quando si interpretano storie di Russia: per insistere su quanto ancora ne sia parziale e presunta la nostra (occidentale) conoscenza.

La Russia in fumetti propone **guide** delle sue città – della capitale *in primis*, con annessi giochi alla ricerca del cocodrillo Gena in mezzo alla folla, visite al Gorky Park nel suo splendore sovietico, pattinate

d'inverno ed escursioni al Cremlino... (Romodanovskij, 2019). In fumetti racconta la propria **storia**, “Dagli slavi antichi a Vladimir Putin” (Selivestrova, Demina, 2020) e i suoi eroi (da Aleksandr Nevskij a Dmitrij Donskoj); raffigura (trasfigura) racconti del post-perestrojka, dove si aggira il fantasma di El'cin (OSIPENKO, 2017b), o nella Russia degli anni Novanta un robot gigante fatto di chioschi (sic!) combatte un mostro di pezzi di condomini prefabbricati... (Bijazev, 2017). Sono poi storie possibili, reali, irreali, che raccontano di complotti, antagonismi spietati, di crisi e *deficit*: come nella surreale serie nata dalla collaborazione tra fumetti e Youtube, *This is Komiks!*, fucina di spunti per la rilettura del nostro Paese “con un passato imprevedibile” (THIS IS, 2019). Ancora, sono modi di raccontare storie reali che sarebbero potute diventare realtà alternative (come nelle suggestive utopie di cui infra in Pavia); né è risparmiata la Russia putiniana, come nelle storie molto poco “corrette” dell'irriverente *Zajac Pizdec* (di cui nelle frizzanti pagine dedicate a Lena Goralik infra da Olivieri).

Ampia la corrente **biografica**, che qui ci limitiamo a indicare: ricorderemo soltanto, in quanto “esemplare”, la biografia (pur tradotta) di Lenin (Ozanam, 2017) – né ci soffermeremo sul controverso ‘caso’ della “Morte di Stalin” (Fabien, 2010). A fumetti ci sono le **fiabe**: le tradizionali *Fiabe russe di Afanas'ev* (RUSSKIE SKAZKI, 1992) e le *Nonfiabe russe* con i personaggi di sempre modernizzati all'estremo (NESKAZKI) – nonché contaminazioni di intreccio proppiano tra passato, presente e... futuro (come nei gustosi racconti di cui infra in Ronchese); ci sono i personaggi dei **cartoni animati** più amati, come *Eralaš* o la ribelle Masjana, e ci saranno (promessi da Bubble) “le rockstar dell'infanzia sovietica” *Nu, pogodi!* e *I musicanti di Brema* (NU POGODI, 2021).

La Russia a fumetti riscrive la sua **letteratura** – e addirittura una “mappa della letteratura russa a fumetti” propone il Komiks Centr della

già citata RGBM pietroburghese (LITERATURNAJA KARTA, 2021). Te-stualmente “A fumetti” (come riportato nel titolo) descrive il suo *Amore e morte nella letteratura russa* Dmitrij Bykov, autore e critico letterario tra i più blasonati della Russia di oggi, in un progetto realizzato in comune con il canale televisivo *Dožd’*: in esso ogni capitolo è una pagina di storia narrata attraverso gli occhi di scrittori e poeti testimoni degli eventi principali della propria epoca – alla forma delle nuvolette è relegata la loro vera voce, in forma di citazione (Bykov, 2019). Molto visitato è il filone su motivi dei classici russi, con una cura filologica nel disegno e nella riscrittura che conferisce definitiva autorità al genere. Era il 1997 quando usciva un primo adattamento a fumetti del *Maestro e Margherita* con illustrazioni di R. Tanaev (per la casa editrice Terra): era di anni prima la versione di Askol’d Akišin e Michail Zaslavskij, pubblicata però solo nel 2005 in Francia. Nel 2000 usciva il classico *Anna Karenina by Leo Tolstoy*, una parodia del grande romanzo (in russo e inglese!) trasferita ai giorni nostri, dove la vicenda di Anna diveniva dramma psichedelico con elementi di cyberpunk (Metelica, 2000). A stessa firma due anni dopo avrebbe visto la luce una reinterpretazione della *Dama di picche*, in *Pikovaja dama by Alex Pushkin*; più tardi, Puškin sarà oggetto di adattamento (in altra chiave) in *Il Cavaliere di bronzo* di Dmitrij Osipenko (2017a). Il “sole della poesia russa” comparirà altrove (Terleckij, 2016) anche nelle vesti di genio del male, demone che vuole distruggere il mondo, e *Dantès* suo fatale assassino vedrà motivato il proprio gesto: diverrà lui protagonista, salvatore dei destini umani, in funambolica interazione con un Majakovskij supereroe un po’ Mussolini un po’ monumento a Gagarin – e con Lermontov, Esenin, Achmatova... Anche qui una realtà alternativa, viaggi nel tempo – e il bianco e nero di Akišin su tutto. Sempre sua la versione di *Delitto e castigo* (Akišin, 2019), dove la vicenda è trasferita in un universo alternativo e lungo il Nevskij

Prospekt passeggiano robot (e sul più importante fumettista russo impegnato nella riscrittura dei classici russi cfr. infra la lucida analisi di Plattner). La trascrizione in linguaggio sincretico non ignora classici della letteratura contemporanea: ritroviamo a disegni Èrast Fandorin, l'investigatore uscito dalla penna di Boris Akunin (2004); o il romanzo di Viktor Pelevin *Omon Ra* che, originariamente dedicato "agli eroi del cosmo sovietico", si potrebbe in questa versione, suggeriscono gli editori, dedicare "agli eroi del fumetto russo" (Pelevin, 2018). Incontriamo poi monografie tematiche, come in *Pisateli i revoljucija* [Gli scrittori e la rivoluzione], consacrato a Blok, Bunin e ad altri geni dell'inizio del secolo scorso (Romanov, 2017). "Classico" è divenuto il volumetto *Charmsiada*, raccolta di aneddoti "assurdisti" (per italianizzare un termine russo) su episodi della vita di Tolstoj, Puškin, Gogol'... a firma di Charms e di Nikitin (2019). *Divertissement* arguto e (a suo modo) serissimo che ci ricorda un'opera, *Sto*, di uno dei 'nostri' autori (cfr. infra nel prezioso cameo di Olga Strada), in esso impegnato a illustrare i versi di Charms in onore dei cento anni del poeta (Bil'žo, 2005). Né potevano mancare strisce dedicate all'eroe del XX secolo, Jurij Gagarin, che troveremo più volte anche tra le pagine del presente volume, soprattutto nelle vertigini di *Russkie gorki*, primo webcomic russo (infra in De Michiel). I fumetti dedicati al **cosmo** ispirano storie di pace e di fantasia, come nella raccolta *Pro kosmos* (PRO KOSMOS, 2017) dove ci ritroviamo invitati a "pizze cosmiche dell'amicizia" o a riflessioni sulle stelle di un (del!) gatto; numeri monografici, come quello a firma del collettivo Gor'kij kosmos, piattaforma 'anonima' per fumettisti di ogni tipologia (PROSTO KOSMOS, 2020); miniserie, come *Sokol* dell'onnipresente Bubble, dedicato a colui che sarebbe dovuto volare per primo (SOKOL) - e ancora storie su chi per primo volò sul serio (Chromogin, 2019). Di spazio parla ancora la sempre lucida matita di Akišin (2017), che in *Komandirovka*

spedisce il suo eroe nella sovietica Bajkonur dove immaginifiche peripezie uniscono trame fantastiche a tracce di vita sovietica.

Russia is Dead: la Russia a fumetti scrive della sua stessa morte, in un'apocalisse-zombie (ambientata alla vigilia del 2013!) dove agguerritissimi cattivi pulp saranno sconfitti da una Maša eroicamente bionda (Dubrovin, 2017). Ma la Russia a fumetti propone anche la sua propria salvezza: **Superputin!** Una serie iniziata “un anno prima della fine del mondo” (questa volta indicata nel 2011, anno che precedeva le elezioni presidenziali), dove il presidente di tutte le Russie è impegnato a combattere i gruppi terroristici di Al-Qaida, nonché le schiere di oppositori al (suo) regime...

Pow! Zam! Nyet! American diplomats once claimed that Russian President Dmitry Medvedev “plays Robin to Putin’s Batman,” acting as second fiddle in Russia’s ruling duo. In Superputin, Medvedev plays the sidekick yet again, placing him in the diminutive role of “nanoman.” His “League of Superheroes” file reveals Medvedev to be a “gnome raised by bears” – albeit one with the ability to morph into Russia’s national animal (RAWNSLEY, 2011).

Čelovek kak vse, si legge nel fascicolo (il famigerato *Ličnoe delo*) al nome “Putin”: dal “carattere nordico”, i suoi superpoteri sono di essere “un uomo come tutti”, uno “dei nostri” in qualsiasi compagnia si ritrovi; “umoristico” è invece il carattere del “nano” allevato dagli orsi, onore al suo nome, che in orso si può trasformare ogni qualvolta Vladimir lo voglia (SVOBODA, 2011). Nei riquadri di queste brevi storie vediamo così Putin nel suo tradizionale kimono, Superman che sogna Putin, Superputin che, disperato per la sua Russia e per “quello che abbiamo fatto nel 1991”, si confronta con un Lenin beatamente a riposo nel suo

mausoleo, il quale dal canto suo gli consiglia (non senza evve moscia) di... consigliarsi direttamente con Dio (SUPERMAN KOMMUNIST, 2015; SUPERPUTIN). E poi Superputin nel cielo, che salta la coda passando davanti a Michael Jackson e ad altri ben noti figuri: l'accesso sarebbe "vietato ai vivi" ma San Pietro intercede decantandone i meriti, visto che "da loro è vietata la sodomia"... E a bordo della navicella spaziale che trasporta Putin, supereroe per cui è superfluo sapere volare, la foto (in disegno) di Gagarin, su cui si legge:

Nel 1961 Jurij Gagarin in volo orbitale ha scoperto il Paradiso. Lì vi ha trovato Lenin e lo ha riportato sulla terra. Per questioni di sicurezza le autorità hanno deciso di non informare la popolazione circa la verità dell'accaduto e di collocarne il corpo in un sarcofago di vetro (ÈPIZOD 7).

L'episodio, l'ultimo, si intitola "Superputin vs The world".
Sic!

KOMIKS: SINGOLARE PLURALE



FIG. 3
O. Zolotareva, Liubov' k komiksam èto..., 2017

Love is...: e ai fumetti si intitolano anche monografie che raccolgono dichiarazioni d'amore (al fumetto) ispirate ai famosi... *chewing gum*. E con questo quadriamo un piccolo cerchio.

Insomma, diverse modulazioni di un linguaggio che sperimenta un suo "alfabeto" (Ljaščenko, 2021), a dimostrare una metariflessione sempre più strutturata e cosciente. Ritorniamo allora a questo singolare ossimoro linguistico, per recuperarne ancora qualche modalità.

Perché il fumetto è usato anche in collane di utilizzo specifico, ad esempio **didattico**: come in una serie dedicata all'insegnamento della fisica (FIZIKA, 2018) – edizione in due lingue, russo e... kazako – o nel progetto scientifico dell'illustre biologa Ol'ga Posuch in una collaborazione tra il Bumfest e l'Istituto di biologia molecolare dell'Accademia delle Scienze Russa (IMKB SO RAN, 2017). Diversi progetti interessano la didattica della lingua russa (20 KOMIKSOV); da segnalare in particolare un volume nato in seguito al clamoroso successo ottenuto sul canale Telegram da (cognome e nome) "Di Russo Insegnante", virtuoso della grammatica e del sarcasmo ispirato da un Paustovskij messo in epigrafe, "perché il vero amore per il proprio Paese è impensabile senza amore per la propria lingua" (UČITEL', 2020).

Diversi linguaggi, tra i quali inseriamo anche la lingua del gatto, anzi di un gatto, o forse (Audrey non ce ne voglia) di **Gatto**: il nostro omaggio (che vorremmo ben più articolato, oltre che per nostro piacere per la sua importanza storica) a *Kot*, prima serie a stampa uscita in diversi volumi, in cui l'autore Oleg Tiščenko e il suo compare peloso si intrattengono in conversazioni che riguardano "l'universo, il senso della vita, i porcospini", recuperando (il gatto soprattutto) il genere retorico "da tempo dimenticato" dell'aforisma. Quasi in opposizione ideale al successo planetario di *Maus*, un primo fenomeno editoriale a due voci (a volte tre) dal tono lieve e profondissimo, esistenzialmente

cinico e delicato che, dopo ormai quasi vent'anni, non ha perso la sua seduzione. *GATTO X* il volume che ne festeggiava il primo decennio di vita:

KOT X è l'ennesima serie di fumetti di Oleg Tiščenkov su un uomo e un gatto raccolti in un libro. X significa sia "ics" sia dieci: esattamente dieci anni fa sono apparsi i primi abbozzi di KOT. L'artista e il gatto come sempre parlano da pari a pari e quasi nella stessa lingua, chi dei due abbia ragione non si può mai dire per certo, ma loro continuano a discutere con dedizione e franchezza su tutto ciò che ritengono importante. Nemmeno l'improvvisa comparsa di un terzo personaggio [un cane] può distruggere questo loro mondo, nonostante il gatto non faccia mistero di come la pensa (Tiščenkov, 2013).

La ricerca di un proprio **linguaggio** invade sia la dimensione verbale che quella visuale, naturalmente. Non mancano esercizi di minimalismo **figurativo** che riportano alla memoria le avanguardie, come nell'essenziale *Out of nothing* costruito su "dialoghi di cerchi a colori" - descritto come "Il miglior fumetto della contemporaneità" (IZ NIČEGO). Intrecci esistenziali coinvolgono anche punti in bianco e nero, come in Čupachin (2019). In qualità di "fumetto ideale" naturalmente ricorre il *Quadrato nero* (Trudov, 2016) - né è questo il luogo per soffermarci sulla (sfrontata) potenza narrativa dell'ormai classica animazione, prodotta dal Museo di arte contemporanea Èrarta di San Pietroburgo, sulle "avventure di Nemalevič" nel mondo dell'arte contemporanea (ČERNYJ KVADRAT). La ricerca di un linguaggio diverso arriva fino ai fumetti che lasciano **senza parole** - come *Slov net* del già citato Evgenij Jakovlev (2005).

Molto lontana, insomma, l'idea di un'esperienza votata unicamente a una narrazione sul genere del famoso *Siberia* di Nikolaj Maslov (2007).

In più, le possibilità insite in un linguaggio sincretico sono sfruttate in tutta l'ampiezza per indagare zone del discorso di serietà estrema. Troviamo così i fumetti a sfondo **sociale** (cfr. infra in questo volume nella delicata narrazione di Palli), o l'ampia produzione nell'ambito di quella che è stata definita la "**svolta documentaristica**" [dokumental'nyj povorot] del fumetto moderno. È il caso ad esempio del volume *Arte proibita* (Lomasko, Nikolaev, 2011), scritto nel genere del *grafičeskij sud'ebnyj reportaž*, dedicato al processo a carico della mostra *Zapretnoe iskusstvo* (2006): non mera cronaca di un evento, ma "riflesso della situazione attuale nel paese", libro capace, si auguravano gli editori, di "superare la prova del tempo" per diventare autentico documento di un'epoca (e su Lomasko e i suoi "ritratti di testimonianza" cfr. infra la sentita analisi di Napolitano).

Ancora, quasi una risposta alle indimenticate parole di Levi quando scriveva: "Io credo che si possa fare poesia dopo Auschwitz, ma che non si possa fare poesia *dimenticando* Auschwitz". Non è sacrilego allora fare fumetti anche sul **GULAG** perché *con* il GULAG: usando nuovi mezzi di espressione, cercando un modo per infrangere tabù di tragedia e dolore - per insegnare, ricordare, serbare nel cuore, rimettere in vita cioè. Un linguaggio nuovo, una memoria antica ma viva, che pare risposta moderna a quel terrifico e splendido diario disegnato di Evfrosinija Kernovskaja (2009), *Skol'ko stoit čelovek*, il cui titolo invocava al contempo il "valore" e il "prezzo" di un uomo. Come in *Survilo*, toccante storia di repressioni e resistenza (di cui infra l'anteprema di Greco); come in *Vy- živšie* (2019), raccolta di storie edita su progetto del Museo del GULAG di Mosca. *Soprav-vissuti*: "Voi che siete vissuti", "noi che siamo sopravvissuti"; una parola spezzata che è sovrapposizione di passato e presente, in traducibile la presenza dei due punti di vista, di ricordo e memoria - contemporaneamente. E di questo sì, sarà qualcosa qui.

IL SUPEREROE È LO SCRITTORE (RUSSO)

Ciao, gatto!
 È un pezzo che voglio dirti, cioè,
 i tuoi fumetti sono proprio spaziali!
 (Z. Jaščin, Bol'shaja kniga čuvaka, 2013)



FIG. 4
 ©SoKot (MDM).

Verrebbe da dire di sì, per definizione: perché in Russia, si sa, un poeta è sempre più che poeta. Ma voliamo più basso – più vicino a noi. Nell’edizione 2020 del Festival KomMissija una delle questioni che circolava non poteva non riguardare la **pandemia**, e il modo specifico in cui essa aveva influito sul mondo del fumetto (KOMMISSIJA, 2020). Lasciamo alla rete le risposte dei partecipanti (e fra tutti cfr. ALANIZ, 2020). Diremo invece che la risposta della rete è stata... di mettere i fumetti in rete! E ritroviamo in questo gesto, ci sia concesso, una tensione alla circolazione della cultura che superi barriere meramente consumistiche quale ricorda il “letteraturocentrismo” (anche se di letteratura inconsueta si tratta) del vivere russo di sempre.

Visto che in questi giorni dobbiamo stare tutti a casa e che l'intera settimana risulta festiva, non sarebbe male pensare a come tenerci

impegnati. Data la situazione sempre più complessa, le case editrici di fumetti in Russia hanno deciso di offrire un'ottima opzione: leggere gratuitamente i loro libri (BESPLATNYE KOMIKSY, 2020).

Ma non è solo l'industria del *komiks* russo a essersi impegnata nella lotta contro il virus: sono stati anche i suoi... personaggi! La casa editrice Bubble ha infatti per l'occasione inaugurato nel blog la serie speciale "Gli eroi della Bubble contro il coronavirus"! Dove il Medico della Peste, alleatosi con il supereroe Major Grom suo antagonista di sempre (e su di lui cfr. infra le brillanti pagine di Bazzocchi), nella maschera medioevale suo attributo di scena distribuisce salvifiche... mascherine chirurgiche (GEROI PROTIV, 2020).

Dei veri **supereroi**, però - come dei personaggi principali che popolano le pagine dei fumetti russi - non è stato discusso qui. Una loro analisi ci porterebbe troppo lontano - nonché inevitabilmente dentro uno scontro epocale, ideologico, sociale (Silvestri, 2020). Non senza fascino, ci ritroveremmo (in una realtà alternativa) dentro la versione russa con falce e martello del più famoso supereroe al mondo (SUPERMAN KOMMUNIST, 2015): insieme al Batman in colbacco con i genitori uccisi dall'NKVD, protetti da Red son, il suo razzo da Cripton atterrato in Ucraina (sic!) - e lui Superman rosso che combatte sempre per la giustizia, solo... in nome di Stalin. Ma potremmo trovarci anche in storie irriverenti, che dei supereroi e dei loro presunti superpoteri si fanno beffe (10 SMEŠNYCH, 2020). O appellarci a un supereroe *definitivo* - attuale, eterno, che salvi il mondo anche da Superputin che in realtà lo distrugge: per ritrovarlo nel mondo stesso. MIR, supereroe dal nome ambiguo, che vuol dire sia pace sia mondo, il supereroe più recente, anno di nascita 2020, resurrezione di un se stesso sovietico morto negli anni della Guerra Fredda. E che finisce pure in televisione (a fumetti) intervistato

(omaggio in codice) da Ivan Urgant. Ancora una volta, la leggenda di uno scontro tra i due nemici di sempre, USA e URSS, tra i due nemici di poi, USA e Russia - e il desiderio di riconciliazione dell'umanità.

Nella lingua del fumetto si può parlare di tutto. È importante non solo ciò che è disegnato e scritto, ma anche ciò che rimane “dietro” - lo spazio tra le vignette. Un sottotesto nel fumetto c'è sempre. Ma i fumetti bisogna saperli affrontare. La gente li sfoglia, non ci capisce niente e conclude che i graphic novel non meritano tanto. No, è solo che non li sa leggere (ISTORII V KARTINKACH, 2020).

Ecco. E ci viene in mente un'altra cosa, in chiusura di paragrafo, *Petrovy v grippe*, il film di Kirill Serebrennikov, già romanzo in realtà di Aleksej Sal'nikov (... *i vokrug nego*, 2017) nonché pièce su regia di Anton Fëdorov andata in scena presso il Gogol'-centr, allora dello stesso Serebrennikov, supereroe martire della cultura di oggi. In *Petrovy* c'è una pandemia - la realtà, il delirio, l'irrealtà: con un protagonista che fa un lavoro particolare - il fumettista.

Chiudiamo il volo tornando allora da dove siamo partiti. Sulle parole di quello stesso autore: torniamo a Nabokov. *The Man of To-morrow's Lament*, un suo poema “ritrovato”, dedicato a Superman (Nabokov, 2021). Perché il vero supereroe è lo scrittore, sempre. Il suo lettore, cioè.

(...)

*my fatal limitation... not the pact
between the worlds of Fantasy and Fact*

(...)

*So this is why, no matter where I fly,
red-cloaked, blue-hosed, across the yellow sky...*



FIG. 5 ↑
Roman Cieslewicz,
USSR/USA Su-
perman, 1968.

FIG. 7A-F →





← FIG. 7G-L





FIG. 6 ↑
Čupachin,
Točka A, 2019.

3/3 (TERZO TERZO - E CONCLUSIVO)

[La traduzione che abbiamo riportato nelle pagine precedenti – purtroppo in una risoluzione che non rende onore al lavoro – è a firma di Desirè Sara Di Stefano – sua anche l’impaginazione: si tratta di un estratto del lavoro di tesi di laurea triennale discussa presso l’Università di Catania]. Pagine di intermezzo, per inserire una pausa dopo tanto accumulo, un tempo lento a esaltare il valore del testo, tempo lento che è della lettura – della parola originale, della parola tradotta. Pagine scelte, in una delle modulazioni più responsabili in cui è stato usato il fumetto in Russia negli ultimi anni. Una parola “senza scappatoia”, la definirebbe forse Bachtin. Un momento di silenzio sacro, come la scrittura impone, come la musica *agisce*. Un linguaggio che parla da sé.

E in tutto questo, sempre, per noi: la traduzione come modo di circolazione della conoscenza.

“Il fumetto come enciclopedia della vita russa contemporanea”, potremmo infine parafrasare (Alekseeva, 2017). Scopo modesto del nostro volo di ricognizione era fornire alcuni punti di vista: per far capire quanto ricca, contraddittoria, a volte assurda, (bachtiniana-mente) carnevalesca, sempre autocritica, feconda e prospettica sia – da qualsiasi lato la si guardi – la storia, anche contemporanea, anche in un campo così specifico, di questo infinito Paese.

Un linguaggio diverso per rivisitare la propria tradizione, un genere ritenuto “altrui” in realtà profondamente, tradizionalmente, “proprio”: per riscrivere un proprio passato, un proprio presente, una propria verità. Un proprio futuro? *Resurrection: Comics in Post-Soviet Russia*, è l’annunciato sequel dell’antologico Alaniz (2010, 2022). Rimarrà fuori, dal nostro volume. E molto altro rimarrà fuori. Ma questa raccolta, nella sua esibita frammentarietà, ha una sua isotopia.

Perché questo non è un libro sul fumetto. Questo volume ne svela una declinazione particolare: quella nelle (fumettistiche) sgrinfie del docente universitario. Esso suggerisce alcune delle modalità in cui il fumetto può insegnare la lingua, cioè la cultura – e con efficacia assoluta. D'altronde è nella memoria di tutti l'aforisma di un altro gigante, che (parafraiamo alla terza persona) “quando aveva voglia di rilassarsi leggeva un saggio di Engels, se invece desiderava impegnarsi leggeva Corto Maltese”. E (forse) sono lontani i tempi che marchiavano Umberto Eco di “temerarietà intellettuale”, solo perché cosciente (allora) di “rischiare la derisione nel parlare in modo serio di fumetti, specie nel mondo universitario” (PELLITTERI, 2019). L'idea stessa della raccolta nasce così all'interno dei corsi di traduzione dal russo in italiano di una Laurea Magistrale (SSLMIT Università di Trieste). Il lavoro sul fumetto si presenta infatti come particolarmente efficace non solo a livello glottodidattico, ma più specificatamente per un discorso sulla traducibilità culturale e sulla portanza dell'intraducibilità – assunto teoretico fondamentale, su cui nel volume torneremo in relazione a esempi specifici.

“Il fumetto bisogna saperlo leggere”, scriveva il già citato in esordio Viktor Erofeev (1996: 436). Appunto. Il fumetto insegna a leggere, per questo. Genere sincretico che accompagna nell'interpretazione a fare tutto ciò che si dovrebbe fare con qualsiasi testo, esso insegna non solo a guardare ma a “vedere” (secondo la lezione dei formalisti). Esso impone la lettura “straniata” (idem) che ogni traduzione esige. Diceva Roberto Raviola (Magnus) a Treviso Comics (1995): “Disegnare i fumetti e scriverli non è difficile, ma non è neanche facile, purché si scriva con squadra e compasso e si disegni con il vocabolario”. Ecco: per insegnare la traduzione serve qualcosa che scardini.

Genere in Russia di interesse sempre crescente, il *komiks*, abbiamo visto, ha qui storia particolare, legata a momenti autoctoni e contrassegnata da marche, tanto diacroniche quanto sincroniche, che lo differenziano (nonostante alcune analogie) dall'esperienza italiana, filologicamente più vicina alla variante *mainstream*. Un movimento di incontro si evidenzia tuttavia nell'esplicito assumere una dimensione di ampio respiro culturale, tale da suggerire la seduzione di un'analisi delle reciproche "visite" italo-russe "dentro" i fumetti. Vi ritroveremo così Valentina che incontra Baba Yaga, Corto Maltese e la danza segreta che gli dedica Isadora Duncan, o l'eterno duello tra Corto e il cattivo ma in fondo simpatico Rasputin, "transfuga impenitente da ogni terra del conformismo" (Pratt 2017a: 29). Ci ritroveremmo poi in *Una ballata del mare salato*, primo fumetto classico italiano a essere tradotto in russo (Pratt 2017b) – e a navigare tra le influenze russe su Pratt, il suo tema del "doppio", e quell'idea di destino – e di un sogno che non conosce confini.

Ma questo solo per un omaggio.

- "Ti ucciderò un giorno, Corto"
- "Ti ucciderò una notte, Rasputin"

Non rende giustizia, questo nostro *vypusk*, alla ricca tradizione della Slavia vicina. Interessantissima sarebbe altresì anche la storia delle influenze reciproche delle diverse realtà nazionali: lo stesso fumetto russo, lo ricordiamo, ebbe una sua "epoca d'oro" nella Jugoslavia degli anni 30-40, dove dopo la rivoluzione si insediò una colonia di russi che regalarono al mondo fumetti su temi patri, poi diffusi in tutta Europa. Fumetti che leggevano in molti – ma non i russi (cfr. Korolevstvo, 2020).

Nelle nostre pagine lasciamo (per il momento) poche ma dense testimonianze, dentro e fuori i confini di Serbia e Croazia. Attraverso singoli autori: Andrija Maurović, padre del fumetto croato (cfr. infra in Dorigo e Piasevoli) e Aleksandar Zograf, illustre esponente del *graphic journalism* contemporaneo serbo (in Furlan e Vranješ). E attraverso traduzioni: che in trasposizioni oltre confine accompagnano personaggi famosi (l'Alan Ford di Rocco e Šćukanec) o che inseguono viaggi linguistici di “oralità fittizia” tra croato, tedesco e italiano (in un'analisi delle stesse autrici).

Strips introduttive, quelle che presentiamo: prodrumi, *podstupy*, passi di avvicinamento a un mondo estremamente variegato, moderno, contemporaneo, in via di definizione, ridefinizione, invenzione. Pochi passi in pochissimi dei mondi reali possibili.

Insomma: non una prefazione, la nostra, a questo volume anomalo – e però consapevole. Non la consueta “parata” di autori e dei loro (super)eroi. Del resto, il genere stesso scelto a oggetto delle nostre ideali vignette legittima un approccio più libero: che non vuol dire meno responsabile. “Dove c'è libertà di scelta c'è responsabilità”, siglava Lotman nel suo *O prirode iskusstva* [Sulla natura dell'arte]. “Per questo l'arte possiede un'altissima forza morale”, continuava (Lotman, 1990).

Ci sono racconti di tesi di laurea, in questo volume: passate, presenti, future.

Ricerche di studiosi all'inizio e di studiosi che studiano già da molto tempo.

Ci sono storie di storia, storie (e come senza) di supereroi e di antieroi, storie sbilenche e irriverenti, storie impegnate, visionarie, narrate, taciute. Storie in russo e qualche storia vicina. Storie di confini e di attraversamento di confini.

Ci sono studenti,
ex studenti
e ci sono alcuni dei Kosmica KRD.
Ci sono colleghi della stessa università ma di altre lingue,
colleghi della stessa lingua ma di università altre
e colleghi della nostra altra lingua nella loro altra lingua.
C'è la nostra Russia e la loro Italia,
c'è Serbia Croazia e c'è ex Jugoslavia.
Ci sono viaggi per tutto il cronotopo
e tracce di conferenze mondiali (!)
Ci sono camei iniziati per le strade di Mosca, finiti in aereo,
mentre l'artista ridisegna i disegni per farcene dono,
спасибо А.Б.

Insomma, ci sono cose così.

I titoli degli interventi raccontano in sé la diversità di principio di questo *sbornik*: la sua evidente ed esibita "alterità". Ai singoli articoli i singoli punti di vista - e le considerazioni più ampie sottese. Unico principio d'ordine, il più imparziale e canonico: quello alfabetico!

Perché lo studio, la ricerca, sono un luogo bellissimo, in cui incontrarsi. La traduzione, poi.

“CANALETTO”

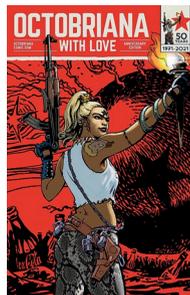


FIG. 8
OCTOBRIANA, 2021.

(“Spazio bianco tra le figure”. Il racconto è ritmo, parola/immagine, il racconto è silenzio. Stop).

[Vedi anche: buco bianco nelle scienze umanistiche].

Se dovessimo scegliere un’immagine a copertina ideale, o “da spillare” in fine di numero, forse sarebbe quella di *Octobriana*. Perché questo nostro volume inizia a prendere forma lo stesso anno e lo stesso mese in cui l’eroina compiva i suoi 50 anni. “The Russian devil woman”, è stata definita, “Superwoman freedom fighter for the oppressed”, si legge ancora, e della sua saga si dice “Controversial underground comic book icon since 1971” (OCTOBRIANA, 2021). Altre leggiamo:

Octobriana: fumetto erotico sovietico, creato nel 1960 a Kiev da un gruppo di intellettuali dissidenti. Fatto conoscere in Occidente dal cecoslovacco Petr Sadecký, il personaggio, una specie di Barbarella underground dai tratti mongoli, immortale, capace di viaggiare

nel tempo, combatteva repressione e dittature, impersonando polemicamente il vero spirito della Rivoluzione d'Ottobre (OCTOBRIANA).

Personaggio immaginario dei fumetti russi, sedicente creazione di un gruppo di dissidenti noti come Progressive Political Pornography (PPP) – secondo alcuni, nato negli ambienti goliardici universitari secondo altri, distribuito in *samizdat*, Octobriana è supereroina che incarna i principi della rivoluzione in nome dei quali combatte l'oppressore sia russo sia americano: ha sangue vichingo, ed è dunque figlia della grande Rus'. Nasce fuori dai diritti d'autore, lei spirito libero "al pari della statua della libertà" nelle parole di Billy Idol (!), *pin-up* straniera venerata da David Bowie, usata (letterariamente) a proprio piacimento da chiunque ne entri in possesso, è figura che prende corpo (e che corpo) alla confluenza di più derivazioni. Nella realtà, è personaggio ispirato alle opere di Bohumil Konečný e Zdeněk Burian, "Oktjabrina" (OKTJABRINA, 2000-2001) il suo vero nome, come quello di tutte le donne nate nel "boom antroponimico" degli anni successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, un secolo fa. *Komsomolka*, donna sportiva o 'semplicemente' demoniaca, personaggio mistico e mistificatorio, russo e non solo ci verrebbe ancora da dire, se è vero che sarebbe nata da autori cechi, però in Ucraina. E depositiamo qui anche questa marca di diversità, di *unione*, di *unicità*. "Octobriana with love", ci teniamo l'augurio. Ma vi aggiungiamo anche un'altra immagine.

Perché lo stiamo chiudendo, questo volume, da un posto particolare, di una città unica anch'essa. Un posto che ritroviamo narrato in una collana "impegnata nella divulgazione delle vicende del Novecento al cui centro è la violazione dei diritti umani". A fumetti, è il racconto di una delle ferite più dolorose di questa Trieste cosmopolita e plurilingue:

l'incendio al Narodni dom, la casa della cultura slovena, “atto violento dell'ubriacatura fascista che avrebbe contagiato gran parte della maggioranza italiana di una città incontro di due culture diverse quale è stata ed è Trieste” (Smiljanić, 2021).

Un luogo che ancora ospita la Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (SSLMIT) dell'Università degli Studi di Trieste, mentre è già avvenuta la restituzione dell'edificio alla funzione di Casa della Cultura slovena – atto di “dovuto risarcimento e sperata conciliazione”.

[Alla biblioteca slovena, una mostra di fumetti dei ragazzi delle scuole elementari.]

“Il fumetto ha qualcosa di universale. Non parla più solo la criptica forma della lingua scritta, contenitore e argine della cultura che la genera. Il fumetto ha in sé qualcosa di primitivo, di ancestrale e di universale”, si legge nell'introduzione a *La fiamma nera*. Con un passaggio (mimiamo Brodskij) per noi ultimo e *definitivo*: “Sapere che è proprio la lingua a permettere di entrare in reale contatto con un'altra cultura, regala ulteriore senso a questa traduzione”. Il dovere e la gioia morale di noi traduttori. Di noi insegnanti. Di noi sempre studenti.

POST SCRIPTUM

FIG. 9
©Raskol'nikot (MDM)

Mentre licenziamo questo volume, si annuncia prossima l'inaugurazione di un neonato "Baba Jaga Fest": titolo che rimanda a fiabe, tradizioni, folklore - e a stereotipi. "Storie e disegni dall'Europa Orientale" il suo sottotitolo, esso dovrebbe vedere ospite anche Ol'ga Lavrent'eva (a cui ci siamo permessi di rubare... il gatto), con una mostra intitolata "La ragazza di Leningrado" e la presentazione dell'(annunciata anch'essa) imminente edizione italiana di *Survilo* (Lavrenteva, 2022). "Un festival ricco di mostre, proiezioni, performance, laboratori, conferenze per scoprire il panorama del fumetto est europeo e, attraverso di esso, abbattere le barriere linguistiche e le distanze geografiche" - promette il comunicato. Aspettiamo, speriamo, curiosi. Della curiosità buona, unico vero grilletto - di ogni sapere.

E ci ritorna in mente un amico, perché alla fine la storia è questa, paradigmatica anch'essa: che non è possibile capire il fumetto, senza conoscere il suo contesto. E il resto lo lasciamo in russo, perché è troppo bello il sapore di certe parole - e il gusto vero è che bisogna sapere un sacco di cose, per capire cos'è il gusto vero:



← **FIG. 10**
Konstantin Latyšev,
Nad gorodom
[Sulla città], IMNO.
Trieste,
28 febbraio 2022.

Невозможно понять карикатуру, не зная контекста.

Мой семилетний внук Егор, разглядывая мои карикатуры, часто спрашивает: – Андрей (так он меня называет) а в чем прикол?

– А прикол в том, Егорушка, – отвечаю я ему, – что необходимо много знать, чтобы понять, в чем прикол. (Bil'žo, 2011: 9)

[Oggi, 100 anni fa nasceva Jurij Michajlovič Lotman. Nella sua ultima lezione in apertura di anno accademico, si interrogava: “Perché si studia: per imparare cosa?” E la risposta: *Люди учатся Знанию, люди учатся Памяти, люди учатся Совести. Это три предмета, которые необходимы в любой Школе и которые вобрало в себя искусство. А искусство – это по сути своей Книга Памяти и Совести. Conoscenza. Memoria. Coscienza. E l'Arte, per sua essenza Libro della Memoria e della Coscienza. Sic*]. ♡

FIG. 11 →

* Salve, amici! / Abbiamo preso la decisione di sospendere sui nostri social la pubblicazione di contenuti di intrattenimento per lasciare spazio libero nei vostri canali a informazioni di maggiore importanza. / Con ciò la pubblicazione di fumetti continua: a breve nell'app Bubble uscirà la nuova serie del *Medico della Peste*, e vi daremo informazioni sulle novità attese per il mese di marzo. / Il nostro sito e il nostro negozio continuano regolarmente la loro attività. Tuttavia, dati gli ultimi eventi vi preghiamo di non utilizzare Apple pay e Google pay per il pagamento. Noi siamo per la pace anche nello spazio riservato ai commenti e alle chat. Non vogliamo che si trasformi in un campo di battaglia: è questo il motivo per cui temporaneamente scegliamo di chiuderlo. / Per le questioni che riguardano acquisti e pubblicazioni scriveteci in privato. Noi vi siamo vicini, ci troverete, pronti ad aiutarvi. / Pace a tutti. / Con amore, la vostra squadra BUBBLE

Привет, друзья!

Мы приняли решение приостановить публикацию развлекательного контента в наших социальных сетях, чтобы освободить место в ваших лентах для действительно важных новостей.

При этом публикация комиксов продолжится: в ближайшие дни мы опубликуем новый выпуск серии «Чумной Доктор» в приложении BUBBLE, а также анонсируем полное расписание мартовских новинок.

Наш сайт и магазин продолжают работу в штатном режиме. Однако, в связи с последними событиями, мы убедительно просим вас не использовать при оплате Apple Pay и Google Pay.

Мы за мир, в том числе и в комментариях, и в наших открытых чатах. И мы не хотим, чтобы они превращались в поле боя, поэтому временно их отключаем.

По вопросам, касающимся работы издательства и ваших заказов — пишите в личные сообщения. Мы остаёмся рядом и всегда готовы помочь вам.

**Всем мир.
С любовью, ваша команда BUBBLE**

Bibliografia e sitografia

- AKIŠIN, ASKOL'D, 2013: *Moja komiks-biografija*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- AKIŠIN, ASKOL'D, 2017: *Komandirovka*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- AKIŠIN, ASKOL'D, 2019: *Prestuplenie i nakazanie*. Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- AKUNIN, BORIS, 2004: *Boris Akunin v komiksach*. Azazel'. Moskva: OLMA Media grupp.
- ALANIZ, JOSÈ, 2010: *Komiks: Comic Art in Russia*. Jackson: University Press of Mississippi. [<https://mississippi.universitypressscholarship.com/view/10.14325/mississippi/9781604733662.001.0001/ups0-9781604733662>].
- ALANIZ, JOSÈ, 2020: Mir komiksov – 2020. Beseda s Jose Alanizom. *KomMissija*. [<https://www.kommissia.ru/program2020>].
- ALANIZ, JOSÈ, 2022: *Resurrection: Comics in Post-Soviet Russia*. Athens: Ohio State U.P.
[https://books.google.it/books/about/Resurrection_Comics_in_Post_Soviet_Russi.html?id=a3iWzgEACAAJ&redir_esc=y].
- ALEKSANDROV, JURIJ, 2010: (pod. red.) *Russkij komiks. Sbornik statej*. Moskva: NLO.
- ALEKSEEVA, ANASTASIJA, 2017: Komiks kak ènciklopedija sovremennoj ruskoj žizni. *Regnum*. [<https://regnum.ru/news/cultura/2320380.html>].
- ANNOTACIJA, 2010: Annotacija k knige *Russkij komiks. Sbornik statej*. Labirint. [<https://www.labirint.ru/books/518073/>].
- BARANOVSKAJA, SAŠA, 2016: Istorija komiksa v Rossii tol'ko načinaetsja (6 ijunija 2016). *OlilyOil*. [<https://oilyoil.com/ru/blog/the-history-of-comics-in-russia-has-just-begun>].

- BERTELE, MATTEO, BIANCO, ANGELA, CAVALLARO, ALESSIA, 2016:
 (a cura di) *Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti*.
 Treviso: Terra ferma edizioni.
- BESPLATNYE KOMIKSY, 2020: *Besplatnye komiksy! – Rossijskie izdatel'stva komiksov massovo vyložili v otkrytyj dostup elektronnye versii svoich knig. YandexZen*. [<https://zen.yandex.ru/media/mozgitreski/besplatnye-komiksy-rossiiskie-izdatelstva-komiksov-massovo-vylojili-v-otkrytyi-dostup-elektronnye-versii-svoih-knig-5e7do33169foaf4fe1926d7b>].
- BIJAZEV, ARTEM, 2017: *Produkty 24*. Sankt-Peterburg: Komil'fo.
- BIL'ŽO, ANDREJ, 2005: *STO: Al'bom grafiki*. Moskva: Zapasnoj vychod.
- BIL'ŽO, ANDREJ, 2011: *Moi klassiki*. Moskva: Artel'.
- BUMFEST: *Meždunarodnyj festival' risovannyh istorij "Bumfest"*.
Bumfest. [<https://boomfest.ru>].
- BYKOV, DMITRIJ, 2019: *Ljubov' i smert' v russkoj literature. V komiksach*.
 Moskva: Èksmo.
- ČERNYJ KVADRAT: *Mul'tfil'm "Černyj Kvadrat". Muzej Èrarta*.
 [<https://www.erarta.com/ru/museum/projects/detail/multfilm-chernyy-kvadrat/>].
- CHROMOGIN, ALEKSEJ, 2019: *Pervyj čelovek v kosmose*. Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- CHUDJAKOVA, NATAL'JA, GORELOV, MAKSIM, 2012: *Illjustrirovannaja Konstitucija Rossijskoj Federacii*. Moskva: Ju. Gorelov.
- CIKL LEKCIJ, 2017: *Cikl lekcij "Istorija komiksov v Rossii"*.
 Komiks centr RGBM.
 [<https://izotext.rgub.ru/ruscom/>].
- ČUPACHIN, DMITRIJ, ČUPACHINA, SVETLANA, 2019: *Točka A*.
 Sankt-Peterburg: Komil'fo.

- DUBROVIN, DMITRIJ, 2017: *Russia is dead*. Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- ÈPIZOD 7: *Èpizod 7. SuperPutin vs The World*.
[<http://superputin.win/episode7.html>].
- EROFEEV, VIKTOR, 1996: Komiksy i komiksovaja bolezn'. *V labirinte prokljatych voprosov*. 430-447. [http://ec-dejavu.ru/c/Comic_strip.html].
- FABIEN, NURY, 2010: *La mort de Stalin*. Paris: Dargaud.
- FIZIKA, 2018: *Fizika v komiksach*. Moskva: Bombora.
- GEROI PROTIV, 2020: Izdatel'stvo Bubble zapustilo onlajn-komiks "Geroj protiv koronavirusa". *DTF*. [<https://dtf.ru/read/116769-izdatelstvo-bubble-zapustilo-onlayn-komiks-geroi-protiv-koronavirusa>].
- HISTORY, 2022: Istorija ruskogo komiksa: interv'ju Marii Evdokimovoj s Mišej Zaslavskim. *Komiksolët*. [https://www.comicsnews.org/articles/chronology/History_of_Russian%20Comics, (https://www.comicsnews.org/articles/chronology/History_of_RussianComics)].
- IMKB SO RAN, 2017: *Istorija komiksa ot gravjur do naučnyh sjužetov*. [<https://www.mcb.nsc.ru/history/media/1035>].
- IMNO: *Implicitnoe Meta Chudožestvennoe Ob'edinenie*.
[<https://imho-gallery.ru/vozvrashhenie-v-edem-na-zare-spravedlivosti/#piece3>].
- ISTORII V KARTINKACH, 2020: Istorii v kartinkach: Kak komiks-kul'tura priživaetsja v Rossii. *Večernaja Moskva*. [https://kino.rambler.ru/other/43595439-istorii-v-kartinkah-kak-komiks-kultura-prizhivaetsya-v-rossii/?utm_content=kino_media&utm_medium=read_more&utm_source=copypink].

- ISTORIJA KOMIKSA, 2018: *Istorija komiksa v Rossii: s domongol'skoj Rusi do naših dnejev*. [<https://rtvi.com/stories/russian-comics/>].
- ISTORIJA KOMIKSOV: Istorija komiksov v Rossii. Wikipedia. [https://ru.wikipedia.org/wiki/Историякомиксовв_России].
- IZ NIČEGO: *Iz ničego. Out of nothing. Avtorski komiks*. [<https://acomics.ru/~OutOfNothing/content>].
- JAKOVLEV, EVGENIJ, 2005: *Slov net*. Sankt-Peterburg: Komil'fo.
- JAŠČIN, ZACHAR, 2013: *Bol'saja kniga čuvaka*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- KATALOG: *Komiksy russkich avtorov. 28oj*. [<https://www.28oi.ru/collection/katalog-6efa5b>].
- KERSNOVSKAJA, EFROSINIJA, 2009: *Quanto vale un uomo*. Milano: Bompiani.
- KINO DLJA, 2021: *Kino dlja bednych: peterburžcam rasskazali, počemu v Rossii nepopuljarny komiksy*. [https://78.ru/articles/2021-05-26/komiks_kino_dlya_bednih_na_pmef_obyasnili_pochemu_vrossii_nepopulyaren_9_vid_iskusstva].
- KOMIKSOLĚT: *Komiksolět. Setovoj žurnal komiksistov*. [<https://www.comicsnews.org>].
- KOMMISSIJA: *Moskovskij meždunarodnyj festival' komiksov*. [<https://www.kommissia.ru/>].
- KOMMISSIJA, 2020: *Programma festivalja kommissija 2020*. [<https://www.kommissia.ru/program2020>].
- KOROLEVSTVO, 2020: *Russkij komiks 1935-1945: Korolevstvo Jugoslavija*. Moskva: Černaja sotnija. [<https://chernaya100.com/russian-comix>].
- LAVRENTEVA, OLGA, 2022: *Survilo. La ragazza di Leningrado*. Roma: Coconino Press.
- LGBT KOMIKSY, 2021: *"How much queer work!" LGBT komiksy so vsego mira*. Sankt-Peterburg: Bok o bok.

- LITERATURNAJA KARTA, 2021: Literaturnaja karta Rossii v komiksach. *Komiks centr RGBM*.
[<https://izotext.rgub.ru/litkarta/>].
- LITIČEVSKIJ, DMITRIJ, 2016: *Opus comicum*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- LJAŠČENKO, DMITRIJ, 2019: *Kak vyžit' v industrii komiksa. Sovety ot professionalov*. Moskva: Bombora.
- LJAŠČENKO, DMITRIJ, 2021: *Azbuka komiksista. Kak pridumat' i sozdat' svoj pervyj komiks*. Moskva: Bombora.
- LOMASKO, VIKTORIJA, NIKOLAEV, ANTON, 2011: *Zapretnoe iskusstvo*. Sankt-Peterburg: Bumkniga. [<https://boomkniga.ru/shop/books/grafika/zapretnoe-iskusstvo/>].
- LOTMAN, JURIJ, 1973: *Semiotika kino i problemy kinoèstetiki*. Tallin: Izdatel'stvo "Èèsti Raamat".
- LOTMAN, JURIJ, 1990: *O prirode iskusstva*. [<http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/LOTMAN/LOTMAN05.HTM>].
- LOTMAN, JURIJ, 1993: *La cultura e l'esplosione*. Milano: Feltrinelli.
- MANGA, 2013: *Literatura po mange. Stat'i i monografii na russkom jazyke*. [<http://mangalectory.ru/library/ml16>].
- MASLOV, NIKOLAJ, 2007: *Siberia*. Padova: Alet Edizioni.
- MEDINSKIJ, VLADIMIR, 2019: *Medinskij obidel poklonnikov komiksov. Čto oni sovetujut emy počitat'? BBC News*. [<https://www.bbc.com/russian/news-49585332>].
- METELICA, KATJA, 2000: *Anna Karenina by Leo Tolstoj*. Moskva: Mir Novych Russkich.
- MISIANO, VIKTOR, 2005: *Komiks v sovremennom iskusstve*. [<http://www.museum.ru/N20332>].
- MUZEJ: *Muzej istorii GULAGa*. [<https://gmig.ru/>].
- NABOKOV, VLADIMIR, 1998: *Pnin*. Milano: Adelphi.

- NABOKOV, VLADIMIR, 2021: *Poterjannaja poëma Vladimira Nabokova o Supermene*. [<http://geekcity.ru/poteryannaya-poema-vladimira-nabokova-o-supermene/>].
- NESKAZKI: *Russkie neskazki*. [<https://www.28oi.ru/product/russkie-neskazki>].
- NIKITIN, ALEKSEJ, CHARMS, DANIIL, 2019: *Charmsiada*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- NU POGODI, 2021: “Nu, pogodi” i “Bremenskie muzykanty”: geroi “Sojuzmul’ tfil’ma” pojavjatsja v komiksach Bubble Comics. *Smotrim*. [<https://smotrim.ru/article/2559428>].
- OCTOBRIANA: *Octobriana: fumetto eroico sovietico*. [<https://www.sapere.it/enciclopedia/Octobriana.html>].
- OCTOBRIANA, 2021: *Octobriana WITH LOVE: 50th Anniversary Special*. [<https://www.indiegogo.com/projects/octobriana-with-love-50th-anniversary-special#/>].
- OKTJABRINA, 2000-2001: *Oktjabrina: komsomolka, sportsmenka i prosto demoničeskaja ženščina*. [<https://www.comicsnews.org/articles/okomiksah/oktyabrina-komsomolka-sportsmenka-i-prosto-demonicheskaya-zhenshhina>].
- OSIPENKO, DMITRIJ, 2017a: *Mednyj vsadnik*. Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- OSIPENKO, DIMITRIJ, 2017b: *This is Komiks. Vypusk 2. Prizrak El’tsyna*. Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- OZANAM, FEDERICO, 2017: *Lenin. Biografija v komiksach*. Moskva: Èksmo.
- PELEVIN, VIKTOR, 2018: *Omon Ra. Grafičeskij roman*. Moskva: Èksmo.
- PEPPERŠTEJN, PAVEL, 2011: *Pražskaja noč’*. Sankt-Peterburg: Amfora.

- PELLITTERI, MARCO, 2019: *La nona arte secondo Umberto Eco. Doppiozero*. [<https://www.doppiozero.com/materiali/la-nona-arte-secondo-umberto-eco>].
- PRATT, HUGO, 2017a: *Corto Sconto*. Milano: Rizzoli.
- PRATT, HUGO, 2017b: *Korto Mal'teze. Ballada sal'énogo morja*. Sankt-Peterburg: Bumkniga.
- PRO KOSMOS, 2017: *Sbornik komiksov pro kosmos*. Sankt-Peterburg: LiveBubbles.
- PROSTO KOSMOS, 2020: *Sbornik Gor'kij komiks – "Prosto kosmos!"*. [<https://planeta.ru/campaigns/147854>].
- RAWNSLEY, ADAM, 2011: *Pow! Zam! Nyet! "Superputin" battles terrorists, protesters, in online comic*. [<https://www.wired.com/2011/05/pow-zam-nyet-superputin-battles-terrorists-protesters-in-online-comic/>].
- RISOVAŤ PO-RUSSKI, 2018: "Risovat' po-russki": čto takoe russkij komiks. *Kotbrodskogo*. [<https://kotbrodskogo.ru/articles/post/139-risovat-po-russki-chto-takoe-russkiy-komiks>].
- RKBZZ, 2016: *Russkij komiks bez slov. VKontakte*. [<https://vk.com/rkbzz>].
- ROMANOV, DMITRIJ, 2017: *Pisateli i revoljucija*. Moskva: Komiks Pablišer.
- ROMODANOVSKIJ, TIMUR, 2019: *Moskva v komiksach*. Moskva: Bombora.
- ROSSIJA PROTIV, 2018: *Rossija protiv komiksov. Kirill Šamstudinov*. [<https://dailystorm.ru/kultura/rossiya-protiv-komiksov>].
- RUSSKIE SKAZKI, 1992: *Russkie skazki A. N. Afanas'eva*. Nižnij Novgorod: Nižpoligraf Komiks.
- ŠD NIU: *Komiks – Napravlenie Školy dizajna NIU VŠĚ*. [<https://design.hse.ru/dir/comics>].

- SELIVESTROVA, M., DEMINA, E., 2020: *Istorija Rossii v komiksa. Ot drevnich slavjan do Vladimira Putina*. Moskva: Èksmo.
- SILVESTRI, ANDREA, 2020: *Fumetti e potere. Eroi e supereroi come strumento geopolitico*. Milano: NPE.
- SMILJANIĆ, IVAN, SMILJANIĆ, ZORAN, 2021: *La fiamma nera. Il rogo del Narodni dom a Trieste*. Gorizia: qudu.
- SOKOL: Sokol [<https://bubble.ru/products/4135-1-sokol-obshij-interes>].
- SUPERMAN KOMMUNIST, 2015: *Superman-kommunist i drugie russkie personaži komiksov*. [<https://kanobu.ru/articles/supermen-kommunist-i-drugie-russkie-personazhi-komiksov-368181/>].
- SUPERPUTIN: “Čelovek kak vse”. *Komiksy pro Super Putina*. [<http://superputin.win/>].
- SVOBODA, 2011: *Comic strips casts Putin, Medvedev, as superheroes*. [https://www.rferl.org/a/comic_strip_casts_putin_medvedev_as_superheroes/24204858.html].
- TAKOJ RAZNYJ, 2011: *Takoj raznyj komiks. Lija Adaševskaja*. [<https://di.mmoma.ru/news?mid=2417&id=972>].
- TERLECKIJ, VITALIJ, 2016: *Žorž Dantès. Udivitel'nyj putešestvennik vo vremeni*. Sankt-Peterburg: Komil'fo.
- THIS IS, 2019: *This is KOMIKS. Polnoe izdanie Sankt-Peterburg: Komil'fo*.
- TIŠČENKOV, OLEG, 2009: *A? Kaliningrad: rebirdstudio*.
- TIŠČENKOV, OLEG, 2013: *Kot X*. Moskva: Izatel'svto Artema Lebedeva.
- TRI VOLNY, 2018: *Tri volny razvitija russkich komiksov*. Petr Kovalev. TASS. [<https://tass.ru/v-strane/5264827>].
- TRUDOV, MAKSIM, 2016: *Černyj kvadrat kak ideal'nyj komiks*. [https://vk.com/wall-135173392_7].

- UČITEL', 2020: *50 smertnych grechov v ruskom jazyke*.
Moskva: Bombora.
- ULICKAJA, 2016: *Ulickaja prevratila v komiks detskij risunok. NSN*.
[<https://nsn.fm/hots-hots-ulitskaya-prevratila-v-komiks-detskiy-risunok>].
- ULITSKAYA, LUDMILA, 2016: *Una storia russa*. Milano: Bompiani.
- VY-ŽIVŠIE, 2019: *Sbornik grafičeskich novell. Vospominanija žertv massovykh repressij*. Moskva: Izdatel'stvo Muzej GULAGA.
- YURCHAK, ALEXEI, 2013: *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.
- ZOLOTAREVA, OL'GA, 2017: (pod. red.) *Liubov' k komiksam èto...*
Sankt-Peterburg: KomFederacija.
- ZOOM, 2004: *Zoom sur la BD russe. Toutenbd*.
[<https://www.toutenbd.com/dossiers/zoom-sur-la-bd-russe/>].
- 10 SMEŠNYCH, 2020: *10 smešnych komiksov pro russkikh supergeroev. YandexZen*. [<https://zen.yandex.ru/media/mozgitreski/10-smeshnyh-komiksov-pro-russkih-supergeroev-5e9d6cc6f5567254fc34fboe>].
- 20 KOMIKSOV: *20 komiksov ot učitelja ruskogo jazyka, kotorye naučat gramotno vyražat'sja* [<https://www.adme.ru/tvorchestvo-hudozhniki/20-komiksov-ot-uchitelya-ruskogo-yazyka-kotorye-nauchat-gramotno-vyrazhatsya-2298665/>].
- 20 VOPROSOV: *20 voprosov sozdateljam magazinov komiksov v Rossii*.
Bibliotečni centr "Ekaterinburg".
[<https://events.bgekb.ru/comics>].



**Истоки и начальные этапы
развития комиксов: русско-
итальянские параллели**
The Origins and Initial Stages
of the Development of Comics:
Russian-Italian Analogies

В данной статье речь пойдет о некоторых общих тенденциях формирования и развития комиксов в России и Италии, о предшественниках этого смешанного жанра, о первоначальной сфере его распространения в литературе для детей и причинах такого ограничения, о политизированности и пропагандистской направленности комиксов в первой половине XX века, о причинах отсутствия популярности комиксов в Советском Союзе и его бурного развития в Италии, о возрождении жанра в России в последние десятилетия, а также о двух значимых фигурах в мире российских и итальянских комиксов: Юрии Павловиче Лобачеве и Паоле Ламброзо Карраре.

РУССКИЕ И ИТАЛЬЯНСКИЕ КОМИКСЫ,
ПРЕДВЕСТНИКИ ЖАНРА, ДЕТСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА, ПРОПАГАНДА, «ОКНА»

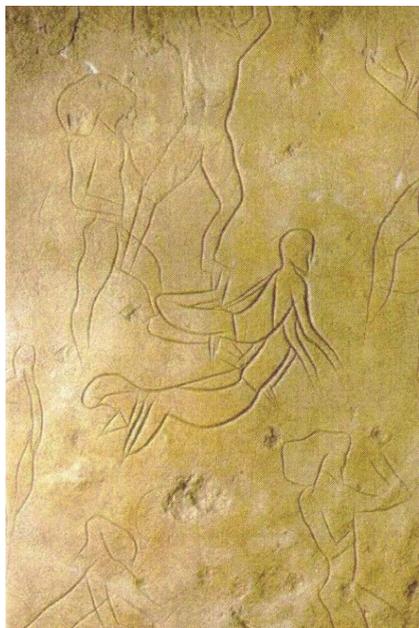
This article will focus on some general trends of the formation and development of comics in Russia and Italy, on the predecessors of this mixed genre, on the initial scope of its spreading in children's literature and the reasons for the restrictions, on the politicization and propaganda orientation of comics in the first half of the XX century, on the reasons for the lack of popularity of comics in the Soviet Union and its rapid development in Italy, on the revival of this genre in Russia in recent decades, as well as on two significant figures in the world of Russian and Italian comics: Yuri Pavlovich Lobachev and Paola Lombroso Carrara.

RUSSIAN AND ITALIAN COMICS,
PREDECESSORS OF THE GENRE,
CHILDREN'S LITERATURE,
PROPAGANDA, BUBBLES

Прежде чем говорить об истории комикса, следует дать ему определение, поскольку в России, несмотря на свою вековую историю, этот литературно-художественный жанр еще полностью не прижился, хотя и находится на стадии своего активного развития. Можно оттолкнуться от определения Алексея Волкова, одного из основателей авторитетного российского сообщества об истории комиксов Old Comic. Он под термином «комикс» имеет в виду «то, что американцы называют comic book, то есть издание в виде журнала, целиком посвященного комиксам» (Волков, Кутузов). Е. В. Воробьева определяет комикс, как «поликодовый текст, содержащий несколько семиотических кодов, задействующих только зрительный канал восприятия» (Воробьева: 60). Н. Ю. Григорьева и Д. Р. Нуриева рассматривают комикс как креолизованный текст (Григорьева, Нуриева), где визуальный и вербальный компоненты оказываются одинаково существенными. Соглашаясь с приведенными определениями, мы будем рассматривать комикс как особый способ повествования, открытую семиотическую систему, пополняющуюся за счет интерференции как в языковом, так и в графическом плане, представляющую собой последовательность рисованных кадров, включающих в специальное отведенное для этого пространство текст.

ПРЕДПОСЫЛКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОМИКСОВ

Прародителей комиксов следует искать в далекой древности, начиная с наскальной живописи конца палеолита. Возьмем для примера сицилийскую пещеру Аддауру, расположенную на северо-восточном склоне горы Монте-Пеллегрино в провинции Палермо. Конечно, в наскальной живописи нет вербализованного



← ИЛЛЮСТР. 1

текста, но рисунок представляет собой действие: это или акробаты, выполняющие трюки, или это какой-то ритуал.

Истории в картинках проходят через тысячелетия и появление письменности ничуть не мешает наглядно рассказывать неграмотному населению об успехах правящей верхушки, как, например, барельефы на Траянской колонне в Риме, повествующие о Дакийских войнах в 101-106 годах.

В эпоху Средневековья распространяется визуализации библейских сюжетов при помощи фресок, мозаик и скульптур. Известная фреска в римской церкви San Clemente (конец XI – начало XII веков) повествует о пытках одноименного святого, обвиненного патрицием Сиссинием в ереси. По мнению Лоренцо Барбериса, это

ИЛЛЮСТР. 2 →
(SOFIYSKIY-SOBOR)



один из предвестников комиксов на территории Италии, написанный на вольгаре (Barberis). Патриций Сиссиний приказывает своим слугам: «Fili dele pvte, tràite!» = «Figli delle puttane, tirate!», что в переводе на русский могло бы звучать как «Ублюдки, тащите!».

На Руси также существовали сюжетные росписи и отправной их точкой считают Софийский собор в Киеве, заложенный в 1037 году великим князем киевским Ярославом Мудрым. В этой древнерусской церкви сохранилось около трех тысяч квадратных метров фресковой росписи, дающих интересные разносторонние сведения о придворном быте, о животном мире, об охотничьем промысле и о музыкальной культуре Древней Руси (Логвин).

Таким образом, на территории Италии и России сюжетные росписи появляются практически одновременно. Следует также упомянуть, что при князе Владимире в 989–996 годах была построена первая на Руси Десятинная церковь, главный собор Киевской Руси. Ее строили греки и скорее всего интерьеры украшались, поэтому гипотетическим началом иллюстрированных рассказов

для неграмотного населения можно считать конец X века (Сопочинский, Тяжелов).

Совмещение слова и изображения на бумаге появляется только в позднем Средневековье на страницах Библии для бедняков (*Biblia pauperum*, XV век). Она создавалась и распространялась в Юго-Восточной Германии и в Австрии. Текст персонажей размещался на лентах, отходящих от них, практически также, как и в «облаках» современных комиксов:

В XIII веке из Византии на Русь пришли житийные иконы, на которых также совмещается слово и изображение. Иконописцы воспроизводят биографию святого, расположенного в центре, с рамкой из мелких сцен-кадров и их кратким словесным комментарием. Многие исследователи относят этот жанр с элементами литературности и повествовательности к прототипам комиксов, см. например (Гилев, Харитошкин). Широкое распространение такие иконы получили в Москве в последней трети XV века (Лазарев), однако пишутся они и по сей день.

Дальнейшие предпосылки появления комиксов связаны с индустриальной революцией: появились газеты, журналы, в которых стали печататься серийные истории. Изобретение печатного станка позволило разнести текст и изображение. До XVII века они были преимущественно религиозного содержания, в дальнейшем оно постепенно вытиснилось социальными и политическими темами. Таким образом стало формироваться специальное место для текста *speech bubble*. В качестве примера можно привести серийные истории английского художника Вильяма Хогарта (1697–1764), картины которого на бытовые темы перешли на страницы журналов.

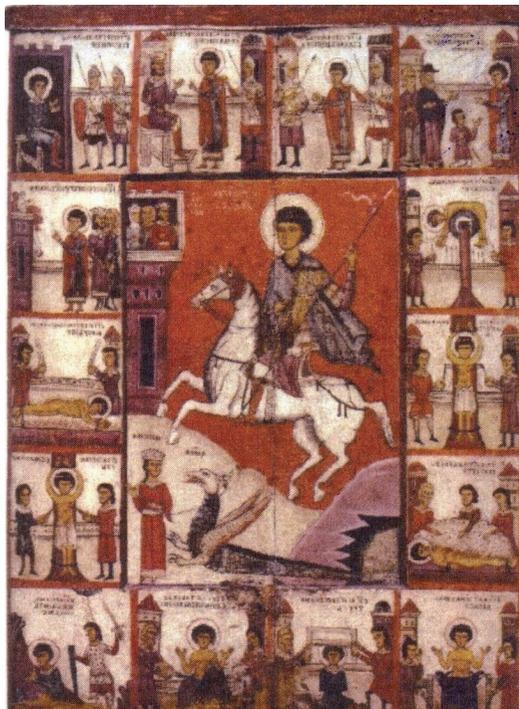
Еще одним предвестником комиксов в России можно считать лубок¹, который начал распространяться с XVII века. Его



↑ ИЛЛЮСТР. 3

1 Свое название лубок получил от луба, верхней твердой древесины липы. Она использовалась в XVII веке в качестве гравировальной основы досок при печати изображений, которые затем раскрашивали вручную. В XVIII столетии луб заменили медные доски; в XIX–XX – картинки печатали типографским способом, однако название «лубочные» за ними сохранялось (Климкова).

ИЛЛЮСТР. 4 →



прототипом были яркие и броские фряжские и немецкие потешные листы – иностранные гравюры, с яркими рисунками юмористического или фривольного содержания. Их завозили в Россию из Франции и Голландии в XVI веке и практически сразу лубок стал средством рекламы: по приказу Петра I в русский быт внедрялся табак. Тем не менее русские мастера в первую очередь были сосредоточены на религиозных сюжетах (Гилев: 30).

Изготовление икон нетрадиционным печатным способом, с помощью оттисков, быстро приобрело популярность. Этому способствовала малограмотность и бедность большей части населения.



← ИЛЛЮСТР. 5

Сюжеты лубка стали меняться: к религиозным добавились исторические и сказочные темы, но особую любовь публики приобрели юмористические зарисовки, например, «Мыши kota погребают», 1760 год.

Скорбный сюжет представлен весьма иронично: главный персонаж – усопший кот, транспортируемый на саниях. Мыши – живые участники похоронной процессии: одни тянут сани, другие – лопату, кто-то везет бочку, кто – кадучку с табаком, есть музыканты, и все действие прокомментировано рифмованными стихами. Текст, как заметил Ю. М. Лотман становится не только словесной частью гравированного листа, но вплетается в «особое семиотическое пространство, в котором совокупность всех значимых изображений и надписей составляет “картинку”» (Лотман). И здесь возникает еще одна русско-итальянская параллель – особое театральное, карнавальное по М. Бахтину, лубочное пространство. Лотман связывает его с влиянием *Commedia dell'arte*, которая проникает в Россию через гравюры Жака Калло (1592–1635), также имеющие двойную графико-театральную природу.



ИЛЛЮСТР. 6 ↑
Jacques Callot



ИЛЛЮСТР. 7 ↑
(Ровинский 1881)

Кроме этого, на темы лубочных картинок мог оказать влияние систематически гастролировавший в Петербурге в середине XVIII века итальянский театр. Адресат лубка, очень часто неграмотный, воспринимал его, как настольную игру: лубочный лист можно перевернуть в руках, перевернуть, расшифровать с помощью прочитанных надписей, дополняющих рисунок, его символику. В своей статье Лотман приводит пример уникального листа «Любовь крепка яко смерть», который «рассчитан на вращение в процессе рассматривания: рисунки справа и слева построены так, что верх и низ меняются местами, в центре листа – переплетенная фигура, разглядывая которую лист надо поворачивать» (Там же).

Появление в России первой типографии по производству лубка в конце XVII века способствовало массовому распространению и развитию этого жанра. Помимо сакральной функции у лубка появляется развлекательная и декоративная роли: им украшают интерьеры, а совмещение рисунка с текстом приводит к тому, что по лубку учат читать, совершенно также, как это происходит в России и Италии с детскими комиксами в начале XX века. Еще одно важное сходство комикса и лубка – это их синкретизм, лубок, как и комикс, «живет не в мире разделенных и отдельно функционирующих жанров, а в особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности, которая органична для фольклора и в принципе чужда письменным формам культуры» (Лотман). Вспомним описанный Лотманом эффект переживания «картинок» детьми: «Дети не “смотрят”, а рассматривают иллюстративный материал, трогают его и вертят и, если текст произвел впечатление, начинают прыгать, двигаться, кричать или петь» (Там же).

Не стоит также забывать, что в XVIII–XIX веках народные картинки для многих русских были дешевой заменой газет,



← ИЛЛЮСТР. 8

единственным средством понять актуальную ситуацию в стране, – «они были отражением происходящих событий и одновременно орудием формирования общественного мнения» (Гилев: 30).

Тенденция к развернутому повествованию и распространение грамотности в России привели к тому, что в XIX веке стала формироваться «лубочная литература»: полноценные книги, унаследовавшие от лубка незамысловатые доходчивые сюжеты и обилие иллюстраций. Появились лубочные адаптации произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева (Веприков).

К началу XX столетия общий тираж лубочных изданий доходил до 4,5 млн экземпляров в год, но постепенно стал отмирать, трансформируясь в другие жанры и оказывая влияние на некоторых художников 1920-х годов. В 1980-х годах к нему возвращались художники мастерской графики «Советский лубок», которая выпустила комплект из двадцати четырех репродукций «Всем миром против пьянства».

На последней иллюстрации очевидно ее сходство не только с лубком, но и с житийной иконой, об особенностях жанра которой уже говорилось раньше.

ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КОМИКСОВ.**НЕОЖИДАННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ.**

В России, и тем пуще в Советском Союзе, комиксы ассоциировались и продолжают ассоциироваться с американской поп-культурой, хотя большинство российских читателей вряд ли знает, что настоящий комикс, в котором картинки неразрывно связаны с текстом, впервые вышел в воскресном нью-йоркском номере *The World* 7 июля 1895 года. На страницах газеты появился забавный лопухий мальчишка Yellow Kid. Его создателем был американский художник Ричард Фэлтон Отколт (1863–1928).

Специальных «облаков» для текста пока еще было мало: на странице разместили цветные карикатурные сцены из жизни окраин Нью-Йорка со множеством надписей, в том числе и на одежде Желтого Малыша. В многонациональном обществе с неразвитой культурой визуализированный язык комикса получил большой успех у разновозрастной публики и сразу же, как и кинематограф, прорыв в средства массовой информации. Издательство достигло своей цели: продажа газеты возросла за счет включения в нее развлекательной странички. Но если в Америке комиксы довольно быстро завоевали культурную нишу для малообразованной части населения, в Италии и в России они еще долго ограничивались рамками детской литературы, имеющей педагогическо-образовательные цели. Хотя, как отмечает Андрей Дроздов (художник иллюстратор, коллекционер комиксов) в своем интервью в программе «Неизвестное об известном» на Радио «Маяк» в 2018 году, европейцы как можно скорее хотели оторваться от американских комиксов, забавный лопухий мальчуган появляется в первых итальянских комиксах. Странным образом



← ИЛЛЮСТР. 9

весьма похожий на него персонаж Мурзилка появляется и за железным занавесом в Советском Союзе, правда только в 1937 году:

Удивительно также то, что иллюстрированное приложение для детей *Corrierino* к газете *Corriere della Sera*, в котором 27 декабря 1908 года появился первый итальянский комикс, просуществовало до 15 августа 1995 года, чуть не дотянув до рекордсмена Мурзилки. Этот детский журнал издавался с 1924 года, а в 2012 году был занесен в Книгу рекордов Гиннеса за свое 88-летнее существование. Сейчас он продолжает радовать детей и своей электронной версией (МУРЗИЛКА, 2021).

Образ Мурзилки, желтого проказника в красном берете и шарфике, с фотоаппаратом через плечо, создал художник Аминадав Каневский только в 1937 году. До этого он был лесным человечком, появившимся на страницах журнала *Задушевное слово* еще в 1887 году, в сказке А. Б. Хвольсон *Мальчик – с пальчик, девочка – с ноготок*. Прототипами персонажа стали американские человечки брауни, которых придумал в конце XIX века канадский



ИЛЛЮСТР. 10 ↑

2 Благодаря ее стараниям вышли в свет книги *Saggi di psicologia del bambino* (1894), *Il problema della felicità* (1900), *La vita dei bambini* (1904).

3 Образ зверинца или зоопарка, замкнутого пространства, из которого едва ли есть выход, часто появляется в детской литературе 1920-х годов, ср. «Зверинец» Б. Л. Пастернака, написанный по заказу С. Я. Маршакa, «Рыбная лавка» Н. А. Заболоцкого, «Крокодил» К. И. Чуковского, в котором звери сбегают из зоопарка, «Детки в клетке» С. Я. Маршакa.

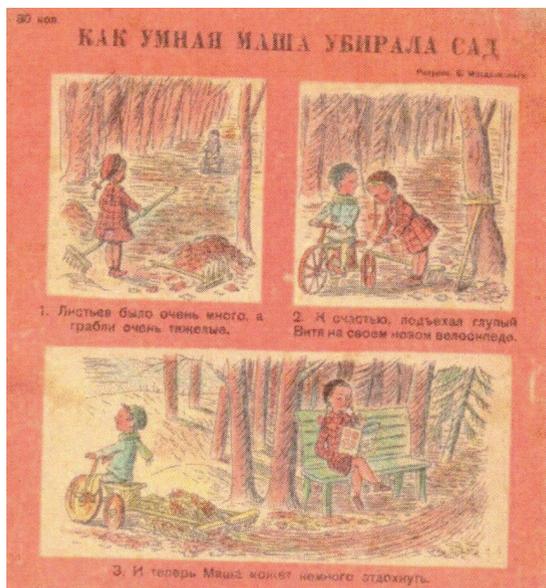
художник-иллюстратор Пальмер Кокс (1840–1924). Во Всероссийской энциклопедии детской литературы говорится, что эти маленькие существа были героями первых американских комиксов (ПроДетЛит), что не совсем верно из-за отсутствия «облаков», неотъемлемой характеристики комиксов.

В первом выпуске одноименного журнала Мурзилка по политическим соображениям преобразился из щеголя во фраке, каким он был в сказке Хвольсон, в рыжего щенка Мурзилку затем – в пушистого человечка. Так что любимый всеми Мурзилка, не изменив своего имени, дважды поменял свою внешность.

В Италии первые комиксы появились благодаря идейной вдохновительнице Corrierino Паоле Ломброзо Карраре (1871–1954). Ей пришлось работать под псевдонимом Zia Mariù, поскольку в те времена женщина не могла занимать руководящую должность. С молодости Ломброзо Каррара интересовалась детской психологией и педагогикой². В 1896 году она со своей сестрой Джинной основала в Турине общество «Школа и семья», основной целью которого было решение проблем безграмотности у детей младшего школьного возраста, что-то вроде продленки для детей рабочих. А после Первой мировой войны для помощи детей солдат она с сестрой открыла детский сад под названием Casa del sole.

Изучение европейских газет натолкнуло Ломброзо Каррару на идею использования рисунка не как вторичного, а как самостоятельного способа передачи информации. Так и появились в Италии комиксы с благородной целью «обучать, играя».

В Стране Советов тем временем лишённые возможности печататься в серьёзных изданиях известные писатели и поэты оказались в пастернаковском Зверинце³ подрастающего Социалистического государства. Они стали писать то, что было востребовано при любых



← ИЛЛЮСТР. 11

режимах, кружась в неутомимо бегающей по кругу «карусели» русской истории (Быков: 228). Некоторые из них (Даниил Хармс, Введенский и другие обзериуты⁴) оказались в Ежемесячном журнале, из начальных букв которого сложилось его краткое название Ёж (ЁЖ). На страницах издания печатались комиксы о «Макаре Свирепом – единственном писателе, который сочиняет книги верхом на лошади». В 1934 году в детском подразделении Ежа, журнале Чиж⁵, стали выходить иллюстрированные истории об «Умной Маше», светловолосой девочке, готовой преодолевать жизненные трудности благодаря своей смекалке и находчивости.

Однако из-за технических ограничений печати, а с другой стороны, в педагогических целях как в СССР, так и в Италии поначалу не использовались «облака» с текстом.

4 Ленинградские писатели, поэты и деятели искусства, входившие в группу ОБЭРИУ (объединение реального искусства), действовавшую в 1928–1931 годах при ленинградском Доме печати.

5 Чрезвычайно интересный журнал (1930–1941).

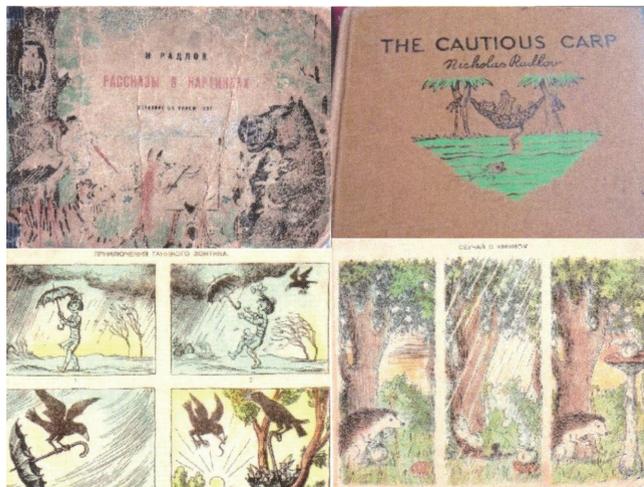
Они стали постепенно появляться только в середине 1930-х годов.

В 1937 году в СССР вышел сборник забавных историй для совсем детской аудитории: Рассказы в картинках, ставшие настолько популярны, что уже в 1938-м году были изданы в США, где даже вошли в список лучших книг года.

Книга, можно сказать, вписалась в струю «золотой эры американского комикса», которая в Америке началась с дебюта Супермена в 1930-х годах.

А в СССР в тех же 1930-х годах власти запретили комиксографию, назвав ее «буржуазно-американским способом оболванивания молодежи». К.И. Чуковский в 1948 году клеймил в своих критических статьях комиксы за аморальность и жестокость, обвиняя их производителей в том, что они растлевают детские души и «воспитывают гангстеров» (Чуковский). Живость, веселая абсурдность и озорство детских журналов привело к их гибели. Ёж начал подвергаться критике уже в первые месяцы существования, а в середине 1930-х годов журнал был закрыт. Чиж продержался до 1941-го, но пришлось соответствовать общей коммунистической направленности, отбросив живость жанра. В условиях тоталитарного государства в отношении комиксов стали формироваться негативные стереотипы, связывающие развивающийся жанр с западной капиталистической культурой, чуждой социалистическому искусству.

А в Италии тем временем 31 декабря 1932 года появился первый выпуск Микки-Мауса, дошедший до наших дней Topolino, и началось массовое тиражирование американских комиксов.



КОМИКСЫ – СРЕДСТВО ПРОПАГАНДЫ

Распространение комиксов в начале XX века не могло не остаться незамеченным политическими деятелями, когда любое явление массовой культуры, будь то пресса, радио или телевидение, должно было использоваться на благо государства. В Италии это был фашизм. В России – формирование новой Страны советов. Милитаризация общества на тот момент была велика и поэтому военная тематика прослеживалась в литературе обеих стран.

Уже во время Итало-турецкой войны (1911–1912), которая известна в Италии как Ливийская война и Первой мировой войны (1914–1918) *Il Corriere dei Piccoli* публиковал серии, прививающие маленьким читателям любовь к Родине. Расцвет пропаганды в комиксах, как и в других СМИ, был связан с приходом к власти Национальной фашистской партии в 1921 году.

В феврале 1923 года вышел в свет *Il Giornale dei Balilla*: маленькие герои в черных рубашках вели себя на страницах комиксов, как непобедимые, достойные подражания маленькие фашисты, готовые отдать жизнь за Дуче Муссолини. Текст, сопровождавший иллюстрации был кратким, легко запоминающимся, с парной рифмой.

В России же в начале XX века, в годы великих потрясений (Русско-японская война (1904–1905), Первая мировая война, Первая русская революция 1905 года, Февральская и Октябрьская революции 1917 года, Гражданская война (1917–1922)) был велик спрос на лубок, предшественник комикса. Он был сильно политизирован и включал в себя агитационные и пропагандистские лозунги. «Народная картина в СССР тесно связала свою судьбу с революционным плакатом, в котором она почти что начисто и растворилась» (Соколов, цит. по Гилев: 30). «Агитационная функция плаката требовала от него ярких форм выражения негативных характеристик врага. Такими формами стали острые сатирические рисунки и колкие лозунги» (Там же).

Политические карикатуры, еще одни предшественники комиксов в России и наследники традиций лубка, стали печататься в «Окнах РОСТА», в серии пропагандистских советских плакатов, выпускавшихся в 1919–1921 годах под руководством Российского телеграфного агентства (РОСТА), затем – Главполитпросвета при Наркомпросе РСФСР. Они «первоначально выставлялись в витринах пустующих магазинов (отсюда название «Окна»), затем вывешивались на улицах, площадях, вокзалах Москвы. <...> 85% текстов к «Окнам РОСТА» написаны В. В. Маяковским [...]. Плакаты рисовались и затем размножались с помощью трафарета в 50–300 экземпляров» (Энциклопедия «Москва», 80).



ИЛЛЮСТР. 13 →
Иллюстрация 13:
Август 1920 год.
Художник – Ми-
хаил Черемных,
автор текста – Вла-
димир Маяковский

Новому жанру прокладывали дорогу русские авторы модерна, которые работали в сатирических журналах времен Первой русской революции, а затем в Сатириконе (1908). В этом издании авторы довольно часто обращались к политической сатире, откликаясь «на политику насильственного «успокоения» России [...] генерал-губернаторами, ставшими в тот период фактически военными диктаторами. Позднее особое место в журнале будет занимать сатира на советскую действительность и нравы эмиграции» (Евстигнеева, цит. по Гилев: 31). Детские журналы Мурзилка и Весёлые картинки (с 1956), печатные органы ЦК ВЛКСМ, а Мурзилка также и Центрального совета Всесоюзной пионерской организации, могли выпускать комиксы исключительно пропагандистской направленности.

Яркий всплеск «политических комиксов» пришелся на годы Великой Отечественной войны. В это время в свет вышла серия



ИЛЛЮСТР. 14 ↑

6
Агитационные политические плакаты, выпускавшиеся Телеграфным агентством Советского Союза (ТАСС).

пропагандистских и агитационных плакатов, получившая по аналогии с Окнами РОСТА название Окна ТАСС⁶. Одними из основных авторов новых Окон была команда художников Михаила Куприянова, Порфирия Крылова и Николая Соколова, из начальных букв которых сложился акроним Кукрыниксы. Некоторые из их карикатур военного времени опубликованы в альбоме «Победа в рисунках», который к 75-летию юбилею Победы выложен в свободный доступ в Национальной электронной библиотеке (ПОБЕДА В РИСУНКАХ).

Элементы комиксов прослеживаются на страницах журналов Бегемот и Крокодил, над которыми также работали Кукрыниксы.

После окончания Великой отечественной войны комикс исчезает из политической карикатуры.

Фигурой, заслуживающей внимания в мире российских комиксов, и значимой для понимания последствий отказа от пропаганды генеральной линии Советской партии, является Юрий Павлович Лобачев (1909–2002). Сын дипломата, родился в Албании, где прожил всего две недели, а с 1946 года он стал гражданином СССР. В поисках заработка он рисовал маленькие комиксы, рекламирующие зубную пасту. В 1934 году познакомился с американским комиксом Детектив икс, вышедшем 3 октября в белградской газете Политика и «просто влюбился в комиксы». Вскоре начал работать над графической интерпретацией исторического романа Янко Веселиновича Гайдука Станко, представил ее в эту газету и стал там работать. Вскоре Лобачев спровоцировал комиксный бум в Югославии, который утих только с началом оккупации. Поэтому Лобачев считается «зачинателем сербской школы рисованных историй» (Заславский).



ИЛЛЮСТР. 15 →
Крокодил № 1, 1942 г.

После продолжительного проживания в Румынии с конца 1940-х годов, куда его депортировали из Белграда. Лобачев в 1956 году переехал в СССР. В 1965 году в популярном детском журнале Костер начал выходить комикс Ураган приходит на помощь – история о двух пионерах, борющихся со шпионами.

Однако «творческие вольности» художника не остались незамеченными: его вызвали в ленинградский обком и «приказали прекратить безобразие». «Вместо предполагавшихся двенадцати глав пришлось все скомкать и нарисовать “Конец” в седьмой», – говорит автор в интервью 1991 года (Там же). В 2011 году на российском телеканале Культура вышел документальный фильм Юрий Павлович Лобачев. Отец русского комикса, в котором рассказывается об удивительно непростой судьбе художника, до последних дней продолжающего работать в любимом жанре.

СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ КОМИКСОВ В РОССИИ

Если в Италии в силу исторических условий не было особых препятствий для проникновения американской культуры и развития

ИЛЛЮСТР. 16 →



7
Крупнейшее издательством оригинальных комиксов в России, выпускающее одновременно несколько собственных линеек комиксов и сопутствующую тематическую продукцию.

на этой базе собственной индустрии комиксов, то в России преградой было отторжение американской культуры как таковой. Личный опыт автора статьи, как и опыт множества коллег и друзей, выросших в Советском Союзе, однозначно ассоциирует слово комиксы с историями в картинках в иллюстрированных детских журналах, а самыми распространенными и тиражируемыми из них были всем известные Мурзилка и Веселые картинки. Представитель следующего поколения, Роман Катков, главный редактор российского издательского дома Bubble Comics⁷, сетует в своем интервью на «голодное» детство в 1990-е из-за железного занавеса, на отсутствие того, что было за ним: «индустрия, направленная на подростка». А ведущий спецвыпуска подкаста Интроверт на кухне от 07 мая 2021 (Комиксы в России: совместный подкаст с создателями Майора Грома), беседующий с Катковым, сравнивает комиксы с «черным ящиком», в котором прячется загадка для большинства читающей российской публики (Интроверт на кухне).

И если Умберто Эко еще в 1963 году заметил, что комиксы вышли за рамки детской литературы и расширили свою публику: «Не правда, что комиксы – это всего лишь невинное развлечение



← ИЛЛЮСТР. 17

для детей. Взрослые, сидя в кресле после обеда, вполне могут расслабиться за чтением историй в картинках» (цит. по Barbieri); то американская стилистика с принципами «легко, доступно, интересно, просто» не могла существовать в СССР. Изменение политической ситуации, как и дальнейшая глобализация культурного пространства, сделало проникновение комикса в жизнь российского общества неизбежным. Кроме того, мощным рекламным ходом для комиксов является их экранизация: если понравилось кино, то интересно узнать и оригинальную версию. По словам Каткова без рекламной кампании сложно достигнуть до публики: в 1990-х годах к комиксам приходили через мультфильмы про Тома и Джерри, Человека Паука, Людей Икс, Бэтмана, Лигу справедливости. А если персонажи воплощаются в осязаемую реальность, то работает «фактор игрушки»: фигурки по комиксу Майор Гром в настоящий момент бьют рекорды по продаже.

Тем не менее на ЛитРес[®] комиксы стоят на последнем 12-м месте в разделе Легкое чтение и насчитывают 2553 книги, в то время как детективы, возглавляющие этот же раздел – 56559. Разница колоссальная и ее нельзя свести только к особенностям жанра и к узкому кругу читателей. Отсутствие широкого спроса очевидна.

8 Сервис электронных книг №1 в России. Компания основана в 2005 году, на настоящий момент является лидером на рынке лицензионных электронных книг в России и странах СНГ. (Лауреат «Премии Рунета-2014»).

Популяризаторами комиксов в России стали социальные сети и крупные мероприятия. С 2012 года группа OLD KOMIX в соцсети ВКонтакте стала рупором просвещения в плане истории зарубежных комиксов. Фестиваль поп-культуры Comic Con Russia (COMIC CON RUSSIA), существующий с 2014 года, и проводящийся в последние годы в огромном павильоне Крокус Экспо, говорит сам за себя: индустрия развлечений становится все более прибыльной, а перенос фестиваля на 2022 год из-за Коронавируса оказался не только брешью в кассовых сборах, но и большим огорчением для многочисленных фанатов комиксов, которым важна радость живого общения, выход из цифрового пространства и обсуждение любимых героев.

Кроме того, возникновение специальных программ в высших учебных заведениях, на которых обучают будущих создателей комиксов, также говорит о популярности жанра (DESIGN) и возрастающем спросе на него.

**МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ
КОНФЕРЕНЦИЯ «ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО:
ГРАФФИТИ, ИЛЛЮСТРАЦИИ, КОМИКСЫ...»**

Важным в современном развитии комиков является также интерес со стороны научного сообщества к этому жанру. 20–21 октября 2020 Московский государственный лингвистический университет совместно с Российским государственным гуманитарным университетом, Институтом итальянской культуры в Москве и Отделом образования Генерального консульства Италии в Москве провели конференцию в рамках XX недели итальянского языка. Основные темы докладов итальянских и русских ученых были посвящены комиксам.

Среди тридцати пяти выступлений комиксам были посвящены двадцать на самые разнообразные темы. Слушатели познакомились с историей возникновения жанра (М. Палермо, Э. Шарретта, Е. С. Борисова, А. А. Карлова), со спецификой языка комиксов (Ф. Артибани, Д. Барбьери, А. Скарселла) и их семиотической составляющей (М. Де Микиель), узнали подробности о создании комиксов (К. Чентомо), об издательских трудностях (К. Галло), о дидактических возможностях комиксов (А. Мази, А. Фаваро, А. А. Струкова, М. Ю. Рейпольская), о преломлении образа итальянского общества и итальянской культуры в комиксах (С. Бранкато, Д. А. Шевлякова, А. В. Аксенова, И. В. Липницкая) и об актуализации христианской проблематики на страницах комиксов (А. С. Козлова), о проблемах перевода итальянских графических романов (М. Я. Визель) (Тезисы докладов).

Важные выводы конференции следующие: 1) комикс более развит и распространен как жанр в Италии и может быть хорошей помощью в преподавании итальянского языка, 2) в России очевидно отсутствие устоявшегося терминологического аппарата в сфере комиксов, им в большей мере владеют практики-переводчики, но не ученые, их анализирующие. И проблема не в отсутствии компетенций, а в незакрепленных в словарях языковых единицах, которые по большей части являются заимствованиями. Камнем преткновения является облачное пространство для текста, его называют «облако», «облачко», «бабл», «пузырь», «окошко», «филактер». Что касается термина «комикс», переводчик Михаил Визель, если речь не идет о комических картинках и смешных графических историях, предпочитает использовать термин «графический роман», поскольку этот термин «отсылает нас к более чем пятисотлетнему жанру романа» и представляет собой

контаминацию литературы и кинематографа. Именно из кинематографа заимствуются такие термины, как «кадр», «длительность кадра», «раскадровка» и «укладка». Длительность кадра определяется тем, сколько времени нужно для прочтения текста в каждом «облаке». «Раскадровка» – это последовательность рисунков, служащая вспомогательным средством при создании фильмов. Термин «укладка», использующийся в аудиовизуальном переводе и связанный с совпадением движения губ, необходим при переводе комиксов также как протяженность текста перевода должна быть максимально приближена к оригиналу, чтобы вписаться в текстовое пространство. Стандартное увеличение текста при переводе с итальянского на русский примерно на 30% из-за типологических языковых различий не может служить оправданием расширению текстового поля. ♡

Выводы

Подводя итоги, следует сказать, что истоки возникновения комиксов уходят в глубокую древность, в те времена, когда человек пытался запечатлеть сюжетное развитие действия. Совмещение слова и сюжетного изображения и в России, и в Италии намечается в средневековых церковных росписях, повествующих о библейских событиях и жизни святых. Русские житийные иконы продолжают эту традицию, а появление печатного станка способствует массовому тиражированию рисованных историй уже не только на религиозные темы. В России печатным предвестником комиксов оказывается лубок, ориентированный на малограмотную публику, привлекающий своей яркостью и разнообразностью тем. В конечном счете изображение как повествование оказывается одной из задач и фресковых росписей, и житийных икон, и лубка, и комикса, и кинематографа.

Гибкость комикса в плане адаптации к содержанию любого текста, его доступность благодаря использованию графических и вербальных компонентов расширяет его функции как средства массовой информации: это может быть агитация, пропаганда, обучение, развлечение и т. д., причем, как мы видели, параллелей между русским и итальянским комиксом довольно много именно в плане его функционирования.

Глобализация, неуклонный рост потока информации, требующей максимально экономичных способов ее хранения и передачи, установка современного общества на развлечение, несомненно будут способствовать распространению этого направления поп-культуры как за счет перевода иностранных изданий, так и за счет развития отечественной индустрии.

Библиография

- БЫКОВ, ДМИТРИЙ, 2018: Борис Пастернак. Москва: Молодая гвардия.
- ВЕПРИКОВ, КИРИЛЛ, 2016: То, что ещё называют комиксом: истории в картинках в русской истории. Портал История. РФ [<https://histrf.ru/lyuboznatelnim/history-delusions/b/to-chto-ieshchio-nazyvaiut-komiksom-istorii-v-kartinkakh-v-russkoi-istorii>].
- ВОЛКОВ, АЛЕКСЕЙ; КУТУЗОВ, КИРИЛЛ, 2017: Тайная история комиксов. Герои. Авторы. Скандалы. Москва: Текст. [<https://www.litmir.me/br/?b=578897&p=2>].
- ВОРОБЬЕВА ЕВГЕНИЯ; РАЧИНСКАЯ, ЕЛЕНА, 2020: Переводить вдвоем: опыт перевода графической биографии Стефана Квернеланна «Мунк». Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. Вып. 5 (834). Москва: Рема. 58–68.
- ГРИГОРЬЕВА, НАТАЛЬЯ, 2013: Комикс как креолизованный текст. Вестник южно-уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. Том 10, №1. Челябинск: ЮУрГУ. 109–111.
- ГИЛЕВ, МИХАИЛ, 2010: Из истории комикса в России. Вопросы истории, международных отношений и документоведения. Вып. 5. Томск. 29–32. [<http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000538720>].
- ЁЖ: [<https://histrf.ru>].
- ЗАСЛАВСКИЙ, МИША, 2021: У истоков российского комикса: Юрий Павлович Лобачев. [<https://www.comicsnews.org/articles/chronology/lobachev>].

- КОМИКСЫ В РОССИИ: Совместный подкаст с создателями Майора Грома. Интроверт на кухне № 27 от 07 мая 2021 г. Спецвыпуск. [<https://www.litres.ru/liza-i-sofa-29991176/podkast-27-specvypusk-komiksy-v-rossii-sovme-65067445/>].
- КОМИКСЫ В РОССИИ. Энциклопедия. Всемирная история. [https://w.histrf.ru/articles/article/show/komiksy_v_rossii/].
- КЛИМКОВА, МАРИНА, 2013: О том, как мыши кота хоронили, как слоны по России путешествовали и о другом. [<https://marina-klimkova.livejournal.com/100904.html>].
- КОНФЕРЕНЦИЯ: Международная научно-практическая конференция «Изображение и слово: граффити, иллюстрации, комиксы...», 20–21 октября 2020, МГЛУ. [https://drive.google.com/file/d/154ZZqOzU6MMF7WAX_8fgQnIKImroI83O/view].
- ЛАЗАРЕВ, ВИКТОР, 2000: Русская иконопись от истоков до начала XVI века. Москва: Искусство.
- ЛАУРЕАТ «ПРЕМИИ РУНЕТА-2014: О ЛитРес. Сервис электронных книг №1 в России [<https://www.litres.ru/o-kompanii/>].
- ЛОТМАН, ЮРИЙ, 1976: Художественная природа русских народных картинок. Статьи по семиотике культуры и искусства. (Серия “Мир искусств”). Санкт-Петербург. Академический проект, 2002. 322–339. [<http://philologos.narod.ru/lotman/lubok.htm#14>].
- ЛОГВИН, ГРИГОРИЙ, 1971: София киевская. Государственный архитектурно-исторический заповедник. Киев: Мистецтво, 1971. 274.
- МУРЗИЛКА, 2021: Ежемесячный литературно-художественный журнал для детей младшего школьного возраста. [<https://www.murzilka.org/>].

- НУРИЕВА, ДИНАРА, 2015: Когнитивные особенности и функциональный потенциал интернет-комикса как креолизованного текста. Путь науки. № 4 (14). Волгоград: Научное обозрение. 35–38.
- ПОБЕДА В РИСУНКАХ: «Без Кукрыниксов советское искусство просто невымыслимо» [<https://www.rsl.ru/ru/all-news/kukryniksy>].
- ПРОДЕТЛИТ, 2021: Мурзилка. Всероссийская энциклопедия детской литературы. [<https://prodetlit.ru/index.php/Мурзилка>].
- РОВИНСКИЙ, ДМИТРИЙ, 1881: Русскія народныя картинки. Санктпетербургъ. № 119. [<http://www.raruss.ru/treasure/page2/1353-rovinsky->].
- ТАСС: [https://mos80.com/o/obelisk_onkologicheskij/windows.html].
- ТЕЗИСЫ ДОКЛАДОВ, 2020: Международная научно-практическая конференция «Изображение и слово: граффити, иллюстрации, комиксы...» 20–21 октября 2020, Московский государственный лингвистический университет. Ответственный редактор Борисова Е. С. Москва: Рема.
- ЧУКОВСКИЙ, КОРНЕЙ, 1948: Раствление детских душ. Литературная газета. № 76 (2459) (22 сент.). 4. [<https://www.comicsnews.org/articles/chronology/1948-kornej-chukovskij-o-supermene-betmene-i-drugix-gerojax-di-si>].
- ЭНЦИКЛОПЕДИЯ, 1980: «Окна РОСТА», «Окна ТАСС». Сетевая версия энциклопедии «Москва». [https://mos80.com/o/obelisk_onkologicheskij/windows.html].

BARBERIS, LORENZO, 2019: Se la lingua italiana nasce con un fumetto [<https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/sanclemente/>].

BARBIERI, DANIELE, 2015: I protagonisti: Umberto Eco. [<http://www.guidafumettoitaliano.com/fumetto-150-anni/i-protagonisti-umberto-eco>]
<https://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/sanclemente/>].

COMIC CON RUSSIA: Russia ComicCon [<https://www.comicconrussia.ru>].

DESIGN: [<https://design.hse.ru/ba/comics>].

SOFIYSKIY-SOBOR: Софийский собор и Заповедник София Киевская [<http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info>].

Riassunto

Se la maggior parte degli italiani è cresciuta e ha imparato a leggere anche grazie ai fumetti, la maggior parte degli attuali quarantenni russi ha buoni ricordi delle storielle-immagini nelle riviste illustrate, che addirittura non si chiamavano “fumetti – comics”.

Confrontando le suddette riviste abbiamo scoperto con nostro stupore una certa similitudine non solo nei testi che inizialmente venivano inseriti sotto alle immagini ma anche nell’aspetto fisico dei personaggi stessi.

Il mio contributo confronta le prime tappe e la specificità dello sviluppo del fumetto in Russia e in Italia. La fonte iniziale di questo genere si può rintracciare nel passato più remoto, partendo dalle incisioni figurative della fine del paleolitico, percorrendo il Medioevo con i suoi affreschi, mosaici e sculture per il popolo prevalentemente analfabeta con lo scopo di istruirlo in ambito religioso.

In Russia l’accoppiamento della parola all’immagine si presenta sia negli affreschi che nelle icone, arrivati da Bisanzio nel XIII sec., che riproducono in modo simbolico la vita dei santi, commentandola con iscrizioni esplicative. Nel XVII sec. si diffonde il genere “lubok” che ha come prototipo le vivaci stampe tedesche a colori diffusi grazie alla rivoluzione industriale in Europa.

La nascita del fumetto vero e proprio è datata al 7 luglio 1885 quando nel giornale newyorkese appare Yellow Kid. Se in America, insieme al cinema, i comics acquistano velocemente il loro pubblico multietnico poco colto, ciò non si verifica altrettanto né in Italia né in Russia, dove i fumetti occupano a lungo la nicchia della letteratura per i bambini.

Il 27 dicembre 1908 in Italia esce il primo numero del Corriere dei Piccoli. L’ideatrice di tale progetto, Paola Lombroso Carrara, è sicura

che l'immagine può essere una fonte autonoma nella trasmissione di informazioni e il fumetto potrebbe perfettamente corrispondere alla sua idea umanistica dell' "insegnare divertendo".

Se in Italia, secondo il modello più diffuso in Europa, il fumetto viene impiegato per fini educativi, negli anni '20 nel Paese dei Soviet questo genere si diffonde soprattutto per intenti legati alla caricatura e alla propaganda politica. Va sottolineato che anche in Italia l'avvento del Partito Nazionale Fascista spinse il fumetto nella stessa direzione.

Mentre con gli anni '30 negli USA si apre l'epoca d'oro del fumetto americano, nei Soviet i fumetti vengono considerati un elemento della cultura capitalistica dell'est, fattore che presto ne determina l'eliminazione ufficiale. In Italia invece nel 1932 esce la 1a testata di Topolino e comincia la tiratura di massa dei fumetti americani.

Preparando il mio contributo, organizzando il convegno alla MSLU nel 2020, venendo a contatto con gli entusiasti dei fumetti che li traducono, che progettano importanti eventi dedicati a questo genere, che sono proprietari di negozi specializzati come Ciuk e Ghek a Mosca, ho avuto modo di appurare che in Russia si sta attuando una vera e propria rinascita del fumetto intesa come capacità di trasmettere in modo efficace cultura, educazione e soprattutto divertimento.

Elena Borisova

Elena Borisova is Head of the Department of Italian Language on the Faculty of Translation and Interpreting, MSLU. In 2014 defended PhD thesis 'Free indirect discourse in Italian narrative of the XIXth – XXIst cent.' Has published 39 articles, the latest are dedicated to linguistic and cultural aspects of Russian and Italian languages. She was the editor-in-chief of the proceedings of scientific and practical conferences "La lingua italiana in Russia: esperienza di interazione con il web" ('Italian language in Russia: experience of web interaction') 2018, "Italiano sul palcoscenico: codici semiotici nella vita e nella professione" ('Italian on stage: semiotic codes in life and profession') 2019, "Italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti" ('Italian between a word and an image: graffiti, illustrations and graphic novels') 2020, held in cooperation with the Italian Embassy in Moscow, and the peer-reviewed journal "Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities" 2019, 10 (826).



**Major Grom: Čumnoj
Doktor. “Un supereroe
del nostro tempo”**

Major Grom: *Plague Doctor*.
A Superhero of Our Time

Il presente lavoro prende in esame il fumetto *Major Grom: Čumnoj Doktor*, pubblicato a partire dal 2012 dalla casa editrice russa Bubble Comics. La prima parte analizza il protagonista Igor' Grom, supereroe di San Pietroburgo, e approfondisce il rapporto dei russi con questa tipologia di personaggi, per poi studiare i tratti e i modelli culturali che rendono Grom il primo vero supereroe russo dei fumetti. La seconda parte analizza l'antagonista Sergej Razumovskij, con un approfondimento sulla sua complessa personalità e sui delicati temi della contemporaneità russa che emergono di conseguenza. Fine ultimo è quindi dimostrare che il genere del fumetto è in grado di raccontare in modo nuovo la cultura russa anche tramite figure in passato disprezzate come i supereroi e i loro nemici.

FUMETTO RUSSO; SUPEREROE RUSSO;
MAJOR GROM; ČUMNOJ DOKTOR; BRAT.

This work examines the comic book series *Major Grom: Plague Doctor*, first published in 2012 by the Russian publishing house Bubble Comics. The first part analyzes protagonist Igor Grom, a superhero from St. Petersburg, by examining Russians' attitude to this type of characters and then studying cultural traits and models that make Grom the first real Russian comics superhero. The second part is an analysis of the antagonist Sergei Razumovsky, with an in-depth study of his complex personality and modern-day Russia's delicate themes that come up while carrying out such analysis. Therefore, the aim of this article is to prove that comics can be a new medium to showcase Russian culture, even by means of previously disdained characters such as superheroes and their enemies.

RUSSIAN COMICS; RUSSIAN
SUPERHERO; MAJOR GROM;
PLAGUE DOCTOR; BROTHER.

Nell'ottobre del 2012 ha visto la luce il fumetto *Major Grom: Čumnoj Doktor*, pubblicato dall'allora neonata casa editrice russa Bubble Comics (MGČD, 2012-2013). La storia racconta le avventure del supereroe (senza superpoteri) Igor' Grom, un poliziotto dai forti principi morali ma dai metodi spesso brutali, che vive in una San Pietroburgo infestata dalla criminalità. Insieme al collega Dmitrij Dubin e alla giornalista Julija Pčelkina (in seguito ragazza del protagonista), Grom si trova ad indagare alcuni omicidi compiuti da un misterioso criminale che indossa una maschera da *čumnoj doktor* [medico della peste] di epoca medievale. Le terribili azioni dell'antagonista, soprannominato *Graždanin* [Cittadino] dai suoi sostenitori, ottengono il favore di molti perché puntano a eliminare i corrotti e tutti coloro che sfruttano a proprio beneficio le sofferenze della gente comune. In seguito a numerose peripezie, si scopre che il supercattivo è Sergej Razumovskij, filantropo e fondatore del social network *Vmeste* [Insieme], il cui vero obiettivo è quello di "purificare" la città dalla massa di "gentaglia" che la "infesta" e quindi diventare Presidente della Russia. Per fare ciò, Razumovskij tanta invano di liberarsi del protagonista, ma fallisce e viene arrestato da Grom, Dubin e Pčelkina.

Il fumetto *Major Grom: Čumnoj Doktor* (d'ora in avanti MGČD) si è distinto fin da subito per il grande apprezzamento ricevuto da parte dei lettori (Панфилов, 2014; Макарова, 2015). Questo ha portato, nel 2021, a un omonimo adattamento cinematografico (primo caso di un *kinokomiks* di produzione interamente russa); diretto dal regista Oleg Trofim (Трофим, 2021), il film è approdato con successo anche sulla piattaforma Netflix, dove in italiano è tradotto con *Major Grom: Il Medico della Peste* (Uzzo 2021).

La popolarità di MGČD rappresenta un fatto totalmente nuovo nel panorama del fumetto russo ed è da considerarsi innovativo per due



← FIG. 1
La copertina del primo
volume di *Major Grom:*
Ćumnoj Doktor.

ragioni: per prima cosa, si tratta di uno dei primi esempi di produzione autoctona di successo in un Paese in cui, fino a qualche decennio prima, questa forma d'arte era spesso censurata e ritenuta non solo un prodotto per bambini, ma anche un elemento borghese che non corrispondeva al carattere morale dell'uomo sovietico; in secondo luogo, prima di MGĆD le storie di supereroi erano viste come prerogativa dei fumetti (e del cinema) americani, ossia un prodotto "alieno" alla cultura russa, abituata a una propria tradizione di immagini nell'arte quali le icone, le illustrazioni popolari note come *lubki* e i poster di propaganda sovietica detti *plakaty* (Alaniz, 2010: 13-78; Петунская, 2021).

Resta pertanto da chiedersi: che cosa ha portato MGĆD ad avere un tale successo? Quali sono stati, cioè, gli elementi vincenti che gli hanno permesso di essere accolto dai lettori russi e di contribuire, dopo decenni di ostilità, a rendere il fumetto una parte sempre più integrante del tessuto culturale russo? Quali sono, inoltre, i motivi e le caratteristiche che portano Igor' Grom, senza alcun (apparente)

1 Figlio dell'importante giornalista ed editore Aram Gabreljanov e fratello di Ašot Gabreljanov, anch'egli giornalista (Мартемьянов, 2014).

superpotere, a essere definito un supereroe? Scopo del presente lavoro è rispondere a tali quesiti attraverso l'analisi degli elementi culturali presenti in MGČD e la traduzione di quei passaggi significativi che rendono l'opera non un fumetto qualsiasi con un supereroe qualsiasi come protagonista, ma un vero e proprio *fumetto russo*, con un *supereroe russo*.

BUBBLE COMICS: UN CONTRIBUTO ALLA DIFFUSIONE DELLA “NONA ARTE” IN RUSSIA

“Dobbiamo solo aspettare 40 anni prima che la vecchia generazione si estingua. È il tempo necessario a creare una cultura del fumetto in questo Paese. È l'unico modo”. Così si esprimeva l'illustratore Aleksej Kapninskij (Kapninskij, 2005) in merito alle prospettive di successo e diffusione in Russia del fumetto, allora ancora percepito come “un passato tempo elitario” per ricchi che subiva la concorrenza di “marchi riconosciuti a livello internazionale” con disponibilità economiche e fondi per la pubblicità infinitamente maggiori (in Alaniz, 2010: 95, 126, 127).

Tuttavia, già nel 2011 l'affermazione di Kapninskij viene confutata dalla comparsa della casa editrice Bubble Comics, specializzata in fumettistica. Fondata dal giornalista Artem Gabreljanov¹, Bubble Comics fa il suo esordio con la pubblicazione di un giornale satirico a fumetti dal nome *Bubble*, per poi passare, l'anno successivo, a volumi veri e propri contenenti storie di supereroi (Мартемьянов, 2014). Gabreljanov punta sui fumetti perché rappresentano una versione più economica del cinema limitata solamente dalla fantasia dell'autore, mentre la scelta di abbandonare la satira avviene per il pubblico troppo ristretto, laddove i supereroi, in quanto più “universali”, possono “unire intorno a sé molte più persone” se inseriti in una “storia interessante” (Макарова, 2015).

La storia di MGČD consiste di nove volumi pubblicati contemporaneamente ad altre tre serie di fumetti, tutti a cadenza mensile, con supereroi come protagonisti che operano all'interno dello stesso universo fantastico, ossia *Besoboj*, *Inok* e *Krasnaja Furija* [Demonocida, Rassofofo, Furia Rossa], tradotti in inglese con *Demonlayer*, *Friar* e *Red Fury*. MGČD è il primo arco narrativo delle avventure di Igor' Grom e rientra nella serie *Major Grom*, pubblicata dal 2012 al 2017, cui fanno seguito *Igor' Grom* (dal 2017 al 2021) e *Major Igor' Grom* (dal 2021). Il successo di questi fumetti si afferma anche all'estero, grazie alla partecipazione dello stesso Gabreljanov al Comic-Con International di San Diego nel 2015, anno in cui all'interno di Bubble Comics viene anche creata la sezione Bubble Studios allo scopo di dar vita a un universo cinematografico autoctono sulla base dei fumetti della casa editrice. Da allora Bubble Studios realizza, sotto la supervisione di Gabreljanov e del capo-redattore di Bubble Comics Roman Kotkov in qualità di produttori, sia il lungometraggio tratto da MGČD del 2021, sia un cortometraggio "di prova" del 2017 diretto dal regista Vladimir Besedin² (Макарова, 2015; Башурина, 2021).

Kotkov afferma che, in seguito all'uscita del film del 2021, molti spettatori si sono recati a comprare il fumetto da cui è tratto e che la diffusione sempre maggiore di questo medium narrativo in Russia sia "inevitabile", dato che "l'arte visuale ora è molto popolare" e "tutti comunicano tramite immagini". A tale diffusione, secondo l'illustratore e caricaturista Aleksej Jorš, contribuisce anche l'avvento del fumetto in formato digitale, che ne rende l'accesso "più comodo ed economico". Bubble Comics si pone così l'obiettivo, continua Kotkov, di portare al lettore "non un qualcosa di aereo che vola in cielo indossando mantello e mutande", bensì "storie vicine alla vita vera" con "avvenimenti [...] in cui si riconoscono gli elementi della cultura russa" (Петунская, 2021).

2

Vi è una discreta corrispondenza tra MGČD e l'adattamento cinematografico, fatta eccezione per alcuni adattamenti di cui parlano Gabreljanov e Kotkov; tuttavia le caratteristiche dei personaggi del film restano piuttosto fedeli a quelle mostrate nell'opera originale, che mantiene lo spirito Bubble (BUBBLE, 2017-2021) anche sul grande schermo (АПЕМ, 2021; Обнюсов, 2021).

In tutto ciò, MGČD rappresenta un prodotto squisitamente autoctono che richiede un accompagnamento culturale (oltre che traduttivo) per il lettore italiano al fine di comprendere personaggi, temi trattati e, non ultima, la scelta di prendere (e rendere) un protagonista supereroe secondo una nuova concezione del termine – quella russa.

I “COGNOMI PARLANTI”

Uno dei primi elementi che rendono MGČD un fumetto russo è riscontrabile fin da subito nei cosiddetti *govorjaščie familii* [cognomi parlanti], la “radicata tradizione russa” secondo cui il “senso del *obraz* [personaggio-tipo]”, e quindi le caratteristiche lo contraddistinguono, “è già inserito nel cognome stesso” (Белов, 2014: 42).

Dal momento che *grom* significa “tuono”, Igor’ Grom porta con sé il suo carattere “fragoroso e prorompente”: non è casuale il motivo a saetta con cui sono decorate alcune lettere del titolo di MGČD (sia fumetto sia film) né il fatto che le sopracciglia del protagonista abbiano tale forma.

Non meno importante è il cognome dell’antagonista, il miliardario e filantropo Sergej Razumovskij, in cui risalta il termine *razum*, la “ragione” intesa come “intelletto”: egli si distingue (e si è formato), non a caso, come brillante programmatore, per divenire in seguito il fondatore del popolarissimo e redditizio social network *Vmeste*.

Il collega e *naparnik* [partner di lavoro] del protagonista, Dmitrij Dubin, viene descritto nel fumetto come un ottimo (ex) studente con un grande senso di giustizia e onestà, che, tuttavia, “nonostante le ottime conoscenze teoriche, quando è in servizio [...] spesso si trova in situazioni complesse, se non pericolose, a causa della mancanza di esperienza”. Il termine “Dubin” rinvia a *dub* [querchia] da cui deriva

dubina, che indica sia una clava sia, nel gergo colloquiale, una persona stupida, dura di comprendonio: Dubin, infatti, si ostina a proporre approcci al lavoro più “teorici”, che cozzano con quelli molto più “pratici” (e brutali) del suo *naparnik* Grom.

Infine, la giornalista e poi ragazza del protagonista, Julija Pčelkina, vede il suo cognome trarre origine da *pčela* [ape], in virtù dell’impegno e della dedizione con cui segue le avventure della squadra formata da lei stessa, Grom e Dubin.

IGOR’ GROM COME SUPEREROE RUSSO

Sul sito di Bubble Comics il protagonista di *Major Grom: Čumnoj Doktor* viene considerato e presentato come un supereroe, pur non rientrando completamente nel concetto tradizionale di personaggio “dotato di capacità e poteri eccezionali” che caratterizza in buona parte i “colleghi” di produzione americana, nonostante alcune notevoli eccezioni quali Batman (GDLI, 2004). Questo può stupire, ancor più se si considera che il rapporto dei russi con i supereroi, specie in epoca sovietica, non è mai stato dei più lusinghieri.

Nel 1958 il critico della cultura Isaak Lapickij lamenta in Superman l’incarnazione di un “americano 100% bianco che difende il Paese da neri, nativi americani, comunisti e stranieri” (Лапицкий, 1958: 126), mentre il critico cinematografico Aleksandr Kukarkin ritiene i supereroi “totalmente privi di un mondo interiore” e dotati solamente di “muscoli e pugni” (Кукаркин, 1985: 298). Alla base di tale percezione vi sono le enormi differenze culturali che separano il mondo prima sovietico e poi russo da quello americano, come ulteriormente confermato in un seminario del 2005 dal fumettista (e oggi sceneggiatore presso Bubble Comics) Alex Xatchett:

3 Oltre ai già citati Spiderman e X-Men, si pensi anche, a titolo puramente esemplificativo, alla perdita totale del controllo su di sé vissuta da Hulk, ai problemi di alcolismo di John Hancock o alla minaccia costituita dai supereroi di *The Boys* all'incolumità della gente comune. Si noti tuttavia che Gabreljanov e Kotkov si definiscono fan di questo tipo di personaggi, il primo di Spiderman e Deadpool della Marvel, il secondo di Flash e del supercattivo Capitan Cold della DC (v. Макарова, 2015; В БЛИЖАЙШИЕ ГОДЫ, 2016).

[...] la ricezione culturale dei supereroi in Russia è una questione spinosa: la stessa immagine ha significati diversi per persone diverse. Quando gli americani vedono Superman volare per aria pensano ‘Oh, libertà, verità, the American way’. Quando noi lo vediamo volare per aria pensiamo ‘Che cosa stupida’ o ‘Com’è che sta in orizzontale?’ o ‘Abbasso l’imperialismo americano!’ o cose simili (Alaniz: 116).

Svjatoslav Kaverin, impaginatore della stessa Bubble Comics, più di recente aggiunge che i personaggi della Marvel sono incomprensibili poiché non si capisce dove lavorino o si guadagnino da vivere, costituendo quindi un modello superato (v. Прокопов, 2014).

Occorre tuttavia precisare che questa interpretazione si confà ai supereroi di primissima concezione quali Superman o Capitan America, ideati prima o durante la Seconda guerra mondiale con la funzione di incarnare i valori americani in quanto “bene” in opposizione al “male” rappresentato dal nazismo (Onyon, 2018). Già a partire dagli anni Sessanta il famoso fumettista statunitense Stan Lee e alcuni suoi collaboratori cominciano a creare nuovi supereroi, fra cui Spiderman e gli X-Men, i quali, come nota lo storico e critico del fumetto Peter Sanderson, hanno “personalità come le nostre” e vivono “nel mondo reale” (Hicks, 2009). In occasione dell’imminente uscita del film *Watchmen* nel 2009, lo stesso giornalista Tony Hicks scrive che Superman ha alzato l’asticella dei valori che rappresenta a livelli così elevati da risultare inflessibile: è infatti dai tempi di Stan Lee che elementi quali maggiori introspezione, realismo ed emotività rendono i supereroi americani non sempre un modello da imitare o in cui credere, allontanandoli notevolmente dalla percezione di Lapickij, Kukarkin e Xatchett³.

È tuttavia importante notare che in Russia, all’interno di forme d’arte diverse dal fumetto quali il cinema, Grom non è il primo personaggio

di fantasia ad essere definito “supereroe”. Il primo tentativo di crearne uno autoctono risale al film del 2009 *Černaja molnija* [Fulmine nero] dei registi Aleksandr Vojtinskij e Dmitrij Kiselev (Войтинский – Киселев, 2009) la cui trama vede lo studente Dmitrij Majkov salvare Mosca dall’avidito supercattivo Viktor Kupcov⁴ a bordo di una velocissima macchina volante nera di epoca sovietica, modello Gaz-21 “Volga”. La pellicola viene criticata da più parti, soprattutto per mancanza di originalità rispetto ai cliché tipici dei film di supereroi di produzione americana, in particolare Spiderman di Sam Raimi (Шепелев, 2021). Ciononostante, nella figura dello stesso Grom è riscontrabile un rimando al film, poiché, come già detto, il protagonista di MGČD porta un cognome parlante che significa “tuono” e possiede sopracciglia a forma di saetta.

Un secondo tentativo, da alcuni interpretato come risposta russa ai *Vendicatori* della Marvel o alla *Justice League* della DC, ha luogo nel 2017 con l’uscita di *Zaščitniki* [Difensori] del regista Sarik Andreasjan (Андреасян, 2017). Il film, per quanto stroncato dalla critica (Долин, 2017; Щипин, 2017), esce non casualmente in occasione del *Den’ zaščitnika Otečestva* [Giorno del difensore della Patria], il 23 febbraio, a sottolinearne il carattere patriottico (che nelle traduzioni inglese e italiana, rispettivamente *Guardians* e *Il risveglio dei guardiani*, viene perso). La trama si svolge infatti intorno a quattro supereroi creati in epoca sovietica nell’ambito del progetto segreto *Patriot* [Patriota] che rappresentano “varie etnie dell’URSS” e possiedono “superpoteri [che] riflettono le forti qualità e le tradizioni di tali popoli” (ДЛЯ ФИЛЬМА, 2015). Si tratta di auto-stereotipi forti, semplici e che allontanano *Zaščitniki* dalla maggiore “americanità” di *Černaja molnija*: basti pensare in particolare alla figura di Arsus, uomo che può trasformarsi in un orso, animale nazionale della Russia, armato di mitragliatrice (cfr. Барсегян, 2016; Долин, 2017; Пророков, 2017).

⁴ L’avidità dell’antagonista è ben esemplificata dal suo “cognome parlante”, che deriva da *kupec* [mercante].

Si tenga tuttavia a mente che *Černaja molnija* e *Zaščitniki* sono film fini a se stessi e dunque non costituiscono adattamenti cinematografici di alcun fumetto. Da questo punto di vista, l'opera MGČD (pubblicata dopo *Černaja molnija* ma prima di *Zaščitniki*) si distingue in primo luogo proprio perché rappresenta il primo esperimento di massa di un supereroe russo che nasce nel fumetto e non sul grande schermo. Inoltre, Bubble Comics non prende a modello i protagonisti dei due film di cui sopra per creare il personaggio di Grom, ma attinge da altre pellicole del cinema russo i cui eroi difficilmente verrebbero definiti "super" secondo la concezione occidentale del termine. In un'intervista del 2021 al giornalista Maksim Trusov in merito alla pellicola di Bubble Studios, Gabreljanov afferma infatti che "Grom è l'eroe di cui abbiamo bisogno come popolo. L'ultimo nostro eroe, "nostro" in quanto cittadini della Russia, è stato Daniil [sic] Bagrov, dal quale sono passati 20 anni. Vogliamo che Major Grom diventi il simbolo di qualcosa di buono" (Васин, 2021).

Danila Bagrov è il protagonista di due film considerati "cult" in Russia, *Brat* [Fratello], del 1997, e il sequel *Brat 2*, del 2000, entrambi diretti dal regista Aleksej Balabanov (Балабанов, 1997, 2000). Bagrov è un veterano della prima guerra cecena, un personaggio solitario che nel corso dei due film si trova invischiato insieme al fratello in alcuni giri criminali tra San Pietroburgo, Mosca e Chicago e che a causa delle circostanze ricorre spesso a metodi estremamente violenti (non ultimo l'omicidio) per difendere il fratello e gli "umiliati e offesi" vittime di ingiustizie. Per questo viene definito un "assassino dai sani principi", un "killer idealista" e un "Robin Hood di provincia", ma anche e soprattutto un "eroe del popolo" di poche parole e notevole determinazione (БПАТ, 2020). Bagrov è il simbolo dei *lichie devjanostye* [selvaggi anni 90], il periodo della storia russa immediatamente successivo al crollo dell'URSS che Alaniz, nella sua analisi sulla storia del fumetto in Russia, definisce "violento, insicuro, senza valori"

(Alaniz, 2010: 93): il protagonista di *Brat* incarna così la speranza che la giustizia sociale possa esistere davvero in un mondo privo di mezzi termini, nettamente diviso in persone fidate ed estranei e in cui l'affermazione di sé avviene tramite negazione dell'altro nel senso più lato del termine. Bagrov è dunque un personaggio realistico che ha alle spalle una storia in cui solo uno spettatore russo può rivedersi: è per questo che il portale cinematografico online Kinopoisk lo definisce l'archetipo del supereroe russo, nonostante egli sia privo di superpoteri, almeno nella concezione americana del termine (v. БПАТ, 2020; ПОЧЕМУ, 2020, 2022).

Il personaggio di Grom, pur non arrivando mai a commettere omicidi, si inserisce particolarmente bene in questo archetipo, e la tradizione dei cognomi parlanti di cui sopra ne è uno dei primi elementi caratterizzanti. Kotkov auspica infatti che il recente adattamento cinematografico di MGČD possa colmare la nicchia lasciata vuota da Bagrov; in questa direzione sembra andare anche il giornalista Aleksandr Pevlevin, secondo cui

dopo più di 20 anni da Danila Bagrov, il primo supereroe post-sovietico, ora abbiamo un eroe [= Grom] della Russia contemporanea. Senza enfasi, senza propaganda, senza toni inutilmente densi, secondo le moderne tecniche occidentali, ma con il nostro cuore (Певлевин, 2021).

Tornando dunque al fumetto MGČD, sono numerose le caratteristiche e i tratti del personaggio di Grom in cui il pubblico russo (e non straniero) vuole e sa di potersi riconoscere. Ciò avviene già a partire dall'abbigliamento, che consiste in un berretto, giacca di pelle e sciarpa e ricorda lo scaltro truffatore Ostap Bender, protagonista (ma, al contrario di Grom, antieroe) dei romanzi *Le dodici sedie* (1928) e *Il vitello d'oro* (1931) degli scrittori Il'ja Il'f e Evgenij Petrov (Гыцев, 2013).



FIG. 2 ↑
 “A proposito, ti va un morso di šaverma?”

L’eroe di MGČD ha inoltre l’abitudine di mangiare la *šaverma*: questo piatto di origine mediorientale, diffusosi capillarmente in Russia alla fine degli anni 2000, è molto simile a quello che in Italia viene chiamato kebab e tipizza il protagonista non solo come russo, ma ancor più come pietroburghese (vedi fig. 2), dato che a Mosca la pietanza è chiamata *šaurma* (Алиев, 2018).

Nel primo volume di MGČD Grom è presentato come un uomo che lavora instancabilmente e non cede mai di fronte ai problemi. Egli è noto per il suo carattere intraprendente e la sua posizione intransigente nei confronti dei criminali, è dotato di forza straordinaria e mentalità analitica, “non ha paura di nulla” e “ha fiducia nelle proprie forze” (Гусев, 2013). Uno dei suoi superpoteri nel senso “bagroviano” del termine è definibile con una parola dalla forte connotazione culturale, la *smekalka* [prontezza d’ingegno] russa, cioè un insieme di notevole intuizione e grande capacità di improvvisazione che aiuta a “cavarsela” nei momenti più difficili, spesso in modo quasi immediato, inusuale e rocambolesco, cosa che avviene non di rado nel corso della storia (Григорян, 2021).

Come è facile dedurre dai costanti scontri e combattimenti corpo a corpo che si trova ad affrontare, Grom ha anche un superpotere che affonda le proprie radici nei *bogatyri*, personaggi leggendari dell’epos medievale russo le cui gesta sono narrate nelle *byliny*, tradizionali canti epici tramandati nei secoli e raccolti in forma scritta solamente alla fine del XIX secolo. I *bogatyri* dispongono di una forza sovrumana, ma sono “sostanzialmente uomini che generalmente svolgono le proprie imprese come persone del mondo reale, di rado ricorrendo alla magia” (Bailey & Ivanova, 1998: xxii). Tale forza, sia fisica che morale, non deve stupire il lettore italiano, se si considera che in russo chi ha questa caratteristica viene paragonato tramite similitudine proprio a un *bogatyř*.



← **FIG. 3**
 Scegli un avversario!
 German o Il'ja Junior?
 / "Eeh... Vada per Il'ja.
 Ma perché si chiama
 così?" / "Il'ja Junior,
 in onore di Il'ja Muro-
 mec!" / "Porca putt...

Uno dei più famosi fra questi eroi leggendari è Il'ja Muromec, che compare molto di frequente in tutte le forme d'arte russa: in pittura, ad esempio nelle opere di Viktor Vasnecov (1848-1926), Nikolaj Rerich (1874-1947) e Konstantin Vasil'ev (1942-1976); nelle illustrazioni di *byliny* di Ivan Bilibin (1876-1942); in scultura (a lui è dedicata una statua nella città di Murom); e infine nel cinema (famoso il film del 1956) e nei cartoni animati, il tutto a testimonianza del grande valore che i russi gli attribuiscono. Muromec è citato esplicitamente nel secondo volume di MGČD quando Dubin si ritrova a sua insaputa in un *fight club* clandestino dove è obbligato, in quanto dilettante, a combattere contro un lottatore più esperto e fisicamente imponente: non a caso, questi si chiama Il'ja proprio in onore dell'omonimo *bogatyř*' (vedi fig. 3).

Leggendo MGČD non è difficile notare che Grom, pur svolgendo la professione di poliziotto, ricorre spesso alla sua forza in modo non sempre consono e preferisce risolvere le questioni a modo proprio

FIG. 4 →
 “Ohi, Dima, hai ottenuto molto, sì, col tuo metodo?! Ti dispiace se ora ci provo io?”



5
 Il film, che vede protagonista l'attore e cantautore Vladimir Vysockij (1938-1980), è un adattamento cinematografico del romanzo *Èra miloserdija* [L'era della misericordia] (1976) dei fratelli e scrittori Arkadij e Georgij Vajner.

invece di seguire i metodi tradizionali (come lo esorta a fare Dubin, vedi fig. 4): in questa caratteristica il critico cinematografico Anton Dolin (Долин, 2021) definisce Grom una versione più “generalizzata e ringiovanita” di Gleb Žeglov, ufficiale e detective protagonista del film in cinque episodi *Mesto vstreči izmenit' nel'zja* [Il luogo d'incontro non si può cambiare] del regista Stanislav Govoruchin⁵ (Говорухин, 1979). Il rapporto tra Žeglov e il suo collega Vladimir Šarapov ricorda moltissimo quello tra Grom e Dubin, non soltanto perché tutti i personaggi hanno a che fare con antagonisti criminali, ma anche e soprattutto per gli approcci al loro lavoro: Grom, come Žeglov, predilige la filosofia secondo la quale “il fine giustifica i mezzi” (famosa è la frase di Žeglov “Il ladro deve stare in prigione!”), mentre Dubin, come Šarapov, ritiene che la legge sia superiore alle decisioni del singolo e che quindi ad essa ci si debba attenere sempre.

Esattamente come per Žeglov e Bagrov, è difficile dare una valutazione alle azioni compiute da Grom che sia unicamente positiva o negativa. Ciò che conta per tutti questi personaggi non è che le loro azioni siano eticamente giuste o meno: l'importante è non scendere a compromessi nella lotta contro il male e non smettere mai di puntare al fine ultimo

rappresentato dalla giustizia, a costo anche di “scavalcare” (non sempre metaforicamente) chi si intromette. Tutto ciò avviene dimostrando al contempo cura e lealtà nei confronti della famiglia e della cerchia ristretta di persone fidate, come dimostra la frase che Bagrov pronuncia per difendere il fratello (da cui pure è stato tradito) di fronte a un gruppo di criminali antagonisti: “Tocca mio fratello e ti ammazzo!”.

Ad esempio, quando nel primo volume di MGČD due motociclisti non si fermano di fronte al semaforo rosso, Grom scroccia le nocche e minaccia di insegnare loro “le buone maniere”, lanciandosi subito dopo in un inseguimento: è però questo suo gesto impulsivo che gli permette, con la sua forza, di salvare Pčelkina dai malfattori che hanno infranto il codice della strada per borseggiarla (è qui che i due si conoscono e iniziano a frequentarsi).

Subito dopo il salvataggio della collega giornalista, vi è una scena simile che contiene non poco umorismo nei confronti del cinema americano “eroico”. Durante una perquisizione, Grom vuole forzare il lucchetto di una porta, provocando così una reazione di profondo sgomento nel ligio Dubin, il quale obietta facendo presente che i due non hanno un permesso ufficiale e che “questa è pazzia”. Grom risponde con “pazzia? Questa è...” (vedi fig. 5).

In questo caso Grom ha, come da prassi, un permesso, benché decida di mostrarlo a Dubin solo dopo aver fatto irruzione “secondo i suoi metodi”, nei quali è evidente il riferimento umoristico al film americano *300* del regista Zack Snyder⁶ (Snyder, 2007): nello specifico, il suo gesto è una parodia della scena in cui il re di Sparta Leonida rifiuta di sottomettersi all'imperatore persiano Serse e sceglie di far cadere l'ambasciatore di quest'ultimo in un grande pozzo, spingendolo con un calcio identico a quello con cui Grom apre la porta nell'episodio in questione.



FIG. 5 †
 “Spartaaaa!” / “Uh, come mi è riuscita bene! Proprio come nel film, vero?” / “Ma quindi il permesso?!” / “Eccoti il tuo permesso, e piantala! Mezz'ora fa me l'han dato!”

6
 Si noti che *300* è l'adattamento cinematografico dell'omonimo fumetto del 1998, scritto e disegnato dal regista e fumettista americano Frank Miller.

FIG. 6 →

“Igor’, tu sei... a dir poco fantastico! Ogni volta che penso di sapere tutto di te riveli un tuo lato nuovo!” / “Di che parli?” / “Del tuo contributo, ovviamente! Non avrei mai pensato che tu, uomo duro e volitivo, avessi un cuore così grande e buono!” / “Ah, finiscila. Come se fossi l’unico! Guardati intorno – tutti i qui presenti hanno dato il proprio contributo. Eppure buona parte di chi ha inviato denaro non è nemmeno di Pietroburgo! Quindi nel nostro Paese non tutto va così male come si è soliti pensare...”



Al di là della forza fisica, non sono poche le scene in cui Grom dà prova anche della sua notevole integrità morale: nel sesto volume di MGČD, egli si reca insieme a Pčelkina ad una serata di beneficenza organizzata da Razumovskij, che con i soldi ricevuti tramite donazioni su *Vmeste* costruirà un orfanotrofo. Pčelkina scopre che Grom ha già fatto una donazione da diecimila rubli sei mesi prima e resta piacevolmente stupita dall’azione generosa del protagonista, il quale spiega che ad essere come lui sono in tanti e che quindi in Russia non sempre “tutto va così male come si è soliti pensare” (vedi fig. 6).

Questi forti principi morali, uniti all’evidente amore di Grom per la patria, emergono ancora di più in un episodio contenuto nel quarto volume, in un *flashback* sulla sua vita prima che ottenesse il rango di *maggiore*. Grom riesce a bloccare le attività di un casinò illegale e a consegnare una valigia colma di euro a un collega tenente colonnello, il quale lo invita a festeggiare l’accaduto in un bar la sera del 31 dicembre.



← **FIG. 7**
 “Non hai dimenticato nulla?” / “Ma... Come?!” / “Hai lasciato un mucchio di indizi! Devi prestare più attenzione se vuoi scappartene all'estero di soppiatto con una valigia piena di soldi rubati! Per prima cosa...” / “Sì, sì, ho capito! Ascolta, Sherlock! Ti faccio una proposta d'affari! Facciamo a metà, come tra fratelli! Ti fai il visto Schengen e vivrai in Europa nella bambaglia! Fidati, qui non c'è futuro! Guarda me: sono 20 anni che sgobbo sul lavoro, e cosa ho ottenuto? Deciditi - forse è la tua unica possibilità per svi-gnartela da 'sta Russia di merda!” / “Io. Vivo. In Russia!” / “In Russia! Ma che patriota! E che cosa mi proponi, “Capitan Rasha?””

FIG. 8
 “Restituisci i soldi finché sei in tempo. Non ti darebbero comunque la felicità!” / “Forse hai ragione...” / “O forse no!”

Quando quest'ultimo gli propone di "spaccarsi abbestia", Grom rifiuta poiché il giorno dopo è in servizio e "bisogna essere in forma", un gesto che ricorda il famoso *plakat* sovietico *Net!* (1954) dell'artista Viktor Govorkov. Poco dopo il tenente colonnello abbandona la scena per portare la valigia con il denaro al comitato d'inchiesta, ma grazie a una serie di circostanze poco chiare Grom *intuisce* che il collega (corrotto) sta scappando in Finlandia con i soldi. Dopo una folle corsa, il protagonista riesce a salire sul treno e a raggiungere il malfattore. La scena successiva è ricca di interessanti spunti di analisi (vedi fig. 7 e 8).

Se Grom continua ad essere inamovibile nei suoi principi, il collega condensa in sé una lunga serie di comportamenti negativi, tra cui la corruzione e il tradimento verso il protagonista e, non ultima, la sua madrepatria Russia, che chiama spregiativamente *Raška* e *Rasija*, e non *Rossija*. Al lungo discorso del tenente colonnello, Grom risponde con un laconico "Io. Vivo. In Russia", per il quale viene pure deriso dall'ex amico che lo paragona ironicamente a Capitan America in versione russa. L'episodio si conclude con il protagonista che riesce a riprendere la valigia dopo un combattimento sul tetto del treno in cui il collega perde accidentalmente la vita.

Grom vede così annoverato fra i suoi "superpoteri" tipizzanti, oltre all'incorruttibilità, anche il patriottismo, che condivide con molti dei personaggi da cui trae ispirazione: Bagrov, nelle scene ambientate negli Stati Uniti in *Brat 2*, difende la prostituta compatriota Daša dai soprusi del suo sfruttatore ("I russi in guerra non abbandonano i propri compagni!"); Arsus di *Zaščitniki* si trasforma in un orso, l'animale che più di tutti simboleggia la Russia; e Muromec, ultimo ma non meno importante, non solo è coraggioso e affronta le situazioni difficili con calma, ma possiede anche un forte senso del dovere verso la Rus' di Kiev (lo stato monarchico medievale da cui sorgerà la Russia nei secoli successivi) e il suo principe Vladimir (Bailey & Ivanova, 1998: 27).

La scena appena descritta rievoca inoltre uno dei momenti finali di *Brat 2*, quando Bagrov raggiunge l'ufficio del businessman antagonista Mennis, reo di aver rubato denaro al fratello di un amico dell'eroe. Famoso è il “dialogo” di quest'ultimo con Mennis:

Ecco, dimmi, americano: dove sta la forza? Davvero è nei soldi? Ecco, mio fratello dice che è nei soldi. Tu hai molti soldi, e quindi? Ecco, per me la forza sta nella verità: se hai la verità sei più forte! Vedi, tu hai raggirato qualcuno, hai fatto soldi, e quindi – ora sei più forte? No, non lo sei, perché la verità non è dalla tua parte! Mentre chi hai raggirato, la verità è dalla sua parte! Dunque, lui è più forte!

In questo episodio Bagrov si riferisce alla verità utilizzando il termine *pravda*, benché il russo disponga di un'altra parola traducibile allo stesso modo, cioè *istina*. Si tratta di una dicotomia che investe gli strati ontologici più profondi della lingua, e a cui è dedicata una cospicua bibliografia. Ai fini del presente lavoro, si tenga a mente che, in generale, *istina* è la verità di ordine superiore, mentre *pravda* è quella umana, terrena, legata anche al concetto di *pravo* [diritto] che regola la società. Particolarmente funzionale in questo senso è la definizione data da Černikov & Perevozčikova (Черников – Перевозчикова, 2015: 142):

[I due termini sono portatori di] aspetti tipologicamente diversi della conoscenza. La pravda tende alla conoscenza di un piano normativo in cui viene dato un certo modello d'azione, una qualche strategia di ciò che si è tenuti a fare. La istina si basa sulla conoscenza di un piano descrittivo in cui viene definito un certo modello dell'attuale status quo, un modello di essere universale. La pravda indica ciò si deve fare, la istina ciò che è.

Tale definizione ben si inserisce nel discorso di Bagrov, la cui verità (come quella di Grom) non è quindi universale, oggettiva e valida per tutti, ma si basa sul profondo sistema di valori del singolo e della società in cui vive, seguendo i quali egli interpreta il mondo intorno a sé. I protagonisti di *Brat* e *MGČD* agiscono secondo le proprie *pravda*, e non è compito di queste stabilire universalmente se gli omicidi compiuti da Bagrov o i metodi brutali di Grom siano giusti o meno: lo stesso sito di Bubble Comics definisce quest'ultimo un eroe non sempre "ideale", poiché le sue azioni rientrano nella *pravda* soggettiva del personaggio e della cultura che rappresenta, e non nella *istina* universale, che è al di sopra della dimensione umana.

Attenendosi alla sua *pravda*, Grom persegue i suoi obiettivi con incredibile determinazione, tanto che Kotkov individua in ciò la morale che il protagonista di *MGČD* si prefigge di trasmettere:

bisogna andare fino alla fine, concludere ciò che si fa e combattere per la propria verità [pravda, appunto]. [...] Grom è una persona che va fino alla fine, senza rimpianti, che sacrifica se stesso [...]. In poche parole, il messaggio è questo: «Ne sdavajsja! [Non arrenderti!]» (Обносков, 2021).

Quest'ultima affermazione rievoca la famosa frase *russkie ne sdajutsja* [i russi non si arrendono], profondamente radicata nella loro memoria storico-militare: nel 1915, durante la Prima guerra mondiale, per mesi essi difesero strenuamente la fortezza di Osowiec (ora situata in Polonia) dall'assedio dei tedeschi, pronunciando tale frase ogni volta che il nemico proponeva loro di arrendersi (Гузаирова, 2015). Allo stesso modo, nel sesto volume, non appena Grom si risveglia in ospedale in seguito a uno scontro diretto con il misterioso *Graždanin* che



← FIG. 9
“Poi cos'altro... Ah, sì!
Dottore, non intendo
proseguire il ricovero
e chiedo di essere
dimesso su mia
volontà personale.” /
“Signore, ne è sicuro?”
/ “Assolutamente sì.
Dove devo firmare?” /
“Ecco, qui!” / “Igor', sei
impazzito?! Ieri ti han-
no quasi ammazzato?
e tu ancora continui?!”
/ “Julja, ascoltami.
C'è un maniaco seriale
che scorrazza libero per
la città e tu mi proponi
di godermi il silenzio
e la pace in questo
cimicciaio standomene
con le mani in mano?”
Tra l'altro avevo quasi
preso quel vigliac-
cio! C'ero andato
vicinissimo!”

lo ha portato a cadere a terra dai ponteggi di un cantiere, l'eroe rifiuta di restare in degenza e si alza subito dal letto per poter tornare a lavorare e catturare definitivamente il nemico (vedi fig. 9).

Ricapitolando quanto detto finora sulla base degli esempi analizzati all'interno di MGČD, risulta più chiaro come la concezione di supereroe in Russia differisca notevolmente da quella “tradizionale” di stampo americano e si associ a personaggi dalle caratteristiche in buona parte proprie. Grom, alla stregua di Bagrov, Muromec e Žeglov, è dunque un *bogatyř* di grandissima forza (comunque la si intenda), un *nastojščij mužčina* [vero uomo] che agisce in virtù della giustizia seguendo i forti principi morali insiti nella sua *pravda*; non si arrende mai e usa qualsiasi mezzo pur di raggiungere l'obiettivo, trovando il modo di divincolarsi dalle situazioni difficili con grande *smekalka* e, in tutto questo, rimanendo sempre fedele al Paese che gli ha dato i natali.

A tale proposito non stupiscono i risultati di un sondaggio che si è tenuto sul social network VKontakte nel 2017 su chi fosse il più popolare tra gli eroi appena menzionati: al primo posto vi era Bagrov, al secondo il *bogatyr* Muromec e al terzo Žeglov. Secondo il critico cinematografico David Šnejderov, “tutti gli eroi citati, senza contare Il’ja Muromec, attraggono in virtù della propria vicinanza all’uomo comune, a ognuno di noi” e di fronte a questi personaggi, straordinari nella loro ordinarietà di comuni uomini, “anche noi ci sentiamo un po’ eroi capaci di compiere azioni eroiche. Semplicemente non abbiamo ancora avuto la possibilità di farlo” (Туркина, 2017). Questa vicinanza del supereroe russo all’uomo comune ha portato l’ex direttore del festival dei fumetti *KomMissija* Aleksandr Kunin, in un’intervista alla giornalista Tamara Cereteli del 2021, alla netta posizione di negare perfino che possa esistere tale concetto:

Per quanto riguarda gli eroi, in Russia si è tentato spesso di creare qualche storia con supereroi nostri, ma il supereroe russo non può esistere a prescindere. La cultura russa e in generale quella di tutti i popoli della Russia è una cultura eroica. Qual è allora la differenza tra una civiltà di eroi e una di supereroi? L’essenza del supereroe è nella sua unicità rispetto a tutti gli altri, deve avere qualcosa che lo distingue dalla massa. Invece una cultura eroica si costruisce sull’appartenenza a qualche cerchia, comunità o tradizione, e quando sopraggiunge una situazione difficile si dà prova di essere un eroe (Цепемени, 2021).

Che sia un supereroe o un uomo comune, Grom si costruisce sull’archetipo rappresentato da Bagrov e, a differenza di personaggi sovranaturali come Superman o Capitan America, egli è un modello realistico a cui aspirare, replicabile e imitabile da parte di chiunque:

per questo incarna, insieme alle figure da cui trae ispirazione, la “cultura eroica” di cui parla Kunin. Tuttavia, tale “cultura eroica” porta i personaggi russi ad avere molto più in comune con gli archetipi americani “alla Superman” che non con gli altri supereroi, sempre americani, di più recente creazione. Infatti, Grom, Superman e Capitan America condividono e rappresentano i valori-modello che guidano e giustificano le loro azioni, cioè il patriottismo, il forte senso di giustizia, la forza e l’incorruttibilità: la differenza tra questi personaggi consiste pertanto nelle diverse concezione, interpretazione e applicazione di tali valori. Nonostante i supereroi americani più recenti siano più umani, sfaccettati e individualizzati rispetto ai colleghi “di vecchia data” e a volte siano anche ben lontani dall’essere un modello da imitare, la storica avversione russa verso tutti i supereroi americani è dovuta al fatto che questi siano non tanto *supereroi*, quanto *americani*, a prescindere dalla loro personalità: essi sono dunque prodotto di una “cultura eroica” che semplicemente non è quella russa.

Seguendo dunque quanto affermato da Šnejderov e Kunin, e come dimostrano le figure a cui Bubble Comics ha attinto per definire il protagonista di MGČD, Grom è, prima di tutto, *russo*, o, come più propriamente si direbbe nella sua lingua, è *naš* [nostro], “uno di noi”, “uno come noi”. Il fatto che egli abbia o meno superpoteri nel senso americano del termine passa pertanto in secondo piano, poiché i suoi superpoteri sono quelli della “cultura eroica” che rappresenta e che *idealizza*, così come Superman e Capitan America idealizzano i valori americani *a prescindere* delle loro abilità fisiche. È quindi su questi presupposti che il personaggio di Igor’ Grom, forte di precursori come Muromec, Žeglov e soprattutto Bagrov, può così aspirare, pur senza volare o sollevare automobili con un dito, ad essere il primo vero supereroe dei fumetti d’oltrecortina che “lotta per la verità, la giustizia, *and the Russian way*”.

7

Il caso di Grečkin rinvia alla cosiddetta *zolo-taja molodež'* [gioventù dorata] russa dei tempi recenti, composta generalmente da figli di figure di spicco o oligarchi, ossia individui arricchitisi enormemente durante le privatizzazioni avvenute dopo il crollo dell'URSS (Халдей, 2021): capita non di rado che questi "giovani d'oro", altrimenti detti *mažory*, sfreccino per le strade delle città su macchine di lusso, beffandosi di regole e polizia e, nei casi più gravi, causando incidenti e vittime (Новиков, 2012; Еленин, 2019).

8

Il nome del centro commerciale è un chiaro rimando al modernissimo quartiere moscovita *Moskva-City*, la cui costruzione iniziò negli anni Novanta durante il mandato del sindaco Jurij Lužkov (1992-2010), spesso accusato di aver distrutto edifici di valore storico a favore di edifici più moderni (Колчина & Андиперова 2019).

SERGEJ RAZUMOVSKIJ E I PROTOTIPI DELL'ANTIEROE

Come Igor' Grom, anche il personaggio di Sergej Razumovskij presenta non poche caratteristiche e personaggi presi a modello che lo tipizzano come supercattivo *russo*, spesso in ovvia opposizione al protagonista.

Razumovskij compare all'inizio del primo volume nelle vesti di un medico della peste soprannominato *Graždanin*, subito dopo aver commesso il suo primo delitto davanti a un gruppo di bambini che giocano. La vittima è Kirill Grečkin, colpevole di aver investito due pedoni ma ingiustamente prosciolto da ogni accusa grazie alla sua influente posizione sociale in quanto figlio particolarmente benestante di un procuratore⁷: per questo viene bruciato vivo all'interno della sua macchina lussuosa. Come Grečkin, anche le vittime successive vengono uccise nei luoghi che più le caratterizzano: il sottufficiale Sorokin viene lasciato in pasto ai ratti in Gostinyj Dvor, la piazza dove aveva pestato violentemente dei dimostranti durante un comizio; Zil'čenko, direttore corrotto di un centro oncologico, viene impiccato di fronte alla sua clinica; infine Bechtiev, principale magnate dell'edilizia nella San Pietroburgo di MGČD, viene crocefisso nei ponteggi del cantiere per il suo centro commerciale *London-City*, in costruzione al posto di un edificio di importanza storica⁸. Dopo questi omicidi, l'antagonista rivela di essere il supercattivo durante l'evento di beneficenza a cui partecipano anche Grom e Pčelkina.

Razumovskij, stando almeno a quanto egli afferma all'inizio di MGČD nelle vesti di *Graždanin*, uccide per "purificare la città" dalla "epidemia di illegalità e ingiustizie" che la affligge, il che gli consente di raccogliere intorno a sé un grande numero di sostenitori. Egli interpreta la situazione in cui versa la San Pietroburgo di MGČD come metafora dell'Europa medievale infestata dalla *Morte nera*, non a caso

scegliendo di indossare una maschera da medico della peste per il suo ruolo di “purificatore della società” – elementi che ben si inseriscono nel contesto della pandemia da Covid-19 ancora in corso nel 2021, anno di uscita dell’adattamento cinematografico di MGČD. Tuttavia, alla fine della storia Razumovskij rivela che il suo vero obiettivo è quello di eliminare “gli impuri e la gentaglia inutile”, per poi diventare Presidente: si scopre così che Grečkin, Sorokin, Zil’čenko e Bechtiev erano in realtà aiutanti di Razumovskij che con l’evolversi della situazione gli si sono rivelati d’intralcio, motivo per cui il supercattivo ha provveduto a liberarsene fingendosi un giustiziere dalla parte di coloro che invece vuole vedere morire.

Le motivazioni che spingono Razumovskij ad agire in questo modo sono fornite nell’ottavo volume di MGČD, ormai verso la conclusione dell’arco narrativo, quando il *Graždanin* senza maschera riesce nell’intento di catturare Grom, che si risveglia nudo legato a una sedia (l’eroe verrà poi sottoposto ad una serie di prove potenzialmente fatali all’interno di un *Sad grešnikov* [Giardino dei peccatori] costruito dall’antagonista). In questa scena Razumovskij chiama a sé il suo corvo di nome Margot, la cui caratteristica inusuale è quella di essere bianco, un forte rinvio all’espressione russa *belaja vorona* [corvo bianco], che corrisponde pressappoco all’italiano “mosca bianca” e in quanto tale identifica l’antagonista. È qui che egli racconta la sua vita ed elenca le esperienze, in particolare dell’infanzia, che lo hanno portato a diventare “un genio del male” (vedi fig. 11 e 12).

È interessante notare che Razumovskij è l’unico personaggio di MGČD di cui viene approfondito il profilo psicologico: il racconto della sua infanzia difficile da orfano potrebbe perfino indurre il lettore a provare una sorta di “empatia” nei suoi confronti, se non fosse che questo passato complicato lo porta a “deviare” verso la follia



FIG. 10 ↑
“Molto presto...”

FIG. 11 →

“Allora, eroe, ti sei scelto tu il tuo destino! Ascolta!” / “Ho passato la vita a sentirmi una mosca bianca...” / “Fin da bambino ho sempre aspirato al bello. Ogni gita scolastica per me era una boccata d'aria fresca che mi permetteva di sopravvivere in un ambiente impregnato di odio costante, avidità e ignoranza.”

FIG. 12

“All'università scoprii il meraviglioso mondo delle tecnologie informatiche e di internet: a differenza degli altri studenti che saltavano le lezioni, si davano alla dissolutezza e si sbronzavano come animali, io passavo ore a occuparmi di programmazione...” / “... e nei momenti liberi dallo studio contemplavo quadri e sculture, ascoltavo musica classica e leggevo i più grandi filosofi. E ogni giorno la consapevolezza della decadenza generale della Russia diventava per me sempre più chiara e insopportabile... Avrei anche voluto cambiare tutto questo, ma cosa potevo fare da povero studente?” / “Tutto cambiò il giorno in cui creai il social network Vmeste! I soldi mi arrivavano a frotte!” / “Da miliardario avevo la possibilità di rendere questo mondo un posto migliore!” / “Mi misi a spendere somme enormi per salvare vite umane...” / “... senza dimenticarmi in tutto ciò di chi meritava solamente una morte tra atroci sofferenze”.



e a un'indomita sete di potere. Al contrario, Grom, in quanto supereroe ideale, non mostra mai rimorsi o “contraddizioni interne e dubbi” e non si mette mai in discussione, tanto da essere definito a volte un “eroe totalmente piatto” e “un bene ambulante con i pugni” (Гусев, 2013). Inoltre, subito prima di raccontare i suoi piani malvagi al protagonista, Razumovskij rivela la propria omosessualità dilungandosi in una serie di apprezzamenti alla fisicità di Grom (vedi fig. 13).

Questo orientamento sessuale connota negativamente l'antagonista poiché ancora oggi rappresenta un tema piuttosto controverso e malvisto da buona parte della popolazione d'oltrecortina. Inoltre, dal 2013 in Russia è in vigore il divieto di fare “propaganda di orientamenti sessuali non tradizionali tra i minorenni”, estensione a livello federale di una legge approvata nel 2012 nella sola città di San Pietroburgo. Tale legge fu criticata da più parti anche al di fuori del Paese, in particolare dalla cantante Madonna, che durante un concerto nella “Venezia del Nord” si espresse a sostegno della comunità LGBT+ russa, motivo per cui venne convocata in tribunale, dove non si presentò mai. Quest'ultimo episodio, avvenuto poco prima dell'uscita del primo numero di MGČD, è citato anche nel terzo volume, quando Grom e Pčelkina si incontrano per caso alla sontuosa festa di compleanno del campione di boxe e deputato Nikolaj Kamennyj: un'annunciatrice televisiva comunica che fra gli invitati sarà presente anche Madonna, “verso cui sono state recentemente ritirate le accuse di propaganda” LGBT+ tra i minorenni, come avvenne veramente nel 2012 (v. ЛЕВАДА, 2021; ПУТИН, 2013; СУД, 2012).

Al di là dei rimandi a cui porta l'orientamento sessuale di Razumovskij, il suo passato complesso lo avvicina a figure familiari anche al lettore occidentale, come Joker o una sorta di anti-Batman (Юнин, 2021; Долин, 2021); l'obiettivo (per quanto fasullo) di scegliere e purificare

FIG. 13 →

“Ah sì, chiedo scusa! Capiscimi, ti ho dovuto perquisire dalla testa ai piedi - metti che avessi una “cimice”? / “A proposito, una nota: la natura ti ha donato non solo una mente analitica... / “...ma anche ottimi dati fisici! Buon Dio, hai proprio un corpo da favola! Guardatelo!” / “Collo possente...” / “Petto largo...” / “Addominali scolpiti...” / “Gambe d'acciaio...” / “E pure altri... mmm... attributi impressionanti!” / “Poi però ho trovato una pistola... ed è qui che mi hai deluso!”



il mondo dai malfattori rievoca anche Light Yagami dell’anime e manga *Death Note* (Чернявский, 2012; Шепелев, 2021). Tuttavia, come per Grom, anche per Razumovskij è necessario cercare i prototipi del personaggio nella cultura russa, e in tal senso è estremamente indicativo il fatto che, durante il racconto della vita dell’antagonista, Grom ha di fronte a sé un’immagine raffigurante una piramide di teschi su cui si posano dei corvi neri.

Si tratta di una delle principali opere del pittore Vasilij Vereščagin (1842-1904), *L’apoteosi della guerra*, in cui, oltre a essere mostrati teschi e corvi come simbolo di morte, vengono toccati temi strettamente legati alle intenzioni e al personaggio di Razumovskij. Si veda a tale proposito la descrizione del quadro:

Splende un sole cocente che brucia ciò che è rimasto, per quanto la terra non sia più viva, ma distrutta dalla guerra. L'aria del luogo è permeata di morte, intorno è il vuoto, perfino gli alberi hanno perso le energie vitali e l'erba ingiallita esaurisce le sue ultime gocce. Nell'opera non vi sono vivi, ma solo i loro resti sui quali volteggiano corvi affamati in cerca di nutrimento. Il quadro è rivolto ai conquistatori di tutti i tempi, a cui ricorda che la gloria ha un prezzo e che spesso a pagare il prezzo di tale grandezza è la gente comune che non aveva nemmeno voluto la guerra (КАРТИНА, 2016).



↑ FIG. 14
“Ma che...”

Come i grandi conquistatori, Razumovskij è fortemente determinato a raggiungere il suo obiettivo e, in virtù delle sue abilità e della sua elevata posizione sociale, si erge a figura che può permettersi di decidere chi merita di vivere e chi no per il fine superiore di “purificare” San Pietroburgo e la Russia in generale. Questo pensiero avvicina l'antagonista di MGČD a Rodion Raskol'nikov, protagonista di *Delitto e Castigo* di Fedor Dostoevskij. Sia Razumovskij che Raskol'nikov fanno “riflessioni [...] sul diritto che una personalità forte ha di esercitare una propria giustizia su milioni di destini umani” (ЮНИН, 2021) e condividono un destino simile che non li esenta dal dovere di espiare le proprie colpe: il primo viene punito per i suoi delitti con l'esilio nei campi di lavoro siberiani, il secondo con la cattura e l'arresto da parte di Grom, Dubin e Pčelkina. A differenziarli vi è però il fatto che l'esilio di Raskol'nikov rappresenta l'inizio di un cammino di purificazione spirituale, mentre Razumovskij subisce uno sdoppiamento della personalità nel corso degli archi narrativi successivi a MGČD⁹ e continua ad essere uno dei nemici principali di Grom.

Oltre a questi riferimenti artistici e letterari, al lettore russo risulta evidente che il prototipo della persona di Razumovskij, la cui “filosofia”

9 Questo sdoppiamento è però già ben rappresentato nell'adattamento cinematografico di MGČD. Il riferimento bibliografico agli archi narrativi successivi a MGČD non è esplicitato per questioni di scarsa coerenza con i fini del presente lavoro (con l'unica eccezione dell'evoluzione di personalità di Razumovskij di cui si parla ora).

10

Gusev (ГУСЕВ, 2013) fa inoltre notare che, nelle scene in cui i notiziari televisivi riportano ciò che accade nella Russia di MGČD, questo avviene, non casualmente, su Life News, canale realmente esistente di proprietà di Aram Gabreljanov (padre di Artem, dichiaratamente sostenitore della linea politica pro-Cremlino; cfr. Мартемьянов, 2014).

istiga i suoi seguaci a protestare in maniera anche violenta contro le autorità, è da individuare soprattutto nella realtà contemporanea. Immediato è il rimando a Pavel Durov, famoso programmatore, miliardario e fondatore del social network VKontakte (nome molto simile, non a caso, a *Vmeste*) e di Telegram, la famosa piattaforma di messaggistica che nel 2018 venne bloccata dalle autorità russe perché Durov si rifiutò di consegnare le chiavi di crittografia delle chat (Степин, 2018; RUSSIA, 2018). Altri, in particolare nell'adattamento cinematografico, vedono in Razumovskij anche il leader d'opposizione Aleksej Naval'nyj, istitutore della fondazione non commerciale *Fond bor'by s korrupciej* [Fondazione per la lotta alla corruzione]: nella scena del fumetto in cui Razumovskij parla del suo piano di diventare Presidente, egli afferma che ad aiutarlo saranno “i blogger e gli attivisti politici di cui pullula la rete”, dove “blogger” fa riecheggiare il modo in cui il Presidente russo Vladimir Putin molto spesso si riferisce a Naval'nyj (СТАС, 2021; ОСУЖДЕННЫЙ, 2020).

Da ciò deriva, non troppo sorprendentemente, che in MGČD alcuni vedano un sostegno a una linea politica pro-Cremlino, anche sulla base del patriottismo di Grom di cui si è già parlato: oltre alle figure d'opposizione appena citate¹⁰, Razumovskij lascia un nastro bianco nei luoghi in cui commette gli omicidi, simbolo delle proteste antigovernative scoppiate in Russia nel 2011 che contestavano la regolarità delle elezioni dei deputati della Duma di Stato, ritenute troppo a favore del partito di Putin *Edinaja Rossija* [Russia Unita] (Васильева, 2011; Долин, 2021; СТАС, 2021). Ancora più esemplificativa in tal senso è la parte iniziale del quarto volume di MGČD, in cui viene mostrato un *flashback* sulla vita di Dubin che, ancora studente, è in servizio a Mosca la sera del 31 dicembre insieme a dei colleghi poliziotti per assicurarsi che un comizio in piazza Triumfal'naja resti di natura pacifica. Il luogo e il giorno



← FIG. 15
 “Che protestino pure, che diamine, ma perché cavolo farlo la sera del 31 dicembre?! Cos'è, non hanno nient'altro da fare?” / “Quanto non capisci! Se decine di migliaia di persone si sono radunate in un comizio in centro a Mosca invece di festeggiare il nuovo anno, significa che sono davvero all'esasperazione! Significa che bisogna cambiare qualcosa!”

non sono casuali: è proprio in questa piazza che centinaia di persone si sono spesso radunate per difendere l'articolo 31 della Costituzione della Federazione Russa che sancisce la libertà di riunione e per contestare la legge che impone a qualsiasi raduno collettivo di ottenere l'autorizzazione da parte delle autorità per potersi svolgere. Questi comizi, ideati dallo scrittore e politico Èduard Limonov, leader della coalizione *Drugaja Rossija* [L'Altra Russia], hanno preso così il nome di *Strategija-31* [Strategia-31] e si sono simbolicamente svolti a partire dal 31 luglio 2009 il giorno 31 di ogni mese fino al 2015, diffondendosi anche al di fuori di Mosca; in particolare, a San Pietroburgo hanno avuto luogo in piazza Gostinyj Dvor – lo stesso luogo in cui, ancora non a caso, il sottufficiale Sorokin di MGČD picchia le persone che partecipano a eventi analoghi (Козенко, 2020). Si veda dunque la scena tratta dal fumetto relativa al passato di Dubin:

Per quanto concerne i riferimenti politici e sociali della contemporaneità russa come quello appena mostrato, Gabreljanov afferma

FIG. 16 →

“Cambiare, non cambiare, alla fine tutto resta com’è! Siamo in Russia, ricordi? Quelli che oggi gridano più forte di tutti contro la corruzione e i soprusi domani salgono al potere e diventano gli stessi truffatori e ladri, se non peggio. È la legge della giungla, che cazzo!” / “Aah, ma che vada tutto al diavolo! Che si facciano spezzare tutte le costole da un’unità speciale oggi!” / “Può ripeterlo di fronte alla telecamera, per favore?” / “A processo!” / Giovin’uomo, ci spieghi...” / “Tutto a posto, comandante, siamo la stampa” / “Canale web «Novoe Echo»¹¹” / “Ci dica, quando inizierete a disperdere la protesta?” / “Beh, noi...” / “Compagno giornalista, si allontanati, siamo in servizio, per qualsiasi commento rivolgetevi al nostro portavoce.” / “Lei ha appena detto che un’unità speciale spezzerà le costole ai manifestanti – è un ordine dei vostri superiori o un’iniziativa dei membri della vostra unità?” / “No, non è vero niente!”



FIG. 17

“Spenga subito la telecamera!” / “Non ne ha il diritto! Il nostro è un Paese libero!”



di essersi ispirato alla realtà del suo Paese e agli avvenimenti che lo riguardano, “anche un po’ per provocare” (Мартемьянов, 2014); secondo lui e Kotkov, il personaggio che più condensa in sé elementi che ricordano Naval’nyj è in realtà Pčelkina (figura tutt’altro che negativa), in quanto blogger che “conduce ricerche e le pubblica sui social network” (СТАС, 2021). Inoltre, il nome del social network *Vmeste* ideato da Razumovskij, benché sia un chiaro rinvio a VKontakte di Pavel Durov, ricorda anche il movimento giovanile *Iduščie vmeste* [Camminando insieme] attivo agli inizi degli anni 2000, fortemente schierato a favore di Putin (ЧЕМ, 2005).

In conclusione, Razumovskij rappresenta spesso l’opposto dei valori incarnati dal protagonista di MGČD: Grom inserisce un tipo di supereroe ideale in coordinate ben precise e non si discosta mai dal ruolo che svolge nella società, a discapito dunque di una caratterizzazione più individuale e sfaccettata, mentre Razumovskij, nonostante il suo ruolo di folle supercattivo, arricchisce MGČD di un antagonista con una maggiore introspezione psicologica, una personalità dai tratti contraddittori e un difficile passato - da un lato genio e uomo di cultura, dall’altro assassino e aspirante golpista.

CONCLUSIONE

A quasi dieci anni dall’uscita di MGČD sussiste tuttora la percezione che il fumetto russo non sia ancora sufficientemente “autentico da distinguersi con una propria tradizione”, come ritenuto da Ivan Černjavskij, co-fondatore del negozio di fumetti *Čuk i Gik* di Mosca (Петунская, 2021); tuttavia, è innegabile che Bubble Comics, anche tramite i recenti (e futuri) adattamenti cinematografici, stia contribuendo a rendere il fumetto un prodotto squisitamente autoctono per e della Russia

11

Un canale di chiara ispirazione alla stazione radio *Ėcho Moskvy* [Eco di Mosca], che ha spesso ospitato personaggi d’opposizione come gli stessi Naval’nyj e Limonov pur essendo posseduta per il 66% dall’azienda di gas naturale Gazprom, parzialmente di proprietà statale (ЭХО, 2015).

12

Il termine russo *mir* significa non solo “mondo”, ma anche “pace”. In questo caso si è optato per la prima parola poiché nella copertina del primo volume della serie il personaggio è raffigurato a mo’ di Atlante mentre sorregge sulle spalle il globo terrestre.

contemporanea. È così che Gabreljanov spera di superare il paradigma dell’avversione dei russi verso i fumetti, che altro non sono se non una forma d’arte che consente di raccontare storie al pari di cinema, libri e teatro (Андрисенко, 2016; Башурина, 2021).

Senza ombra di dubbio, dai tempi del primo numero di MGČD, Bubble Comics sta superando anche un altro paradigma, quello della storica ostilità dei russi verso i supereroi, generalmente visti come un’imposizione culturale americana: tramite Grom, la casa editrice sta infatti proponendo un personaggio di fantasia che incarna i valori in cui possono (e vogliono) rispecchiarsi i russi. Bubble Comics non trae una pedissequa ispirazione dai modelli esteri, al contrario di quanto avviene in *Černaja molnija* e in parte in *Zaščitniki*, ma, non potendo comunque attingere a una tradizione autoctona di fumetti, trova tali modelli nella copiosa produzione cinematografica russa e negli eroi leggendari dell’epos medievale della Rus’ di Kiev: è così che definisce le caratteristiche del supereroe russo come “tipo” affrancato dai modelli americani.

Non a caso, dal 2012 Bubble Comics ha pubblicato molte altre serie dedicate ad altrettanti supereroi, chi con superpoteri “all’americana” e chi senza: ai già citati Besoboj, Inok e Krasnaja Furija (che nel 2015 sono stati protagonisti, insieme a Grom, di un *crossover* dell’universo Bubble) si sono aggiunte, ad esempio, *Meteora* [Meteora], *Ėkslibrium* [Exlibrio], entrambe dal 2014, il più recente *MIR* [Mondo¹²] del 2020 e lo spin-off *Čumnoj Doktor*, dedicato all’antagonista di MGČD (2020). Non deve inoltre stupire che nel 2022, in occasione del venticinquesimo anniversario dell’uscita del film *Brat*, la casa editrice pubblicherà anche un fumetto dedicato al supereroe Danila Bagrov: stando a quanto afferma Kotkov, l’opera non sarà una copia del film, ma punterà a raccontare storie sulla sua vita (Богомолов, 2021).

Tutti questi personaggi, esattamente come Grom, traggono ispirazione da elementi, storie e figure della cultura russa (ad esempio, il termine Besoboj ricorda i Besy [Demòni] di Dostoevskij, Inok è il termine con cui è designato un grado nella gerarchia monastica ortodossa, MIR viene creato nell'ambito di un progetto segreto sovietico come Arsus di *Zaščitniki*), a ennesima riprova di come il fumetto, originariamente americano, possa essere definitivamente considerato un prodotto culturale russo, anche al di fuori di Bubble Comics (perfino Il'ja Muromec ne è diventato protagonista; cfr. Шумилов, 2021).

Era il 1995 quando lo scrittore Viktor Erofeev definiva i (rari) fumetti russi di allora “*odinočnye vystrely [spari solitari]*” (Ерофеев, 1995: 432) per via della poca popolarità di cui godevano nel suo Paese. Oggi, a distanza di oltre due decenni, si può dire che questa forma d'arte sia diventata un genere letterario autoctono a pieno titolo, un nuovo modo di vivere, interpretare e raccontare la cultura russa. A questo contribuisce nel suo piccolo anche l'opera MGČD, motivo per cui si è scelto di analizzarne e tradurne alcuni dei passaggi che più esemplificano la *russità* al fine di avvicinare il lettore italiano a un mondo diversissimo con cognizione di causa – un mondo che per la prima volta, in un fumetto, idealizza se stesso nella figura di un supereroe. Da qui l'azzardo del titolo di questo lavoro: scomodare Grigorij Pečorin, *l'Eroe del nostro tempo* di Michail Lermontov (1840), per postulare o ipotizzare in MGČD una nuova narrazione della realtà e della mentalità della Russia contemporanea. ♡

Bibliografia, sitografia e filmografia

- ALANIZ, JOSÉ, 2010: *Komiks: Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi.
- BAILEY, JAMES; IVANOVA, TATYANA, 1998: *An Anthology of Russian Folk Epics*. New York, London: M.E. Sharpe.
- BUBBLE, 2017-2021: *Bubble*. [<https://bubble.ru/>]
- GDLI, 2004: *Grande dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*. Torino: UTET. 730.
- HICKS, TONY, 2009: Today's superheroes have super problems. *East Bay Times*. [<https://www.eastbaytimes.com/2009/02/26/todays-superheroes-have-super-problems/>]
- KAPNINSKIJ ALEKSEJ, 2005. Intervista personale condotta da José Alaniz. Mosca, in Alaniz, José, 2010: *Komiks: Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi. 95.
- MGČD, 2012-2013: *Майор Гром: Чумной Доктор*. № 1-9, электронное издание. Bubble Comics.
- ONYON, DAVID, 2018: The Political Influence of Comics in America During WWII. *ThoughtHub*. [<https://www.sagu.edu/thoughthub/the-political-influence-of-comics-in-america-during-wwii>]
- RUSSIA, 2018: Russia to block Telegram app over encryption. *BBC News*. [<https://www.bbc.com/news/technology-43752337>]
- SNYDER, ZACK (Dir.), 2007: 300. Warner Bros. App *Prime Video*.
- UZZO, CECILIA, 2021: «Major Grom: Il medico della peste», di cosa parla il film più visto del momento su Netflix. *GQ Italia*. [<https://www.gqitalia.it/show/article/major-grom-medico-peste-film-netflix-uscita-trama-cast>]

АЛИЕВ, АВГУСТ, 2018: Рай в лаваше. Шаурма, шаверма и донер.

Вся правда о главном блюде России. *Lenta.ru*.

[https://lenta.ru/articles/2018/09/18/shawarma_vs_doner/]

АНДРЕАСЯН, САРИК (Реж.), 2017: *Защитники*. *Enjoy Movies*.

АНДРИСЕНКО, СИМОНА, 2016: Импортозамещение: как в России

делают комиксы. *Журналист Online*. [<https://journalonline.msu.ru/articles/interview/my-tozhe-litsa-novogo-russkogo-kino/>]

АРТЕМ, 2021: Артём Габрелянов, Роман Котков, Евгений

Еронин | Коварные вопросы сценаристам | Bubble Подкаст.

YouTube, caricato da Bubble Comics. [https://www.youtube.com/watch?v=6PR7LYJwdh8&ab_channel=BubbleComics]

БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ (Реж.), 1997: *Брат*. Кинокомпания «СТВ».

БАЛАБАНОВ, АЛЕКСЕЙ (Реж.), 2000: *Брат 2*.

Кинокомпания «СТВ».

БАРСЕГЯН, ЭВЕЛИНА, 2016: Режиссер фильма «Защитники»

Сарик Андреасян: «Нам нужны свои Бэтмены

и Супермены». *TV Mag*. [<https://tvmag.ru/article/movies/rossiyskie-supermeny/>]

БАШУРИНА, ЕВГЕНИЯ, 2021: «Мы знатно повеселились»: как

Артём Габрелянов заработал миллионы на комиксах

и не встретился с Харви Вайнштейном. *Forbes*. [<https://www.forbes.ru/forbeslife/424257-my-znatno-poveselilis-kak-artem-gabrelyanov-zarabotal-milliony-na-komiksah-i-ne>]

БЕЛОВ, СЕРГЕЙ, 2014: Имена и фамилии у Достоевского. *Телескоп*

№6 (108). 42-43.

БОГОМОЛОВ, ИЛЬЯ, 2021: В 2022 году выйдет комикс про Данилу

Багрова из фильма «Брат». *Teleprogramma.pro*.

[<https://teleprogramma.pro/afisha/air/2801562-v-2022-godu-vyydet-komiks-pro-danilu-bagrova-iz-filma-u3511/>]

БОГОМОЛОВ, ИЛЬЯ, 2021: В 2022 году выйдет комикс про Данилу

Багрова из фильма «Брат». *Teleprogramma.pro*.

[<https://teleprogramma.pro/afisha/air/2801562-v-2022-godu-vyydet-komiks-pro-danilu-bagrova-iz-filma-u3511/>]

БОГОМОЛОВ, ИЛЬЯ, 2021: В 2022 году выйдет комикс про Данилу

Багрова из фильма «Брат». *Teleprogramma.pro*.

[<https://teleprogramma.pro/afisha/air/2801562-v-2022-godu-vyydet-komiks-pro-danilu-bagrova-iz-filma-u3511/>]

БОГОМОЛОВ, ИЛЬЯ, 2021: В 2022 году выйдет комикс про Данилу

Багрова из фильма «Брат». *Teleprogramma.pro*.

[<https://teleprogramma.pro/afisha/air/2801562-v-2022-godu-vyydet-komiks-pro-danilu-bagrova-iz-filma-u3511/>]

- БРАТ, 2020: «БРАТ» | За что Россия любит Данилу Багрова. *YouTube*, caricato da Lenta.ru. [https://www.youtube.com/watch?v=-DPHrSzdlls&ab_channel=Lenta.ru]
- В БЛИЖАЙШИЕ ГОДЫ, 2016: В ближайшие годы о киноселенной BUBBLE заговорят во всем мире, поверьте!. *Кинобизнес сегодня*. [<https://www.kinobusiness.com/interview/v-blizhayshie-gody-o-kinovselennoj-bubble-zagovoryat-vo-vsem-mire-povertje/>]
- ВАСИЛЬЕВА, МАРИЯ, 2011: “Белая ленточка”:
недовольные выходят из сети на улицы. *BBC News / Русская служба*. [https://www.bbc.com/russian/russia/2011/12/111208_white_ribbon_russia]
- ВАСИН, АНТОН, 2021: В чем причина успеха фильма «Майор Гром: Чумной доктор»? *Общественная служба новостей – ОСН*. [<https://www.osnmedia.ru/video/v-chem-prichina-uspeha-filma-major-grom-chumnoj-doktor/>]
- ВОЙТИНСКИЙ, АЛЕКСАНДР; КИСЕЛЕВ, ДМИТРИЙ (Реж.), 2009: *Черная молния*. Universal Pictures.
- ГОВОРУХИН, СТАНИСЛАВ (Реж.), 1979: *Место встречи изменить нельзя*. Одесская киностудия. *YouTube*, caricato da СМОТРИМ. Золотая коллекция русского кино.
- ГРИГОРЯН, МАРИАМ, 2021: Рецензия на «Майор Гром: Чумной доктор». Очередные «Защитники» или достойное начало франшизы?. *Kanobu*. [<https://kanobu.ru/articles/retsenziya-na-major-grom-chumnoj-doktor-ocherednyie-zaschitniki-ili-dostojnoe-nachalo-franshizyi-376295/>]
- ГУЗАИРОВА, АЛСУ, 2015: Лохани, ударники, асы и каша со шрапнелью... Слова и выражения Первой мировой войны, вошедшие в обиходную речь, да там и оставшиеся. *Lenta.ru*. [<https://lenta.ru/articles/2015/05/30/alsu/>]

- ГУСЕВ, ИВАН, 2013: «Майор Гром»: я – русский супергерой. *Comixi*. [<https://comixi.ru/reviews/major-grom-ya-russkij-supergeroj/>]
- для фильма, 2015: Для фильма о советских супергероях выбрали актеров на главные роли. *Lenta.ru*. [<https://lenta.ru/news/2015/03/30/defenders/>]
- ДОЛИН, АНТОН, 2017: Фильмы на неделю: патриотические (и ужасающие) «Защитники», а также «Джеки», «Тони Эрдманн» и «Слишком свободный человек». *Meduza*. [<https://meduza.io/feature/2017/02/23/filmy-na-nedelyu-patrioticheskie-i-uzhasayuschie-zaschitniki-a-takzhe-dzheki-toni-erdmann-i-slishkom-svobodnyy-chelovek>]
- ДОЛИН, АНТОН, 2021: «Майор Гром: Чумной Доктор» — российский кинокомикс о хорошем полицейском и преступнике из соцсетей. *Meduza*. [<https://meduza.io/feature/2021/04/01/mayor-grom-chumnoy-doktor-rossiyskiy-kinokomiks-o-horoshem-politseyskom-i-prestupnike-iz-sotssetey>]
- ЕЛЕНИН, СЕМЕН, 2019: Пять самых громких московских ДТП с участием гонщиков-мажоров. *Комсомольская правда*. [<https://www.kp.ru/daily/27037/4102061/>]
- ЕРОФЕЕВ, ВИКТОР, 1995: Комиксы и комиксовая болезнь. *В лабиринте проклятых вопросов*. 430-447.
- КАРТИНА, 2016: Картина «Апофеоз войны». *Artrue.ru*. [<https://artrue.ru/style/realism/kartina-apofeoz-vojny.html>]
- КОЗЕНКО, АНДРЕЙ, 2020: В поиске бури. Памяти писателя и политика Эдуарда Лимонова. *BBC News | Русская служба*. [<https://www.bbc.com/russian/features-51950864>]

- КОЛЧИНА, АНАСТАСИЯ; АНЦИПЕРОВА, МАРИНА, 2019: Дом «Яйцо», Петр Первый и Сити: что построил Юрий Лужков в Москве. *Forbes*. [<https://www.forbes.ru/forbeslife-photogallery/389121-dom-yayco-petr-pervyy-i-siti-chto-postroil-yuriy-luzhkov-v-moskve>]
- КУКАРКИН, АЛЕКСАНДР, 1985: Буржуазная массовая культура: теории, идеи, разновидности, образцы, техника, бизнес (2-ое издание). Москва: Издательство политической литературы, in Alaniz, José, 2010: *Komiks: Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi. 69.
- ЛАПИЦКИЙ, ИСААК, 1958: *В тени небоскребов*. Москва: Молодая Гвардия, in Alaniz, José, 2010: *Komiks: Comic Art in Russia*. University Press of Mississippi. 69.
- ЛЕВАДА, 2021: “Левада”: лишь треть россиян считают, что ЛГБТ должны иметь равные с ними права, а более трети относятся к ним “с раздражением и страхом”. *Настоящее Время*. [<https://www.currenttime.tv/a/russia-lgbt/31511449.html>]
- МАКАРОВА, ИРИНА, 2015: Интервью с главным редактором издательства Bubble. Russians are coming!. *IGN Russia*. [<https://ru.ign.com/babble/75719/feature/interviu-s-glavnym-redaktorom-izdatelstva-bubble>]
- МАРТЕМЬЯНОВ, МАКСИМ, 2014: Габреляновы и российская империя комиксов. *GQ Russia*. [<https://www.gq.ru/entertainment/gabrelyanovy-i-rossijskaya-imperiya-komiksov>]
- НОВИКОВ, СЕРГЕЙ, 2012: Мажор устроил кровавые гонки в центре Москвы. *Гудок*. [<https://gudok.ru/incident/?ID=875681>]

- ОБНОСОВ, АЛЕКСАНДР, 2021: «Майор Гром готов занять нишу Данилы Багрова»: интервью сценариста главного российского кинокомикса года. *Газета.ru*. [https://www.gazeta.ru/culture/2021/03/31/a_13541438.shtml]
- ОСУЖДЕННЫЙ, 2020: “Осужденный гражданин, известный блогер, берлинский пациент”. Какие прозвища Путин выбирает для Навального и почему не называет его имя. *Delfi*. [<https://rus.delfi.ee/statja/92026457/osuzhdennyu-grazhdanin-izvestnyy-bloger-berlinskiy-pacient-kakie-prozvishcha-putin-vybiraet-dlya-navalnogo-i-pochemu-ne-nazyvaet-ego-imyа>]
- ПАНФИЛОВ, ФЕДОР, 2014: «Мы должны создать свой, русский, комикс». Александр Кунин, координатор фестиваля «КомМиссия», о непростой судьбе комикса в России. *COLTA.RU*. [<https://www.colta.ru/articles/media/3131-my-dolzheny-sozdat-svoy-russkiy-komiks>]
- ПЕЛЕВИН, АЛЕКСАНДР, 2021: Русский кинокомикс о любви и Петербурге. Александр Пелевин о том, почему нужно немедленно посмотреть «Майора Грома». *Ваши Новости*. [<https://vnnews.ru/russkiy-kinokomiks-o-lyubvi-i-peterbur/>]
- ПОЧЕМУ, 2020: Почему «Брат» стал культовым. *YouTube*, caricato da Кинопоиск. [https://www.youtube.com/watch?v=ka2BiSTBb-NA&ab_channel=%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA]

- ПОЧЕМУ, 2022: Почему Сергей Бодров до сих пор главный герой российского кино. *YouTube*, caricato da Кинопоиск. [https://www.youtube.com/watch?v=oqiLvAtaic4&ab_channel=%D0%9A%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D0%B8%D1%81%D0%BA]
- ПРОРОКОВ, ГРИША, 2014: Кто пишет, рисует и продает комиксы про русских супергероев. *Look At Me*. [<http://www.lookatme.ru/mag/live/industry-research/205317-bubble-interview>]
- ПРОРОКОВ, ГРИГОРИЙ, 2017: Человек-медведь с пулеметом: Кого напоминают персонажи «Защитников»? *Кинопоиск*. [<https://www.kinopoisk.ru/media/article/2900011/>]
- ПУТИН, 2013: Путин подписал закон о запрете гей-пропаганды среди детей. *РИА Новости*. [<https://ria.ru/20130630/946660179.html>]
- РЕТУНСКАЯ, ЯНА, 2021: Из советской пропаганды в свою киновселенную. Как развивался и рос российский комикс. *ТАСС*. [<https://tass.ru/obschestvo/12113723>]
- СТАС, 2021: Стас Васильев | “Майор Гром: Чумной Доктор” — хорошее кино или политическая агитка? | *Bubble Подкаст*. *YouTube*, caricato da *Bubble Comics*. [https://www.youtube.com/watch?v=8LTmm1sPDBY&ab_channel=BubbleComics]
- СТЕПИН, ДМИТРИЙ, 2018: Павел Дуров — Чумной Доктор? Почему его акции сравнивают с действиями злодея из «Майора Грома». *Medialeaks*. [<https://medialeaks.ru/2304sda-st-durov-chumnoy-doktor/>]
- СУД, 2012: Суд в Санкт-Петербурге отклонил иск к Мадонне. *Коммерсантъ*. [<https://www.kommersant.ru/doc/2073007>]
- ТРОФИМ, ОЛЕГ (РЕЖ.), 2021: *Майор Гром: Чумной Доктор*. *Bubble Studios*. App *Netflix*.

- ТУРКИНА, КАМИЛА, 2017: Честные парни. Данила Багров и Глеб Жеглов стали супергероями. *Вечерняя Москва*.
[<https://vm.ru/society/301389-chestnye-parni-danila-bagrov-i-bleb-zheglov-stali-supergeroyami>]
- ХАЛДЕЙ, АЛЕКСАНДР, 2021: Золотая молодёжь для олигархов, компрадоров и диктатуры. *ИА REGNUM*.
[<https://regnum.ru/news/polit/3308820.html>]
- ЦЕРЕТЕЛИ, ТАМАРА, 2021: Исследователь комиксов Александр Кунин: «В России не может быть супергероя». *Культура*.
[<https://portal-kultura.ru/articles/books/337584-issledovatel-komiksov-aleksandr-kunin-v-rossii-ne-mozhet-byt-supergeroya/>]
- ЧЕМ, 2005: Чем прославились “Идущие вместе”. *Коммерсантъ*.
[<https://www.kommersant.ru/doc/549171>]
- ЧЕРНИКОВ, МИХАИЛ; ПЕРЕВОЗЧИКОВА, ЛАРИСА, 2015: Категории «правда» и «истина» в русской культуре. *Историческая психология и социология истории* 8, 2. 141-157.
- ЧЕРНЯВСКИЙ, ИВАН, 2012: Артем Габрелянов – о русских супергероях, “Пантеоне”, и недостатках “Хранителей”. *SpiderMedia.ru*. [<http://spidermedia.ru/blog/vch/artem-gabrelyanov-glavnyy-redaktor-izdatelstva-bubble-o-russkih-supergeroyah-panteone-i>]
- ШЕПЕЛЕВ, ДМИТРИЙ, 2021: Обзор фильма «Майор Гром: Чумной Доктор». Бэтмент навсегда. *Igromania*. [<https://www.igromania.ru/article/31635/>]
- ШУМИЛОВ, ВЛАДИМИР, 2021: «Берите себя в руки и начинайте вкалывать»: интервью с автором комикса «Илья Муромец. Песнь Соловья». *DTF*. [<https://dtf.ru/read/730218-berite-sebya-v-ruki-i-nachinayte-vkalyvat-intervyu-s-avtorom-komiksa-ilya-muromec-pesn-solovya>]

щипин, саша, 2017: Повелитель камней и медведь с пулеметом. От кого спасают «Защитники». Сноб.

[<https://snob.ru/selected/entry/121121/>]

эхо, 2015: “Эхо Москвы” исполнилось 25 лет. Интерфакс.

[<https://www.interfax.ru/russia/461888>]

юнин, валентин, 2021: «Майор Гром» как

российский ответ фильмам киновселенной Marvel.

Библиотеки Юга Москвы. [<https://bibliouao.ru/tpost/ae6czhvх41-maior-grom-kak-rossiiskii-otvet-filmam-k>]

Summary

This article examines *Major Grom: Plague Doctor* (MGPD), a comic book issued by Russian publishing house Bubble Comics since 2012 about superhero Igor Grom. First, an overview of the history and comic books published by Bubble Comics is provided, with a subsequent analysis of the elements which make MGPD a real Russian comic.

After a few lines about so-called “charactonyms,” the perception of superheroes in Russia is examined, starting from the evolution of these characters in American comics and then moving on to Russia’s first superhero film experiments *Black Lightning* (2009) and *Guardians* (2017).

A description is given of Igor Grom, a policeman from St. Petersburg and main character of MGPD without superpowers in the traditional sense. It is thus explained that the models used to define Grom as a character are to be found in art forms other than comics (of which there is no decades-long tradition in Russia): first among such models is Danila Bagrov, the main character of the films *Brother* and *Brother 2* (1997, 2000). Subsequently, some scenes of MGPD are shown and translated into Italian in which Grom proves to typify the Russian superhero like Bagrov. However, other characters that contribute to such typification are the legendary medieval *bogatyr* Ilya Muromets and the officer and detective Gleb Zheglov from the film *The Meeting Place Cannot Be Changed* (1979). Therefore, one can deduce that what makes Grom a real Russian superhero is the fact that he is a realistic character with well-defined values: enormous strength (both physical and moral), incorruptibility, patriotism, quick wit and a strong sense of justice. For this reason, Grom and the archetypes of American superheroes share the fact that they embody the idealization of the values of the cultures that created them.

The second part of this work is about MGPD antagonist Sergei Razumovsky, whose aim is to become President of Russia after getting rid of “useless people” and all those who try to stop him. The reasons why he became crazy are explained through this character’s complex past (he is the only one whose psychological traits are thoroughly shown in MGPD). Then, people from the real world who serve as a prototype for his characterization are examined, i.e. Pavel Durov and Alexei Navalny, who are controversial figures in Russia: this explains the reasons (and the scenes in the book) for which MGPD was accused of pro-Kremlin propaganda.

In conclusion, the aim of this work is to show that MGPD contributes to making comics a literary genre that can showcase Russian culture through such previously disdained characters as superheroes.

Filippo Bazzocchi

Filippo Bazzocchi si è laureato nel 2017 in Interpretazione di conferenza con le lingue russo e inglese presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione di Forlì (Università di Bologna). Da allora svolge la professione di interprete e traduttore freelance, specie nei settori medico, meccanico e storico-geopolitico, e dal 2020 è anche docente di lingua russa presso la scuola Ciels Pallavicini (Bologna). Dal 2021 è inoltre dottorando presso l’Università di Udine (in collaborazione con l’Università di Trieste) con un progetto sui prefissi verbali del russo nell’interpretazione italiano-russo. Tra i suoi interessi principali vi sono anche la geografia, la storia dell’arte, l’egittologia e la paleontologia.

Filippo Bazzocchi graduated in 2017 in Conference Interpreting with Russian and English at the Department of Interpretation and Translation in Forlì (University of Bologna). Since then, he has worked as a freelance interpreter and translator, especially in such fields as medicine, mechanics, history, and geopolitics, and has been Russian language lecturer at Ciels Pallavicini (Bologna) since 2020. Moreover, since 2021 he has also been a PhD student at the University of Udine (in partnership with the University of Trieste) with a project on Russian verbal prefixes in Italian-Russian interpreting. His main fields of interest also include geography, art history, Egyptology, and paleontology.



***Russkie gorki:*
adrenalina e vertigini
dell'intraducibilità
culturale**

Russkie gorki: Vertigo
and Adrenaline of Cultural
Untranslatability

Nell'intervento si condividono alcune esperienze traduttive proposte all'interno dei nostri corsi della Laurea Magistrale in Traduzione Specializzata: nella sua specificità di testo multimediale 'scritto', il fumetto si pone infatti come territorio ideale per la pratica traduttiva dello studente. Il testo di analisi è *Russkie gorki* di Vl. Sachnov: primo *webcomic* russo (uscito regolarmente dal 2003 al 2014), esso consiste di una serie di *strips* ad altissima, esplicita, consapevolezza culturale. Oggetto d'ironia è qui non solo l'autocoscienza nazionale, ma anche il rapporto 'io/altro' per eccellenza, che contrappone l'antologica "anima russa" all'occidente degli *amerikosy*. Come recita l'epigrafe, si tratta di "una sorta di sguardo sugli stereotipi russi dal punto di vista degli stereotipi americani, ma rielaborati dal punto di vista degli stereotipi russi". Il nostro quesito metodologico è: a partire dalla beffarda intraducibilità del sintagma del titolo, cosa succede quando al gioco di riflessi tra le due 'lingue' dell'originale si aggiunge ai *Russian coasters* una carrozza culturale in più - italiana?

FUMETTO, TRADUZIONE
MULTIMEDIALE, STEREO TIPI
CULTURALI, INTRADUCIBILITÀ,
RUSSKIE GORKI, IRONIA, SEMIOTICA
DELLA TRADUZIONE, RUSSIA, URSS,
USA, ASSURDO, FILOSOFIA.

The aim of this work is to share some translation experiences that were proposed at our Russian>Italian translation courses: specifically, comics are a 'written' multimedia type of texts which provides ideal material for students to both practice translation and elaborate theoretically grounded methodological strategies. The analyzed text is *Russkie gorki* by Vl. Sakhnov, a series of strips with a very high, explicit, cultural awareness, the first Russian webcomic, regularly published from 2003 to 2014. National self-awareness is (ironically) as present here as the 'self/other' relationship *par excellence*, in opposing the anthropological "Russian soul" to the West of the *Amerikosy*. As the epigraph says, this is "a sort of look at Russian stereotypes from the point of view of American stereotypes, albeit reworked from the point of view of Russian stereotypes." Starting from the mocking untranslatability of the title, what happens when an extra (cultural) carriage (specifically, an Italian one) is added to the play of reflections between the two 'languages' of the original... *Russian coasters*?

COMICS, MULTIMEDIA TRANSLATION,
CULTURAL STEREO TIPIES,
UNTRANSLATABILITY, RUSSKIE
GORKI, IRONY, SEMIOTICS
OF TRANSLATION, RUSSIA, USSR,
USA, ABSURD, PHILOSOPHY.

La Russia con la mente non si può comprendere
 Con metro comune non si può misurare...
 (F. I. Tjutčev, 1866)

Risuona nel mio cranio il celebre adagio di Kubrick sul fare cinema:
 è come scrivere Guerra e Pace, ma sulle montagne russe.
 (Igor, 5)



FIG. 1
 “Russkie gorki”

“Русские горки: это такая русская серия стрипов, что более русской быть не может” [Una serie russa di *strips* che, caspita, più russa non potrebbe essere] (O SERII). Così definisce *Russkie gorki* l’autore: e questo è il motivo principale per cui abbiamo deciso di parlarne qui. Segue l’esplicitazione del genere: “Жанр: Абсурд, О жизни, Философия” [Assurdo, Sulla vita, Filosofia] (ibidem). Termini che, a loro modo, tracciano un unico solco ontologico, a ricordare l’antologica definizione tjutčeviana (di qui la prima epigrafe) che, pur logora al limite della decenza (la ritroviamo peraltro rimbalzata anche tra le pagine di questo volume), rimane a tutt’oggi inconfutabilmente vera: a dispetto di un altro poeta in Russia un po’ meno Poeta, secondo cui “sarebbe ormai ora, <segue un’imprecazione, NdT>, di capire La Russia... con la ragione” (GUBERMAN). Leggiamo quindi: “uscito con regolarità negli anni 2003–2014”, si tratta del “primo *webcomic* russo”. Un momento aurorale, dunque: che a suo modo (un modo un po’ sgangherato) porta tutte le marche di una cosmogonia. E qui interviene

un ulteriore motivo, il più sostanziale, per cui ritorniamo su questo fumetto pur non recente, da tempo passato negli archivi dei *klassika žanra*: la sfida consapevole di intraducibilità culturale che esso al contempo esibisce e propone. Sfida lanciata, *in primis*, al suo proprio lettore: e che si diffrae in echi consonanti o dissonanti a seconda dei casi – che si sovrappongono, a volte si neutralizzano, a volte si amplificano in un ‘terzo suono’ culturale – nel momento in cui si trasforma, volendo raggiungere un lettore ‘altro’, nell’atto di “riscrittura” (Lefevere, 1988) della traduzione. Traduzione come “ossimoro” (Osimo, 2011), il suo paradosso di tartaruga ermeneutica che alla fine raggiunge, necessariamente, il suo originale; “zona” (Apter, 2006) in cui si realizza in massimo grado il paradigma quantistico della cultura, dove niente è traducibile e tutto si deve tradurre, secondo il noto aforisma logico di Jakobson: “l’equivalenza nella differenza”. E come ben sapeva Lotman, se la traduzione tra (almeno) due lingue è il meccanismo base del funzionamento di ogni cultura, è “la traduzione dell’intraducibile” a essere portatrice di informazione “di più alto valore”: come avrebbe scritto, con la profondità di sguardo analitico soltanto a lui propria, riprendendo (e ampliando) l’“ormai divenuto tradizionale modello della comunicazione” di Roman Jakobson appunto (Lotman, 1992: 12).

Рассмотрим примеры: с одной стороны, перевод при относительной близости языков, с другой – при их принципиальном различии. Перевод в первом случае будет относительно легким. Во втором случае он неизбежно связан с трудностями и будет порождать смысловую неопределенность. (...)

Языковое общение рисуется нам как напряженное пересечение адекватных и неадекватных языковых актов. Более того, непонимание (разговор на не полностью идентичных языках) представляется столь же ценным смысловым механизмом, что и понимание (id.: б).

Perché l'intraducibilità non è uno scacco alla comunicazione: è parte costitutiva del meccanismo culturale – in traduzione, è ciò che supera il concetto di equivalenza in senso puramente logico e lo ritorna in senso dia-logico.

Реальное несоответствие кодов говорящего и слушающего из помехи и источника ошибок становится одним из источников порождения новых смыслов. Трудности взаимопонимания, ситуации непереводимости из одной семиотической системы в другую, семиотическое многоязычие культуры, привлекают внимание исследователя как механизмы смыслопорождения. Вместо автоматического выражения языка в тексте – смысловое напряжение между ними (Lotman, 2003: 116).

Precisiamo subito: molte delle citazioni in russo verranno qui date in russo – solo in russo, cioè. A dispetto delle implicazioni metodologiche, o meglio in loro rispetto. Si tratta per noi di testi su cui idealmente esercitare quell'“ascolto dell'altro” che, ancor prima di ogni assunto teoretico, giace alla base dell'atto traduttivo: diverse modulazioni della lingua che, al contempo, si offrono come ‘meditazioni metatestuali’ sull'oggetto stesso di nostro interesse. Perché queste riflessioni, qui condivise nei limiti imposti dall'occasione, portano le tracce di un assunto specifico: si presentano come racconto di un'esperienza didattica, passata ma anche possibile – e dunque lasciano deliberatamente aperta la via a sempre nuove soluzioni. Del resto si sa, statuto ontologico dell'originale è il suo essere testo “unico” e “sintetico”, laddove il testo di traduzione è “analitico” e “molteplice”: “uno stesso testo di partenza può divenire fonte di molteplici traduzioni potenzialmente adeguate”, scrive Torop (2005: 28). Lasciamo

quindi aperte le possibilità euristiche insite nel suffisso del participio passivo presente e concentriamoci sul testo *perevodimyj* [traducibile e che si va traducendo], passibile (sic!) di traduzioni diverse. E di diversi silenzi.

A un breve racconto intorno a questo fumetto, dunque (il nostro intento si limita a poco di più), accosteremo una prima considerazione introduttiva: nella sua specificità di testo multimediale ‘scritto’, il fumetto si pone infatti come territorio ideale per la pratica traduttiva dello studente, per l’elaborazione di strategie metodologiche nonché di un approccio personale alla ‘risoluzione’ dei testi – infine, per la definizione di una consapevolezza e competenza traduttologica propria. Con qualche breve pensiero intorno.

“Невероятные приключения культурных стереотипов в переводе, или Русские горки глазами итальянцев”, avremmo potuto intitolare il nostro intervento: parafrasando la “matta matta matta corsa in Russia” (così in traduzione!), le “incredibili avventure” dell’indimenticabile coproduzione cinematografica a firma di El’dar Rjazanov e Franco Prosperi, costellata di stereotipi... su di noi. Ma intanto presentiamo l’autore, che diventa scortese farlo aspettare ancora.

L’AUTORE. IL GENERE.



← FIG.2
“Ero un vatnik ancora prima che diventasse di moda”

E per la traduzione del termine (*vatnik*) lasciamo a voi. *L’Homo sovieticus*, ci viene in mente, cui niente di alieno è alieno, ci viene da aggiungere. Ma ci fermiamo qui: tracce accennate, anche queste, a suggerire subito

la necessità di documentazione, indispensabile per un corretto inquadramento di questo testo bizzarro. Il suo autore, dunque: Vladimir Sachnov, pseudonimo “mormyshka” (esca. Anche se bisogna vedere in quale senso). In una breve nota *Su di sé* così si era definito:

Disegno fumetti dal 1989. Anche se bisogna vedere in quale senso, “fumetti”. Dal 2003 firmo le strisce di Russkie gorki. Ogni tanto disegno anche altri fumetti. Scrivo sceneggiature. Giro film. Mi guadagno da vivere come storyboard artist. Il migliore del mondo (MORMYSHKA CN, 2022).

Presenza attiva di KomMissija sin dalle prime edizioni del festival, Sachnov da sempre accompagna la propria attività creativa con uno studio e una riflessione sistematica sulla teoria e sulla storia del fumetto – cui, per inciso, ha dedicato a suo tempo la tesi di laurea alla Facoltà di Storia dell’Università Pedagogica Statale di Mosca MGPU, intitolata *Il fumetto come fenomeno della cultura americana di massa dell’inizio del XX secolo*. Sul *komiks* tiene conferenze, lezioni, molte “ap-pese” sui social dove regolarmente interagisce con il suo pubblico (cfr. SAKHNOV VK, LJ, IG; MORMYSHKA LJ, 2022); particolare attenzione, in esse, è rivolta alle modalità di composizione delle storie, soprattutto in un confronto con le altre arti (cfr. LEKCIJA, 2008; per le ultime partecipazioni al festival cfr. KOMMISSIJA, 2020, 2021; per un’interessante “cronologia del fumetto russo” in forma di storia suddivisa in diverse “ondate” cfr. KAK CHOROŠO, 2020). Sua, lo ricorderemo, la prima traduzione (parziale) in russo della pionieristica monografia di Scott McCloud *Understanding comics*: in essa, tra l’altro, Sachnov proponeva per l’originale *closure* un raffinato *smjkanie* (termine tecnico che sta per “chiusura” nel senso di congiungimento di due parti

contigue) – con ciò evidenziando il delicato problema dell'impostazione di una terminologia settoriale autoctona univocamente acquisita in un campo di solo recente conquista teoretica: “Смыкание – это способность человека видеть целое, обозревая его отдельные части, заполняя при помощи своего воображения пробелы между ними” (McCLOUD). Tra i fumettisti russi, è ad Askol'd Akišin (a più riprese ricordato anche nel nostro volume) che Sachnov riconosce ruolo primario:

Лучшим отечественным комиксистом я считаю Аскольда Акишина. У него есть всё, что для этого требуется: мощная графика, положенная на крепкую основу академического рисунка, и оригинальное мышление, рождающее неповторимые сюжеты. Вообще я убежден, что, если бы русские комиксы имели такую же международную известность, как, скажем, американские, японские или французские, Аскольд занял бы одно из ведущих мест среди современных комиксистов мира (INTERV'JU, 2020).

“Se i fumetti russi avessero la stessa diffusione internazionale di quelli, che so, americani”, annota dunque non senza amarezza, “Akišin occuperebbe uno dei posti più importanti nel mondo tra i fumettisti contemporanei”. Ma anche altri sono i colleghi *no cexu* di indiscusso valore:

Еще уважаю Константина Комардина, Артема Траханова, Богдана и Евгения Федотова, Ольгу Лаврентьеву, Отто Шмидта, Дмитрия Нарожного, Ивана Шаврина, Анну Сучкову и Сергея Христенко, Андрея и Наталью Снегиревых, Алексея Кузьмичева и украинских комиксистов — Игоря Баранько и Максима Богдановского, Евгения Пронина. Это те, кого смог вспомнить (ibidem).

Pochi nomi, i suoi (qualcuno presente anche nelle pagine di questo numero) a disegnare una galleria comunque significativa; poche pennellate, le nostre, al solo scopo di evidenziare la presenza di Sachnov all'interno del mondo russo della "nona arte", pur nella scelta di deliberata marginalità rispetto alle sue correnti più "commerciali":

Рисуня комиксы, трудно содержать семью, плюс я не хочу и не умею рисовать те комиксы, которые могли бы приносить хоть какие-нибудь деньги. Но у меня есть истории, которыми я хочу поделиться с людьми. Интернет сегодня дает такую возможность, и я рад ею воспользоваться (ibidem).

Lo ricordiamo altresì tra gli autori di un almanacco a fumetti edito in occasione del 870° anniversario dalla fondazione di Mosca, "serie inusuale su momenti e personaggi storici della città" (MOSKVA870) curata da Chichus, al secolo Pavel Suchich, una delle figure più influenti del mondo delle "storie disegnate" in Russia. Un evento editoriale piuttosto significativo, che aveva visto la collaborazione di scrittori e disegnatori a prestare penne e matite per raccontare di eroi (nel senso proprio del termine) quali Pliseckaja, Nikulin, Stanislavskij (tra gli altri) e... Lev Jašin. Era sul "più grande portiere del XX secolo" che Sachnov illustrava *Straž*, racconto sul leggendario giocatore attraverso brani tratti dalle memorie del *dinamovec* stesso. Né passava sotto attenzione la scelta del genere per un evento così ufficiale:

Комиксы – уникальное явление в культуре, которое существует сегодня без каких-либо строгих правил. С их помощью можно рассказать абсолютно любую историю, будь то фантастика, детектив, драма и даже биография. Именно поэтому мы выбрали этот

формат, чтобы рассказать об удивительных историях из жизни выдающихся москвичей (MOSKVA870).

Quanto ai progetti più recenti di Sachnov (che prediligendo il genere delle *strips*, come vedremo più avanti, si consacra a una modalità per sua natura ‘incompiuta’), ricordiamo *Alisa*, fumetto postapocalittico su “due ragazze che viaggiano per la California dopo una guerra atomica” (ALISA); *Body Count 1941* (BODY COUNT, 2016), sui primi giorni della “Grande Guerra Patriottica” (parrebbe, a vivificare le due ‘zone’ abbandonate con *Russkie gorki*?), nonché il testo attualmente più caro all’autore, anch’esso regolarmente pubblicato sul portarle *Avtorskij komiks: VŽNVP*, “fumetto-meditazione su temi quotidiani, astrattamente filosofici, talvolta religiosi e politici” (VŽNVP).

В 2014 году я перестал рисовать Русские горки, но остановиться уже не мог. Самовыражение в виде регулярных коротких комиксов (стрипов) вошло у меня в привычку. Поэтому я придумал новый веб-комикс, ВЖНПВ, который сначала публиковал в своем Живом Журнале, а потом стал выкладывать в Авторском комиксе. ВЖНВП – по сути, то же самое, что и Русские горки (“мировоззрение и духовные поиски”), просто я перестал в этом стрипе скрываться за выдуманными персонажами, живущими в фантастическом мире. Только суровая правда жизни, только хардкор (*ibidem*).

Un fumetto autobiografico, “nella sua essenza sulle stesse cose di *Russkie gorki* (visione del mondo e ricerche spirituali)”, ispirato a situazioni esistenziali, personali cioè universali. Una sorta di “Fumetto come enciclopedia della vita russa contemporanea” (КОМИКС КАК, 2017): *Nella Vita Bisogna Provare Tutto*.

FIG. 3 →
 “Alcune cose nella vita
 è meglio non provarle.”



E quindi: “Vladimir Sachnov. Libero artista. Futuro salvatore del cinema russo. Ex giornalista, ex maestro di scuola, vive e lavora a Mosca. Sfere fondamentali di interesse: cinema, pubblicità televisiva e fumetti” (KOLONKA, 2003-2010). Pochi *štrichi* per esplicitare il responsabile coinvolgimento del nostro autore nel mondo contraddittorio, come si è visto, ma sempre più fecondo del fumetto russo, e sottolineare la consapevolezza teorica e metodologica che è alla base del suo lavoro dalla scrittura fortemente personale. Consapevolezza relativa anche, anticipavamo, alla definizione stessa del “genere” in cui opera:

Per me il fumetto è una lega (nel senso chimico) di intreccio, testo e disegno che all’immaginazione appare sempre in forma integra, intera. Se poi lo suddivido in “zone” è solo in senso strettamente tecnico, per inscrivere nei balloons il testo o inserirlo in forma di “effetti sonori” e poi, separatamente, realizzare il disegno. Ma nella realtà per me si tratta di una lega indistruttibile (INTERV’JU, 2020).

Non ci addentreremo qui in un confronto con teorie specifiche, studi monografici, analisi semiotiche e letteratura specializzata sul fumetto: di facile reperimento anche in lingua italiana, una loro analisi ci porterebbe lontano dallo scopo primario di queste pagine. Nostro modesto intento, qui: è ampliare la conoscenza del lettore italiano su uno dei nomi che formano la costellazione *Комикс* (e tra parentesi, su *komiks* osserveremo che, a dispetto della sua chiara derivazione straniera, di sostantivo singolare si tratta); definirne la specificità in quanto prodotto segnato da marche culturali esplicite; indicarne la potenzialità in quanto luogo eletto di insegnamento della traduzione interlinguistica, cioè interculturale. E per quanto riguarda il genere, appunto: ci limiteremo alle definizioni autoriali, per ritenerne i passaggi utili a un'interpretazione corretta del nostro testo.

Nel momento storico attuale il fumetto in quanto forma d'arte si suddivide in due sottospecie fondamentali. Si tratta delle strips e di ciò che io chiamo fumetto "autentico". Questa divisione non ha a che fare con stile, genere, volume delle opere e origine geografica dei fumetti: essa piuttosto esprime due diversi approcci filosofici alle storie disegnate intese come forma d'arte (STRIP, 2007).

Questa la prima distinzione. Il passaggio successivo è una definizione delle particolarità delle *strips* rispetto al fumetto "propriamente detto":

E dunque, in cosa si distingue la striscia dal fumetto ("autentico")?

1. La striscia non è indipendente, non è opera fine a se stessa, ma è generalmente parte di un'edizione più ampia dedicata a temi particolari: è una sorta di commento, di divertimento (nel senso

etimologico). Il fumetto invece è un'opera indipendente, integra, compiuta: è in se stessa prodotto di consumo (al pari di un album, del numero di una rivista ecc.).

2. Il volume di una striscia è limitato, per assicurare maggiore chiarezza alla linea d'intreccio: a volta è di un'unica sola inquadratura. Il volume di un fumetto è delimitato solo dallo sviluppo dell'intreccio nonché dallo stile, può dunque essere estremamente ampio (ma non infinito: sono le leggi della drammaturgia a impedirlo).

3. La striscia è sottoposta alle regole più semplici della drammaturgia, quali l'osservanza delle tre unità d'azione o la struttura in tre atti. Il fumetto risponde a leggi drammaturgiche più complesse: presuppone evoluzione del personaggio, peripezie, collisioni, conflitti ecc. – tutto ciò che alle strips non solo non serve, ma è “vietato”.

4. La striscia quasi non utilizza il cosiddetto krjuk (gancio), poiché l'idea tematica deve svolgersi in uno spazio limitato. Il fumetto invece lo utilizza in quanto procedimento fondamentale e decisivo.

5. La composizione grafica ha nella striscia un ruolo relativo, a volte nullo; nel fumetto il suo ruolo è fondamentale.

6. L'idea è nelle strisce incondizionatamente più importante della sua incarnazione: esse sono strutturalmente più inclini alla semplificazione del disegno e al grottesco. Nel fumetto invece l'aspetto visivo ha ruolo paritetico rispetto all'intreccio, arrivando a volte a metterlo in secondo piano (ibidem).

Sono definizioni che con lucidità delineano il quadro al cui interno opera Sachnov; ulteriori considerazioni autoriali si dispongono sulla linea del confronto con altri “sistemi modellizzanti secondari” – per riprendere l’espressione ormai desueta ma illuminante proposta a suo tempo dai fondatori della Scuola semiotica di Mosca-Tartu (per la quale con piacere rimandiamo a un tanto *vintage* quanto essenziale Previ-gnano, 1979):

(...) a voler rintracciare analogie, in letteratura la striscia corrisponde, forse, alla barzelletta, mentre il fumetto al romanzo. Nel cinema, la striscia è il corrispettivo di un videoclip, il fumetto – di un lungometraggio (ibidem).

Coscienza rispetto alle specificità di genere, dunque: e rispetto al proprio ruolo all’interno della cultura. Il passo ulteriore, definitivo, è sancire la “legittimità” del fumetto:

La cultura nazionale si regge su “immagini” e “significati” che nascono nelle viscere del popolo – al momento attuale, rappresentato soprattutto dallo strato sociale dell’intelligenza artistica a cui, lo si voglia o meno, apparteniamo anche noi fumettisti (e scagli la prima pietra chi ha il coraggio di dire che i fumettisti non creano immagini e significati! © Il Quasi Koz’ma Prutkov). Immagini e significati sono: l’alfabetario, le canzoni materne, i FUMETTI nella lingua madre, con tematiche popolari ed eroi riconoscibili (POČEMU, 2007).

Una conclusione accorata (cameo dedicato a Koz’ma Prutkov incluso, gustoso spunto per gli studenti), ad aggiungere ulteriori argomenti alle isotopie sottese al nostro volume:

Se non siamo noi stessi a produrre fumetti – immagini e significati – e ci limitiamo a usare la produzione estera, come facciamo a capire chi siamo noi? Perché viviamo qui, a che scopo parliamo la lingua che parliamo? A che scopo viviamo? Cosa rimarrà della nostra cultura? Il petrolio? Il grasso da mangiare?

Io non posso evitare di pormi queste domande (ibidem).

Il che riporta la questione intrinseca del fumetto su di un piano esistenziale, metafisico: come tutto nella ‘nostra’ Russia: riportando altresì il traduttore dei fumetti su di un piano invece di intrinseca intraducibilità programmatica. E qui approdiamo finalmente a *Russkie gorki*.

MONTAGNE... RUSSE...?



FIG. 4
“Russkie gorki”

Fuor di parentesi, una prima domanda: come “tradurre” lo Sputnik del titolo? Come renderlo visibile, ugualmente visibile cioè, al di là della stella rossa che sempre risplende, a un lettore in traduzione – lui satellite “eiaculato nel vuoto nero del cosmo (...) spermatozoo a quattro code di un futuro che non era mai arrivato” (Pelevin, 2000: 12)? Ma andiamo con ordine: *Russkie gorki* è a tutt’oggi l’unico “testo” di Sachnov “compiuto” – avendone l’autore cessato la pubblicazione a inizio 2014, “in occasione dei fatti di Ucraina” (la serie era in esordio ospitata

in un sito ucraino, ma il motivo della “chiusura” è da ricollegarsi evidentemente a questioni non solo tecniche, su cui non è questa la sede).

Центральным комиксом в моем творчестве на данный момент является, безусловно, комикс Русские горки. Это веб-комикс, который я рисовал с 2003 по 2014 год; всего нарисовал более четырехсот выпусков. Сначала он публиковался на украинском сайте Евгения Тимашева, а потом я продолжил выкладывать его у себя в Живом Журнале. Сейчас некоторые выпуски недоступны из-за проблем с файлохранилищем, но в ближайшее время я их восстановлю (КОМИКС КАК, 2017).

È questa l’opera, che consta all’incirca di quattrocento *strips*, ritenuta da Sachnov “centrale” nella sua opera. E questa è l’epigrafe ideale posta a *in tono* della serie (e nel luogo di epigrafe ideale la mettiamo, a caratteri pieni, qui):

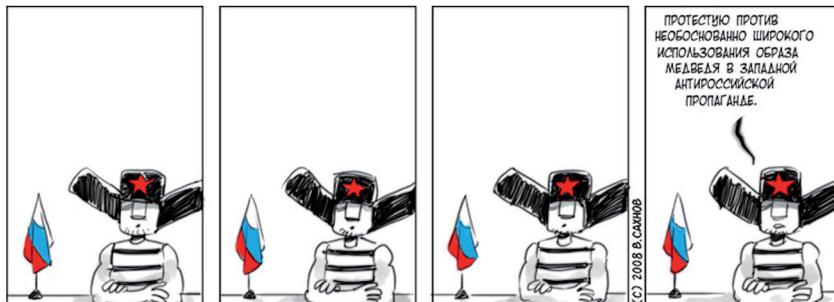
Это как бы взгляд на Россию с точки зрения американских стереотипов,
но переработанных с точки зрения стереотипов наших
(RUSSKIE GORKI)

Poche parole ripetute come in uno specchio però deformante; chiave di lettura del macrotesto intero nonché di ogni suo frammento singolo, è l’autodefinizione che sancisce le coordinate dello spazio d’azione di *Russkie gorki*: “Una sorta di sguardo sugli stereotipi russi dal punto di vista degli stereotipi americani, ma rielaborati dal punto di vista degli stereotipi russi”. Lo stereotipo, mai innocuo ‘luogo comune’ a volte un po’ troppo affollato: zona di relazioni complesse “tra una cultura e il suo automodello” – quali un Lotman da tempo antologizzato anche in traduzione indagava (tra gli altri) in un saggio

non a caso dedicato a “La cultura e il suo insegnamento” (Lotman 1975: 73). Un (auto)modello sincronico, diacronico, proprio, altrui. E il punto di vista, uno dei *topos* delle scienze umane – del sapere dell’uomo *tout court*: indagato in studi ormai classici (cfr. tra tutti Meneghelli, 1998), lo ricordiamo per lo studente nella superlativa indagine di Boris Uspenskij in relazione alla poetica della composizione (Uspenskij, 1995). E ci piace ripetere l’aforisma di Rozanov: “Su di un oggetto bisogna avere esattamente mille punti di vista”, ammoniva il filosofo. Questi mille punti di vista sono, secondo lui, le “coordinate della realtà”.

E queste sono, in qualche modo, le coordinate tra cui si dipana *Russkie gorki*: irriverente gioco di specchi riflessi, deformati, ‘di’ e ‘su’ una cultura (fig. 5). L’interrogativo che ci poniamo noi, lettori *altri*, è: cosa succede quando alle diffrazioni, alle distorsioni, alle ‘riflessioni’ tra le *due* lingue (esplicita ed implicita) dell’originale si aggiunge una lingua culturale in più? Una lingua che, rimanendo invisibile, deve restituire l’intera valenza di uno stereotipo in realtà duplice anch’esso: perché relativo all’autocoscienza nazionale *in primis*, e al rapporto con l’‘altro’ per antonomasia – poi? Già l’epigrafe stessa dimostra (anzi “mostra” con evidenza esplicita) l’ineludibile alterità della lingua di traduzione: sin dall’inizio, il ‘noi’ originale deve rendersi esplicito in traduzione, dissociarsi dal soggetto enunciatario, per rispettarne il punto di vista e limitarsi al ruolo di ‘veicolo’ dei *cliché* esibiti (deformati) reciproci.

E ci verrebbe da richiamare in campo l’adagio di *Naša Russia* (*Naša Raša*), nel rompicapo di quello che altrove abbiamo definito “ossimoro etero-linguistico” (De Michiel, 2021): ma ci sia sufficiente la beffarda intraducibilità di questo, titolo: *Russkie gorki* cioè. Se il sintagma, infatti, nella sua disgiunta denotazione significa “montagne russe”,



← FIG. 5
 “Protesto contro l’utilizzo infon-
 datamente esteso
 dell’immagine dell’orso
 nella propaganda
 antirussa occidentale.”

МЕДВЕДЬ, ПРОТЕСТ, ПРОПАГАНДА, ОБРАЗ [ORSO, PROTESTA, PROPAGANDA, IMMAGINE]

nella realtà non indica affatto le *montagne russe*, che in russo sono... “americane” (*amerikanskie gorki*). Come (quasi) ogni studente pur riconosce, generalmente abdicando poi alla conseguente ‘irrisolvibilità’ dell’enigma. Eppure ogni traduzione assegnata, si sa, s’ha da fare: e allora via alle vertigini interpretative. Una volta capito l’incastro, smontati i mattoncini del lego dell’autore, sono le derive dell’*Ego* del suo traduttore (Čukovskij, 2016: 29) a dover essere arginate, poi. Perché a un certo punto, più in là nella lettura, sarà il contesto *testuale* stesso a imporre le sue preferenze (fig. 6). E quale che sia il sostantivo scelto per il nuovo titolo, ad accompagnarlo dovrà essere un aggettivo denotativamente, metalinguisticamente, ‘russo’. *Russian coasters* una soluzione possibile, quasi speculare: ricorrendo all’inglese (all’americano?), assente nel sintagma dell’originale, ma presente nel suo paradigma – per di più, presente e assente *contemporaneamente*. Una soluzione in inglese ben lontana da quel *Russian Hills* che appare nell’indirizzo web, votato a una traduzione unicamente letterale, che “narcotizza” (il termine è preso da Eco) l’ambivalenza del russo. *Russian dream*, una soluzione poetica e altrettanto ‘pertinente’, che tra le tante trovate forse noi preferiamo. E siamo solo al titolo.

FIG. 6 →

Dobbiamo essere noi a rispondere a questa domanda sostanziale: se non smettiamo di bere, *Russian dream* non esisterà più... Ma se smettiamo di bere, questo sarà un 'Russian' dream?"



РУССКИЕ, ПЬЯНСТВО [RUSSI, UBRIACARSI]

Slittamento da un piano metatestuale a uno... metafisico? In italiano lo risolviamo operando su articoli e convenzioni grafiche: la verifica dell'attinenza del nome con cui si terrà a battesimo la nuova versione si dovrà inevitabilmente parametrare su questa alcolica, euristica, metariflessione dei due personaggi sul testo stesso di cui sono protagonisti.

Kstati, sui personaggi. Il problema di una resa corretta dell'interazione tra codice linguistico propriamente detto e codice visivo emerge subito, anche nella pagina più "verbale" del testo: nella presentazione dei suoi "eroi".

Медведь – настоящий, в отличие от двухголового бройлера, символ России. Олицетворяет собой русский характер, помноженный на русскую природу: крупнейший, невероятно сильный и быстрый хищник (сам видел съемку того, как медведь загнал оленя), а питается в основном непонятно чем: малина, мед, трава разная и рыба иногда. Ему бы царствовать над миром зверей вместо льва, но часто впадает в немотивированную (все равно зима круглый год) спячку и добудить его невозможно. Хотя его и так все боятся. Были случаи, когда его все-таки будили раньше времени,

ставили на дыбки... А почему, вы думали, у США такой большой военный бюджет? (GEROI)

Orso, nome proprio maiuscolo (fig. 7). Senza articolo. Non è l'amico di Maša, è visibilmente molto meno 'correct', più vicino per modi al supereroe in cui si trasformerà il "nano" Medvedev nel fumetto di Superputin (cfr. *infra*). Subito, una sfida di registri linguistici, di ritmo, di esposizione tema/rema: e di connotazione che di nuovo vince sulla denotazione - nel riferirsi allo stemma nazionale, qui irriverente "polastro a due teste".

Русский национальный герой - небритый мужик в тельняшке. Всегда с похмелья. Из-за холода носит валенки и шапку-ушанку, но ходит без штанов. На шапке красная пятиконечная звезда - в память о молодых годах, проведенных в советском спецназе (*ibidem*).

"L'eroe nazionale russo" (fig. 8) è un non meglio specificato tizio in... "che cosa"? In *tel'njaška*, recita l'originale. Ma ancorché una canotta a righe bianche e nere o azzurre a seconda del corpo di appartenenza, indumento ineludibile degli eserciti russi, e al di là dell'interessantissima derivazione morfologica della parola (e qui inseriamo un inciso sull'importanza dello *slovoobrazovanie* per il traduttore), Tizio indossa... uno stereotipo. E se un russo "vede" la descrizione come l'autore, un italiano, cui il testo deve arrivare con la stessa equivalenza (funzionale per l'appunto!), lo vede indossare gli stessi indumenti... ma in altro ordine. Perché il nostro occhio (culturale), il nostro stereotipo appunto, qui vede un tizio 'in colbacco'. Quanto al *pochmel'e*, non è questo il luogo per una sua risoluzione. Nel luogo giusto - l'aula universitaria - si coglierà



FIG. 7 ↑



FIG. 8 ↑

senz'altro il pretesto per introdurre il “poema” novecentesco per eccellenza, quell'intraducibile (sic) viaggio tra *samogon*, letteratura, vangeli della Russia sovietica, che è *Moskva-Petuški* di Erofeev (“Venedikt, Erofeev!”, cfr. Erofeev 2001). Ne risulta un antieroe in *valenki* e braghe corte, un polisemico e fortemente connotato, tosto (il Tosto?) *mužik* (altro che “tizio”, ma... *Che fare?*) che incarna i vizi certo, ma anche l'autocoscienza nazionale – versione di una sua “idea russa” arruffata ma colta, insomma l'“uomo russo” *tout court*.

E segue la spiegazione del luogo d'azione:

Эта парочка живет на секретной ракетной базе в Заполярье и составляет, собственно, вооружение этой базы: медведь носит под мышкой “Тополь-М” (о его достоинствах в эпизоде за 20.04.03), а мужик в тельняшке – наш ответ на американскую нейтронную бомбу (“батальон прапорщиков: все живые организмы остаются, а все материальные ценности пропадают”). Несмотря на свой секретный статус, их связь с внешним миром не прерывается – нужно же как-нибудь решать возникающие в свете современного положения страны проблемы. А то вдруг электричество на стратегическом объекте за неуплату отключат, то мазут не завезут, то провода из цветных металлов срежут (GEROI).

Una base missilistica segreta... dove? In un luogo non ben identificato incastonato tra ghiacci e morfemi, una sintassi in equilibrio tra piglio colloquiale e raffinatezze terminologiche nonché, subito, l'inveterata abitudine russa alle *skrytye citaty* – pur qui ammorbida da una parentesi e dal segnale inequivocabile delle virgolette, monito muto alla documentazione. Che testimonia altresì di un attingere alla riserva nazionale di *krylatye vyraženiija* derivanti non solo dal folklore e dalla letteratura

‘alta’, ma anche dalla ricchissima tradizione popolare degli *anekdoty* (falsi amici delle barzellette).

На этот случай имеется Леха, кореш мужика в тельняшке, которому он в случае чего звонит по мобильному (ibidem).

In caso di necessità, interviene “Lëcha” (fig. 9): nome che per noi non evoca certo un omone pelato reduce dai *lichie devianostye* (i temerari, spericolati, disordinati e folli anni novanta) – e forse nemmeno un uomo, vista la terminazione. Subito, uno dei topos traduttologici classici nel caso russo>italiano, la gestione delle ricchissime variazioni sui nomi propri che suffissi diminutivi o vezzeggiativi trasformano a seconda del grado di confidenza fino a stravolgerli – quale esige a seconda del testo strategie diverse. Che ne dici... “Alex”?!

В случае чрезвычайных обстоятельств к делу подключается Человек из Кемерово, заместитель Бога по важным поручениям, который обеспечивает прикладные аспекты богоспасенности России (ibidem).

A seguire, depositata nel nome di un non meglio precisato Uomo che viene da Kemerovo, la connotazione di un sapere generazionale di chi riconosca una canzone del mitico BG – sigla a sua volta di uno dei volti (e delle voci) antologiche della contemporaneità culturale russa (e già sovietica): Boris Grebenščikov, storico leader del gruppo Akvarium nonché uno dei fondatori del *russkij rok*, personaggio che pure appare, canticchiando canzoni fuor di *bubbles*, entro le cornici di molte *strips*. Niente di difficile, sulla superficie delle parole: ma chi è questo fantomatico e salvifico personaggio, su cui il segmento russo del web non



FIG. 9 ↑



FIG. 10 ↑



FIG. 11 ↑

cessa ancora di interrogarsi – e come fare capire a un lettore altro da che universo (semiotico) viene questo *deus ex machina* di improbabilissime natalità? “История человечества / Была бы не так крива / Если б они догадались связаться / С человеком из Кемерова...”

Su tutto, l’eterna fede nel ruolo messianico, teoforo, data in destino alla Russia: e l’idea di un dio “invisibilmente presente sempre e ovunque” che la conduce verso il suo futuro “inevitabilmente (!) radioso”.

Бог, незримо присутствующий всегда и везде, который ведет Россию к неумолимому светлому будущему наиболее короткой дорогой “кого люблю, того испытываю”.

Все у нас будет хорошо (ibidem).

Slogan alterati e citazioni sacre distorte compresi. “Una lingua non è mezzo di semplice mediazione tra oggetto e soggetto”, – ci ammonirebbe Bachtin: “essa è il campo della loro creazione reciproca” (Bachtin 1996: 310). Ma a noi, ci rassicura l’autore, “andrà tutto bene”. E dell’autore un traduttore si deve fidare. Sempre. Il contrario, purtroppo, no.

Изначально главные герои комикса – Медведь и Мужик в ушанке со звездой, тельняшке и валенках, но без штанов. Они живут (и служат) на секретной ракетной базе, расположенной где-то среди вечно заснеженной русской лесотундры. Впоследствии к ним присоединяются другие персонажи: Анка-пулеметчица, Медведица, Лёха, Человек из Кемерова, Гагарин, Дед Мороз и Санта Клаус, Чукча и Белый медведь, Дедушка-зомби и Прадедушка-зомби и другие. В целом это такое сборище русских современных архетипов, истории о которых отражают мое мировоззрение и духовные поиски (КОМИКС КАК, 2017).



← FIG. 12

КНИГИ, СЛАВА, ЗАГОВОР, ПЕЛЕВИН [LIBRI, GLORIA, COMPLOTTO, PELEVIN]

Questa nell'intenzione autoriale la 'parata dei personaggi' originaria – con essa silenziosamente avevamo aperto queste nostre pagine (Fig. 1), a sinistra Ded Moroz e Santa Klaus a incarnare la dicotomia sottesa a tutte le *stripy* (plurale... di *strip!*). "Riconoscere" questi volti è già atto di necessaria "visione" (e la lezione dei formalisti, insinueremo qui un nostro adagio ermeneutico, continua a essere fondamentale nella formazione di un traduttore). Una "selezione di archetipi russi moderni", come la chiama l'autore (e sull'"archetipo russo nella tana dell'orso", ovvero "di cosa parlano i fumetti russi", cfr. RUSSKIJ ARCHETIP, 2017).

Ma queste non sono che alcune linee lungo le quali si snoda un testo che, come sin dall'esordio appare evidente, porta le marche di un gioco semiotico esplicito. E che subito impone agilità nello spostamento del proprio punto di vista, inteso in senso non solo esistenziale, ma più concretamente culturale: cioè linguistico.

Il sole rosso, ad esempio (fig. 12), cui segue qui una citazione esplicita, indicata dalle virgolette e facilmente googolabile (rigorosamente su yandex.ru) per un madrelingua, ma assolutamente opaca per un lettore 'altro', nonché l'appellativo con nome e patronimico, privo di referenzialità diretta per uno straniero: il momento della verifica

enciclopedica si rivela anche qui ineludibile, costringendo il traduttore, cui non è accessibile il “sincretismo dell’originale”, a “esplicitare l’implicito” (Torop 2005: 21). Osserveremo allora che al testo propriamente detto (la striscia) sono collegati una serie di *tags* che, in un esercizio ipotetico di traduzione, possono essere interpretati come paratesto e dunque sfruttati per un inserimento camuffato del traduttore. È vero che nel fumetto, ci ricorda Celotti (2008: 46), per paratesto si intende “l’insieme degli elementi verbali” che, pur trovandosi fuori dai *balloons*, “fanno parte dell’immagine” e con ciò stesso “partecipano alla narrazione e alla creazione del contesto in cui si svolge la scena”. Qui abbiamo a che fare con un segmento situato fuori dalla striscia, appartenente a un’altra dimensione semiotica: ma che può servirci a ristabilire quella “correlazione tra ciò che si trasmette, si tralascia, si trasforma, si aggiunge”, ad attuare quel processo di “conservazione, trasformazione, aggiunta di elementi” (Torop 2005: 29), in cui si concretizza il gesto del traduttore in quanto “mediatore totale”. Una sorta di *hashtag*, ci vien fatto osservare: una zona comunque al confine tra modalità di esistenza del testo (virtuali e reali), che può altresì far pensare, osserviamo noi, a nuove dimensioni (anche nel senso fisico) dell’autorialità.

Per la sua stessa specificità di microtesto, inoltre, il genere della striscia ci si presenta come territorio ottimale in cui testare e verificare la pratica della misura, della proporzione, dell’equilibrio, nonché di una corretta orchestrazione e conduzione delle parti, delicatissime da impostare all’inizio di un percorso formativo professionale. Così quest’area inerte, definitoria, unicamente funzionale a una fruizione del testo nel suo mezzo specifico (la rete), può divenire riserva di segnali utili nella ricostruzione del percorso di senso dell’originale: soprattutto laddove essi siano vincolati non tanto, non solo, alla parte verbale,



← FIG. 13

РАЙ, РОССИЯ, РУСЬ [PARADISO, RUSSIA, RUS']

ma anche, a volte in maniera addirittura imponente, al testo “iconico” propriamente detto... (fig. 13).

Fuor di virgolette, una citazione camuffata nelle nuvolette canoniche di un dialogo tra personaggi; la riflessione di Orso sui destini della Rus'; la cartina della “Russia” (dell'URSS!!!): su tutto, la *Trinità* di Rublëv che (riportata nei suoi colori) veglia sul significato globale del testo. Il recupero della fonte corretta, *script* del film di Tarkovskij, interviene solo al riconoscimento dell'antologica icona. E scusate se è poco, per chi, come Medinskij, pensa che i fumetti sono “per chi non sa leggere” (MEDINSKIJ, 2019). Anche qui, *tags* che si trasformino in titoli (non *титұлы* di un'icona...) divengono fondamentali per *restituire* al testo tradotto l'integrità primordiale. Fondamentale, altrove – come la nota

FIG. 14 →



ИНОПЛАНЕТЯНЕ, ГЕРОИ, ЧАПАЕВ, ГАГАРИН, ПОРУЧИК РЖЕВСКИЙ
 [EXTRATERRESTRI, EROI, ČAPAEV, GAGARIN, TENENTE RŽEVSKIJ]

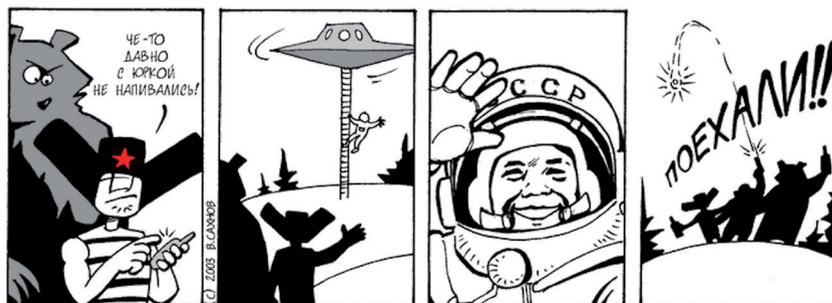
musicale su cui poggia una composizione? Ricordava Barbieri (1991: 13): in alcuni casi la singola vignetta può in sé avere “funzione direttamente narrativa; anche in assenza di dialoghi o di didascalie”; essa può raccontare “un momento dell’azione che costituisce parte integrante della storia”. Ma come comportarsi quando la vignetta muta non solo ha funzione diegetica nella narrazione, ma è la narrazione stessa – la storia nella sua interezza (fig. 14)?

In “assenza di dialoghi o didascalie”, è qui un’apoteosi muta di stereotipi (anzi: di *realia*) della cultura russa e sovietica, giocata sul riconoscimento di ogni dettaglio del testo iconico prima ancora che sulla corretta individuazione dei frammenti verbali in esso disseminati – citazioni, aneddoti, barzellette, canzoni... Una ghiottissima enciclopedia caricaturale su cui affinare il proprio occhio ermeneutico. Come affidare a un lettore non russo il silenzio rumorosissimo di questa striscia? (E sul silenzio in traduzione ci permettiamo un rimando a De Michiel 2020a. E sempre tra parentesi precisiamo: noi in generale qui riportiamo, a volte tradotti altre deliberatamente no, solo l’infilata dei *tags* originali relativi a ogni striscia, senza loro eventuali nuove varianti; così come non riportiamo traduzioni ‘risolte’ dei testi. Ci limitiamo a disporre la segnaletica base che indichi i sensi unici – e quelli molteplici, i non sensi, i doppi sensi, i cinque sensi – ma non il sesto, che è questione di ognuno –nell’interpretazione).



← FIG. 15-16

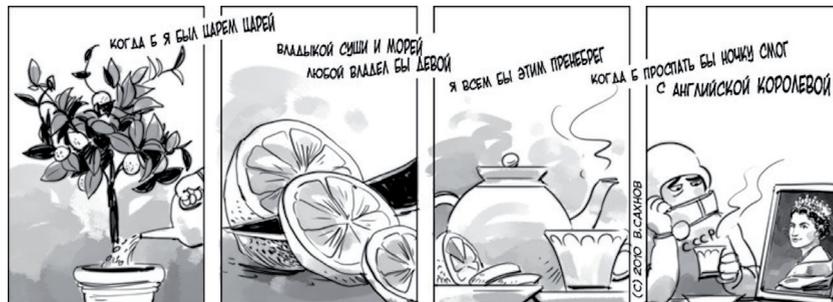
СССР, КОСМОНАВТЫ, РАКЕТА, ГАГАРИН [URSS, COSMONAUTI, RAZZO, GAGARIN]



ИНОПЛАНЕТЯНЕ, БУХЛО, ПЬЯНСТВО, ГАГАРИН

E come rendere la perentoria intraducibilità di un (mai innocuo in russo) verbo di moto, *Priechali*, interamente impostato su di un testo assente: tanto più che quello stesso verbo di movimento in direzione opposta, nella sua realtà di “testo culturale”, non è a tutt’oggi approdato (“arrivato?”) a una traduzione univoca? Molto più di un “*pun visivo*”, quello di questa striscia (fig. 15), molto più di un gioco “basato sulla lettura divergente di una struttura linguistica che attiva due interpretazioni possibili, una legata all’immagine, l’altra derivante dal testo scritto” (Zanettin, 1998). Perché qui il correlativo del dialogo è la frase più famosa di tutte le Russe, quel *Poexali* (Partiamo? Partiti? Andiamo?) che avrebbe eternato,

FIG. 17 →



КОСМОНАВТ, СТИХИ, ОДИНОЧЕСТВО, ГАГАРИН, ЛИМОНЫ
 [COSMONAUTA, VERSI, SOLITUDINE, GAGARIN, LIMONI]

su qualsiasi “balzo dell’umanità”, l’impresa eroica di Jurij Gagarin – divenendo verbo alla portata di ogni “semplice” cittadino sovietico, che con esso avrebbe glorificato tutto, arrivando a sancire eroiche... bevute (fig. 16).

E qui i *tags* non li traduciamo nemmeno: troppo goffa la resa di due variazioni sullo sterminato campo semantico del “bere” e della “roba da bere”. (Esplicitiamo qui per definitiva chiarezza argomentativa che esuliamo da una riflessione sui *tags* nella loro concreta funzione di ‘aggancio’ interattivo. Nostro unico scopo è un ragionamento su di un testo funzionalmente interpretato come ‘bidimensionale’ – e come tale qui riportato. Riflessioni più pertinenti a una possibile localizzazione di *Russkie gorki* esulano dall’assunto metodologico delle nostre pagine). L’esiguo lessico di questa striscia si gioca su forzature di registro e sulla colloquialità insita nella deformazione (Jurka) del nome proprio (Jurij) dell’eroe più amato di tutte le Russie: anche qui, una semplice traslitterazione del nome non restituirebbe la verità del sottotesto, rischiando invece di confondere il lettore, distraendolo dalla comica leggerezza originale.

L’eroe dal “sorriso enigmatico” naturalmente è protagonista a più livelli di questo *vademecum* dell’anima russa a fumetti. Nella strana solitudine cui



← FIG. 18

ИНОПЛАНЕТЯНЕ, АМЕРИКАНЦЫ, ГАГАРИН, ОПЛАТА
 [EXTRATERRESTRI, AMERICANI, GAGARIN, PAGAMENTO]

sarebbe stato condannato, lontano dal cosmo, costretto da una Russia che non poteva permettersi di perdere il proprio eroe nazional-popolare per antonomasia: consumato nel ricordo di momenti gloriosi (reali e regali) del proprio passato, codificati in limoni, canzoni, e ritratti della regina... (fig. 17). Memorie di un protocollo infranto che fece cambiare l'etichetta di corte, per noi memento del fatto che: "translating as an activity and translation as the result of this activity are inseparable from the concept of culture" (Torop, 2002: 593). Anche quando si tratta di leggende popolari. Anche quando si tratta di tradurre un genere "dalla natura barbara" (Erofeev, 1995: 437). "Il fumetto arriva come un barbaro in cerca della propria assiologia" (id.: 435).

Solo, rimane il "caro Gaga" (forse una traduzione del precedente Jurka?), ma pur sempre portatore del 'verbo russo' (non solo di moto...): in opposizione ai *merkantil'nye*... america**i (fig. 18). "Lëcha": nome che per noi non evoca certo un omone pelato reduce dai liche. Basta un gioco di suffissi a trasformare uno sgambetto denotativo in disprezzo connotativo. Perché non è la Russia, l'impero del male – come dimostra questo dialogo (fig. 19) ben al di là dei confini di ogni galanteria (in traduzione, ottimo esercizio

FIG. 19-20 →



ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ, КИНО, ДАРТ ВЕЙДЕР [GUERRE STELLARI, CINEMA, DARTH VADER]

ВОЕННЫЕ, НАПАДЕНИЕ, ИНОСТРАНЦЫ, ЗАХВАТЧИКИ, СПЕЦНАЗ
[MILITARI, ATTACCO, STRANIERI, FORZE SPECIALI, INVASORI]

di registri linguistici). E dove l'offesa è concessa perché citazione (naturalmente adattata e naturalmente fuor di virgolette) da uno dei topos più vivi della coscienza russa di oggi, quel *Brat* che ha eternato Sergej Bodrov jr. e le sue 'alate' espressioni linguistiche. Risposta a tono russo a un Darth Vader che ansima russissimi *pych*.

È il punto di vista, a determinare la gerarchia di valori: e un nemico che tradisce *graficamente* il proprio accento (e qui forse può venire in aiuto nella riscrittura il sedicente cirillico fatto di R rovesciate e N speculari di alcune marche straniere alla prima invasione di mode russe) vede le proprie forze



← FIG. 21

АМЕРИКАНЦЫ, КРАСОТА, ОБВАЛ [AMERICANI, BELLEZZA, DISCARICA]

speciali di fronte ad un post-it che consiglia di mangiare prima di entrare in letargo (fig. 19). Ma di mangiare cosa? I tortellini!?! La parola *pel'meni* sa di inverno russo: quanto un sapere può tradire un sapore. Intraducibile come un bicchiere di *sovetskoe šampanskoe* (e per questo rimandiamo alle “Lezioni di lettura” del *Kamasutra di un libraio*, cfr. GENIS, 2017; sic).

Del resto, per suggellare un giudizio morale, la propria condanna definitiva all’*American Beauty*, è sufficiente una sola lettera dell’alfabeto. Cirillico, *само собой*. Ma quale lettera: un intero testo culturale, racconto diacronico e sincronico, la *ë* cui si erigono monumenti – la lettera “figlia” di Karamzin, oggetto di dispute anche legali, inganno di traslitterazioni che la rendono simile a lettere nemiche, “mute”, tedesche, imprecazione cifrata, àncora sempre tonica della pronuncia... (fig. 21)

Ma qui di stereotipi stiamo parlando: relativamente alla visione “dell’altro da se” (genitivo oggettivo e soggettivo) nonché del proprio “automodello” – o della propria autocoscienza nazionale, se si vuole, sempre feroce se vigile. “In Russia c’è la positiva incapacità di una cosiddetta vita normale”, sigla Erofeev (“Viktor, Erofeev!”) nella sua guida enciclopedica all’anima russa (Erofeev, 1999). “Essere russi vuol dire essere un bersaglio”, spara altrove. Bersaglio anche di se stessi?

FIG. 22-23 →



СССР, ПАКЕТА, КОСМОНАВТ [URSS, RAZZO, COSMONAUTA]



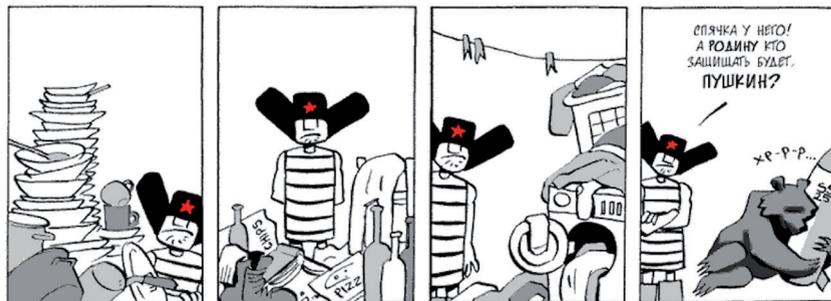
РУССКИЕ, БЫДЛО, НАРОД, ДОСТИЖЕНИЯ [LA TRADUZIONE CHE
MANCA NON È DIMENTICANZA: È ESERCIZIO IN SOSPESO]

“L'URSS era il regno della menzogna e dell'assurdo”, recita Tizio a un Gagarin deluso da un atterraggio forse troppo reale (fig. 22), e prosegue lucido: “Oggi anche c'è un regno di menzogna e di assurdo... solo senza medicina, esercito, istruzione, industria...”. Constatazione amara, uno dei poli del paradosso che è la Russia, stereotipo moderno... proprio o altrui? “La Russia è più radicale dei russi. La creazione è più forte dei suoi creatori. Con i russi si può ancora avere a che fare; con la Russia non ci riuscirai mai” – echeggiano altre sentenze della stessa *Enciclopedia...* (ibidem).



← FIG. 24-25

ЧУШЬ, ГАЗЕТА, НОЗДРИ, ЕВРОПЕЙЦЫ, ДЫХАНИЕ [SCIOCCHENZE, GIORNALE, NARICI, EUROPEI, RESPIRO]

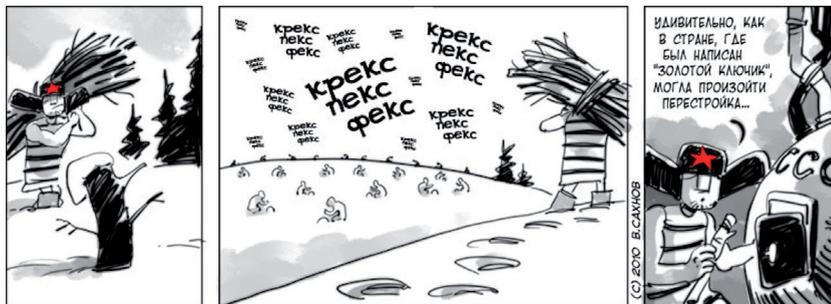


БАРДАК, ПОСУДА, ГРЯЗНОЕ БЕЛЬЕ, СПЯЧКА [BORDELLO, STOVIGLIE, BIANCHERIA SPORCA, LETARGO]

Altrove, in *Russkie gorki*, è la consapevolezza della propria storia, della propria irrisolvibile derivazione, depositata nella richiesta di un gesto, in un imperativo che nasconde un proverbio presente nella coscienza di ogni russo (fig. 23). E poi la Russia, “Paese dal passato imprevedibile” (Gratchev, 2014), da sempre Giano bifronte che guarda a est e a ovest – contemporaneamente, Eurasia fiera della sua unicità (fig. 24).

In un riquadro che parla di un sé contrapposto a un acronimo troppo contemporaneo (30Ж) la fierezza di un “assurdo” diverso (a lezione,

FIG. 26 →



БУРАТИНО, ПОЛЕ ЧУДЕС, ПЕРЕСТРОЙКА, ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК
 [BURATINO, IL CAMPO DEI MIRACOLI, PERESTROJKA, ...?]

parentesi aperta sulle dottrine dell’EuroRussia e sulla magnifica acrobazia morfologica della Russia come *Nedoevropa*).

E continuando: proverbi, abbiamo detto. Adagi del parlato comune, poi, dove il “sole della poesia russa” è sempre presente – si tratti di “scrivere la Costituzione” (cfr. Olivieri, *infra*), o di difendere la Patria perché.... Orso è in letargo (fig. 25).

Riferimenti a luoghi comuni della coscienza letteraria, quindi (fig. 26): una citazione disposta in un paratesto che parrebbe innocua onomatopea, e una riflessione (speculare e speculativa) su una trappola di diacronia (e di alterità). A cosa si riferisce Tizio: a Pinocchio, Collodi, *Buratino*, Tolstoj, a quale Tolstoj, a La chiavetta d’oro, magica, oppure a... Pinocchio comunista (e a parte la parola straniera, lasciamo in sospeso eventuali corsivi)? La documentazione non è atto meccanicistico ma responsabile *scelta* di pertinenza: rispetto al testo verbale e iconico insieme. Quanto all’inganno della traduzione inversa non qui ma... durante il corso sì: perché, nonostante tutto, “la traduzione inversa viene riconosciuta come metodo fondamentale della storia della cultura” (MICHAJLOV, 2000). In una metafora, certo: “la traduzione



← FIG. 27

ФИЛОСОФИЯ, ДЕКАРТ, Я РУССКИЙ [FILOSOFIA, CARTESIO, IO SONO RUSSO]

inversa dalle lingue della nostra comprensione nelle lingue altre di altre epoche” (ibidem)?

In un fumetto a così alto gradiente di autocoscienza non possono mancare *strips* dedicate esplicitamente alla “russità” – per arrivare, ad esempio, a una perentoria semplificazione del *cogito* (Cartesio lettura “giovanile” di Tizio) nella categorica equivalenza: “Io sono russo” (fig. 27). Un banale quesito di traduttivo *bon ton*: quale versione scegliere per la citazione, nel rispetto dell’equilibrio tra lingue dell’originale?

E continua, a più riprese, la provocazione offerta allo studente: in forma di meditazioni sul logocentrismo dell’esperienza spirituale russa (perché non esiste pensiero “prima della parola”, come ben sapeva A. Potebnja, 1999) – altrove più esplicito letteraturocentrismo. Così, leggendo i *Demòni* di Dostoevskij, pensando a “cosa vuol dire essere russo”, la conclusione non può che essere: “andiamo a bere” (fig. 28) – mentre un riconoscibilissimo (a chi lo conosca!) BG canta versi (sullo stesso solco di Fig. 6) che in traduzione avranno almeno bisogno di virgolette, e di svolazzanti crome e biscrome nel paratesto.

Mentre la serie dei *tags* continua la litania di variazioni terminologiche sul tema dell’“andare a bere” (superalcolici o cosa?). Né serve dire

FIG. 28 →



СПИРТНОЕ, ВЫПИВКА, РУССКИЙ, ДОСТОЕВСКИЙ

che il bere sostiene ‘conversazioni fino al mattino’ (si suppone) su ciò di cui è principalmente tema in *Russkie gorki*: luoghi comuni altrui deformati dalla percezione di luoghi comuni propri. Ma come tradurre canzoni – la musica propriamente detta cioè – in un testo scritto? Come far arrivare la differenza radicale tra due motivetti natalizi che sono nelle orecchie di tutti i lettori – dell’originale? Come spiegare, far sentire fisicamente, che si tratta davvero “di due ritmi diversi, di due diversi modi di pensare, di due mondi” – radicalmente diversi (fig. 29)?

“Non tutti sanno ascoltare l’altro. Uno ascolta le parole, ne comprende la coerenza e con coerenza vi risponde, ma non ha colto le ‘voci sottili’, le ombre del suono ‘sotto la voce’ – ed era in esse, per di più in esse soltanto, che parlava l’anima”, annotava Rozanov nella prima delle sue geniali *Ceste* di “fogli caduti”. Più banalmente, e però anche qui: come trasmettere ciò che nel silenzio risuona, il “non detto che fa parte del detto – e non viceversa”, se è vero che compito della traduzione non è “dare in russo qualcosa che non era in russo, ma far vedere perché non sarebbe potuto essere in russo”, nella propria lingua madre, quella in cui si traduce, cioè (Gasparov, 2001: 274)? E come ‘consegnare’ termini che siano connotazione pura, punti di vista, giudizi, risoluzioni



← FIG. 29

НОВЫЙ ГОД, АМЕРИКАНЦЫ, ПЕСНЯ, РУССКИЕ, ОБРАЗ МЫШЛЕНИЯ
 [CAPODANNO, AMERICANI, CANZONE, RUSSI, FORMA MENTIS]

di un mondo? Incastonati in una parola in evidente dissenso col testo, una parola ironica per sua stessa natura (secondo Bachtin) “a due voci” – e che in traduzione esplose in frammenti, in schegge di senso che non riescono a rimixare l’autoironia originale senza perdere almeno qualche ingrediente – semantico o morfosintattico (fig. 30)?

Sovok (lett. “pala”): vedi *Chomo sovietikus*, spec. *Gomosos*. (A proposito: la fidanzata del fero *mužik*, uomo vero dalla barba incolta, è Anka la donna-mitragliere del film culto *Čapaev*, dedicato all’eroico soldato dell’Armata Rossa dei tempi della guerra civile. E questo anche, in aula, sarà un bel racconto). Nemmeno i *tègi* sono agili, qui da tradurre, nella loro lapidarietà, poi duttilità una volta di più morfologica (*neljubov’*), nell’apparente casualità (“rudimenti”?) di pallottole implicite.

Ma questi che abbiamo scelto di scorrere sono soltanto pochi esempi di una serie che, com’è facile intuire, si propone come viaggio vorticoso dentro una mentalità (che poi sarebbero due, mi correggono qui): basterebbe leggere come testo compiuto l’insieme dei *tags* della serie (cfr. VSE TÈGI) per rendersi conto della vastità dei campi semantici – della varietà culturale, dizionariale ed enciclopedica – che essi definiscono.

FIG. 30 →



США, АМЕРИКАНЦЫ, ВОЕННЫЕ, РОССИЯ, РУДИМЕНТЫ, НЕЛЮБОВЬ, ОКРУЖЕНИЕ, НАТО [USA, AMERICANI, MILITARI, RUSSIA, RUDIMENTI, NON-AMORE, CIÒ CHE CI CIRCONDA, NATO]

(Perché anche l'indice, i titoli di coda, la bibliografia, servono a capire il testo: per un traduttore, ci si conceda un omaggio, "tutto fa *boršč*").

Né in un testo marcato, lo dicevamo all'inizio, da una consapevolezza stratificata, potevano mancare 'strisciate' a carattere metatestuale. Si tratti dei personaggi che riflettono sulla produzione stessa del proprio autore (che "ha smesso di disegnare fumetti su di noi"); sulla terminologia stessa della sua opera ("storia disegnata", designata quindi con un termine autoctono, non il *komiks* invisibile all'orecchio perché di origine ostile); sulle tematiche proprie del genere (che "non necessariamente deve far ridere", come non sempre fa ridere la vita stessa): e che per risolvere l'impasse dell'autore si rivolgono... a un altro personaggio all'autore stesso, svelando la vera identità del fantomatico Lëcha presentato all'inizio! Apprendo con ciò la possibilità di ragionamenti teorici sul rapporto tra "Autore ed eroe nell'attività estetica"... (dove implicito, nel senso delle teorie letterarie, qui è anche l'autore, non solo M. M. Bachtin, 1988).

D'altronde, la tradizione che differenzia le *risovannye istorii* e i *komiksy* "magnifica" (il termine è sempre di Eco) anche a livello di genere



← FIG. 31-32

ЖИЗНЬ, КОМИКСЫ, ИНТЕРАКТИВ, АВТОР [VITA, FUMETTI, INTERATTIVO, AUTORE]



АМЕРИКАНЦЫ, ДОПРОС, КОМИКСЫ, ПЕРЕЛОМ, ПУШКИН, ВЕЛИКАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ ВОЙНА, ШПИОН [AMERICANI, INTERROGATORIO, FUMETTI, BATTAGLIA DECISIVA, PUŠKIN, GRANDE GUERRA PATRIOTTICA, SPIA]

l'abisso che contrappone gli antagonisti: l'americano che nella sua vita "a occhio ha letto soltanto fumetti" (fig. 32), e il russo che lo interroga naturalmente su Puškin e sulla battaglia decisiva della Grande Guerra patriottica – quale russo, però: il sempre maltrattato *čukčča* ("scrittore, e non lettore...") di un'intera serie di *anekdoty*, intraducibile "proprio-altrui" etno-geografico cui l'autore non risparmia un errore ortografico riguardo la spia "amiricana" ('testo nel testo', lo chiamerebbe Lotman, quel cartello che dunque non è pura didascalia...).

FIG. 33 →



БИБЛИЯ, НОВОСТИ, ГАЗЕТА, ЯЗЫК, ОЦЕНКИ [BIBBIA, NOTIZIE, GIORNALE, LINGUA, VOTI]

E per finire, sul *pravopisanie*: “In Inghilterra non abbassano più i voti agli scolari che fanno errori di ortografia”, legge Tizio indignato – e il traduttore deve chiedersi sempre, nel caso, se di *opečatka* si tratti o di provocazione (fig. 33). E l’errore, l’errare – “l’energia dell’errare” di tanto Šklovskij (1981), di tanto Tolstoj – non possono che riportare sul piano della storia dell’uomo: cioè dell’eternità.

“La torre di Babele: non una dannazione, ma una sfida”, scriveva Avtonomova (2008). Una sfida che si rinnova e scrive, segna, essa stessa segno e disegno (il verbo russo in fondo è lo stesso...) la nostra cultura. Ma noi ci fermiamo, iniziano i capogiri metodologici. Scendiamo dalla giostra, consapevoli di tutte le cose che abbiamo perso nei *sal'to* di questo breve viaggio, *divertissement* conoscitivo di un mondo. D'altronde, chi di voi è senza peccato – “le scaglie contro la prima pietra”.

Un mondo di strisce, e di traduzioni possibili. Osserveremo allora che, se il fumetto come genere vanta già una tradizione di utilizzo nell’ambito della didattica della letteratura (su tutti, rinviamo al recente intervento di Favaro in occasione del convegno internazionale MGLU; Favaro 2021), nostro assunto è che esso si presenta ancor più come luogo ideale per iniziare a una pratica della traduzione professionalmente



← FIG. 34

РОССИЯ, КАМНИ, ГРЕХИ [RUSSIA, PIETRE, PECCATI]

intesa, non solo per traduttori settoriali – del fumetto cioè. In quanto testo sincretico che innesca una traduzione “medium-constrained” (Zanettin, 2008), esso impone al traduttore di attivare, selezionare, pertinentizzare l’intera serie di strumenti del suo arsenale: che si tratti di traduzione letterale o di parafrasi, di trasposizione, modulazione, adattamento, esplicitazione, espansione, riduzione, eliminazione... (l’elenco delle strategie “è letto fino a metà”). Il genere della striscia, in particolare, nel suo essere microtesto compiuto al contempo parte di un macrotesto autoriale, si profila come campo di pratica particolarmente efficace per testare un’ampia gamma di parametri che considerino variazioni di registro, ripetizioni lessicali, uso dei connettivi, strategie morfosintattiche, strutturazione dell’informazione (e potremmo aggiungere i pericoli di calchi, il problema dei prestiti, le questioni di terminologia – di monosemia, polisemia, sinonimia...). Un luogo ideale insomma per collaudare tanto macrostrategie traduttive quanto microstrategie testuali – sintattiche, semantiche, pragmatiche; per impostare un “metodo traduttivo”, per usare la terminologia newmarkiana ormai consacrata, che si realizzi in “procedure traduttive” concrete. Né riteniamo qui necessario un rimando specifico a definizioni

antologiche nonché all’amplessima letteratura scientifica sulla *perevodovedenie*: lasciamo queste suggestioni volutamente scompagnate, addensate come in un’ideale “nuvola” del traduttore. Allo stesso modo ci siamo limitati ad accennare a solo alcune traduzioni locali, tra le molte possibili, a puro titolo di attenzione, di indirizzo. Qui ci interessava, abbiamo detto, porre alcune domande: la soluzione a ognuno di noi.

Se poi abbiamo deciso di presentare, pur sommariamente, in brevi suggestioni a singhiozzo, questo testo specifico, è perché nella sua densità consapevole ci si presenta come particolare sfida di traduzione linguistica *perché* culturale – non solo in relazione alle problematiche di traducibilità dei cosiddetti “culture-specific concepts” (CSCs). Nel suo costruirsi su variazioni di “proprio nel proprio, altrui nel proprio, proprio nell’altrui” (Torop, 2005: 146-147), ci mostra come il processo di traduzione sia sempre “interazione tra fonte e risultato” (id., 100) – che la traducibilità (*perevodimost’*) si raggiunge “non al livello di parole o costrutti singoli, <ma> a livello di coerenza del testo” (id., 63). Un’“avventura semiologica”, questa di *Russkie gorki*, particolarmente adrenalinica, suggerivamo, nelle sue implicazioni traduttologiche: perché la traduzione, “working principle of culture” (Torop, 2002), si snoda sempre al confine – si dipana nel campo di tensione – fra i poli opposti della traducibilità e dell’intraducibilità.

Infine questo testo, nella divertita varietà del suo ‘sottosuolo’, *počva* e *podpol’e* allo stesso tempo; nell’impietosa necessità di documentazione che impone, pur nell’apparente innocenza della sua “scorrettezza”, attira lo studente dentro una delle questioni più delicate dell’insegnamento della lingua russa oggi: come far riconoscere alle generazioni che sono nate “dopo” (*Generation BMP*, ci viene da parafrasare due scrittori contemporaneamente...) tutto quel “prima” che, ancorché ‘passato’, continua a vivere nella coscienza linguistica in quanto forza viva di significazione? *Russkie*

gorki non è una *povest'* moderna su tempi ormai andati, non è il racconto di un *byt* d'altri tempi (ci viene in mente il recente *Una casa a Mosca*, fumetto di grande successo edito anche in italiano, cfr. Litvina, Desnitskaya, 2020): è una scrittura che insegna che ogni testo è il risultato di un processo, che esso è paradigma e sintagma – contemporaneamente, e in quanto tale attrae il traduttore nell'esperienza quantistica che sempre è la traduzione – presenza assente dell'originale, svelamento e occultamento di più possibilità compresenti. E al contempo ci porta dentro quella frattura costitutiva dell'esperienza russa dell'oggi, dentro una ferita (“le cicatrici ai margini delle enunciazioni”, annotava Bachtin) che sembra destinata a non rimarginarsi, perché fatta di sangue vivo.

Мы прощаемся с советским временем. С той нашей жизнью. (...) За семьдесят с лишним лет в лаборатории марксизма-ленинизма вывели отдельный человеческий тип – homo sovieticus. Одни считают, что это трагический персонаж, другие называют его “совком”. Мне кажется, я знаю этого человека, он мне хорошо знаком, я рядом с ним, бок о бок прожила много лет. Он – это я. (...) Все мы, люди из социализма, похожие и не похожие на остальных людей – у нас свой словарь (...). Кто-то из них сказал: “Только советский человек может понять советского человека”. Мы были люди с одной коммунистической памятью. Соседи по памяти (Aleksievič, 2013).

A loro modo, anche queste strampalate montagne russe a fumetti ci portano dentro un loro tempo *sekond chend*, dove la “resistenza del materiale” (per richiamare il titolo dell'ultimo convegno internazionale del prestigioso Institut Perevoda, cfr. De Michiel 2020b) è particolare. Accoglierne un'ipotetica sfida traduttiva più che mai ci riporta dentro

FIG. 35 →



ЕДА, ЗЛО, РУССКИЕ, ГРЕЧКА, ПРОГРАММА, МИРОВАЯ ЗАКУЛИСА

a un “testo rifratto” (Lefevere, 1988), riflesso di un riflesso (*otraženie otryženija*), in cui l’originale arriva “attraverso un riflesso altrui all’oggetto riflesso” (Bachtin 1996: 320). In un continuo oscillare tra lo spettro dell’intraducibilità e la poetica (la pratica) del punto di vista esso ci ritorna l’idea di traduzione come “esperienza dei confini e della trasgressione dei confini” (Machlin, 2014).

“*Sapientia*: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible.” Così concludeva la sua antologica *Leçon* di insediamento alla Cattedra di semiologia Roland Barthes nell’ormai lontanissimo 1977 (Barthes, 1978). Quest’ultima striscia allora, che parla di cibo e di cospirazioni mondiali (fig. 35), resti come dedica a un gruppo di (X)studenti che non solo ha saputo trasformare questa sfida dell’intraducibilità ‘da vertigini in adrenalina’, ma che ha realmente reso reale un fumetto – nonché il significato più profondo, esistenziale, di un tentativo di insegnamento. “Parlare del menu in applicazione al cibo spirituale”, annotava Venedikt Erofeev (Erofeev, 2003) nei suoi taccuini: ma avrebbero potuto scriverlo loro, “gruppo che si definisce senza definizione”, i Kosmica KR D.

Avvicinandoci alla fine di questo giro sulle... montagne russe (e mentre scriviamo ci balenano idee su di un *Russian Peaks*), ci viene in mente ancora Barthes quando parlava di Jakobson, e diceva che lui per primo aveva posto in luogo un'affermazione stupefacente per un linguista, quando parlava di letteratura, e a noi viene in mente che potremmo sostituire “letteratura” con “traduzione” e parafrasarlo dicendo così: che la lingua non esiste senza la traduzione e la traduzione è la sua utopia. “Vietato cosare”, ammonirebbe qui Jacovitti. Perché tradurre non è solo servire due padroni, è servire la propria libertà.

Переводить – значит служить двум господам. Поэтому этого не может никто. Поэтому – как всё, чего при теоретическом рассмотрении не может никто, – это практически делают все. Перевод – практическая задача каждого: каждый должен переводить, и каждый делает это. Кто говорит, тот переводит свое мнение в зону взаимопонимания, которого он ожидает от других (Machlin, 2014).

La traduzione: “zona di comprensione reciproca”. L'esatto opposto di quello di cui racconta *Russkie gorki*? Ed ecco che ci ritroviamo così in un mondo reale, il più ideale dei mondi possibili, dove anche l'impossibile viene tradotto: dove per tradurre una singola lettera – onomatopea sedicente ancorché impronunciabile ad asserire l'unicità della propria cultura – ci vogliono poteri particolari: di ascolto dell'altro, di visione straniata, di “arte suprema” (Čukovskij). E un mantello da supereroe che si rispetti: sia esso *шинель, о с кровавым подбоем*.

“L'autore e il suo supereroe”, firmerebbe Bachtin (1988) un trattato sui Translation Studies. L'autore e il suo traduttore, cioè. ♡

FIG. 36 →



[SUPERMAN, PERSONAGGI, STUDENTI: SUPEREROI ;-]

Bibliografia e sitografia

- ALEKSIEVIČ, SVETLANA, 2013: Svetlana Aleksievič. *Vremja second-hand*. Žurnal'nyj zal. [<https://magazines.gorky.media/library/vremya-second-hand>].
- ALISA: Алиса. *Acomics*. [<https://acomics.ru/~alisa>].
- ARTER, EMILY, 2006: *The Translation Zone: a new Comparative Literature*. Princeton: PUP.
- AVTONOMOVA, NATAL'JA, 2008: *Poznanie i perevod. Opyty filosofii jazyka*. Moskva: Centr gumanitarnych iniciativ.
- BACHTIN, MICHAEL, 1988: *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi.
- BACHTIN, MICHAEL, 1996: *Sobranie sočinenij v 7-i tomach, tom 5*. Moskva: Russkie slovari.
- BARBIERI, DANIELE, 1991: *I linguaggi del fumetto*. Milano: Bompiani.
- BARTHES, ROLAND, 1978: *Leçon*. Paris: Edition du Seuil.
- BODY COUNT, 2016: *Body Count 1941*. *ComicsNews*. [<https://www.comicsnews.org/comics/body-count-1941>].
- CELOTTI, NADINE, 2008: The translator of Comics as a Semiotic Investigator. *Comics in Translation*. London: Routledge. 33-49.
- ČUKOVSKIJ, KORNEJ, 2016: *Vysokoe iskusstvo. Principy chudožestvennoj perevoda*. Moskva. Azbuka.
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2020a: Quando l'Altro tace, o Del silenzio in traduzione. *La persistenza dell'altro. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria*. Lecce: PensaMultimedia Editore. 131-165.

- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2020b: *Opyty perevoda neperevodimogo. Teatr, kino, komiks: soprotivlenie materiala*. Moskva. Institut perevoda. [<https://congress2020.institutperevoda.ru/section/sektsiya-3-13/>].
- DE MICHIEL, MARGHERITA, 2021: *Esercizi di qui pro quo, ovvero: Introduzione all'intraducibilità (Lezione carnevalesca). Lezioni. Per Cinzia De Lotto*. Città di Castello: Ed. I libri di EMIL. 65-79.
- EROFEEV, VENEDIKT, 2003: *Bespoleznoe iskopaemoe*. LitMir. [<https://www.litmir.me/br/?b=59868&p=1>].
- EROFEEV, VENEDIKT, 2001: *Moskva-Petuški*. Moskva: Vagrius.
- EROFEEV, VIKTOR, 1995: *Komiksy i komiksovaja bolezn'. V labirinte prokljatych voprosov*. 430-447. [http://ec-dejavu.ru/c/Comic_strip.html].
- EROFEEV, VIKTOR, 1999: *Enciklopedija ruskoj duši*. [http://loveread.ec/view_global.php?id=37127]
- FAVARO, ALICE, 2021: *Didattica della letteratura e trasposizione a fumetti. Izobraženie i slovo: graffity, illjustracii, komiksy. Tezisy dokladov Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii*. Moskva: FGBOU MGLU. 12-13.
- GASPAROV, MICHAIL, 2001: *Zapiski i vypiski*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- GENIS, ALEKSANDR, 2017: *Uroki čtenija. Kamasutra knižnika*. Moskva: Labirint. [<https://www.rulit.me/books/uroki-čteniya-kamasutra-knižnika-read-304477-1.html>].
- GEROI. Герои. Русские Горки. *Mormyshka.Narod*. [<http://www.mormyshka.narod.ru/new/comics/strip/heroes.html>].
- GRATCHEV, ANDREĪ, 2014: *Le passé de la Russie est imprévisible. Journal de bord d'un enfant du dégel*. Paris: Alma éditeur.

- GUBERMAN, IGOR': Игорь Губерман — Давно пора, ебёна мать, умом Россию понимать: Стих. *РусТих*. [<https://rustih.ru/igor-guberman-davno-pora-ebyna-mat-umom-rossiyu-ponimat/>].
- INTERV'JU, 2020: Владимир Сахнов: интервью. *Vkontakte*. [https://vk.com/@comics_russia-vladimir-sahnov-intervu]
- КАК СНОРОЏО, 2020: Как хорошо зарабатывать, рисуя «джипеги» низкого разрешения? Мастер-класс художника Владимира Сахнова. *Программа фестиваля КомМиссия 2020*. [<https://www.kommissia.ru/program2020>].
- КОЛОНКА, 2003-2010: Колонка Владимира Сахнова. *Comics.com.ua*. [<https://comics.com.ua/columns/sakhnov>].
- КОМИКС КАК, 2017: Комикс как энциклопедия современной русской жизни. *REGNUM*. [<https://regnum.ru/news/cultura/2320380.html>].
- КОММИССИЈА, 2021: КомМиссия 2021. РГБМ. Библиотека для молодёжи. *YouTube*. [https://www.youtube.com/playlist?list=PLdwTZlHZlCByd2O7b8N_6-HzNQZZwMXPd].
- LEFEVERE, ANDRÉ, 1988: *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*. Torino: UTET.
- ЛЕКСИЈА, 2008: Комикс-клуб 7 июня 2008 г. *LiveJournal*. [<https://comicsbattle.livejournal.com/15755.html>].
- LITVINA, ALEKSANDRA, DESNITSKAYA, ANNA, 2020: *C'era una casa a Mosca*. Roma: Donzelli.
- ЛОТМАН, ЈУРИЈ, 1975: La cultura e il suo “insegnamento” come caratteristica tipologica. *Ju. Lotman, B. Uspenskij, Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani. 69-81.
- ЛОТМАН, ЈУРИЈ, 1992: *Kul'tura i vzryv*. Moskva: Gnozis, Izdatel'skaja gruppa “Progress”.

- LOTMAN, JURIJ, 2003: *Vospitanie duši*. Sankt-Peterburg: "Iskusstvo-SPG".
- MACHLIN, VITALIJ, 2014: *Perevod kak opyt granic*. Avtorskaja rukopis'.
- MCCLOUD: Understanding Comics. Избранные места. *Mormyshka. Narod*. [<http://www.mormyshka.narod.ru/new/comics/uncomics/pages/011a.html>].
- MEDINSKIJ, 2019: Мединский обидел поклонников комиксов. Что они советуют ему почитать? BBC. [<https://www.bbc.com/russian/news-49585332>].
- MENEGHELLI, DONATA, 1998: (a cura di) *Teorie del punto di vista*. Firenze: La nuova Italia.
- MICHAJLOV, ALEKSANDR, 2000: *Obratnyj perevod. Russkaja i zapadno-evropejskaja kul'tura: problemy vzaimosvjazej*. Moskva: Jazyki russkoj kul'tury. [<https://www.rulit.me/books/obratnyj-perevod-read-222625-1.html>].
- MORMYSHKA CN, 2022: Владимир Сахнов [Mormyshka]. Портфолио. *ComicsNews*. [<https://www.comicsnews.org/author/mormyshka>].
- MORMYSHKA LJ, 2022: Теперь у грелки Муми-мамы такой вид, что мне даже совестно подарить ее ежу-переселенцу. *LiveJournal*. [<https://mormyshka.livejournal.com/>].
- MOSKVA870: МОСКВА 870 «Однажды в Москве». Проект *Правительства Москвы*. [<http://cityday.bnweb.studio/novosti/147-odnazhdy-v-moskve.html>]
- O SERII. О серии. Русские горки. *Stripline*. [http://stripline.ru/russkie_gorki/about].
- OSIMO, BRUNO, 2011: *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli.
- PELEVIN, VIKTOR, 2000: *Babylon*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

- POŃEMU, 2007: Почему русские комиксы. Comics.com.ua.
[<https://comics.com.ua/node/1203>].
- POTEBNJA, ALEKSANDR, 1999: *Mysl' i jazyk*. Moskva: Labirint.
- PREVIGNANO, CARLO, 1979: (a cura di) *La semiotica nei paesi slavi*.
Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- ROZANOV, VASILIJ: *Opavšie list'ja. Korob pervyj* [Magister.msk].
- RUSSKIE GORKI: Русские горки. Comicsia. [<https://comicsia.ru/collections/russian-hill-comics>].
- RUSSKIE GORKI, 2003: Русские горки, выпуск 1, 9 марта 2003 г.
Acomics. [<https://acomics.ru/~switchback>]
- RUSSKIJ ARHETIP, 2017: Русский архетип в берлоге:
о чем говорят веб-комиксы. [<https://regnum.ru/news/cultura/2324572.html>]
- SAKHNOV IG: vladimirsakhnov. *Instagram*.
[<https://www.instagram.com/vladimirsakhnov/>].
- SAKHNOV LJ: mormyshka. *LiveJournal*
[<https://mormyshka.livejournal.com/>].
- SAKHNOV VK: Vladimir Sakhnov. *Vkontakte*
[<https://vk.com/vladimirsakhnov>].
- STRIP, 2007: Стрип и «настоящий» комикс. Comics.com.ua.
[<https://comics.com.ua/columns/sakhnov/12>].
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1981: *Energija zabluždenija*. Moskva:
Sovetskij pisatel'.
- TOROP, PEETER, 2002: Translation as translating as culture.
Sign Systems Studies 30 (2). Tartu: TUP. 593-604.
- TOROP, PEETER, 2005: *Total'nyj perevod*. Tartu: TUP.
- USPENSKIJ, BORIS, 1995: *Semiotika iskusstva*. Moskva: Jazyki
russkoj kul'tury.

VSE TEGI. Все тэги. Русские горки. *Comicsia*.

[<http://comicsia.ru/collections/russian-hill-comics/tags/>].

VŽNVP: ВЖНВП. *Acomics*. [<https://acomics.ru/~vzhnvp/>].

ZANETTIN, FEDERICO, 1998: *Fumetti e traduzione multimediale*.

Tra codice verbale e codice visivo. *InTRAlinea*, online translation journal. [http://www.intraline.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale]

ZANETTIN, FEDERICO, 2008: *Comics in translation*.

London: Routledge.

Резюме

Темой для настоящей работы стали методологические размышления на основе выбранных мест из одного хоть и второстепенного, но культурно маркированного текста, в котором идея “дипломатии” конкретизируется не только на уровне переводческой практики – согласно давно озвученной Эко идее перевода как “переговоров” – но и в плане (насмешливо) смысловом.

Выступим мы тут не в качестве переводчика художественной литературы, а в (не)скромной роли преподавателя письменного перевода с русского языка на итальянский на магистерских университетских курсах, где уже несколько лет проводим семинар по переводу комикса. По своей специфике “вербального” мультимедийного текста комикс представляется ведь как идеальная территория для обучения студента – для разработки в нем как теоретически обоснованных методологических стратегий, так и личного подхода к тем “выслушиванию другого” (по Левинасу) и “переписыванию текста” (по Лефевэру), в которых и заключается сущность перевода как семиотическая деятельность.

Комикс привлекает, будучи идеальным воплощением тех “топосов”, которые Итало Кальвино выбрал для названия своих “Лекций для нового тысячелетия”: *Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity, Consistency*. Это синкретичный жанр, который при интерпретации по своей самой природе учит тому “остраненному” (по Шкловскому) чтению, которое лежит в основе любого правильного аналитического прочтения. Для обучения переводу нужно ведь что-то ‘неудобное’, ‘срывающее с петель’: отсюда и выбор данного текста, в котором “сопротивление материала” максимально, притом на разных сюжетных уровнях.

Русские горки Владимира Сахнова с самого начала провоцирует переводчика синтагматическим совершенством названия. Не менее вызывающе звучит авторское описание серии: “Это как бы взгляд на Россию с точки зрения американских стереотипов, но переработанных с точки зрения стереотипов наших”. Наша цель – понять, что происходит, когда в игру рефлексий между двумя “языками” оригинала вмешивается незваное культурное третье, в виде языка (итальянского) перевода.

Переводчик оказывается вовлеченным в целую систему “отраженных отражений”, в своего рода лабиринт эвристических зеркал, где оказывается слугой (более чем) двух господ.

Получается головокружительное “семиологическое приключение” (а ля Барт), путешествие по общим местам русско-го самосознания и стереотипных (как раз) отношений между (по Лотману) “своим” и вечно “чужим”, преломленным в слове ироничном, то есть по определению (по Бахтину) “двухголосом”.

В постоянном катании между призраком непереводаемости и поэтикой (практикой) точки зрения разворачивается перевод как “опыт границ и трансгрессии границ” (В. Махлин). Готовы? Приглашаем на борт американских горок перевода!

Margherita De Michiel

Margherita De Michiel è Professore Associato di Lingua e Letteratura Russa presso la Sezione di Studi in Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori del Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della traduzione (SSLMIT IUSLIT) dell'Università degli Studi di Trieste. Si interessa a questioni di semiologia, linguistica, traduttologia, filosofia del linguaggio, ermeneutica, semiotiche non verbali, principalmente in relazione

alla cultura russa moderna e contemporanea. È autrice di traduzioni letterarie di poesia e di prosa (A. Blok, S. Esenin, M. Cvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulickaja, E. Evtušenko, I. Kotova) e di numerosi articoli di carattere teoretico e metodologico, pubblicati in riviste sia italiane che estere (in russo, francese, inglese). Ha curato la pubblicazione di scritti inediti di Ju.M. Lotman, della scuola di Mosca-Tartu, di M.M. Bachtin e del suo Circolo, di G.G. Špet, di G.O. Vinokur, di R.O. Jakobson. A M.M. Bachtin ha dedicato una monografia dal titolo Il non-alibi del leggere. È membro del Comitato Scientifico delle riviste Slavica Tergestina (Rivista Europea di Studi Slavistici); Enthymema (Rivista di Letterature Comparete).

Sito personale: www.a-margheritademichiel.com

Margherita De Michiel is Associate Professor of Russian Language and Literature at the Advanced School for Interpreters and Translators SSLMIT IUSLIT of the University of Trieste. Her research activity focuses on Semiotics, Translation Studies, Linguistics, Hermeneutics, Philosophy of Language, Multimedia Translation, in relation to modern and contemporary Russian culture and literature. She has translated Russian poetry and prose into Italian (A. Blok, S. Esenin, M. Tsvetaeva, I. Turgenev, V. Pavlova, L. Ulitskaya, E. Evtushenko, I. Kotova) and is the author of several works on theory and methodology published in Italy and abroad (in Russian, English, and French). She is editor and translator of unpublished works by Yu. Lotman, the Moscow-Tartu Semiotic School, G. Shpet, G. Vinokur, R. Jakobson, the Bakhtin Circle, and M. Bakhtin. To the latter she dedicated her book Il non-alibi del leggere. She is Member of the Scientific Board of Enthymema (International Journal of Literary Criticism, Literary Theory, and Philosophy of Literature) and of the Editorial Board of Slavica Tergestina (European Slavic Studies Science Journal).

Personal website: www.a-margheritademichiel.com



**L'opera di Andrija Maurović,
padre del fumetto croato**
The Work of Andrija Maurović,
the Father of Croatian Comics

✉ **MARCO DORIGO** ▶ dorigo.marco@spes.uniud.it
VESNA PIASEVOLI ▶ pvesna@units.it

Sul 'padre del fumetto croato' rimane ancora molto da scoprire. La storia del fumetto in Croazia e nell'ex Jugoslavia ha inizio con il nome di Maurović, sicuramente il più importante fumettista croato del XX secolo. Il suo primo fumetto, *Vjerenica mača*, fu pubblicato nel 1935. Maurović visse tutta la complessità del secolo breve e il destino dei suoi fumetti seguì i grandi sommovimenti di quell'epoca: prima, durante e dopo la Seconda guerra mondiale. Come artista, dovette fare i conti con diversi sistemi e regimi. Partecipò alla lotta di liberazione partigiana, rimanendo fedele a se stesso e alle proprie idee fino alla fine dei suoi giorni. Sulla sua vita 'fuori dagli schemi', con alti e bassi, circolano numerose leggende. Oltre al fumetto, si dedicò alle caricature, ai poster, alle pubblicità ed alle illustrazioni, iniziando e concludendo la propria parabola artistica con opere a tema erotico.

FUMETTO CROATO, STORIA DEL FUMETTO, VJERENICA MAČA, SEOBA HRVATA, FUMETTO STORICO, FUMETTO JUGOSLAVO, FUMETTISTA, FUMETTI, ARTE EROTICA.

Much remains to be discovered about the 'father of Croatian comics'. The history of comics in Croatia and Yugoslavia starts with the name of Maurović, certainly the most important Croatian cartoonist of the 20th century. His first comic book, *Vjerenica mača*, was published in 1935. Maurović experienced all the complexity of the short century and the fate of his comics follows the great events of that time: before, during and after the Second World War. As an artist, he lived under different systems and regimes. He took part in the Partisan liberation movement, remaining faithful to himself and his ideas until the end of his days. About his life 'outside the box', with ups and downs, there are many legends. In addition to comics, he drew caricatures and posters, advertising and illustrations, starting and ending his artistic life with erotic themes.

CROATIAN COMICS, COMICS, COMIC, STRIP, HISTORY OF COMICS, VJERENICA MAČA, SEOBA HRVATA, HISTORICAL COMICS, YUGOSLAV COMICS, EROTIC ART

INTRODUZIONE

Questo contributo intende essere un omaggio all'opera di Andrija Maurović in occasione del quarantennale dalla morte e dei 120 anni dalla nascita.

Nell'ex Jugoslavia il fumetto come genere letterario era molto popolare tra bambini e ragazzi. Maschi e femmine leggevano e si scambiavano i fumetti del Comandante Mark, del Grande Blek e di Zagor.

Il mercato del fumetto nell'ex Jugoslavia era ben sviluppato. Non c'era casa nella quale non si trovassero almeno un paio di volumetti con gli eroi a colori. C'erano i fumetti della scuola americana, francese e soprattutto italiana. Colpisce l'attaccamento del pubblico dell'ex Jugoslavia ai fumetti italiani, in particolari a quelli editi da Sergio Bonelli. [...] Il merito principale della spiccata popolarità del fumetto del Belpaese in questi luoghi va però a qualcun altro, vale a dire all'editore di Alan Ford. Con il suo humor pungente, l'ottimo adattamento in lingua croata, la critica sociale e i personaggi avvincenti in cui era facile identificarsi, questo fumetto conquistò in men che non si dica i cuori dei lettori. Secondo ai fumetti italiani, nell'ex Jugoslavia si leggevano i fumetti umoristici di area francese, tra i quali Asterix e Lucky Luke. (Učambarlić 2016).

Situata nell'Europa sudorientale, ma anche protesa verso la Mitteleuropa e con una lunga costa mediterranea, la Jugoslavia è sempre stata un ponte tra Oriente e Occidente, senza mai appartenere davvero né all'uno né all'altro. Nel periodo interbellico la Jugoslavia fu (perlomeno sulla carta) un paese orientato a Occidente. Perciò, quando il fumetto fece la sua comparsa negli Stati Uniti, ben presto divenne

popolare anche in questi luoghi. Si trattava soprattutto delle opere di Disney e delle classiche strisce a fumetti dei giornali.

Negli anni '30 un numero crescente di artisti locali cominciò a dedicarsi a questo genere sempre più popolare. Zagabria e Belgrado diventarono così centri principali della produzione e pubblicazione dei fumetti.

Dopo la Seconda guerra mondiale, la Jugoslavia divenne un paese socialista e per un certo periodo il fumetto venne considerato un elemento del 'capitalismo degenerato'. Negli anni '60 invece le acque si calmarono e il paese si aprì all'Occidente. Riuscendo a trovare un equilibrio tra il blocco orientale comunista e quello occidentale capitalista, la Jugoslavia permise la circolazione di prodotti culturali e commerciali dell'Occidente, come film e musica. Il fumetto non fece eccezione: similmente all'economia del tempo, la scena del fumetto fiorì in un modo mai visto prima (Sudžuka 2012).

IL FUMETTO CROATO

Pensando al fumetto in Croazia, il primo nome che viene in mente è sicuramente quello di Andrija Maurović. Si tratta di una personalità di estremo interesse per quella che è ormai la storia del fumetto croato, ma anche di un uomo dalla biografia intrigante sul quale molto è stato detto e scritto, e tuttora si continua a fare ricerca sulla sua vita e le sue opere.

Dice bene Živojin Tamburić, critico e storico del fumetto dell'ex Jugoslavia: al di là della landa balcanica, nessuno conosce Maurović. Ed è un vero peccato, quasi un oltraggio al mondo dei comics, perché

l'artista croato, padre del fumetto dell'ex Jugoslavia, meriterebbe un posto d'onore nella storia dei comics, al pari dei nomi più prestigiosi. (Bajalica 2021).

In questo articolo intendiamo descrivere le caratteristiche principali del fumetto croato fin dalle sue origini e tratteggiare l'opera di Andrija Maurović in veste di *padre del fumetto croato*, procedendo parallelamente alla traduzione una pagina di *Vjerenica mača* (*La grande spadaccina*) e di due pagine di *Seoba Hrvata* (*Gli antichi croati*), a tema storico, per poter presentare al pubblico italiano un grande nome del fumetto croato e jugoslavo delle origini.

Pubblichiamo questo contributo in occasione del 120° dalla nascita e del 40° dalla scomparsa di questo grande fumettista.

La prima generazione

Il fumetto in Croazia, come mezzo di comunicazione artistico e commerciale, si è sviluppato relativamente presto. Gli esordi del fumetto, qui come in altri luoghi del mondo, si collegano alle caricature pubblicate sui periodici di satira a cavallo tra Ottocento e Novecento, in particolare su *Koprive* (a partire dal 1906), dove nel 1925 fa la sua apparizione il primo fumetto in lingua croata, *Maks i Maksić*, disegnato da Sergej Mironovič Golovčenko, artista di origini russe, ispirandosi a W. Busch.

Il primo 'romanzo per immagini' croato, come al tempo veniva chiamato il fumetto in questi luoghi, fu *Vjerenica mača*, di Andrija Maurović con la sceneggiatura di Krešimir Kovačić. Il fumetto venne pubblicato sul giornale zagabrese *Novosti* nel 1935.

Seguono i fumetti *Podzemna carica*; *Ljubavnica s Marsa*; la serie western formata da *Trojica u mraku*, *Sedma žrtva*, *Gospodar zlatnih bregova* e *Sablast zelenih močvara*, con la sceneggiatura di Franjo Fuis; *Seoba*

Hrvata, Knez Radoslav, Ahuramazda na Nilu, Grob u prašumi sulla base della biografia romanzata di Zlatko Milković; *Braća Seljani e Grička vještica* sulla base dell'opera letteraria di Marija Jurić Zagorka.

Si tratta di disegni dai contorni ben definiti, realizzati con un forte tratto pittorico a matita o a china, con un contrasto di bianco e nero e una dinamicità narrativa. Maurović organizzava le 'composizioni figurative in stile filmico, con cambi di inquadratura e prospettiva; per questo i suoi fumetti erano corredati di didascalie e, dopo la Seconda guerra mondiale, si era opposto fermamente alla sovrapposizione dei balloon al suo tratto pittorico a colori.' (Strip, 2021).

A partire dal 1936 a Zagabria iniziò ad uscire il settimanale illustrato *Oko*, e dal 1938 il periodico di Maurović e Fuis *Mickey strip*, poi riuniti dal 1939 al 1940 sotto il nome di *Mickey strip - Oko*, con la città di Zagabria che diventava così il centro di questo nuovo genere artistico. Accanto a Maurović, vanno ricordati come autori i fratelli Neugebauer: Walter come disegnatore e Norbert nel ruolo di sceneggiatore. Negli stessi anni venivano pubblicati i principali fumetti americani degli anni '30 (*Arcibaldo e Petronilda; Agente segreto X-9*, A. Raymond con la sceneggiatura di D. Hammett; *Superman*, di Joe Shuster e Jerry Siegel; *Popeye; Tarzan*, di Rex Maxon et al.).

Walter Neugebauer pubblicò in *Mickey strip* numerosi fumetti, il più celebre dei quali fu *Patuljak Nosko*, apparso nel *Zabavnik*, rivista esistita dal 1943 al maggio 1945. Sempre nello stesso magazin i fratelli Neugebauer pubblicarono anche *Mali Muk* e *Gladni kralj*, che, disegnati con un ricco tratto disneyano, dimostrano l'abilità di Walter con l'uso del colore e quella di Norbert per il testo in versi.

Dopo la Seconda guerra mondiale, i fumettisti collaborarono in massa alla produzione della prima pellicola di animazione croata e jugoslava, Veliki miting (di Walter Neubauer), collegandosi alla nuova generazione di disegnatori ed artisti figurativi e aprendo così la strada alla successiva Scuola del Film d'Animazione di Zagabria. (Strip, 2021).

La seconda generazione

A partire dal 1950 sia Maurović che i fratelli Neugebauer si dedicano nuovamente al fumetto, mentre sul panorama croato si affaccia una nuova generazione di fumettisti, che vanno a formare il cosiddetto 'secondo periodo d'oro del fumetto croato', legato al periodico *Plavi vjesnik* (1954-73) ed ancora prima al *Vjesnikov zabavnik Petko* (1952-53).

Gli sceneggiatori principali di questa fase sono Zvonimir Furtin-ger, Rudi Aljinović e Marcel Čukli, e tra i fumettisti, oltre a Maurović (*Meksikanac* e poi *Ukleti brod*, che apre la sua fase folcloristica) e a W. Neugebauer, vanno ricordati Žarko Beker, Borivoj Dovniković e Zdenko Svirčić.

Il più importante fumettista di questo periodo è sicuramente Julio Radilović Jules, insieme al realismo caricaturale di Radilović e Dovniković e a Vladimir Delač, Ismet Voljevica, Oto Reisinger e Frano Gotovac. Va poi ricordato il disegnatore e sceneggiatore Ivica Bednjanec, i cui lavori principali furono pubblicati per anni dai giornalini scolastici Modra lasta (Jasna i osmoškolci, Genije, Lastan) e Smib (Durica). (Strip, 2021).

La terza generazione

La svolta ulteriore nella storia estetica del fumetto croato (la cosiddetta terza generazione) coincide con l'apparizione del collettivo di autori

Novi kvadrat, riuniti nella seconda metà degli anni '70 intorno al periodico *Polet*, scritto da Mirko Ilić, Ninoslav Kunc, Radovan Devlić, Krešimir Zimonić, Igor Kordej, Joško Marušić e altri.

Lo stile di questa generazione di fumettisti attinge ai modelli europei di quegli anni, come Moebius, H. Pratt e il magazine Metal Hurlant, mentre le opere muovono dalla tradizione delle vignette umoristiche caricaturali con un fondo di critica sociale. (Strip, 2021).

Dagli anni '90 in poi

A partire dagli anni '90 numerosi artisti croati raggiunsero il vertice della fama internazionale, soprattutto negli Stati Uniti e in Francia: come grafico ricordiamo Ilić, mentre come fumettisti si sono distinti Kordej (*Edgar Rice Burroughs' Tarzan, New X-Men, Soldier X*), Edvin Biuković (*Grendel Tales: Devils and Deaths*, 1996, sceneggiatura di Darko Macan; *Human Target*, 2000), Goran Sudžuka (*Y: The Last Man, Hellblazer: Lady Constantine, Ghosted*), Goran Parlov (per Sergio Bonelli Editore e, negli Stati Uniti, con *Outlaw Nation, Punisher e Fury MAX*) ed Esad T. Ribić (*Loki, Silver Surfer: Requiem*), oltre che, nella tradizione grafica di *Novi kvadrat*, Danijel Žeželj (*Sun City, Sophia, Rex, Small Hands*) e Milan Trenc (*Košćak*), autore di una parodia della tradizione franco-belga degli eroi caricaturali (*Nord Zucker e Peter Mayne*).

Mentre la tradizione realista, viste le poche prospettive commerciali sul mercato, si incontra di rado e perlopiù sui periodici per l'infanzia, in Croazia convivono varie tradizioni artistiche differenti.

Vanno menzionate le caricature del fumettista e sceneggiatore Darko Macan (*Borovnica, Sergej*) e di Stjepan Bartolić (*Gluhe laste*), oltre che di Dubravko Mataković, che segue la tradizione del fumetto *underground*.

Gli autori invece vicini ai collettivi Divlje oko e Komikaze perpetuano la tradizione spiccatamente anticommerciale del fumetto alternativo d'autore: si tratta di Dušan Gačić, con i fumetti in forma di diario e gli adattamenti di opere di Miroslav Krleža (non di rado con la tecnica a china e con un tratto espressionista), di Magda Dulčić, Zvonko Todorovski, Irena Jukić Pranjić, Ivana Armanini, Igor Hofbauer, Helena Janečić, Helena Klakočar, Dunja Janković, Ivan Marušić, Sonja Gašperov, Sara Divjak e altri. (Strip, 2021).

MAUROVIĆ: VITA E OPERE

Andrija Maurović nasce nel 1901 nel villaggio costiero di Muo, nei pressi di Cattaro (oggi in Montenegro), e in tenera età si trasferisce con la famiglia a Ragusa. Il padre è sloveno, in servizio nella Marina Austriaca, mentre la madre proviene dalle Bocche di Cattaro, dalla famiglia Vicković.

Fin dalla scuola elementare Maurović dà prova del proprio talento artistico, dimostrando al contempo però un forte disinteresse per le materie scolastiche. Lui stesso ammetterà di aver letto e apprezzato molti classici della letteratura croata solo nel momento in cui si era trovato di fronte al compito di illustrarne i libri. (Vojinović 2007: 24-27).

A Maurović va senz'altro il merito di aver reso più accessibili al pubblico attraverso il disegno ed il fumetto alcuni autori che oggi appartengono ai classici della letteratura croata (August Šenoa, Marija Jurić Zagorka e altri), oltre ad aver creato numerosi fumetti di alto valore artistico ispirati alle opere di Paul Féval, Henryk Sienkiewicz, Aleksej Tolstoj, Max Brand, Zane Grey, Georg Ebers, Robert Louis Stevenson, B. Traven, Jack London, B. Hart, Wilhelm Hauff e Herbert G. Wells. (O stripu, 2021).

Già a 18 e 19 anni partecipa alle prime mostre cittadine, dove però i suoi dipinti non vengono giudicati molto positivamente. (Dulibić, Glavan 2007: 11).

Oltre alle prime illustrazioni pubblicate sul periodico di satira raguseo *Jež*, Maurović si dedica alla recitazione sia nel cinema muto che al Teatro di Sarajevo. Nel 1920 trascorre un primo breve periodo a Zagabria e nel 1924 svolge il servizio militare a Niš, oggi in Serbia. Segue il ritorno a Zagabria, dove, grazie all'intervento di Ivan Meštrović, viene ammesso all'Accademia di Belle Arti. Lo spirito fuori dagli schemi di Maurović, tuttavia, lo porta a lavorare come illustratore anche al di fuori dell'accademia, che per questo lo espelle. (Horvat 2018: 43).

Dopo l'esperienza di caricaturista ed illustratore per i periodici *Koprive* e *Kulisa*, nel 1935 sul giornale zagabrese *Novosti* fa il suo esordio da fumettista con *Vjerenica mača*. Seguono altri fumetti: *Podzemna carica* e *Ljubavnica s Marsa*, dopodiché Maurović inizia a pubblicare per il periodico *Oko*. In *Ljubavnica s Marsa* si individuano distintamente gli elementi ideologici marxisti che porteranno l'artista ad unirsi ai partigiani nel 1944.

Su impulso dei primi film western e probabilmente anche sull'onda lunga del tour in Austria-Ungheria di Buffalo Bill coi suoi indiani e cowboy nel 1910, che avevano catalizzato l'attenzione del pubblico, nel 1936 appaiono i suoi primi fumetti a tema western: *Trojica u mraku* e *Sedma žrtva*. La particolare abilità nel disegno del cavallo e nella resa dei suoi movimenti sembra risalga al 1924, quando Maurović aveva svolto il servizio militare a Niš, dove aveva potuto assorbire appieno la dinamicità e le caratteristiche dei cavalli in dotazione al regio esercito jugoslavo. (Horvat 2018: 65).

Gli sceneggiatori con i quali Maurović collabora maggiormente fino al 1943 sono, a fasi successive e parzialmente sovrapponibili, Krešimir

Kovačić, Franjo Martin Fuis e i fratelli Neugebauer. Con Fuis nel 1938 lancia la rivista *Mickey strip*, mentre dal 1943 sullo *Zabavnik* (ideato dai fratelli Neugebauer) appaiono diversi suoi fumetti, i più famosi dei quali sono probabilmente *Seoba Hrvata* e *Grob u prašumi*.

Nel 1944 Maurović si unisce ai partigiani di Tito, per i quali inizia a produrre materiale di propaganda politica: si tratta di opere fortemente realiste che non scadono nel patetico, raffiguranti partigiani che marciano, si riposano, combattono e cadono per mano nemica; produce inoltre caricature e ritratti di soldati. Ed è nel biennio 1944-45, mentre marcia e disegna per il partigiani, che Maurović riceve il soprannome che lo accompagnerà per i decenni successivi, 'Stari mačak' (Vecchio gatto), in onore di un suo fumetto omonimo. (Pavičić 1986).

Gli anni '50 e '60 sono quelli più produttivi sul fronte dei fumetti pubblicati: escono tra gli altri *Meksikanac*, *Opsada Zadra*, *Kišove zagonetke* e *Djevojka sa Sjere*. Dopo una buona collaborazione con il *Plavi vjesnik*, Maurović abbandona definitivamente il fumetto per dedicarsi completamente alla pittura. Negli anni '70 vengono organizzate le prime mostre delle sue opere ed in suo onore viene istituito il premio *Andrija*, assegnato dal club del fumetto di Lubiana. Dopo una breve malattia viene a mancare nel 1981 a Zagabria, dov'è sepolto. (Dulibić, Glavan 2007: 90-92).

VJERENICA MAČA (LA GRANDE SPADACCINA)

Per vedere la pubblicazione del primo fumetto in Croazia bisogna aspettare fino agli anni '20 del Novecento, quando appare Maks i Maksić, una serie a fumetti di Sergej Mironovič Golovčenko, artista russo diplomato all'Accademia di Belle Arti di Zagabria. Insieme a lui frequentò la stessa accademia anche Andrija Maurović, di qualche anno

più giovane, personaggio poliedrico dalla fama leggendaria, divenuto celebre come il ‘padre del fumetto croato’. Il titolo di primo fumetto croato si attribuisce alla sua Vjerenica mača, apparsa nel 1935 in collaborazione con il famoso letterato e giornalista Krešimir Kovačić, primo sceneggiatore di fumetti in questi luoghi. Maurović disegnava, mentre Kovačić scriveva i testi ispirandosi ai romanzi del francese Paul Féval. Da notare come, nel particolare di questo primo fumetto croato, il protagonista fosse di sesso femminile. E mentre in quel periodo in Occidente, in particolare negli Stati Uniti, il fumetto aveva già gettato solide basi per il successo della Nona Arte, nell’odierna Croazia il progresso stentava. E così, seguendo le tendenze globali del momento, il giornale Novosti iniziò a pubblicare Vjerenica mača in forma di romanzo per immagini. (Špero, 2020).

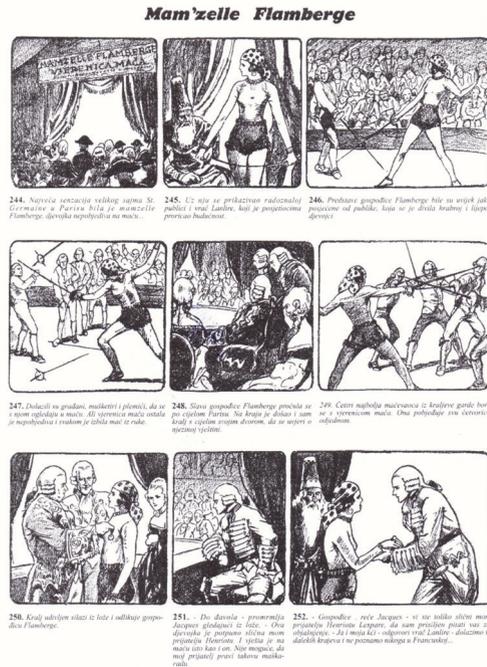
Tutte le fonti riportano Vjerenica mača come il primo fumetto di Maurović (Maurović, 1997), mentre in *Seoba Hrvata* per la prima volta l’artista introduce le nuvolette (balloon).

Il primo fumetto di Andrija Maurović, Vjerenica mača, pubblicato dal quotidiano zagabrese Novosti nel 1935, era disegnato a carboncino su cartoncino ruvido. L’autore fin da subito si delinea come un artista maturo dallo stile distintivo. (Zupan, 1981: 63-64).

Qui di seguito riportiamo un estratto del fumetto originale con traduzione del testo.

244. Mademoiselle Flamberge – la grande spadaccina. La grande sensazione della fiera di St. Germaine a Parigi è mademoiselle Flamberge, una spadaccina imbattibile....

FIG. 1 →



245. Con lei si mostra al pubblico anche il mago Lanlire, che legge il futuro ai presenti.

246. Le esibizioni di Mademoiselle Flamberge attirano sempre un ampio pubblico, ammirato dal coraggio e dalla bellezza della spadaccina.

247. Per sfidarla a duello si presentano borghesi, spadaccini e nobili. La grande spadaccina però rimane sempre imbattuta e disarmo qualsiasi avversario.

248. *La fama di Mademoiselle Flamberge si sparge per tutta Parigi, al punto che persino il Re in persona con tutta la corte viene a sincerarsi delle sue doti.*

249. *I quattro migliori spadaccini della guardia reale si battono con la fanciulla, che però li sconfigge tutti e quattro contemporaneamente.*

250. *Il Re, ammirato, scende dal suo palco e le appunta una medaglia.*

251. *Al diavolo! – borbotta Jacques, che guarda la scena da un altro palco – Quella fanciulla è tale e quale al mio amico Henriot, oltre ad essere brava con la spada quanto lui. Non posso restare a guardare!.*

252. *Mademoiselle, – interviene Jacques – Voi assomigliate a tal punto al mio amico Henriot Lespare che devo chiedervi una spiegazione. – Io e mia figlia – risponde il mago Lanlire – proveniamo da terre lontane e non conosciamo nessuno in Francia.*

SEOBA HRVATA (GLI ANTICHI CROATI)

Seoba Hrvata, con sceneggiatura di Stanko Radovanović-Žrnovački, fu pubblicato sul settimanale *Zabavnik* nel 1943/44. Il fumetto narra la leggenda delle migrazioni degli antichi croati e del loro arrivo nell'odierna Croazia. Il protagonista, il principe Radoslav,

se lasciamo perdere i momenti sdolcinati e l'esaltazione idealizzata degli ideali patriottici, è rappresentato in modo sorprendentemente reale, in carne ed ossa. Ama, odia, soffre, gioisce e, se necessario, uccide. Possiede tutte le caratteristiche del capo: decisionalità, coraggio,

attaccamento alla comunità. e forse la cosa più importante – un grande desiderio di imparare e di apprendere nuove conoscenze. (Krulčić, Neugebauer, 1990: 7).

Maurović ha creato questo fumetto in un periodo di piena maturità, a 42 anni, e tratta un tema di cui si sa ben poco, perciò molto è frutto della sua immaginazione. A momenti ci ricorda un racconto biblico illustrato, Mosè che conduce gli Ebrei fuori dall'Egitto, lasciandoci un'impressione di conosciuto, ma allo stesso tempo di diverso e originale.

Il tratto di Maurović è libero, la composizione è sempre stilizzata. Le sue situazioni illustrative vengono risolte in modo razionale, attraverso piani creati con superfici nere definite, utilizzando solamente luci e ombre. [...] La raffigurazione è sempre energica, e quando manca l'azione scenica, i personaggi emanano dinamicità. (Krulčić, Neugebauer, 1990: 7).

- 1. Millequattrocento anni fa, in una landa selvaggia e inospitale, vivevano le cinque tribù croate, guidate da cinque fratelli – Hrvat, Klukas, Lobel, Muhlo e Kosjenac – e due sorelle – Tuga e Buga.*
- 2. Il loro padre, l'anziano druido Bojan, tramandava l'antica fede nel supremo dio Sole, fonte di luce, vita e forza.*
- 3. L'unica sua gioia era la nipote, la bella principessa Sunčanica, che viveva da sola con l'anziano druido, algida e sorda agli inviti dei giovani guerrieri croati.*
- 4. „Ho cacciato questa lince per te!“ – l'unico guerriero a cui Sunčanica di tanto in tanto dolcemente regalava uno sguardo era il principe Radoslav.*

← FIG. 2



5. Principe, tu sei un vero guerriero. Ma perché mi fai tutti questi regali? Giorni fa mi hai donato delle zanne di cinghiale, che ora porto al collo, oggi questa lince.

6. Sunčnica, non sono bravo con le parole. Ma il mio cuore dice quello che ora ti dirò: voglio portarti via dal druido Bojan, voglio che tu diventi mia moglie.

7. Mio nonno mi ha insegnato a dire solo la verità: provo affetto per te. E ti amo più di quanto non ti abbia mai saputo dimostrare.

8. *Ma se le cose stanno così, perché indugi? Il vecchio druido non vuole che ti sposi? Non sono abbastanza forte e valoroso per te?.*

9. *Non dire così, non conosco nessuno di più coraggioso di te tra le cinque tribù croate, ma. – dimmi! Devo sapere, non c'è ostacolo che non supererei per te!.*

10. *Lo so! So che faresti qualsiasi cosa per me, è da tanto che so del tuo amore. Siediti, devo raccontarti una storia. – e Sunčanica incominciò a narrargli di ciò che aveva sentito dal vecchio druido sull'antica origine dei croati, di quando ancora vivevano sugli altopiani della Persia.*

11. *In quei luoghi lontani, dove il sole è più caldo e il cielo più azzurro, scorrevano latte e miele. I fertili campi e i pascoli erbosi ci donavano raccolti e selvaggina in abbondanza.*

12. *Tra i picchi selvaggi vivevano i giganti... le streghe danzavano, le odiate fattucchiere raccoglievano le loro erbe....*

13. *I prodi guerrieri mettevano alla prova la loro forza combattendo i draghi e i folletti delle montagne.*

14. *Una volta catturati e incatenati, portavano i folletti in dono alle loro amate, per servirle e riverirle.*

15. *Le fate delle montagne, servitrici di Vesna, la benevola dea dell'amore e della primavera, aiutavano il druido nell'accensione del sacro fuoco.*

16. *A quel tempo giunsero da luoghi lontani dei selvaggi... non sapevano parlare, ma ululavano e ringhiavano come lupi. I guerrieri croati respinsero sempre gli attacchi dei barbari, che, sconfitti, non invasero mai i loro territori.*

17. *Ma la terra che i croati avevano difeso così duramente dagli invasori non ripagava più il loro amore. La dea della fertilità non mostrava più la sua benevolenza.*

18. *E così il consiglio degli anziani decise che il popolo sarebbe emigrato alla ricerca di una nuova patria, dove poter nuovamente coltivare la terra.*

19. *Si susseguirono figli, nipoti e pronipoti, ma i croati non trovarono un luogo dove potersi stabilire. Alla fine si fermarono qui, dove ci troviamo ora, guidati da mio padre Tihan e suo fratello Bojan, pronipoti del druido che aveva condotto i croati fuori dalle loro terre.*

20. *Questa terra è ampia, ma sterile e desolata. Ed è per questo che ho giurato a me stessa, al dio Svetovid e al druido Bojan che sposerò solo il guerriero che saprà trovare una nuova terra fertile per i croati.*

21. *Se è così, allora sarai mia moglie. Mi metto in cammino, combatterò draghi e folletti e troverò una nuova patria per i croati. Alla mia Sunčanica porterò in dono una schiava, che la servirà....*

FIG. 3 →



LE MOSTRE DI QUESTO SECOLO

Come già detto, c'è ancora molto da scoprire sul fumetto croato e sul suo rappresentante principale, Maurović, ma in ogni caso si vede un progresso nel numero delle tesi di laurea di data recente reperibili in rete, cui sicuramente hanno contribuito anche le due esposizioni qui di seguito.

Il mistero segue Maurović in tutti gli ambiti della vita. Come se ci avesse lasciato dei rebus o, nella forma dei suoi „romanzi per immagini“, una specie di puzzle per farci divertire man mano che questo

prende forma, per quanto sempre ci sfuggirà qualche dettaglio del vivace occhio di Maurović.

Poznato i nepoznato - Noto e ignoto

Nei Klovićevi dvori di Zagabria il 29 marzo 2007 si apre la mostra retrospettiva dal titolo *Andrija Maurović: poznato i nepoznato* (*Andrija Maurović: noto e ignoto*) di Franjo Dulibić e Darko Glavan. La curatrice è Iva Sudec, il responsabile artistico Oleg Hržić. Le opere esposte sono di proprietà della Galleria di Arte Moderna di Zagabria, della Biblioteca Nazionale e Universitaria NSK, del Museo di Arte Moderna di Fiume e di vari collezionisti privati. (Dulibić 2007).

L'esposizione presenta i disegni di Maurović, le sue illustrazioni per libri, caricature, poster pubblicitari, dipinti e fumetti. 'La situazione del lascito artistico di Maurović è piuttosto caotica, dato che in mancanza di un erede tutte le opere sono andate al municipio centrale di Zagabria, che le ha poi cedute a musei e gallerie. Inoltre, vista l'abitudine dell'artista di regalare i suoi lavori a conoscenti e amici, non è chiaro quanti di questi siano dispersi tra le collezioni private'. (Biluš, 2007).

Proprio questa mostra ha ispirato una serie di articoli interessanti sulla vita dell'autore e sul destino delle sue opere.

Nella sua critica in occasione dell'esposizione, Davor Aslanovski analizza tre questioni principali: 1) la questione del rapporto tra arte 'alta' e 'bassa'; 2) la questione dell'eros e della pornografia in Maurović; 3) la questione 'dello studio, della critica, della presentazione e della promozione del fumetto come forma d'arte autonoma, che risponde a leggi intrinseche che non governano nessun'altra forma artistica e cui cronicamente si presta troppo poca attenzione sia nella letteratura specialistica che nella critica che nella prassi museale ed espositiva'. (Aslanovski, 2007: 42-47).

Aslanovski sostiene che i fumetti di Maurović condividano il destino del fumetto, ovvero della Nona Arte:

Ne hanno scritto egregiamente sia Vera Horvat-Pintarić che Rudi Aljinović e Darko Glavan.... ma ancora nessuno se ne è occupato attraverso le categorie specifiche di questo genere artistico. Se ne è scritto come se si trattasse di letteratura o di pittura, ma finora nessuno l'ha analizzato come ciò che è, vale a dire come l'arte di affiancare due o più immagini al fine di trasmettere una narrazione visiva più lunga, ed ecco perché, nonostante la sua presenza pubblica e letteraria, questa parte dell'opera di Maurović rimane misconosciuta. È una parte conosciuta, ma non analizzata, oppure analizzata, ma non nella sua essenza. (Aslanovski, 2007: 42-47).

Asanović analizza l'accettazione consapevole di Maurović della bassezza e la spiega con il suo interessamento costante e totale verso l'uomo.

Si chiede poi per quale ragione anche fumetti con sceneggiature di alto valore artistico, un tratto grafico magistrale ed un ottimo utilizzo della retorica visiva e della narrazione grafica vengano ancora classificati come arte 'bassa'. Nonostante il fumetto lotti da decenni per la sua affermazione, la risposta al quesito appena formulato risiede paradossalmente, secondo Aslanovski, proprio nella scelta del genere di restare nella propria nicchia. Sostiene che anche nei fumetti più realistici, indipendentemente dalla qualità della sceneggiatura, viene mantenuta comunque una certa semplificazione della realtà.

Come dimostrato da Scott McCloud, la stilizzazione caricaturale ha una forza identificativa molto maggiore rispetto alla rappresentazione realistica, e dato che l'identificazione con i personaggi è il momento chiave

per il lettore di ogni narrazione, è logico che il fumetto, in quanto arte narrativa, mantenga una semplificazione caricaturale della realtà come fonte di vitalità. (Aslanovski, 2007: 42-47).

Između političkih ideologija i pornografije - Tra ideologie politiche e pornografia

Nel 2018 nel Museo di Arte Contemporanea di Zagabria si inaugura la mostra *Andrija Maurović: Između političkih ideologija i pornografije (Andrija Maurović: tra ideologie politiche e pornografia)*, ideata da Frano Dulibić e curata da Radmila Iva Janković.

Oltre alle opere conservate presso il Museo Storico di Croazia e tra i materiali grafici della Biblioteca Nazionale e Universitaria NSK ed alla raccolta della Città di Zagabria, conservata presso il Museo di Arte Contemporanea, la mostra ha esposto anche una serie di opere meno conosciute e rimaste finora nell'ombra, appartenenti alla collezione privata di Mladen Novaković.

L'esposizione non si focalizza sui fumetti più celebri di Andrija Maurović, come Stari mačak, ma intende gettare uno sguardo diverso sui suoi materiali più frammentari e misconosciuti. Maurović rimane senza dubbio uno dei massimi fumettisti croati, ma accanto alle sue opere degli anni '60 esistono innumerevoli suoi lavori che hanno arricchito graficamente il quotidiano di tante generazioni. Accanto alle opere di carattere ideologico o a tema storico e d'avventura, Maurović in diverse occasioni realizzò anche disegni e fumetti a tema erotico e pornografico, per dedicarsi negli ultimi anni alla pittura di motivi erotici. Si tratta di un opus particolarmente vario sia per i temi che per le diverse tecniche pittoriche utilizzate, che anche per l'uso di mezzi comunicativi differenti: da illustrazione e caricatura fino a fumetto, poster e pittura. (Dulibić, 2018).

Tenendo a mente il secolo turbolento nel quale Maurović visse e operò (durante il Regno di Jugoslavia, la Seconda guerra mondiale, lo Stato Indipendente di Croazia, la Jugoslavia socialista) Dulibić conclude:.

Ci rendiamo conto che le idee politiche di Maurović risultano meno influenti dei cambiamenti ideologici più o meno radicali che si verificarono durante la sua vita e la sua carriera. [...] Le sue opere sconosciute al pubblico ci fanno apprezzare la capacità dell'artista di andare oltre questi cambiamenti e ci fanno calare meglio la sua opera nel contesto storico e politico nel quale viveva e creava. (Dulibić, 2018).

Da queste righe appare evidente come Maurović sia una figura complessa ancora poco approfondita, sia come artista che come personalità.

Quest'ultima mostra rappresenta quindi non solo un'opportunità di apprezzare dal vivo le opere di Maurović (alcune delle quali quasi mai esposte, come alcuni poster), ma un appello a valorizzare ed analizzare in modo più organico l'opus di questo artista, poiché, come dichiara Dulibić,

chiamandolo solamente fumettista gli faremmo un torto. Nella società croata la cultura popolare è ancora sottovalutata, mentre le opere non fumettistiche di Maurović, seppur rilevanti, sono ancora misconosciute. (Dulibić, 2018).

Nella conferenza *Ispod pojasa* (Sotto la cintura), tenutasi a margine della mostra, il critico cinematografico Mario Kozina ha analizzato la 'pornografia' nell'arte rispetto ai disegni e ai fumetti di Maurović. Kozina dichiara:.

Nella critica dell'arte l'espressione 'pornografico' si utilizza perlopiù come argomentazione per screditare qualcuno o qualcosa. Un'opera definita 'pornografica' spesso è letterale, scandalosa e senza gusto per contenuti e retorica. La pornografia tuttavia è più eloquente di quello che vorrebbero i suoi critici. Nei secoli di storia si è rivelata mezzo di critica sociale alle élite ed alle autorità politiche e religiose, ai loro valori e gusti. Nella letteratura ha dato forma a ideali filosofici, mentre in ambito cinematografico ed editoriale ha dato voce alla libertà di parola e di espressione. [...] Si tratta di un'espressione culturale che, eliminando gli strati della vita civile e della socialità, scopre quello che si trova sotto la superficie, altrimenti impenetrabile. La trasgressione sessuale è appena l'inizio del discorso pornografico. Partendo dai fumetti pornografici di Andrija Maurović, il mio intervento cercherà di spiegare che cosa ci comunichino la pornografia e i suoi eccessi. (Kozina, 2019).

CONCLUSIONE.

Il 'padre del fumetto croato' rimane inafferrabile anche dopo qualche mese di ricerca sulla sua vita e la sua opera.

Tra le tante categorizzazioni, possiamo individuare tre fasi artistiche:

- 1) Nel primo dopoguerra, quando è attivo come caricaturista e illustratore di libri e, dal 1935, anche come fumettista.
- 2) Durante la Seconda guerra mondiale, con due sottofasi: prima dell'adesione ai partigiani (fumetti a tema storico) e durante la lotta partigiana (disegni propagandistici che tematizzano la Resistenza).
- 3) Nel secondo dopoguerra: ritorno ai poster e alla pittura.

La sua attività artistica quindi compie un movimento circolare, che lo fa ritornare alla pittura, in particolare di quella erotica e pornografica, con cui aveva iniziato negli anni '20.

Per Dulibić è indubbio che Maurović in gioventù creasse delle caricature erotiche anche perché questo era quello che gli veniva chiesto dall'editore. Quando invece negli anni '70 si dedica nuovamente alla pittura con elementi pornografici, lo fa per mostrare la corruzione della società nel senso del materialismo cui tende il singolo. (Ponoš, 2018).

Quello che sicuramente possiamo dichiarare è che è stato una figura fuori dagli schemi, instancabile e diversa, indomabile e all'avanguardia, che prendeva la vita e le dava un senso.

Ha sfruttato i talenti che la vita gli ha donato in tenera età, sapendo smettere quando le condizioni lo richiedevano. Deciso e combattivo, portato al dialogo con uomini e animali, li immortalava con il suo tratto artistico. Da un lato descritto come 'uomo della sua epoca', dall'altro sempre artista con una dose di eros e provocazione, grande fantasia e a volte con idee ingenuie, quasi infantili.

La Biblioteca Nazionale e Universitaria NSK possiede la maggior parte delle opere di Maurović, appartenute precedentemente a privati. Di numerosi dipinti, disegni e lavori si sono perse le tracce, probabilmente rubati o sottratti dalla sua casa negli ultimi anni di vita.

Anche oggi di Maurović ci colpiscono il senso estetico di molti disegni, la modernità delle idee e la non adesione alle varie ideologie succedutesi durante la sua esistenza, il suo saper restare fedele a se stesso nonostante imperi e regimi. ♡

Bibliografija

- ASLANOVSKI, DAVOR, 2007: *Umjetnost slijeda još uvijek bez sekvencija*. 42-47. [<https://hrcak.srce.hr/18643>].
- BAJALICA, NEDELJKO, 2021: *Andrija Maurovic – Blago Fatahive e altre storie*. Lo spazio bianco [<https://www.lospaziobianco.it/andrija-maurovic-bлаго-fatahive-e-altre-storie/>].
- BECK, BORIS, 2007: *Maurovićevi komunisti*, Nacional [<http://arhiva.nacional.hr/clanak/36391/maurovicevi-komunisti>].
- BILUŠ, MARINA, 2007: *Istine i laži o majstoru stripa i erotike*, Nacional [<http://arhiva.nacional.hr/clanak/33027/istine-i-lazi-o-majstoru-stripa-i-erotike>].
- BOGDANIĆ, SINIŠA, 2015: *Neizvjesna budućnost stripa u Hrvatskoj*. DW.com [<https://www.dw.com/hr/neizvjesna-budu%C4%87nost-stripa-u-hrvatskoj/a-18416474>].
- CVJETANOVIĆ-LABOS, MAJA, 2021: *Pamćenje vremena, 23. ožujak 1901* [<https://www.magicus.info/kolumna/maja-cvjetanovic-labos/pamcenje-vremena-29-ozujak-1901>].
- DULIBIĆ, FRANO, 2007: *Before the Comic Strip*. Katalog [https://www.academia.edu/19835694/Before_the_Comic_Strip_Andrija_Maurovic_].
- DULIBIĆ, FRANO, 2018: *Maurović između političkih ideologija i pornografije* (katalog) [<https://www.bib.irb.hr/971510>].
- DULIBIĆ, FRANO; GLAVAN, DARKO, 2007: *Andrija Maurović: poznato i nepoznato*. Zagreb: Galerija klovićevi dvori.
- HORVAT, DINA, 2018: *Andrija Maurović i hrvatski strip (1901-1981.)*. *Diplomski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Odsjek za povijest.

- KOZINA, MARIO, 2019: *Ispod pojasa* (predavanja uz izložbu A. Maurović; Između političkih ideologija i pornografije) [<https://mdc.hr/hr/kalendar/pregled-mjeseca/mario-kozina-%E2%80%9Eispod-pojasa%E2%80%9C-predavanje-uz-izlozbu-%E2%80%9Candrija-maurovic-izmedu-politickih-ideologija-i-pornografije%E2%80%9D,102129.html?date=19-02-2019>].
- KRULČIĆ, VELJKO, 2014: *Strip kao simbioza vrhunske umjetnosti i vrhunske zabave ili Maurović, zauvijek* (predgovor monografije Mauroviću s ljubavlju). Mediantrop 13 [<http://www.mediantrop.rankomunitic.org/veljko-krulcic-strip-kao-simbioza-vrhunske-umjetnosti-i-vrhunske-zabave-ili-maurovic-zauvijek>].
- KRULČIĆ, VELJKO; NEUGEBAUER, ROBERT, 1990: Odiseja jednog „zabranjenog“ stripa. Radovanović Žrnovački, Stanko & Andrija Maurović, *Seoba Hrvata*. Vinkovci: KIC „PRIVLAČICA“. 3-11.
- KÜFNER, CHRISTINA, 2020: *Na Zapadu nepoznati stripovi s Balkana*. DW.com [<https://www.dw.com/hr/na-zapadu-nepoznati-stripovi-s-balkana/a-52725422>].
- MAUROVIĆ, ANDRIJA, 1997: *Hrvatski leksikon*, II. Svezak (L-Ž). Zagreb: Naklada Leksikon. 84-85.
- MAUROVIĆ, ANDRIJA; KOVAČIĆ, KREŠIMIR, 1935: *Vjerenica mača*. Zagreb: Novosti.
- MAUROVIĆ, ANDRIJA; RADOVANOVIĆ-ŽRNOVAČKI, STANKO, 1943/1944: *Seoba Hrvata*. Zagreb: Zabavnik.

- O STRIPU, 2021: *O stripu 'za odraslu publiku', koji po Mauroviću predstavlja 'politički protest', ali za kojeg nisam uspio identificirati niti pisca niti djelo prema kojem je 'Podzemna carica' i nastala.* MojStrip [<https://www.mojstrip.eu/kolumne/o-stripu-sada-i-nekada-by-krulcic/o-stripu-za-odraslu-publiku-koji-po-maurovicu-predstavlja-politicki-protest-ali-za-kojeg-nisam-uspio-identificirati-niti-pisca-niti-djelo-prema-kojem-je-podzemna-carica-i-nastala/>].
- PAVIČIĆ, SNJEŽANA, 1986: *Katalog. Muzej revolucije naroda Hrvatske* [https://www.hismus.hr/media/documents/izdavastvo/ID-2-1986_Andrija_Maurovi%C4%87-Stari_ma%C4%8Dak_u_NOB-i.pdf].
- PONOŠ, TIHOMIR, 2018: *Uz izložbu o Andriji Mauroviću u MSU-u: Između političkih ideologija i pornografije.* Novi list [https://www.novilist.hr/ostalo/kultura/izlozbe/uz-izlozbu-o-andriji-maurovicu-u-msu-u-izmedu-politickih-ideologija-i-pornografije/?meta_refresh=true].
- ŠIMAT BANOV, IVE, 2001: *Andrija Maurović ili sva čuda devete umjetnosti.* Vijenac [<https://www.matica.hr/vijenac/184/andrija-maurovic-ili-sva-cuda-devete-umjetnosti-16946/>].
- ŠPERO, TIA, 2020: *Prvi hrvatski strip je Vjerenica mača iz 1935., a od 1945. strip se brani kao kapitalistička tvorervina.* Večernji list [<https://www.vecernji.hr/kultura/prvi-hrvatski-strip-je-vjerenica-maca-iz-1935-a-od-1945-strip-se-brani-kao-kapitalisticka-tvorevina-1452706>].
- STRIP, 2021. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021.* [<https://enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58410>].

- SUDŽUKA, GORAN, 2012: *My Five Most Influential Croatian Comic Book Artists*. CBR.com [<https://www.cbr.com/my-five-most-influential-croatian-comic-book-artists/>].
- TILLY, ROBERT, 2003: *Stari mačak europskog stripa*. Hrvatska riječ [<http://www.hrvatskarijec.rs/vijest/A13709/Stari-macak-europskog-stripa/>].
- UČAMBARLIĆ, ADNAN, 2016: *Stripovi uz koje su odrasle generacije*. Aljazeera [<https://balkans.aljazeera.net teme/2012/4/27/stripovi-uz-koje-su-odrasle-generacije>].
- VOJINOVIĆ, ALEKSANDAR, 2007: *Andrija Maurović: Prorok Apokalipse*. Zagreb: Profil International.
- ZUPAN, ZDRAVKO, 1981: Andrija Maurović. *Andrija Maurović, Čuvaj se senjske ruke. Devojka sa Sijere*. Gornji Milanovac: NIRO „Dečje novine“. 63-64.

Sažetak

Ovim smo radom htjeli predstaviti Oca hrvatskoga stripa povodom 120. obljetnice rođenja i 40. smrti (1901.-1981.).

Burno 20. st. iznjedrilo je u hrvatskoj kulturi i umjetnosti nekoliko velikih pisaca i pjesnika, slikara i kipara, kojima možemo dodati i predstavnika devete umjetnosti Andriju Maurovića. Iako kritičari daju najveću vrijednost upravo njegovim stripovima, moramo napomenuti da se bavio slikarstvom i karikaturom, da je ilustrirao knjige, crtao plakate, stvarao prve reklame u poslijeratnoj Jugoslaviji. Možda je taj dio njegova opusa manje istražen, pogotovo jer je velik dio radova izgubljen.

Došli smo do pitanja kako i do koje granice povezivati način života umjetnika (u Maurovićevu slučaju zasigurno neobičnog), povijesno razdoblje u kojem je živio (prije, za vrijeme Drugoga svjetskog rata i nakon njega, uključujući sve državne strukture toga doba) i sama umjetnička djela.

O njemu su pisali suvremenici, često sa suprotnim gledištima, vrednujući njegovo ponašanje i riječi više nego sama djela. Ako bismo trebali sažeti tu vezu njegova življenja krajnosti, od rasipnosti do siromaštva, i ideju vodilju u stripovima, mogli bismo istaknuti originalnost crteža i težnju za crno-bijelim svijetom, s krajnjom pobjedom bijeloga kao dobra.

Svoj smo rad podijelili na šest poglavlja: Uvod – o dodiru mladih sa stripom osamdesetih godina 20. st. u Jugoslaviji, Povijest hrvatskoga stripa s najznačajnijim predstavnicima četiriju generacija, Život i djelo Andrije Maurovića, Prikaz *Vjerenice mača* i *Seobe Hrvata* s prijevodom nekoliko stranica na talijanski, Dvije važne izložbe u 21. st. koje su pobudile veliko zanimanje te potakle nova istraživanja i Zaključak.

Koristili smo dostupne radove i članke uglavnom s interneta i to one novijega datuma.

Vesna Piasevoli

Vesna Piasevoli is a Croatian language lecturer at the University of Trieste (SSLMIT). She holds a degree in Croatian or Serbian language and Yugoslav literature from the Faculty of Philosophy in Zadar, and a PhD on the topic of verbal aspect in Croatian and Italian languages, from the Faculty of Philosophy of Zagreb. Her articles on the speech of Croats living in Italy, and those in Trieste in particular, were published in Diaspora language contact (2021).

Marco Dorigo

Marco Dorigo is a PhD student at the University of Udine (DILL) and the University of Trieste (SSLMIT), where he obtained a MA in conference interpreting in 2019. During his study he spent some exchange semesters in Vienna, Heidelberg, Mainz (Germersheim) and Ljubljana. His research topics are interpreters in conflict situations and sociolinguistics of Italian concentration camps for Yugoslav civilians.



Aleksandar Zograf,
esponente di spicco
del *graphic journalism*
contemporaneo serbo

Aleksandar Zograf, Leading
Figure of the Serbian
Contemporary *Graphic*
Journalism Genre

Aleksandar Zograf, pseudonimo di Saša Rakezić, rappresenta una delle voci più importanti del *graphic journalism* in Serbia. Le sue opere sono tradotte in diverse lingue, e in Italia è presente ormai da più di vent'anni, da quando nel 1999 scrisse la sua cronaca quotidiana dei bombardamenti della Nato con *Lettere dalla Serbia*. Zograf è un testimone speciale degli eventi storici a cui assiste, ma spazia anche in epoche diverse e riserva sempre uno sguardo particolare che istantaneamente ci riporta nei tempi che furono. Partendo spesso da una prospettiva autobiografica con il personaggio protagonista che riprende le sue stesse sembianze ci porta in viaggio nello spazio e tempo, sempre con uno stile originale e riconoscibile sia dal punto di vista della scrittura che del disegno dei fumetti. Questa panoramica insieme alla traduzione di alcune sue tavole a fumetti è un tentativo di avvicinarlo a chi in Italia ancora non conosce le sue opere, che fanno ormai parte della storia del fumetto serbo e europeo.

FUMETTO SERBO, GRAPHIC JOURNALISM, FUMETTO STORICO, FUMETTO JUGOSLAVO, FUMETTISTA, FUMETTI, TITO

Aleksandar Zograf, pseudonym of Saša Rakezić, represents one of the most important voices of graphic journalism in Serbia. His works are translated into several languages, and he has been known in Italy for more than twenty years, since the publication in 1999 of *Letters from Serbia*, a chronicle of the NATO bombings which happened that same year. Across his books, Zograf not only depicts contemporary events, but also travels in time and lets us immerse in different eras. Often starting from an autobiographical perspective with the protagonist impersonating the author himself, he takes us on a journey through space and time, always with an original and recognizable style both from the point of view of writing and drawing comics. This overview together with the translation of some of his comics is an attempt to bring him closer to those in Italy who still do not know his works, which are now part of Serbian history and European comics.

SERBIAN COMICS, GRAPHIC JOURNALISM, HISTORICAL COMICS, YUGOSLAV COMICS, COMIC, COMICS, TITO

INTRODUZIONE

Questo articolo ha lo scopo di avvicinare al pubblico italiano la figura del fumettista serbo Aleksandar Zograf, rappresentante di spicco del *graphic journalism* nazionale ed europeo in questo momento. Risulta quasi impossibile parlare del fumetto in Serbia senza nominare la sua figura e quindi ci sembra utile e opportuno dedicare questo contributo alla sua vita e opera.

Dopo un'introduzione che illustrerà la sua vita e il percorso artistico, sarà riportata una breve intervista di qualche anno fa in cui Zograf si racconta e poi ci si concentrerà sul modo in cui Zograf tratta il tema storico il che sarà illustrato con alcune strisce da lui disegnate con la traduzione in italiano inserita direttamente all'interno del fumetto. Questo lavoro di traduzione e di creazione delle tavole in italiano risale a qualche anno fa ed è risultato della collaborazione con Andrea Plazzi, fumettista e traduttore per Marvel Comics. In seguito, queste tavole furono pubblicate sul sito dell'Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa.

CHI È ALEKSANDAR ZOGRAF

Saša Rakezić, conosciuto con lo pseudonimo di Aleksandar Zograf, è un fumettista serbo. Attualmente risiede a Pančevo, città serba a pochi chilometri da Belgrado, dove nacque il 7 agosto 1963. (Zograf 2021)

Inizia a disegnare fumetti giovanissimo e pubblica una sua prima rivista amatoriale all'età di 16 anni. Alla fine degli anni Ottanta collabora già con diverse riviste serbe, come *NON*, *Ritam*, *Rock*, *Mladost*, curando rubriche di musica e arte. Nello stesso ambito, nei primi anni Novanta, inizia a scrivere per *Vreme*, settimanale indipendente di Belgrado.

Si tratta di una delle pubblicazioni più rispettate dell'attuale panorama serbo dato che, come spiega Zograf nell'introduzione alla sua raccolta di fumetti "Appunti" (2005: 3), non solo sono sopravvissuti all'era Milošević ma, nonostante le critiche e le difficoltà, hanno conservato la loro indipendenza critica anche col governo successivo, salito al potere nel 2000.

Nell'intervista fatta a Zograf nel 2015 gli abbiamo chiesto quando nacque l'idea di pubblicare i fumetti su *Vreme*. Egli spiegò che nel 2003 il redattore della rubrica di cultura, Nebojša Grujičić, pensò che sarebbe stata una bella idea pubblicare i suoi fumetti anche su questo settimanale politico indipendente. Era una cosa del tutto nuova e diversa, dato che in Serbia nessun settimanale di politica ha mai pubblicato questo genere letterario. Si pensava infatti che un tipo di pubblicazione che si interessasse di politica, come è di fatto *Vreme*, non potesse lasciar spazio al fumetto. Tuttavia fu riscontrato che il tutto funzionava molto bene, tanto che dalla pubblicazione della prima striscia fino ad oggi i redattori di *Vreme* gli hanno lasciato carta bianca. "Nessuno mi ha mai chiesto e tuttora chiede cos'ho in serbo per il prossimo numero, così che tra noi vige un tacito accordo, che tutti noi pensiamo abbia senso, per il quale i fumetti saranno pubblicati a prescindere".

I fumetti per *Vreme* sono conosciuti anche in Italia grazie alle collaborazioni di Zograf con *Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa* e il settimanale *Internazionale*.

L'Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa, centro studi con sede a Rovereto, indaga sulle trasformazioni sociali e politiche nel sud-est Europa, in Turchia e nel Caucaso. Dal 2004 si è instaurata una collaborazione di tal successo tra il fumettista e il centro studi che il portale di informazione online di *Osservatorio* contiene ad oggi il più ricco archivio web italiano dei fumetti di Zograf.

Nel 2005 iniziò la collaborazione con il settimanale *Internazionale*, che ancora oggi pubblica periodicamente strisce di Zograf, principalmente quelle della serie “Cartoline da...” in cui l’autore racconta in maniera personalissima i suoi viaggi. “Penso che sia una collaborazione molto produttiva, adoro viaggiare e disegnare fumetti sui miei viaggi, e l’idea di base della redazione dell’*Internazionale* è proprio quella di offrire al lettore una prospettiva internazionale”, spiega nell’intervista che ci ha rilasciato.

Oltre alla collaborazione con riviste italiane ed estere, Zograf ha pubblicato libri in molti Paesi.

Tra le pubblicazioni di maggior successo sono da ricordare le cronache dalla Belgrado sotto le bombe della NATO. Questi reportage a fumetti nacquero negli anni Novanta a Pančevo, sua città natale, con l’intento di raccontare il lato umano della guerra.

Pančevo, città industriale poco distante dalla capitale serba, fu bersaglio frequente durante i bombardamenti NATO del 1999, e in quell’anno Zograf instaurò una corrispondenza via mail con colleghi e amici fumettisti in Europa e Nord America, riportando la sua esperienza in tempo di guerra. (Sigona 2000) Lo scambio di mail è stato successivamente raccolto in un volume dal titolo “*Bulletins from Serbia*”, pubblicato nel 1999 in inglese. La drammaticità delle immagini descritte nella corrispondenza ha poi ispirato la serie di fumetti pubblicata negli Stati Uniti nel 2007 con il titolo “*Regards from Serbia: A Cartoonist’s Diary of A Crisis in Serbia*”, che diedero a Zograf notorietà a livello internazionale.

Oltre a “Lettere dalla Serbia: cronaca quotidiana dei bombardamenti della NATO” (edita da PuntoZero, 1999), Zograf vanta molte altre pubblicazioni in italiano, tra cui quelle per la casa editrice Black Velvet (“(C’è) Vita nei Balcani?”, “Saluti dalla Serbia” e i volumi “Appunti



← **FIG. 1**
Gordana Basta,
la moglie di Zograf,
Saša Rakezić, Maja
Vranješ e Diana
Furlan nell'occasione
della presentazione
di *L'ultima avventura
di Kaktus Kid* al TTF
nel 2019 (archivio pri-
vato di Maja Vranješ)

– Un anno con Aleksandar Zograf”) e per Fandango/Coconino Press (“Storie in giro per lo spaziotempo con Aleksandar Zograf” e “Segnali – Ancora storie di Aleksandar Zograf”).

L'autore ha partecipato inoltre a varie iniziative: in Friuli ha collaborato con il gruppo musicale Arbe Garbe per il progetto *Books Across Balkans*, patrocinato dal Ministero degli Affari Esteri e dalla Central European Initiative. Si tratta di una raccolta di libri per le biblioteche dei Paesi coinvolti nella guerra dei Balcani realizzata grazie alle donazioni raccolte durante un tour di concerti benefici in cui Zograf disegnava dal vivo. (Turci 2012)

Ha partecipato a innumerevoli mostre e festival internazionali, vincendo numerosi premi. Uno dei riconoscimenti ricevuti negli ultimi anni gli è stato assegnato il 19 febbraio 2015 dalla galleria d'arte *Remont* di Belgrado, che gli ha conferito il premio “Pohvala” (“Ringraziamento”) per l'importante ruolo ricoperto nel panorama artistico in Serbia. (SEEcult.org 2015)

Nel 2019 ha presentato al Trieste Film Festival il docufilm d'animazione *L'ultima avventura di Kaktus Kid*, in cui indaga attorno alla figura di Veljko Kockar, geniale fumettista serbo del periodo prebellico condannato a morte dopo la liberazione di Belgrado dell'ottobre 1944.

Recentemente, all'interno della rassegna *Venezia legge i Balcani* promossa dall'Università Ca' Foscari ha avuto luogo la presentazione della traduzione in italiano del suo libro *Il quaderno di Radoslav e altre storie della II guerra mondiale* pubblicato da 001 edizioni proprio alla fine del 2021. La presentazione si è svolta a Venezia il 7 dicembre 2021, successivamente si sono svolti eventi analoghi anche a Milano e a Torino.

La curiosità legata a questo libro è il fatto che viene prima pubblicato in italiano mentre la pubblicazione in lingua serba è prevista prossimamente. (Lučić 2021)

ALEKSANDAR ZOGRAF SI RACCONTA

Di seguito è riportato il testo dell'intervista rilasciatoci da Zograf qualche anno fa, in cui l'autore spiega personalmente che genere di fumetti disegna, quali sono i temi a lui più cari, il perché delle collaborazioni con *Vreme* e *Internazionale* e quali sono le fonti d'ispirazione che predilige. Le domande sono state omesse per rendere la lettura più scorrevole.

Al mio lavoro viene spesso attribuito il genere del “comics journalism”, ma penso che questa non sia una definizione sufficientemente ampia da riuscire a comprendere tutto ciò che vorrei comunicare con i miei fumetti. Il mio approccio potrebbe essere definito “giornalistico”, in quanto mi sono interessato al giornalismo già quand'ero adolescente, quindi molto prima di quando ho iniziato a pubblicare le mie opere. Tuttavia i miei fumetti spesso non sono inquadrabili come appartenenti ad un genere definito – mi interessano i sogni, così come la realtà, e io lascio che i diversi mondi si intersechino e intreccino nei miei lavori.

Ho iniziato a collaborare con la rivista Vreme nei primi anni '90, come giornalista – ho scritto per la rubrica di cultura, principalmente sui fumetti e sull'arte in generale. Nel 2003 il redattore della rubrica, Nebojša Grujičić, pensò che sarebbe stata una bella idea pubblicare i miei fumetti anche su questo settimanale politico indipendente. Era una cosa del tutto nuova e diversa, dato che in Serbia nessun settimanale di politica ha mai pubblicato fumetti. Si pensava infatti che un tipo di pubblicazione che si interessasse di politica, come è di fatto Vreme, non potesse lasciar spazio al fumetto. Tuttavia la novità venne accolta molto favorevolmente e dalla pubblicazione della prima striscia fino ad oggi i redattori di Vreme mi hanno lasciato carta bianca per i miei fumetti – nessuno mi ha mai chiesto cos'ho in serbo per il prossimo numero, così che tra noi vige un tacito accordo per il quale i fumetti saranno pubblicati.

La fortuna ha voluto che un redattore della rivista Internazionale, già nel 2005, notò uno dei miei fumetti pubblicati su Vreme, che avevo cominciato dopo aver visitato Zagabria. Mi ha fatto davvero piacere sapere che la pubblicazione di questo fumetto fu annunciata sulla copertina del settimanale – ne seguì una collaborazione, che dura ancora oggi, dato che i miei lavori, come quelli della serie “Cartoline da...”, vengono pubblicati periodicamente. Penso che sia una collaborazione molto produttiva – adoro viaggiare e disegnare fumetti sui miei viaggi, e l'idea di base della redazione dell'Internazionale è proprio quella di offrire al lettore una prospettiva internazionale. Spessissimo mi capita di incontrare lettori italiani che sanno dei miei lavori grazie ai fumetti su Internazionale piuttosto che per le pubblicazioni dei miei libri in Italia.

Nei fumetti sui viaggi pubblicati su Vreme e Internazionale cerco di annotare tutto quello che credo interessante dei luoghi che ho l'opportunità di visitare. Questi possono essere dei dettagli, ai quali la maggior parte delle persone magari non fa nemmeno troppo caso. Qualche volta la mia attenzione viene attirata da qualcosa che sembra un simbolo riconoscibile di qualche città, ma prevalentemente mi attraggono le peculiarità che non si possono trovare nelle classiche guide turistiche. Sono convinto che il mondo in cui viviamo sia un luogo emozionante, in cui esistono tanti particolari che aspettano solo di essere cercati.

Un buon numero di fumetti per Vreme è stato ispirato, come già accennato, da alcuni libri o appunti che scovavo al mercatino delle pulci, interessanti ma perlopiù dimenticati in mezzo ad altri. Utilizzando questi materiali scrivo lo scenario per il fumetto, eccitato dall'idea di salvare dall'oblio ciò che altre persone crearono, in un altro tempo. Penso che esista un gran numero di scenari estremamente interessanti, che venivano pubblicati quotidianamente sui giornali e perciò dimenticati. I materiali, che risalgono all'inizio del ventesimo secolo, sono quelli che mi danno particolare ispirazione – soprattutto dai Balcani, dove le persone sono inclini a comportamenti irrazionali, forse anche un po' pazzoidi, e al sognare ad occhi aperti, cosa che io osservo con grande affetto. (Furlan 2015)

Saša Rakezić alias Aleksandar Zograf

ZOGRAF, TESTIMONE SPECIALE DI EVENTI STORICI

Ancora dagli anni Novanta Zograf diventa un testimone speciale degli eventi storici a cui assiste scambiando le mail durante i bombardamenti

della NATO con i suoi amici all'estero. Il suo amico, famoso cartoonist Chris Ware, gli diede l'idea di narrare le vicende dei bombardamenti per il mercato americano, anche se lui aveva già trattato questo argomento nelle *Lettere dalla Serbia* per il mercato italiano nel 1999. (Zograf 1999) Le vicende narrate coprono un arco narrativo che va dal marzo del 1999 al primo gennaio del 2001 e comprendono a parte i bombardamenti anche il periodo successivo l'apice del quale sicuramente rappresentano gli eventi del 05 ottobre del 2000. All'epoca questa data veniva considerata un momento rivoluzionario per eccellenza per la Serbia: finalmente fu posta la fine al regime di Milošević. (Zograf 2007) Zograf commentava a caldo questi eventi così:

Al termine della giornata ci siamo resi conto che il popolo serbo era riuscito a rovesciare il regime di Milosević praticamente senza dover ricorrere alla violenza... È successo tutto in modo naturale, come una specie di sogno di massa che diventa realtà...

E poi aggiungeva:

Festeggiamo e basta! Dopotutto, chi se ne frega? Mi sembra un finale ragionevolmente lieto per un secolo che poteva chiudersi decisamente peggio. (Bajalica 2019)

Sin da allora storia rimane uno degli argomenti preferiti di Zograf che spazia dalla Jugoslavia postbellica agli eventi della Seconda guerra mondiale a tanti altri momenti che osserva sempre da una visuale originale. Il suo focus è sempre sulle storie dimenticate o trascurate della piccola gente, che sfuggono alla memoria collettiva. (Biscardi 2021)

L'approccio con cui Zograf affronta i temi storici ci sembra sintetizzato molto bene in questa affermazione di Alessandra Briganti del 2021: ...mettere la lente d'ingrandimento sulla Storia per Zograf non è un feticcio individualista, né un mezzo per equiparare vittime e carnefici, ma un modo per indagare le tante sfumature che rendono complessa la lettura degli eventi. Un metodo a cui Zograf ci ha fortunatamente abituato già nelle precedenti opere, quando è riuscito con grande profondità a restituire la dimensione di un conflitto, quello degli anni Novanta, vissuto in prima persona, facendo emergere ambiguità e contraddizioni. (Briganti 2021)

In un'intervista rilasciata recentemente alla rivista *CafoscariNEWS*, Zograf così risponde alla domanda della giornalista su quali sono le difficoltà e i vantaggi di raccontare eventi storici attraverso i fumetti rispetto ad altri mezzi di comunicazione:

C'è qualcosa di molto diretto nel modo in cui il fumetto colpisce nostra attenzione. In passato, era di solito un mezzo dedicato allo "spettacolo" e all'"azione", a volte anche intese in modo infantile. Ma negli ultimi decenni abbiamo scoperto che i fumetti possono trattare diverse questioni, anche serie. Oggi non è più considerato uno scandalo parlare di storia, scienza, filosofia sotto forma di fumetti. Anzi, la combinazione di illustrazioni e testo sono un ottimo strumento se si vuole raccontare fatti storici: arriva in modo rapido al lettore, che può facilmente scorrere avanti e indietro tra le tavole. Il fumetto può risultare più agevole di un libro o un filmato di lunga durata e non c'è nulla di male in questo. Due delle storie della mia raccolta sulla Seconda Guerra Mondiale che presenterò a Ca' Foscari sono state acquistate dal Museo della

Jugoslavia a Belgrado. Questo mi sembra un segno importante, visto che le istituzioni scientifiche o culturali raramente prendevano in considerazione fumetti nei loro fondi, almeno in Serbia. Qualsiasi forma di espressione è valida per diffondere le proprie idee e raccontare storie. (Biscardi 2021)

Per illustrare il modo in cui Zograf tratta gli argomenti storici ci sembra opportuno soffermarci su alcune sue tavole a fumetti dedicate a un importante personaggio storico ex-jugoslavo: Josip Broz Tito.

PISMA TITU

Lettera a Tito 1 e 2 sono due fumetti che rappresentano solo una piccola parte del ciclo di Zograf presente ormai da ben diciotto anni sulla rivista *Vreme*, una delle voci indipendenti che ancora resistono sulla scena mediatica serba. Nei diciotto anni di pubblicazioni Zograf ha affrontato temi più svariati dagli appunti di viaggio alle testimonianze storiche, pagine di un suo diario a fumetti, problemi geostrategici, guerre...

Nelle strisce da noi proposte Zograf ci racconta attraverso le lettere dei bambini inviate al presidente Tito l'atmosfera in cui si sono svolti gli ultimi giorni della sua vita. In un modo delicato e senza giudicare l'autore illustra il culto della persona che ha contraddistinto gli anni del suo governo, utilizzando il punto di vista dei bambini e i loro sinceri auguri che rivolgevano al presidente, sperando che sarebbe guarito dalla malattia in quel momento ormai in fase terminale.

I bambini che subito dopo la parola mamma pronunciano la parola Tito, bambini che insieme alle persone più care inseriscono il compagno Tito, bambini che gli offrono cibo e denaro per aiutare...

PISMA TITU (2)

ALEKSANDAR ZOGRAF.

O ŠESTU SVEDOČE NEKA PISMA, KOJA JE TITO PRIMAO TOKOM POSLEDNJIM MESTECI ŽIVOTA, DOK JE OPOKOJAVAO U JENKOVCIIMA U LJUBUŠANU 2 FAMILIJANI TON MOKI PISAMA UBAZAK OVIM U NEM U ČENKOVCI PISMA UPOKOJENIČKOG PRESODNIKA, KOJA JE POSTOJALA NEKA TONOM SLOVENIJA DRUŠTVA...



"DALJI TITO ČE MOŽ, MAJMO MOJA, BRATE MOJ, OČEKANI MI!"
NADA TONKA, KRATKO
"VODILA SAM TE U PROLAZI JERKOLO PUTA KROZ PINEZE TVOJA AUTOMOBILA,
ALI TO NI NIJEŠ PORUČIO TI SI MIJUZ MAJMO, SAMA I TITO, MOJŠEŠ I
SANDRA TONKA, OŠEŠ"

LETTERA A TITO (2)

ALEKSANDAR ZOGRAF

COJA CI PICANO LE LETTERE DI BAMBINO RICHIESTE DA TITO DURANTE UN'ULTIMA MESA IN VITA, MENTRE ERA COMPLESCENTE IN SANFORDO A LIBRARI E TONO FAMIGLIE IN QUESTE LETTERE IN OMI CASO PIRLA DELLA PIRLA, PIRSA IN AMPI SPER DELLA SOCIETA' NELLA PIRLA PRESIDIO DEL PRESIDENTE ZOGRAVIO.



"DALI TITO, PIRLO NEL MARE MA, FRATELLO MIO, GARDINO"
NADA TONKA, KRATKO
"TI HO VISTO PIRSE VISTE, MENTRE PASSAVI DAL INVENTINO DELLA TUA AUTOMOBILE, MA
NON MI BASTA TI DE, MENTRE A MAMMA, SORELLA E PAPA, E TU VINCIO AI MIO COLORE,
SANDRA TONKA, OŠEŠ"



"VI O MEMI VISTE NE ZANTE, A DA
O VONKA ZIMAN PONO OŠAN U ZINKE,
SUVIŠAN NA TELEVISIONI, PISTE MI"
"ALO NON TERA NUOVA DI MARINO"
ANKA MOJNE, BOKIŠO
"TITO, TI CI UŠA PIRSA,
SAMA PIRSA, MOŠKA TI"
SASA, BANJA LUKA
"KAD JITO PIRSA RILETI OŠOM KAD
SOME ZABUŠTO, KAD NE ŽANUŠI OŠO,
KAD TI OŠET BOPET BOKIŠO, MAS, CAS
SIR BODINO BOKIŠO, CAS BOKIŠO
LAURDANA I ZANŠVATI MANDIŠTO PIRŠINO
POTŠANNO UŠONŠO, MI PIRŠINO
GATITI C'UŠEŠ"

LOJŠICA MOŠIŠO, GOKŠKI KOSTAK



"TEI NON SA MENTE DI ME, MA IO DI LEE SO
MENTE COSE, STIMO A SCOLA, SANDRO LA
TELEVISIONE, MA SCORRA SE LE SERVONO SOLI
O ŠEŠ
SANDRA MOŠIŠO, BOKIŠO
TITO, TU DEŠ IL MESTRO PIRSE, LA MOSTRA
FORTE, MAND MOŠIŠO
STIMO, BANJA LUKA
"QUANDO HO STIMO IN ACCESI PIRSE
IL VOLO NEL CASO, QUANDO IL SOLE BRILLA,
QUANDO IL SOLE CAMPIRINO, QUANDO
SARAI IN NUOVO ACCANTO A NOI, QUANDO CI
TERMINA MENTRE PIRSA - PIRŠINO -
NO PER I PRATI E CAMPIRINO MA CAMPIRINO
BOKIŠO, PIRŠINO PER I PRATI MA
NON CAMPIRINO I PIRŠI
CAMPIRINO, BOKIŠO MOŠEŠ"



"GLORIO LA TELEVISIONI I SLOVENI VESTI KARO TI DEŠ I SIMAKKI DUBETI TVOJ
LIE, VON MOŠIŠO"
"ZINKA ZALAK, BOKIŠO"
"PIRŠO MOŠA BOKIŠO, MIJUZ MAJMO DA UŠONŠO, BILA ZE MAMMA MAJMO MI KRZE
DA ZE NUOVA MOŠA, BOKIŠO, BILA: TITO"
ANKA, MAŠEŠIŠOŠA KANONIŠO"



"QUANDO LA TELEVISIONE È ACCANTO LE NOTIZIE SE TUO STATO DI SANTE NEL CAMPIRINO E
TUO VISTO BOKIŠO, BOKIŠO
ZINKA ZALAK, BOKIŠO
"LA PIRSA PARLA CHE HO BOKIŠO A PIRŠE E STATA MAMMA E MAMMA MI DICE CHE LA
MA BOKIŠO PARLA E STATA TITO
MAMA, MAŠEŠIŠOŠA KANONIŠO"

Tutte queste sono solo alcune delle 400.000 lettere che sono state recapitate a Tito negli ultimi quattro mesi della sua vita, secondo alcune fonti che Zograf cita nel fumetto. Le sue illustrazioni fedeli alle coreografie dell'epoca, la divisa del maresciallo, le sciarpe rosse e i cappelli da pioniere, sono un affresco perfetto di quanto succedeva nel lontano 1980 nella Repubblica Federale Socialista di Jugoslavia.

Di seguito vengono riportati due fumetti di Zograf dedicati a Josip Broz Tito pubblicati sulla rivista *Vreme* (Zograf 2012a e Zograf 2012b), affiancati dalle tavole tradotte in italiano e pubblicate sul sito dell'Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa (Zograf 2015a e Zograf 2015b)

CONCLUSIONE

La figura di Aleksandar Zograf risulta essere imprescindibile per qualsiasi rassegna che voglia racchiudere al suo interno i maggiori esponenti del *graphic journalism* attivi in questo momento sul territorio dell'ex Jugoslavia.

Tra i vari argomenti a cui si dedica, quello storico ci sembrava particolarmente interessante da sottolineare per presentarlo in questa sede.

Il suo approccio agli argomenti storici si distingue sull'orizzonte dei fumetti contemporanei in Serbia al punto tale di farlo diventare un testimone speciale e l'interlocutore di riferimento per chiunque si voglia documentare su quanto sta succedendo nei Balcani in questo momento e in generale.

Focalizzandosi sulle storie di gente comune, sulle testimonianze come possono essere quelle contenute nelle lettere scritte dai bambini a Tito, Zograf ci offre una miriade di informazioni che con la loro semplicità giungono in modo immediato al lettore contemporaneo.

Zograf stesso afferma: 'Qualsiasi forma di espressione è valida per diffondere le proprie idee e raccontare storie.' (Biscardi 2021) Ci sembra che il suo metodo per avvicinare il pubblico alla Storia sia più che valido.

In un momento come questo in cui è sempre più difficile trasmettere le conoscenze storiche alle giovani generazioni, orientate sempre di più su una comunicazione iconica, e interessare loro in generale del passato, la lettura dei fumetti di Zograf ci pare un ottimo strumento per superare questo ostacolo e giungere ai lettori di tutte le età. ♡

Bibliografia e Sitografia

- BAJALICA, NEDELJKO, 2019: *Aleksandar Zograf – Saluti dalla Serbia*. LO SPAZIO BIANCO. [<https://www.lospaziobianco.it/aleksandar-zograf-saluti-dalla-serbia/>]
- BISCARDI, FEDERICA, 2021: *Guerra e Balcani raccontati in fumetti: conversazione con Aleksandar Zograf*. CafoscariNEWS. [https://www.unive.it/pag/14024/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=11649&cHash=211f3b946e2fe7e81bcfcbaf5a78daa]
- BRIGANTI, ALESSANDRA, 2021: *Aleksandar Zograf, le macerie della Storia tra frammenti e ricordi*. il manifesto. [<https://ilmanifesto.it/aleksandar-zograf-le-macerie-della-storia-tra-frammenti-e-ricordi/>]
- FURLAN, DIANA, 2015: *Aleksandar Zograf, Traduzione di fumetti dal serbo in italiano e commento linguistico. Tesi di laurea triennale*. Trieste: Università degli studi di Trieste, Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell' Interpretazione e della Traduzione.
- LUČIĆ, SANJA, 2021: *Nova strip-knjiga Aleksandra Zografa objavljena u Italiji, uskoro i na srpskom jeziku*. rts. [<https://www.rts.rs/page/magazine/sr/kulturno/story/3169/nesto-drugo/4627419/aleksandar-zograf-italija-kuaderno-di-radoslav-i-druge-price-iz-drugog-svetskog-rata.html>]
- SEECULT.ORG, 2015: *Pohvala Zografu, Proti i Džafu*. SEEcult.org. [<http://www.seecult.org/vest/pohvala-zografu-proti-i-dzafu>]
- SIGONA, NANDO, 2000: *Saluti dalla Serbia...Sasa Rakezic (in arte Aleksandar Zograf): fra i fumetti e la lotta per la democrazia*. Nonluoghi [<http://www.nonluoghi.info/old/serbia6.html>]

- TURCI, ALESSANDRA, 2012: *Sarajevo: Books Across Balkans*. Corriere
[<https://viaggi.corriere.it/eventi/books-across-balkans>]
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 1999: *Lettere dalla Serbia, Un fumettista sotto le bombe*. Bologna: PuntoZero.
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2005: *Appunti: un anno con Aleksandar Zograf*. Bologna: Black Velvet.
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2007: *Regards from Serbia*. Marietta: Top Shelf Productions.
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2012a: *Pisma Titu (1)*. Vreme #1126, 01.08.2012.
[<https://www.vreme.com/strip/pisma-titu/>]
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2012b: *Pisma Titu (2)*. Vreme #1127, 08.08.2012. [<https://www.vreme.com/strip/pisma-titu-2/>]
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2015a: *Lettera a Tito 1*. Balcanicaucaso.org.
[<https://www.balcanicaucaso.org/Media/Fumetti-di-Zograf/Lettera-a-Tito/Lettera-a-Tito1>]
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2015b: *Lettera a Tito 2*. Balcanicaucaso.org.
[<https://www.balcanicaucaso.org/Media/Fumetti-di-Zograf/Lettera-a-Tito-2/Lettera-a-Tito-2-1>]
- ZOGRAF, ALEKSANDAR, 2021: *Who is Aleksandar Zograf*.
aleksandarzograf.com. [<https://www.aleksandarzograf.com/whois.html>]

Sažetak

Ovim radom želele smo da predstavimo jednog od najznačajnijih srpskih i evropskih eksponenata grafičkog novinarstva, Aleksandra Zografa.

Iako je već godinama prisutan na italijanskoj strip sceni kao i u časopisu *Internazionale* i na sajtu *Osservatorio sui Balcani e Caucaso Trans-europa*, čini nam se da Saša Rakezić zavređuje da mu se posveti jedan sveubuhvatni osvrt na karijeru kako bismo ga približili italijanskim ljubiteljima književnosti i stripa s prostora bivše Jugoslavije koji možda još uvek ne poznaju njegov lik i delo.

Nakon uvodnog dela vezanog za njegov život i dosadašnju karijeru odlučile smo da se fokusiramo na dva njegova stripa objavljena u beogradskom časopisu *Vreme* kao ilustraciju originalnog stila autora i njegovog pogleda na istorijske teme iz jednog sasvim posebnog ugla. Zograf na osnovu svog sopstvenog iskustva ili kao rezultat neumornih pretrega za istorijskom građom, uspeva da dođe do veoma inspirativnog materijala koji mu služi kako bi nam dočarao davne epohe, ličnosti i događaje.

U stripovima koje smo prikazali Zograf nam putem sadržaja pisama koja su deca pisala Titu, u trenutku u kom je on već bio prilično bolestan, na jedan veoma suptilan način prenosi duh epohe. Bez eksplicitnih vrednosnih sudova, autor nudi čitaocima vrlo interesantno svedočenje koje dočarava način na koji je građen kult ličnosti druga Tita, kroz prizmu nevinih dečjih želja upućenih predsedniku. .

Rad je podeljen na šest poglavlja: Uvod – Život i delo Aleksandra Zografa, Intervju – Zograf priča o svom životu i radu, Zograf kao svedok istorijskih događaja, Prikaz stripova Pisma Titu 1 i 2, Stripovi Pisma Titu 1 i 2 na italijanskom i srpskom i Zaključak.

Koristili smo Zografovom obimnu bibliografiju, uključujući i njegov lični veb sajt, kao i članke uglavnom s interneta koji govore o njegovom opusu.

Diana Furlan

Diana Furlan obtained her BA in Applied Inter-linguistic Communication from the University of Trieste (SSLMIT) in 2015. She graduated with a thesis on Aleksandar Zograf and his work. She obtained her MA in International Communication from the University of Leicester in 2017. Her translations of Zograf's work into Italian are published online on Osservatorio Balcani e Caucaso Transeuropa.

Maja Vranješ

Maja Vranješ is an Adjunct professor at the University of Trieste (SSLMIT) and at the Emuni University in Piran. She is also a PhD student at the University of Koper. She obtained her master's degree in Italian Language and Literature from Belgrade University and specialised in Interpretation and Translation at University of Trieste obtaining her second master's degree in Translation and Interpretation. Her research topics are the intercultural aspects of subtitling and its usage in translation and language teaching.



***Survilo: il fumetto come
modo di narrazione***

*Survilo: Using Comics
as a Means of Narration*

L'articolo si propone di giustificare l'uso del genere fumetto come metodo narrativo di eventi storici di rilievo quali guerra, fame e sofferenza attraverso l'analisi della graphic novel *Survilo* di Ol'ga Lavrent'eva. L'opera è infatti la biografia a fumetti di Valentina Vikent'evna Survilo, nonna dell'autrice: il filo della narrazione accompagna il lettore dall'infanzia spensierata all'ingiusto arresto del padre, dall'esilio al ritorno a Leningrado, dallo scoppio della guerra all'assedio di Leningrado, dal dopoguerra allo scoprire finalmente la tanto attesa verità.

FUMETTO; SURVILO; URSS;
LENINGRADO; BIOGRAFIA;
STORIA; NARRAZIONE

The article aims to justify the use of the comics genre as a narrative method of particularly relevant historical events such as war, hunger and suffering through the analysis of the graphic novel *Survilo* by Ol'ga Lavrent'eva. This literary work is, in fact, the comic-book biography of Valentina Vikent'evna Survilo, the author's grandmother: the narrative thread leads the reader from a carefree childhood to the unjust arrest of her father, from being exiled to returning to Leningrad, from the outbreak of war to the siege of Leningrad, from the postwar period to finally discovering the long-awaited truth.

COMICS; SURVILO; USSR; LENINGRAD;
BIOGRAPHY; HISTORY; NARRATION

FIG. 1 →
 “Scrivi questo,
 esattamente questo:
 io vivo per tutti”
 (Lavrent’eva, 2019: 15)

1
 Come esemplificato dalle graphic novel in Europa, Giappone e USA.

2
 “The conflicted boundaries of what can be said and what can be shown at the intersection of collective histories and life stories” (Chute, 2008: 459). Qui e oltre, dove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

3
 “Comics can express life stories, especially traumatic ones, powerfully because it makes literal the presence of the past by disrupting spatial and temporal conventions to overlay or palimpsest past and present” (Chute, 2011: 109).

Il genere del fumetto in Russia si è sviluppato solo in tempi recenti e principalmente sul web. Non sono rari, infatti, i *komiksisty* (i.e. fumettisti) che usano questo medium per diffondere le loro opere. Il genere del fumetto ha iniziato a prendere piede solo in tempi recenti, a dispetto dello scetticismo del pubblico dei lettori e dei critici che consideravano il fumetto una letteratura di serie B, un ostacolo alla “vera lettura”. Come spiega José Alaniz, in era post-sovietica il discorso era principalmente centrato sull’effetto che i fumetti avrebbero avuto sui bambini considerati il target primario del genere; ossia un’influenza negativa o uno strumento pedagogico potenzialmente utile. Solo agli inizi degli anni Duemila si iniziò a considerare il genere come potenzialmente pensato anche per gli adulti o come una legittima forma letteraria¹, benché questi concetti fossero ancora alieni (Alaniz, 2010: 106–107).

Parlando nello specifico delle *graphic novel*, Hillary Chute afferma che questa denominazione (che sta ad indicare opere a fumetti di maggiore impatto) non è del tutto corretta. L’autrice continua dicendo che la maggior parte delle opere che rientrano in questo tipo di produzione sono *nonfiction* — raccontano ovvero fatti realmente accaduti —, e propone quindi una nuova definizione di *graphic narrative*: opere in cui si esplora “la linea sottile tra quanto può essere detto e mostrato di storie collettive e storie di vita”² (Chute, 2008: 459). In una pubblicazione successiva, la Chute afferma inoltre che “i fumetti possono raccontare straordinariamente storie di vita, specialmente quelle traumatiche, perché rende letterale la presenza del passato tramite l’alterazione delle convenzioni spaziali e temporali per sovrapporre passato e presente”³ (Chute, 2011: 109). “Alterazione” resa possibile



← FIG. 2
 “ARRUOLAMENTO VOLONTARIO ALL'ARMATA ROSSA - Speriamo mi prendano! Con la mia vista e l'asma... - Che fila enorme... Faremo in tempo? - Ora che arriva il nostro turno, la guerra è già finita. - Vinceranno il nemico senza di noi... - Rimarremo senza medaglia... - Quanti anni hai? - 14. Ma che dico? 16! - Mamma, quello è un dirigibile? - Un aerostato.”
 (Lavrent'eva, 2019: 108)

dalla struttura stessa del fumetto. Scott McCloud ci spiega: “le vignette del fumetto frammentano sia il tempo sia lo spazio, offrendo un ritmo discontinuo e frastagliato di momenti sconnessi” (McCloud, 2018: 79); la frammentazione diventa visiva grazie a quello che gli appassionati chiamano *margin*, o *gutter*, uno spazio bianco in cui l'azione continua grazie all'immaginazione del lettore.

Nelle pubblicazioni russe, il genere biografico, e più in particolare quello autobiografico, era poco esplorato, al contrario delle pubblicazioni occidentali, e ha avuto un lento sviluppo nella Russia post-sovietica (Alaniz, 2010: 180). Ancor meno apprezzate erano le opere con tematiche politiche o che raccontassero la vita nell'URSS. Esempio lampante è il trattamento riservato a Nikolaj Maslov dopo che nel 2004 pubblicò in Francia le sue memorie a fumetti (*Une jeunesse soviétique*, pubblicato nel 2007 in Italia col titolo *Siberia*). L'autore fu ostracizzato dai festival dei fumetti e l'opera aspramente criticata da famosi fumettisti russi, primo tra tutti Khikhus⁴, per diversi aspetti: il soggetto (la sua vita

4 Pavel Konstantinovič Sukhikh, fumettista e animatore, fondatore del festival del fumetto KomMissija.

FIG. 3 ▶

“Dopo le lezioni andavo a fare la spesa: ci si metteva in fila di notte, molto prima che aprisse il negozio. - Ecco, non ha risposto all'appello! Perde il posto! - Qual è il suo numero? - 154 - Per favore, io ho figli... - Abbiamo tutti dei figli. Alla fine della coda! I numeri progressivi li scrivevano direttamente sul polso.” (Lavrent'eva, 2019: 66)

**FIG. 4**

“Nonna, dovevamo scrivere tutto molto tempo fa.” (Lavrent'eva, 2019: 14)



durante l'ultimo ventennio dell'URSS), la rappresentazione stereotipata della madrepatria e lo stile usato per veicolare la storia – un disegno naïve, “brutto”, “sfigurativo”, quasi caricaturale che ricorda quello del *lubok*, ma anche (Alaniz, 2010: 180-184).

Quello che bisogna chiedersi è come il genere del fumetto possa raccontare tale sofferenza, tali storie.

Fuori dalla Russia si è sviluppato un genere chiamato *comic journalism* (i.e. giornalismo a fumetti), che prevede la narrazione di fatti storici realmente accaduti sotto forma di fumetto⁵.

Nel 2019 Ol'ga Lavrent'eva (grafica e membro dell'Unione degli Artisti di San Pietroburgo) pubblica con Bumkniga *Survilo*, “romanzo biografico” a fumetti. L'autrice racconta la storia della nonna, Valentina Vikent'evna Survilo, che attraversa i terribili anni della repressione e dell'assedio di Leningrado. Tramite il racconto della storia della protagonista si ha anche modo di assistere alla storia di milioni di persone: i leningradesi che insieme a lei e come lei hanno vissuto la guerra, l'assedio, hanno subito i morsi della fame.

Degna di nota la scelta del fumetto come modo di narrazione. Come racconta l'autrice stessa, è un medium l'ha accompagnata fin dall'infanzia e che è poi diventato il suo modo di comunicare col mondo. Allo stesso modo, particolarmente interessante sembra l'approccio della

5

Per una spiegazione più approfondita su come sia nato e in cosa consista il giornalismo a fumetti, vedi Archer, 2011.



← FIG. 5

L'autrice, la madre e il fratello parlano della possibilità del libro durante una visita a Survily. " - A proposito... Tu non pensavi di scrivere un libro sulla nonna? Sulla sua vita? - Eh... - Sarebbe fico!" (Lavrent'eva, 2019: 269).

6

Tra queste: un workshop "Il fumetto, troppo complicato o troppo semplice?" (Komiks – sliškom složno ili prosto?) tenutosi il 15 aprile 2021 a San Pietroburgo e trasmesso in diretta su vkontakte; la puntata "Ol'ga Lavrent'eva: il design della storia" del podcast "Snepperkast: fenomeni della cultura geek" (Snepperkast: fenomeny gik-kul'tury) del 23 agosto 2021.

Lavrent'eva alla lavorazione dell'opera. Nel corso di diverse interviste tenutesi per pubblicizzare *Survilo* e in occasione di una mostra ad esso dedicata⁶, l'autrice ha raccontato che da anni pensava di pubblicare le memorie della nonna; gli anni tra il 2012 e il 2017 sono quelli che l'hanno vista impegnata a raccogliere tutti i materiali necessari alla stesura del testo poi inserito nelle tavole del fumetto, disegnate nell'anno e mezzo successivo. L'intero processo di preparazione e stesura ha quindi impegnato l'autrice per circa sei anni: una volta scelto il soggetto, l'attenzione si sposta alla ricerca dello stile che possa rappresentarlo al meglio, così come alla lingua e all'intonazione. Il risultato è una biografia a fumetti in cui le voci narranti si alternano (Valentina Vikent'evna nel passato e Ol'ga Lavrent'eva nei "giorni nostri"), accompagnando il lettore tra il 1930 e il 2017, tra il presente e il passato, grazie a una serie di flashback e flashforward. Il filo della narrazione accompagna il lettore dall'infanzia spensierata all'ingiusto arresto del padre, dall'esilio al ritorno a Leningrado, dallo scoppio della guerra all'assedio di Leningrado, dal dopoguerra allo scoprire finalmente la tanto attesa e terribile verità.

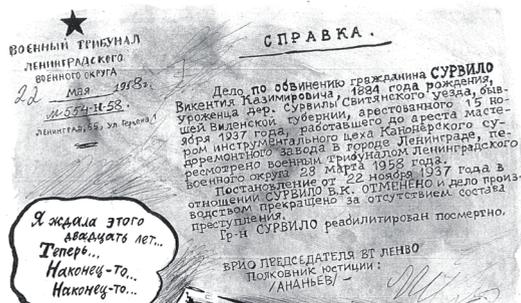
FIG. 6 →

Foto di Valentina Vikent'evna e della sorella Ljalja reinterpretata dall'autrice. (Lavrent'eva, 2019: 77)



FIG. 7

Certificato di riabilitazione post-mortem di Vikentij Kazimirovič Survilo. "Tribunale militare del distretto militare di Leningrado 22 maggio 1958 | m. 554-n-58! Leningrado, 55, via Gercena 1. Certificato. Il caso d'imputazione del cittadino SURVILO Vikentij Kazimirovič, nato nel 1884, oriundo del villaggio Survily, nel distretto di Svitjanskij, dell'ex provincia di Vilna, arrestato il 15 novembre 1937, lavoratore fino all'arresto come caposquadra dell'utensileria del cantiere di riparazione di navi cannoniere nella città di Leningrado, è stato riesaminato dal tribunale militare del distretto militare di Leningrado in data 28 marzo 1958. La sentenza del 22 novembre 1937 relativa a SURVILO V.K. È ABROGATA, e il caso archiviato per mancanza di corpus delicti. Il Sig. SURVILO è riabilitato post mortem. Presidente facente funzioni DMLen (Distretto Militare di Leningrado) Colonnello di giustizia /Anan'ev/ - L'ho aspettata per vent'anni... Ora... Finalmente... Finalmente..." (Lavrent'eva, 2019: 256).



In *Survilo*, la narratrice principale della vicenda è senza dubbio Valentina Vikent'evna, ma è anche possibile percepire la presenza e la prospettiva di Ol'ga Lavrent'eva — oltre che nelle tavole narrate da lei e quindi ambientate nel suo presente — attraverso l'inserimento di lettere, foto e documenti ridisegnati da lei stessa invece che per semplici scansioni. Una tecnica che Hillary Chute definisce incorporamento (*embodiment*) (Chute, 2011: 113) e che permette all'autrice di collocarsi, di immergersi nel passato insieme alla sua famiglia.

La maggior parte delle tavole contenenti l'*embodiment* di cui sopra sono dedicate ad uno degli eventi cardine della vita di Valentina Vikent'evna: l'arresto del padre Vikentij Kazimirovič Survilo nel novembre 1937 con l'accusa di far parte di un'organizzazione controrivoluzionaria di spionaggio e sabotaggio presente nel cantiere di riparazione di navi cannoniere di Leningrado. L'autrice inserisce stralci delle innumerevoli lettere scritte da Valentina e dalla sorella Elena (Fig. 6) per avere notizie e per convincere le autorità che era tutto un errore, che il padre era un membro attivo del Partito e non ne avrebbe mai tradito gli ideali. Tra i diversi documenti ufficiali troviamo, per esempio, il certificato di riabilitazione post-mortem di Vikentij Kazimirovič (Fig. 7), datato 22 maggio 1958, che ufficializzava e rendeva meno vani



← FIG. 8

Ordine di esecuzione della condanna di Vikentij Kazimirovič Survilo. "27 novembre 1937. Io, Comandante dell'UNKVD LO, Tenente Superiore della Sicurezza di Stato, Polikarpov, sulla base dell'ordine n. 193006 del 26 novembre 1937 del capo dell'UNKVD LO, Commissario della Sicurezza di Stato compagno di primo rango Zakovskij, e sulla base della lettera n. 413644 del 24 novembre 1937 del NARKOMVNUDEL dell'URSS, la sentenza nei confronti di Survilo, Vikentij Kazimirovič è stata eseguita. Il condannato di cui sopra è stato fucilato. Comandante dell'UNKVD LO | Tenente Superiore della Sicurezza di Stato Polikarpov 27 novembre 1937" (Lavrent'eva, 2019: 287)

gli sforzi e i sacrifici che la famiglia Survilo aveva fatto per una vita, senza però chiudere del tutto la questione. Valentina Vikent'evna, infatti, non sapeva ancora cosa fosse successo di preciso al padre. Solo una trentina di anni dopo, con la desecretazione degli archivi dell'NKVD (i.e. Commissariato del popolo per gli affari interni), fu invitata a consultare il dossier a lui dedicato. Oltre alla disposizione di chiusura delle indagini del 15 novembre 1937 e al ricorso del 1958, c'era anche l'ordine di esecuzione del 27 novembre 1937 (Fig. 8). Vikentij Kazimirovič era stato quindi condannato e fucilato appena 11 giorni dopo l'arresto.

Le vicende della famiglia Survilo⁷ fanno esplicito riferimento non solo al clima di repressione in cui la popolazione viveva durante il Regime Sovietico, ma anche al forte ideale patriottico dei cittadini: ognuno aveva un lavoro da svolgere, e nessuno, per nessun motivo, poteva lasciare il proprio posto, venire meno alle proprie responsabilità (Fig. 9). Nel tentativo di tenere alto il morale della popolazione e dei soldati al fronte, il Governo non divulgò la reale situazione in cui versava Leningrado durante l'assedio. La città divenne il simbolo della resistenza, della resilienza. Durante l'assedio, al resto della nazione, ma anche al resto del mondo, Leningrado veniva descritta come una delle *città-eroe*, un baluardo che scongiurava l'avanzamento del nemico,

7 L'accusa e l'arresto del padre rivoluzionario completamente le vite di Valentina, di sua sorella Elena e della madre Pelageja Nikonovna: colpevoli di essere figlie e moglie di un *vrag naroda*, un nemico della patria, dovettero lasciare Leningrado, venivano additate e malviste, avevano difficoltà a trovare lavoro.

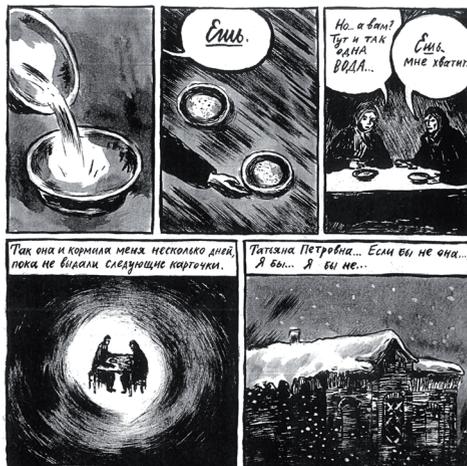
FIG. 9 →

Discorso di un ufficiale su doveri e sulla resilienza dei leningradesi durante l'assedio. "Siamo in guerra! Il nemico è vicino! Non abbiamo scelta! Non possiamo battere in ritirata! Questa è una guerra di distruzione! Tutti noi, ognuno al proprio posto, difendiamo Leningrado. Stanchezza? Difficoltà? Non ci sono scuse! Nessuna! I soldati muoiono di stanchezza, ma vanno all'attacco, gli operai muoiono di fame davanti ai macchinari, ma eseguono il piano, eseguono gli ordini del compagno Stalin: difendere Leningrado a costo della propria vita! Nessuno, nessun leningradese ha diritto di cedere! Siamo in prima linea! Ognuno di noi! E voi... Voi avete trasgredito un ordine... La vostra incoscienza... Avete minato la capacità difensiva della città, disobbedite ad un ordine del quartier generale... Fucilazione immediata, in cortile. Che sia una lezione per gli altri. Al plotone d'esecuzione!" (Lavrent'eva, 2019: 152)



FIG. 10

Tat'jana Petrovna divide le razioni con Valentina Vikant'evna - Mangia. - E tu? È così annacquata... - Mangia. Mi basta. Così mi sfamò per qualche giorno, finché non diedero le tessere successive. - Tat'jana Petrovna... Se non fosse per te... Sarei... Sarei..." (Lavrent'eva, 2019: 163)



resistendogli con coraggio. Nonostante tutto, i cittadini avevano fiducia nelle Istituzioni, nello Stato, nel fatto che le sofferenze subite sarebbero finite presto, che la guerra sarebbe stata vinta. “[Non dubitammo] nemmeno per un minuto. Altrimenti non avremmo resistito” (Lavrent’eva, 2019: 128).

In realtà, i leningradesi pativano la fame, erano distrutti dai turni di lavoro massacranti, dai continui bombardamenti dei tedeschi (i quali non davano loro tregua), ma anche dalle cattive condizioni igienico-sanitarie (le cui conseguenze erano la malnutrizione e il proliferare di malattie come tifo e dissenteria). Gli ospedali erano pieni: due, a volte tre pazienti per letto, troppo deboli per muoversi anche in caso di un attacco.

I cittadini erano disperati: mancava l’acqua, la corrente, si moriva di freddo e di fame. L’acqua si recuperava sciogliendo la neve. Per combattere le temperature rigide si dormiva vestiti, sotto una montagna di coperte. Si smantellavano case abbandonate per recuperare

legna da ardere (Lavrent'eva, 2019: 155). Durante l'assedio, quasi un terzo dei cittadini è morto di fame. Il cibo era ottenibile solo grazie alle tessere di razionamento. Perderle voleva dire non mangiare fino al mese successivo. I riferimenti alla fame sono costanti nelle pagine dedicate all'assedio di Leningrado: il razionamento del cibo, le porzioni sempre più misere man mano che ci si avvicinava all'inverno, la raffigurazione del corpo scheletrico della protagonista e dell'amica Tosja (Fig. 12), le morti per fame. Il cibo era diventato una vera e propria ossessione (Fig. 13): cosa si sarebbe mangiato, quando e in che quantità.

La giornata veniva organizzata ormai intorno a tre punti focali: prima colazione, pranzo e cena. (Ginzburg, 2019: 89).

Più scarsa era la materia prima disponibile, più si diventava ossessivi. [...] La cucina dell'assedio si avvicinava all'arte, conferiva concretezza alle cose. [...] Questi sforzi in cucina erano motivati dal pensiero che in quel modo sarebbero state più gustose e avrebbero saziato meglio. (Ginzburg, 2019: 86).

In mancanza di cibo, la disperazione vinceva su tutto, e non mancarono fenomeni terribili quali “[l’] assassinio per rapina di cibo” (Salisbury, 2014: 526) e il cannibalismo (le strade erano piene di cadaveri). Ma allo stesso tempo, la sofferenza condivisa fece scaturire un forte senso di solidarietà tra i cittadini. Nacquero mercati neri, si condivideva quel poco che si aveva. La stessa Valentina Vikent'evna racconta che perse le proprie tessere, riuscì a sopravvivere solo grazie alla sua compagna di stanza Tat'jana Petrovna, Tosja, che decise di dividere le sue razioni (Fig. 10).

FIG. 11 →

“Nota di Elena (2016): questa non si chiama onestà, ma onere. Se i miei genitori non avessero avuto pietà, avrei una camera tutta mia!” (Lavrent’eva, 2019: 247)

*Грими. Елены (2016 г.):
 Это называется не честность, а чеснок.
 Если бы не беспринципность
 родителей, у меня могла
 быть своя комната!*

FIG. 12

” - Quand’è che ci siamo lavate l’ultima volta? - Non mi ricordo proprio. Era ancora autunno. Ottobre, forse? - Meno male che non c’è uno specchio. Meglio non guardarsi.” (Lavrent’eva, 2019: 180)



Assalite dalla pietà o dalla rabbia, le persone dividevano il loro pane. Maledicendo, lo condividevano, e condividendolo morivano (Ginzburg, 2019: 27).

Una simile tendenza al sacrificio personale per il bene collettivo non venne meno anche dopo la guerra: Valentina Vikent'evna ci racconta che nel 1952 viveva col marito Pëtr Feofanovič e la figlia Elena in una stanza in un appartamento condiviso; in seguito ad una promozione avrebbero avuto diritto ad un appartamento, ma Pëtr decise, in quell'occasione come in altre future, di cedere questa opportunità a chi stava peggio, a chi ne aveva più bisogno. È quello che la figlia Elena, in una nota a margine datata 2016 (Fig. 11), definisce non *čestnost'* (“onore”), bensì *česnok* (“onere”⁸). È quella che Christine Oliver in “Risposte strategiche ai processi istituzionali” (“Strategic Responses to Institutional Processes”) definisce azione “senza scelta”: quelle scelte fatte per “abitudine, convenzione, convenienza o obbligo sociale”⁹ (Oliver, 1991: 151). Quello spirito di sacrificio che non era espressamente richiesto dallo Stato, ma che era ormai diventata la norma e che la stessa Valentina Vikent'evna comprendeva bene (la sua risposta alla decisione presa in separata sede dal marito non si discosta da questa linea di pensiero).

I temi “dell’arretratezza e della sofferenza della gente comune [ha] una lunga tradizione nella cultura letteraria russa”¹⁰ (Alaniz, 2010: 185), sebbene la loro pubblicazione fosse strettamente controllata e spesso negata dallo Stato, da organi di censura e dalla critica. Un esempio lo fa Stanislav Savickij in *Storia ordinaria di vittime* (“Obyknoennaja istorija žertv”): Danzig Baldaev (1925-2005), veterano del Ministero per gli affari interni, guardia carceraria del centro di detenzione Kresty e antropologo dilettante, per tutta la vita ha raccolto e disegnato le esperienze dei campi di prigionia. Oltre a un dizionario del tatuaggio

8 Letteralmente “aglio”, ma per mantenere l’assonanza dell’originale ho preferito tradurlo come “onere”.

9 “Habit, convention, convenience, or social obligation” (Oliver, 1991: 151).

10 “Of the backwardness and suffering of the common people [has] a long pedigree in Russian literary culture” (Alaniz, 2010: 185).

FIG. 13 →

"I pensieri sono diventati molto semplici. Sempre lo stesso. Sempre lo stesso. Magari ci fosse pane. Pane. Pane. Pane. Pane."

(Lavrent'eva, 2019: 135)

**11**

"Eposu segodnja ne nužen bol'šoj maštáb i slova s propisnoj bukvy, eto bytovoj rasskaz o svoem vremeni, dokumental'nyj komiks." (Savickij, 2010: 313).

e ad un'enciclopedia del gergo dei ladri, Baldaev ha creato soprattutto illustrazioni con didascalie mai pubblicate nelle quali raffigura "con zelo paranoico" (Savickij, 2010: 309) scene dei campi e le torture subite dai prigionieri.

*Oggi l'epos non ha bisogno di grandi dimensioni e di parole con la lettera maiuscola, è una storia familiare sul proprio tempo, un fumetto documentario.*¹¹ (Savickij, 2010: 313).

Il genere del fumetto ha un ampissimo spettro di applicazione (dal fantasy a fatti realmente accaduti, dall'horror a storie per bambini) grazie alle numerose possibilità stilistiche, ma anche grazie alle diverse forme che può assumere: dalla striscia alla graphic narrative. La differenza nelle scelte che l'autore fa a livello grafico (il tratto e il lettering trasmettono un messaggio tanto quando le parole della didascalia e delle bolle) e di progettazione della storia. *Survilo* (con gli espedienti utilizzati da Ol'ga Lavrent'eva e i temi trattati) è un ottimo esempio a favore della teoria che vede il genere fumetto assolutamente in grado di raccontare

storie collettive e storie di vita. Eventi chiave e realmente accaduti. Ol'ga Lavrent'eva non è stata la prima ad impegnarsi a raccontarli, e non sarà l'ultima; così come *Survilo* non sarà la sua ultima opera biografica. La stessa autrice ci ha tenuto ad annunciare, in un post pubblicato sulla sua pagina Instagram, dei suoi progetti futuri in ambito lavorativo: una volta completato il fumetto autobiografico in lavorazione – che racconterà la storia dell'Istmo careliano, dei posti in cui è cresciuta –, questi (i suoi progetti futuri) prevedono la stesura di altre biografie a fumetti.

12
 “Brat' interv'ju, razgovarivat', zadavat' voprosy i zapicyvat' otvety, proživat' čužie istorii. Sobirat' referensy, iskat' podchdjaščij grafičeskij jazyk, točnye formulirovki i vizual'nye metafory. Rasskazyvat' unka'nye istorii raznyh ljudej.”
 (Lavrent'eva, 2019).

Intervistare, conversare, fare domande e scrivere risposte, rivivere le storie di altre persone. Raccogliere i riferimenti, cercare un linguaggio grafico adatto, una formulazione precisa e metafore visive. Raccontare storie uniche di persone diverse.¹² (Lavtrent'eva, 2019)

La storia di Valentina è indubbiamente unica, ma allo stesso tempo racconta, come già detto, la storia di milioni di persone. Gli avvenimenti storici che fanno da sfondo a *Survilo* sono ben noti, ma allo stesso tempo è stimolate e innovativo leggerli (e vederli) da una nuova prospettiva, attraverso gli occhi di chi li ha vissuti in prima persona. Quest'opera fa un eccellente lavoro nell'aiutare il lettore ad avvicinarsi alla protagonista, a mettersi nei suoi panni; e buona parte del merito sta nel genere scelto da Ol'ga Lavrent'eva. I disegni in bianco e nero, crudi e veri, il cui tratto “sporco” fa capire, ancor prima di aver letto le parole della tavola, quale sia l'atmosfera della scena e cosa potremmo aspettarci da quella pagina. Man mano che andavo avanti nella lettura continuavo a pensare quanto la guerra mi sembri così lontana ma allo stesso tempo così vicina a me, alla mia “epoca”: in fondo parliamo di soli 80 anni fa.

In Russia, nell'ambito della diffusione della storia e della cultura, lodevoli sono l'impegno e il lavoro del *Muzej istorii GULAGa* (Museo della

13

“Rasskazyvat’ o mas-sovych repressijach i tem samym pobuždat’ k razmyšlenniju o cennosti čelovečeskoj žizni” (Muzej istorii gulaga).

storia del GULAG) di Mosca, la cui missione è “raccontare la repressione di massa e incoraggiare così la riflessione sul valore della vita umana”¹³. A tale scopo, il museo vanta (oltre a mostre permanenti e temporanee) un prolifico programma editoriale che comprende pubblicazioni scientifiche, memorie, prosa documentaria e poesie di autori repressi, libri curati dal personale del museo, nonché storie degli oggetti della collezione del museo. Tra i tanti libri pubblicati segnaliamo anche una serie di graphic novel illustrata da quattro artisti che racconta i ricordi delle vittime delle repressioni di massa (che i visitatori possono trovare anche nella mostra permanente del museo). *I Sopravvissuti (Vy - živšie)* è un progetto pensato proprio per far conoscere ai giovani i tragici eventi della storia del proprio Paese, perché provino il dolore e l’orrore di quei tempi.

Narrare la storia attraverso il genere del fumetto può diventare un metodo educativo stimolante e di immediata ricezione, soprattutto per le generazioni più giovani, ma non solo: l’unione di parole e immagini permette al lettore di immedesimarsi e avvicinarsi a periodi storici, luoghi e culture che normalmente sentirebbe lontane, di cui sente poco parlare (o che a scuola non si affrontano affatto) e che quindi si conosce poco. Importante in questo senso la traduzione di queste “storie di Russia”, che ne permetterebbe la diffusione su una più larga scala rispetto a quella dei russofoni. Sebbene con i regimi totalitari e con la Seconda guerra mondiale le vicende storiche siano simili tra loro (la censura, la repressione, il terrore e la guerra), è sempre interessante conoscere le prospettive uniche dei singoli Paesi e delle persone che hanno vissuto in prima persona questi avvenimenti. A mio avviso l’impatto visivo delle immagini può inoltre aiutare al lettore a empatizzare maggiormente con i protagonisti della vicenda, a capire gli errori del passato e quanto sia importante evitare che si ripetano ancora. ♡

Bibliografia

- AA. VV, 2010: *Russkij komiks. Sbornik statej*, pod red. Ju. I. Aleksandrov i A. E. Barzach, Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010.
- ALANIZ, JOSÉ, 2010: *Komiks. Comics Art in Russia*. Jackson, University Press of Mississippi, 2010.
- ARCHER, DAN, 2011: *What is Comics Journalism?*
[<http://www.archcomix.com/comicsjournalism1.html>].
- ARZAMAS. ACADEMY: *Kurs “Blokada Leningrada”, Audiolekcii*.
[<https://arzamas.academy/courses/51>].
- CHUTE, HILLARY, 2008: Comics as Literature Reading Graphic Narrative. *PMLA*, vol. 123, no. 2, 2008, pp. 452–465. JSTOR,
[<https://www.jstor.org/stable/25501865>].
- CHUTE, HILLARY, 2011: Comics Form and Narrating Lives. *Profession*, 2011, pp. 107–117. JSTOR, [<https://www.jstor.org/stable/41714112>].
- GINZBURG, LIDIJA, 2019: *Leningrado. Memorie di un assedio*. Milano: Guerini e Associati, 2019.
- KOMIKS — SLIŠKOM SLOŽNO ILI PROSTO?: [https://vk.com/videos-50107706?z=video-50107706_456239102%2Fclub50107706%2Fpl-50107706-2].
- LAVRENT’EVA, OL’GA, 2019: *Survilo*. Sankt-Peterburg: Bumkniga, 2019 [https://www.instagram.com/p/CNjqfz2nKz9/?utm_medium=share_sheet].
- MASLOV, NIKOLAJ, 2004: *Une jeunesse soviétique*, Paris: Denoël, 2004.
- MCCLOUD, SCOTT, 2018: *Capire, Fare e Reinventare il Fumetto*, Milano: BAO Publishing, 2018.
- MUZEJ ISTORII GULAGA: [<https://gmig.ru/museum/history-and-mission/>].

OLIVER, CHRISTINE, 1991: Strategic Response to Institutional Processes. *The Academy of Management Review*, Jan 1991, vol. 16, no. 1, pp. 145-179.

SALISBURY, HARRISON E.: *I 900 giorni. L'epopea dell'assedio di Leningrado*. Milano: il Saggiatore, 2014.

SAVICKIJ, STANISLAV, 2010: Obyknoennaja istorija žertv. *Russkij komiks. Sbornik statej*, pod red. Ju. I. Aleksandrov i A. E. Barzach, Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 305-314.

SNEPPERKAST. FENOMENY GIK-KUL'TURY, 23.08.2021: *Ol'ga Lavrent'eva: Dizajn istorii* [<https://podcasts.google.com/feed/aHRocHM6Ly9hbmNob3IuZm9vcy8yYT-BiOWM2MC9wb2RjYXNoL3Jzcw/episode/MzUxNGJkOTM-tZTYzMSooYWY1LWFkOWItYTk1ZjZhYjI3Njdh?ep=14>].

Резюме

Статья направлена на анализ использования жанра «комикс» как метода повествования о значимых исторических событиях (как война, голод и страдания) на основе анализа графического романа Ольги Лаврентьевой «Сурвило». На самом деле, произведение – это биография в комиксах Валентины Викентьевны Сурвило, бабушки автора. Нить повествования сопровождает читателя от беззаботного детства до несправедливого ареста отца, от своей высылки до возвращения в Ленинград, от начала войны до блокады Ленинграда, от послевоенного периода до открытия долгожданная правды.

Raffaella Greco

Raffaella Greco is currently working on her final dissertation to get her Master's Degree in Specialized Translation at the University of Trieste. She is translating Ol'ga Lavrent'eva's Survilo, a biographical graphic novel narrating the life of Valentina Vikent'evna Survilo, the author's grandmother.



**I ritratti di
testimonianza di
Viktorija Lomasko**
Victoria Lomasko's
Witness Portraits

Dagli anni Duemila, l'artista russa contemporanea Viktorija Lomasko documenta i processi, le proteste, gli arresti, le violazioni dei diritti nel suo paese e nello spazio post-sovietico. Le sue illustrazioni e opere grafiche vengono inserite in questo articolo nel filone dell'arte di testimonianza' che ha avuto grande successo nel Novecento sulla scia delle tragedie che hanno caratterizzato questo secolo. Venendo meno ai criteri di sequenzialità tipici del fumetto, le illustrazioni di Lomasko costituiscono una galleria di "ritratti di testimonianza" (*portrety svidetel'stva*) che invitano il fruitore a prendere parte a un processo di denuncia rispetto a realtà scomode e spesso silenziate della realtà russa e non solo.

VIKTORIJA LOMASKO - LETTERATURA
DI TESTIMONIANZA - RUSSIA
CONTEMPORANEA - PROTESTE
IN RUSSIA - FUMETTO - GIORNALISMO
GRAFICO - FUMETTO DI REALTÀ

Since the 2000s, the contemporary Russian artist Victoria Lomasko has documented trials, protests, arrests, and rights violations in her country and in the post-Soviet space. In this article, her illustrations and graphic works are analyzed through the prism of the 'witness art' that emerged in the wake of the human tragedies in the last century. Lomasko's illustrations do not conform to the criteria of sequentiality typical of comic strips, but rather constitute a gallery of "portraits of witness" (*portrety svidetel'stva*) that invite the viewer to take part in a process of denunciation of uncomfortable and often silenced social contexts in Russia and beyond.

VICTORIA LOMASKO - WITNESS
LITERATURE - CONTEMPORARY
RUSSIA - RUSSIAN PROTESTS -
COMICS - GRAPHIC JOURNALISM

1
 “Chiamano me.
 E tirano giù / me —
 innocente, colpevole
 — nella loro fossa.
 / - Dov’eri quella volta?
 - gridano. / - Mi sono
 salvato fuggendo...”
 Mark Chagall. “Per vo-
 lere del destino (e non
 per la mia debole
 forza) sono un artista,
 ovvero un testimone”
 Aleksandr Blok. “Sono
 un artista, ovvero
 un testimone” Varlam
 Šalamov. L’annotazione
 di Šalamov, contenuta
 nei suoi *Zapisnye knižki*
 (anno 1956), è una
 citazione esplicita
 da Blok. Le traduzioni
 dal russo qui e altrove
 nell’articolo sono mie.

2
 Secondo il noto
hadith di Gabriele,
 ad esempio, “l’islam
 è che tu testimoni che
 non c’è altro dio che
 Allāh e che Muham-
 mad è il Messaggero
 di Dio”. Sul significato
 della testimonianza
 nell’islam si vedano
 gli studi di Massimo
 Campanini, in partico-
 lare il primo capitolo
 de *Il Corano e la sua
 interpretazione* (2020).
 Per quanto riguar-
 da il cristianesimo,
 l’idea di testimonianza
 appare “capace di con-
 giungere internamente
 alcuni tratti tipici del
 discorso teologico
 fondamentale; infatti
 tale categoria pone
 in relazione il dato
 scritturistico, come
 testimonianza norma-
 tiva, il dato cristolo-
 gico, di Cristo come
 testimone fedele, l’i-
 stanza antropologica →

Они зовут меня. И тянут вниз
 меня — невинного, виновного — в их яму.
 — А где ты был тогда? — они кричат.
 — Я спасся бегством...
 Марк Шагал

Волею судьбы (не своей слабой силой) я художник, т.е. свидетель.
 Александр Блок

Я художник — то есть свидетель. Варлам Шаламов¹

Le tre citazioni con cui ho scelto di aprire questo contributo ruotano attorno a un concetto centrale della cultura europea, una nozione legata a doppio filo con la tradizione biblica e, più in generale, con l’atto di fede monoteista (non per forza cristiano)² che risulta essere “forse la categoria che più di ogni altra ha risentito di una forte secolarizzazione nella cultura occidentale del Novecento” (Ciardella, Gronchi 2000: 11): la testimonianza. Di fatto, la fede religiosa non è altro che la testimonianza attiva e performativa (nella sua dimensione evangelizzatrice) di un ‘dato di fatto’, di una verità trasmessa di cui il credente si fa “testimone dipendente” (ossia per convinzione, non per attestazione oculare) (Capizzi 2007: 145).³

Non è un caso che la parola ‘martire’ (il santo per eccellenza per la Chiesa delle origini) venga dal greco *μάρτυς*, ovvero ‘testimone’, così come non lo è il fatto che il concetto di testimonianza sia direttamente connesso all’idea giuridica e laica (o, anticamente, pagana)⁴ del *processo*, inteso come un procedimento finalizzato all’individuazione della verità (che sia essa terrena o celeste, personale o universale, *pravda* o *istina*)⁵. Il martire testimonia, fino alle estreme conseguenze, la sua verità di fede.

Va da sé che l'idea stessa del processo sottende a sua volta quella di *ingiustizia*, colpa, violenza, violazione, un 'errore di verità' non privo di conseguenze insomma di cui il testimone (il 'martire', dunque) si fa portavoce. Il concetto di testimonianza pertanto, così come è stato elaborato nella cultura europea a partire dalla riflessione religiosa, richiama (almeno) una triade di nozioni — quelle di verità, di processo (o giudizio) e di (in)giustizia — che si trovano a essere strettamente legate per il canale con cui si esprimono: la lingua, il segno linguistico.⁶ La testimonianza infatti non si riduce a una presenza ed esperienza dell'evento e della verità, ma prevede una trasmissione: "I was there, I saw it, I can tell people!", riassume Horace Engdahl (2002: 3).⁷

Nel momento in cui l'esperienza si fa racconto, tuttavia, le cose si complicano: entra in gioco una traduzione semiotica a opera del narrante che garantisce il passaggio dall'esperienza emotiva alla descrizione verbale della stessa o, per dirla con Vinokur, l'"espressione esteriore di ciò che è interiore" (*vnešnee vyraženie vnutrennego*) (1927: 26). Si tratta di una traduzione che dipende in larga misura dalla/e prospettiva/e dell'esperiente e del narrante, figure che non per forza vengono a coincidere: anzi, estremizzando la questione alla stregua di Agamben, il "vero testimone", il "testimone integrale", è colui che non può testimoniare perché non

→ circa il rapporto tra verità e libertà; e infine la realtà della Chiesa, nel suo essere testimone di Cristo" (Martinelli 2002: 58).

3 Una "vita autenticamente cristiana" è "fondata sulla trasmessa testimonianza apostolica e vivificata dallo Spirito Santo, che diventa trasparenza del vangelo" (Capizzi 2007: 145).

4 Il critico Jurij Nečiporenko pone infatti alle origini della "letteratura della testimonianza" *Lepoea di Gilgamesh* e *La teodicea babilonese*, in cui si mettono a processo violazioni, violenze, verità (2003).

5 Sui concetti di *pravda* e *istina* si vedano Uspenskij 1994; Böhmig 2006; Černikov, Perevozčikova 2015; Smirnova 2016. È interessante notare che un sinonimo di processo è *giudizio*: il giudice letteralmente giudica le verità portate in testimonianza.

6 Horace Engdahl riprende efficacemente il mito di Filomela narrato da Ovidio per sottolineare questa connessione tra testimonianza e segno linguistico (violentata da Tereo, Filomela viene da lui privata della lingua perché non possa comunicare alla sorella la violenza →

→ subita; intessuto il messaggio su una tela, tuttavia, Filomela riesce a farle pervenire l'accaduto; in conclusione, i tre personaggi vengono trasformati in uccelli — rondine, usignolo e upupa): "For the people of antiquity who knew the myth, this does not mean that they were silenced and forgotten. When you heard their animal cry or song, you remembered their story. This is perhaps the ultimate limit of what a testimony can be" (Engdahl 2002: 13).

7 Altrimenti detto, "testimony emerges as an act of speech having the capacity of reproducing the experiential circumstances of the real event" (Sasu 2013: 8).

FIG. 1 →

Donna: “Perché ci sono agenti antisommossa ovunque?” Agente: “Perché ci sono festeggiamenti cittadini”. Dal ciclo *Chroniki so-protivlivenija* (Cronache di resistenza), 2012

**8**

Comunicazione personale, 22.09.2021. Ringrazio V. Lomasko per il permesso di utilizzare alcune sue illustrazioni all'interno dell'articolo.

9

Dal simposio è risultata una pubblicazione, i cui contributi riflettono due aspetti principali della questione: “on the one hand, the particular claim to truth that witness literature puts forward; and, on the other hand, the process that leads from catastrophe to creativity and that turns the victim into a writing witness with the power to suspend forgetfulness and denial” (Engdahl 2002: ix).

è sopravvissuto; i superstiti, coloro che testimoniano o sono in ogni caso nelle condizioni di farlo, sono da questo punto di vista degli “pseudo-testimoni” i quali fanno le veci di quei “sommersi” che non sono tornati per raccontare: “chi si assume l’onere di testimoniare per loro, sa di dover testimoniare per l’impossibilità di testimoniare” (1998: 32). Ora, senza addentrarmi in questa matassa concettuale, trovo interessante soffermarmi sulla natura della traduzione semiotica del narrante che si fa e si vuole ‘testimone’ (integrale o pseudo che sia). Il suo intervento rispetto all’esperienza stessa sarà non solo personale per motivi cognitivi (l’interpretazione della vicenda), emotivi (la distanza dall’accaduto) o morali (il giudizio), ma anche per ragioni linguistiche e stilistiche: in breve, la sua testimonianza rispecchierà un certo idioletto. Una stessa esperienza produce così testimonianze (o narrazioni, dunque) diverse. È a partire da questo solco, quello della rielaborazione e riproposizione, che può nascere un discorso artistico legato all’esperienza della testimonianza. Con

queste premesse ci avviciniamo dunque, in questo contributo, alle opere di un'artista contemporanea russa, Viktorija Lomasko, autrice di cicli di illustrazioni che definisco per l'appunto — e con il beneplacito di Lomasko stessa⁸ — 'ritratti di testimonianza' (*portrety svidetel'stva*).

Nel dicembre del 2001, in occasione del centenario del conferimento del primo premio Nobel, l'Accademia reale svedese ha organizzato un simposio⁹ sul tema della "Witness Literature": riprendendo lo stimolante invito di Elie Wiesel a leggere la "letteratura di testimonianza" come l'invenzione letteraria del nostro tempo (1977),¹⁰ gli studiosi e scrittori intervenuti a Stoccolma hanno ragionato, tra le altre cose, sulla natura del rapporto linguistico-narrativo e propriamente artistico che si instaura tra l'esperienza del trauma e la sua testimonianza narrata, raccontata. Non sono passati troppi anni prima che la stessa Accademia conferisse un Nobel per la Letteratura a Svetlana Aleksievič, raccogliitrice per eccellenza di testimonianze.¹¹

L'assegnazione del premio, com'è noto, ha generato un acceso dibattito sul livello di 'letterarietà' (per prendere in prestito un termine ai formalisti) delle pagine di quest'autrice, sul valore artistico della 'curatela' e 'redazione' delle testimonianze raccolte dalla "persona-orecchio" (*čelovek-ucho*)¹² (Geffer 2015). È qui interessante allora notare che un dibattito simile hanno provocato le opere dell'illustratrice e artista Viktorija Lomasko. Commenta così a riguardo il sociologo Aleksandr Bikbov:

Viktorija Lomasko, che realizza reportage grafici dai luoghi delle proteste, dai processi giudiziari, ovvero che di fatto lavora con quella stessa materia grezza e "bassa" del reale, talvolta è soggetta a critiche secondo le quali le sue opere non sono del tutto arte, come se per difetto

10
Si veda anche il discorso da lui tenuto in occasione del conferimento del Nobel per la Pace nel 1986. Wiesel si riferisce, anche per ragioni biografiche, alle tragedie del Novecento (in primo luogo l'Olocausto) che hanno generato loro malgrado — e in barba al noto aforisma di Adorno per cui "scrivere poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie" (poi in realtà maggiormente argomentato dallo stesso filosofo nel suo *Dialettica negativa*) — una grande produzione artistica di riflessione, commento, preservazione della memoria.

11
Di certo non è l'unica e in ambito russo non si può mancare di citare Varlam Šalamov; si vedano Zil'bermann 2013; Heffermehl, Karlsohn 2021. Anche l'opera di Gajto Gazdanov ha dato modo di parlare di "letteratura di testimonianza" (Nečiporenko 2003), sebbene Nečiporenko stesso sostenga in quest'articolo che la letteratura russa sia poco ricca di questi testi, a suo avviso a causa della distanza esistente tra la lingua russa del diritto e quella letteraria.

12
Così si è definita Aleksievič nel discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel nel 2015.

FIG. 2 →

Didascalia di sinistra: “La risposta alla domanda ‘Come è venuto a sapere della mostra?’ è nota in anticipo: radio e internet”. Didascalia di destra: “Erofeev ha chiesto a Kassin di giurare sulla Bibbia di essere stato alla mostra. Kassin ha giurato. Tuttavia, come si è chiarito più tardi, non sapeva nemmeno che tutti gli oggetti dell’esposizione si trovavano dietro a pareti finte”. Dal volume *Zapretnoe iskusstvo* (Arte proibita), 2011.



Ответ на вопрос «Откуда вы узнали о выставке?» известен заранее – радио и интернет.



Ерофеев попросил Кассина поклясться на Библии, что тот был на выставке. Кассин поклялся. Однако, как выяснилось позже, он даже не был в курсе, что все объекты находились за фальшивыми стенами.

13

È interessante notare che invece Lomasko non considera come propri predecessori storici, ad esempio, il *lubok*, la caricatura o ancora alcuni interessanti testi ‘creolizzati’ cechoviani (accompagnati da illustrazioni del fratello o di artisti come V.I. Porfir'ev, A.I. Lebedev, M.M. Dal'kevič), i quali vengono spesso presi da alcuni autori a progenitori del moderno fumetto russo (Vol'skaja 2015; Emel'janenko 2018). Rimandando in primo luogo alle opere degli artisti che riflettevano e raffiguravano gli avvenimenti epocali che si ritrovavano a vivere in prima battuta (la rivoluzione, il conflitto mondiale, la guerra civile), Lomasko suggerisce la sua netta posizione etica e sociale di testimonianza, come argomenterò anche oltre nel presente articolo.

non contenessero artisticità a sufficienza. Queste critiche, come nel caso di Aleksievič, non fanno attenzione al lavoro fine, al montaggio e alla sintesi di fatti eterogenei della realtà che attraverso la grafica dell'artista si traducono in fatti di arte contemporanea. Assieme alle critiche di “non-artisticità” cresce in maniera proporzionale il riconoscimento del suo apporto alla comprensione di ciò che avviene nella società russa (Gefter 2015).

Per capire come avvicinarci ai lavori di Lomasko, come nel caso di Aleksievič (che si auto-definisce “persona-orecchio”), è stimolante partire dal suggerimento dato dalla stessa autrice rispetto alla propria attività creativa: Lomasko descrive le sue opere come “reportage grafici/illustrati” (*grafičeskie reportaži*) e li inserisce consapevolmente in una tradizione che in ambito russo l'autrice riporta in primo luogo (e non per caso)¹³ al periodo rivoluzionario e bellico,¹⁴ da Boris Kustodiev a Nikolaj Samokiš (Lomasko 2012). Se Aleksievič ascolta, Lomasko

osserva: azzecato risulta il nickname che ha scelto per la sua pagina personale in LiveJournal, *sogljadataj* (l'osservatore, ma anche la spia.)¹⁵

A partire dalla seconda metà degli anni Duemila (una volta conclusi i suoi studi presso l'Università Statale della Stampa di Mosca, MGUP),¹⁶ Viktorija Lomasko di fatto osserva, matita alla mano, la società russa alla prese con gli avvenimenti più controversi degli ultimi anni: i processi contro gli artisti, le manifestazioni di piazza, gli arresti, le carceri minorili,¹⁷ le realtà legate alle province e agli ambienti dell'immigrazione soprattutto centro-asiatica, l'attivismo a rischio. I suoi lavori sono apparsi in vari periodici online e sono parzialmente raccolti in alcune pubblicazioni di più ampio respiro: i primi due volumi, *Provincija* (Provincia, 2010) e *Zapretnoe iskusstvo* (Arte proibita, 2011), sono co-firmati con Anton Nikolaev;¹⁸ il terzo, *Other Russias* (2016), non solo comprende illustrazioni di cicli precedentemente apparsi in *e-magazine*, ma è corredato da un commento dell'autrice che guida il lettore attraverso le tavole, una scelta probabilmente obbligata dal momento che questo libro è uscito in inglese per il pubblico non russo.¹⁹ Un quarto libro è in elaborazione al momento ed è dedicato ai sommovimenti sociali degli ultimi anni nello spazio post-sovietico.²⁰

A differenza di altri artisti contemporanei che rivendicano un'etichetta (anche) politica per

14
A tal riguardo, si noti che si conserva un rimando al periodo bellico e alla produzione artistica ad esso correlata anche nell'attività di Lomasko come curatrice artistica: la mostra *Feministskij karandaš* (Matita femminista) da lei organizzata in collaborazione con la storica dell'arte Nadija Plungjan nel 2012-2013 rimanda direttamente nel titolo all'esperienza del *Boevoj karandaš*, unione di artisti leningradesi autori di poster di agitazione patriottica nel corso della seconda guerra mondiale. In questo caso però, "the resistance against the Nazi occupation morphed into resistance against the discrimination of marginalized groups during times of political repression. The logo of the exhibition (created by Lomasko) encompasses this change: while the logo of the *Battle Pencil* features a palette with a rifle on it and a pencil above it, the logo of *Feminist Pencil* replaces the rifle with the image of a feminine-presenting figure with a shield holding the pencil as a spear, as if ready to throw it" (Dmytryk 2016: 167).

15
Il termine *sogljadataj* è stato anche tradotto per scelta di Nabokov, autore di un'opera omonima, come *The Eye* (L'occhio) in inglese, in quanto in questa lingua suona omofono →

→ al primo pronome personale, omofonia da cui scaturiscono interessanti associazioni. Per il titolo della versione italiana si è seguita la proposta inglese, con conseguente perdita tuttavia del duplice portato semantico inglese.

16
Lomasko è nata a Serpuchov nel 1978 e ha conseguito la laurea in illustrazione editoriale nel 2003. È divenuta negli anni un personaggio pubblico tanto noto da meritarsi un breve documentario intitolato *The Last Soviet Artist* (2021), girato dal poliedrico artista inglese Geraint Rhys.

17
Nelle carceri Lomasko ha anche tenuto corsi di disegno per i detenuti.

18
Il sodalizio artistico con Nikolaev si è interrotto nel 2012 per una controversia di carattere personale sfociata in lettere aperte pubblicate sulla rivista online *ArtGuide*. Di fatto, l'artista noto per la sua partecipazione al gruppo *Vojna* ha accusato Lomasko di avergli sottratto delle idee e progetti.

19
Ad oggi è tradotto in tedesco, francese, spagnolo, catalano e finlandese.

20
Comunicazione personale, 22.09.2021.

FIG. 3 →

Manifesto in basso a sinistra: "Affare della donna è la rivoluzione, non il borse". A destra nel balloon: "Pussy Right (sic) nel mondez-zai!" Dal volume *Other Russias* (2016).



21
Sull'arte politicizzata contemporanea russa si vedano Skidan 2004, Lipovetsky 2016, Kukulin 2018.

22
In questo è erede della tradizione concettualista moscovita, linea artistica che peraltro è stata per lei d'ispirazione fin dall'infanzia (in particolare i lavori di Viktor Pivovarov, Il'ja Kabakov, Erik Bulatov, Oleg Vasil'ev) (Krankova 2012).

23
In questo 'manifesto' Lomasko parla in particolare del ciclo *Chroniki soprotivlenija* (Cronache di resistenza), ma il discorso è applicabile anche al resto della sua produzione.

le proprie creazioni,²¹ Viktorija Lomasko rifugge questa identificazione, probabilmente percependone il conseguente rischio di limitatezza nell'interpretazione e apprezzamento.²² È indubbio, spiega in *Izobraženie protesta* (una sorta di manifesto dell'artista pubblicato sulla rivista *ArtGuide*), il fatto che "in questi reportage io esprimo la mia posizione civica (*graždanskaja pozicija*)", ma nell'atto creativo "mi attengo ai principi del realismo e rifletto semplicemente ciò che succede" (Lomasko 2012). È lei stessa in questo 'manifesto' a descrivere chiaramente i criteri attraverso cui crea le illustrazioni²³: i disegni sono realizzati immancabilmente sul luogo dell'evento ("per me è importante far passare attraverso me stessa l'umore della folla"; "mi piace essere testimone oculare, partecipante di ciò che accade"²⁴); all'illustrazione si unisce "armoniosamente" un breve testo (inserito in *balloon* o altrove nella composizione) che riporta letteralmente una frase pronunciata da uno



← FIG. 4
 “La politica è come vivi, non come voti”.
 Dal ciclo Chroniki so-protivlenija (Cronache di resistenza), 2012.

o più personaggi ritratti, siano essi protagonisti dell’evento raffigurato o semplici passanti e curiosi; le tavole si susseguono in maniera cronologica completandosi reciprocamente, andando a formare una “narrazione omogenea” (“volevo mostrare attraverso raffigurazioni visuali come muta il movimento di protesta”), eppure suggerendo più l’idea di una ‘galleria’ che la sequenzialità del fumetto tradizionale (Lomasko 2012). In questo senso, i cicli di Lomasko non sono veri e propri *comics*, né delle *graphic novel*: manca loro quello *storytelling* progressivo per scene; essi si sottraggono al principio della *Bildgeschichte* (Grünewald 1991). Risultano nel complesso poco dinamici a livello di narrazione, ricordando con ciò ancora una volta le opere di Aleksievič (“una caratteristica del testo [...] è di essere difficile da leggere poiché vi manca dinamismo”; Gefter 2015). È per questo motivo che propongo di definirli in quest’articolo tutt’al più come ‘ritratti’, gallerie di ritratti.

24
 In questo approccio Lomasko è vicina agli artisti del gruppo “13”. Attivi nel periodo interbellico, in particolare tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta, questi autori — tra cui figuravano Nikolaj Kuzmin, Vladimir Milaševskij, Daniil Daran e Sergej Rastorguev, i quali ruotavano attorno alla rivista *Gudok* — si erano posti come obiettivo la creazione di una lingua plastica adatta alla contemporaneità e basata sulla velocità di esecuzione del disegno. Al centro del loro interesse si trovano soggetti della quotidianità, privi di eroi ben identificati nella composizione (Plungjan 2009).



FIG. 5 ↑

Nel balloon: “La gente andrà sulle barricate solo quando finiranno gli alimentari nei negozi”. Nel manifesto: “Al mondo russo (Ruskij mir) non servono la scienza e l’istruzione”. Titoli dei libri: *Nemesi; La Russia, Putin e l’Occidente; Putin per sempre; Se domani ci sarà la guerra*. Dal reportage grafico di Viktorija Lomasko per il sito Colta.ru pubblicato il 4 agosto 2016.

25

A livello internazionale si può pensare in primo luogo al ‘graphic journalism’ di Art Spiegelman e Joe Sacco o, per restare in Italia, a Zerocalcare.

Nell’era delle macchine fotografiche e soprattutto degli smartphone, la scelta ‘analogica’ di Viktorija Lomasko (ma non è solo la sua)²⁵ può risultare anacronistica, superflua, accessoria. Da queste critiche l’artista si difende e lo fa per punti ben precisi:

1. *L’artista capisce e comprende meglio l’evento attraverso il processo del disegno, gli schizzi di carattere documentario sono il primo passo nel dare senso a ciò che accade. Anche se per un’opera grafica di questo tipo non si troverà uno spettatore, quest’esperienza è estremamente utile all’artista stesso. Disegnando durante l’evento, l’artista è costretto a essere concentrato e raccolto: è chiamato a trasformare l’evento in un segno, passare in rassegna ciò che è importante e tralasciare il superfluo, ricordare ciò che è distintivo, distinguere i nuovi segni della contemporaneità.*
2. *Gli artisti che disegnavano nel 1905 e nel 1917 sul luogo degli eventi hanno raccolto un materiale di grandissimo valore che in seguito in varie forme si è potuto utilizzare nei manifesti, nelle caricature, nelle illustrazioni, nella pittura, nelle serie grafiche. [...] 3. L’artista, disegnando dal vivo, può non solo porsi il compito di documentare, ma farsi conduttore dell’energia dell’evento. In tal caso, è molto importante il contatto della mano con la carta, la linea pulsante. È l’annotazione del testimone oculare, un diario grafico. [...] 4. L’artista è assai più libero del fotografo: può eliminare i dettagli inutili dalla composizione, introdurre elementi di grottesco, mescolare momenti diversi spazio-temporali in una sola composizione. Nel diciannovesimo e ventesimo secolo la grafica talvolta ha tentato di competere con l’elemento documentario e descrittivo della fotografia, ma questi tentativi non di rado si sono rivelati degli insuccessi. La fotografia documentaria vince nella fissazione realistica di ciò che accade, mentre la grafica documentaria possiede una voce personale: è il messaggio dell’artista concreto. Provate*

a confrontare le barricate in una fotografia e in un disegno. Nel disegno tutti i dettagli hanno un loro significato, l'evento reale acquista un carattere simbolico. 5. A latere di tutte le considerazioni riportate sopra, è necessario osservare che per il fotografo è sempre più difficile restare artista e distinguersi tra i milioni di persone armate di macchina fotografica e desiderose di documentare qualsiasi evento. Dunque, l'artista disegnatore vince (Lomasko 2012).

Pur attenendosi ai “principi del realismo” dal punto di vista della creazione (l'esperienza oculare dell'evento e la documentazione diretta manoscritta), tuttavia lo stile grafico di Lomasko è molto personale e non nasconde una certa influenza dell'esperienza concettualista, ammessa dalla stessa artista (Kravcova 2012). Il tratto nero è sempre deciso e viene accompagnato da pochi colori accesi, che mai vanno a riempire le figure umane ritratte (eccetto per gli abiti talvolta e, raramente, alcuni elementi del trucco): l'effetto è quello di un disegno privo di colori che si tinge di macchie ben precise in alcuni dettagli, spesso nelle bandiere, una scelta che ricorda da vicino quel vessillo colorato di rosso nel film in bianco e nero *La corazzata Potëmkin* (non è un caso che Lomasko dica di apprezzare certa arte ufficiale prodotta nel periodo sovietico; Kravcova 2012). Nel recente documentario a lei dedicato, *The Last Soviet Artist*, Lomasko spiega il suo limitato impiego dell'elemento cromatico sostenendo di vedere attorno a sé oggi una Russia priva di colori, grigia, spenta. L'utilizzo di poche tinte accese si fa dunque ancora maggiormente simbolico, archetipico: la stessa artista spiega in *Other Russias* di aver provato “to move away from reportage and toward symbolism in this series”, “the portraits here are not so much images of specific people as they are archetypes” (Lomasko 2017: 35). L'illustratore Louis Netter trova nello stile di Lomasko “a cartoonists

FIG. 6 →

Bakija, 34 anni. “Per mangiare avevamo 2 minuti. Se non facevamo in tempo, ci picchiavano con delle mazze sulla testa”. Dal reportage grafico *Raby iz moskovskogo magazina Produkty* (Gli schiavi del negozio moscovita Alimentari), 2012, contenuto anche nel volume *Other Russias*, 2016.

**FIG. 7**

Scritta sulla maglietta: “Naval’nyj non si è preso il legname” (riferimento al caso Kirovles, per il quale il politico avrebbe truffato l’azienda che si occupa di produzione di legname). Il ritratto circondato dai fiori rossi è quello di Boris Nemcov, nel luogo dove è stato assassinato nel febbraio del 2015.

26

Il critico qui si riferisce in particolare al ciclo *Chroniki soprotivlenija*.

flair for exaggeration, both subtle and exaggerated” e propone di guardare alle sue illustrazioni in qualità di esempi di come il reportage contemporaneo sia tanto flessibile da includere “other kinds of seeing, documenting, commentary and construction” (2020: 9). Il supposto “realismo” cui si riferisce Lomasko nel ‘manifesto’ è pertanto sottoposto a una radicale personalizzazione nel disegno, che accoglie quanto serve all’armonia della composizione, rimuove quanto di superfluo o potenzialmente stonato, rimarca determinati dettagli esagerandoli, portandoli in primo piano, colorandoli o ancora imponendo una stretta correlazione con il testo. Quest’ultimo — sia esso un *balloon* o una scritta su un manifesto, un palazzo, un’insegna inseriti nella composizione — si lega in maniera indissolubile con il disegno, dandogli spessore semantico, interpretativo. In tal modo, “ogni quadro” — commenta il critico Igor’ Gulin — “è una battuta, un pensiero, una scena all’interno di una pièce più grande” (2012).

Questa pièce più grande è un affresco della società russa mediata attraverso la “posizione civica” di Lomasko, che offre così, stando a Gulin, “il tentativo più felice ad oggi non solo di comprendere il movimento di protesta, ma anche di inserirlo nella storia” (2012).²⁶ Dando



← **FIG. 8**
 “La padrona ha ordinato alla guardia Beka di rompermi le dita di entrambe le mani”. Dal reportage grafico *Raby iz moskovskogo magazina Produkty* (Gli schiavi del negozio moscovita Alimentari), 2012, contenuto anche nel volume *Other Russias*, 2016.

centralità ai nuovi ‘altri’ della società russa — quelle minoranze che non si inseriscono nell’attuale retorica di Stato “neocoloniale e neoimperiale” (Tlostanova 2018: 39) e che anzi si trovano sempre più minacciate, ostracizzate, messe a tacere in maniera più e meno ufficiale —, Viktorija Lomasko testimonia la loro esistenza, ne cattura e diffonde la voce. Questa è in alcuni casi arrabbiata ed esplicita, in altri invisibile e sommersa: sono divisi tra “angry” e “invisible” infatti i ritratti che compongono *Other Russias*. L’artista si fa così testimone (una pseudo-testimone per Agamben) di quella Russia *altra* con cui, attraverso il suo bloc-notes e il pennarello, entra in “rapporti complessi, quasi intimi” (Gulin 2012). Il risultato sono delle gallerie di ‘ritratti di testimonianza’ che raddoppiano i piani di significato: da un lato, documentano il reale, l’evento, i suoi personaggi; dall’altro, ne fanno un simbolo, un archetipo, una rappresentazione contestuale di una vicenda ben più ampia.

Tornando alla riflessione attorno al concetto di testimonianza da cui siamo partiti, occorre ora osservare in quale modo tutto questo si coniughi con i lavori di Viktorija Lomasko, con il suo linguaggio (quello del disegno) e la sua prospettiva (quella “civica”). Come tutti i testi, i ‘ritratti di testimonianza’ di questa artista aprono a un dialogo

con il fruitore che qui si trova invitato — in quanto davanti a una testimonianza — a partecipare, suo malgrado, a un *processo*: “il lettore prende parte al processo [...]. Il narratore può reclamare per sé il ruolo di querelante, di convenuto, della difesa, di testimone, di procuratore e persino di giudice, rivaleggiando con il lettore” (Nečiporenko 2003). Oggetto del processo è la *denuncia* dell’esistenza di discorsi altri, spesso poco noti e non di rado scomodi per la retorica dominante, e della loro repressione anche violenta e legalizzata. A testimoniare vi sono le voci riportate dei protagonisti, tradotte visivamente in illustrazioni che non hanno pretese di documentazione fotografica, quanto di riflessione concettuale. E la *verità*, verso cui tende ogni processo? Resta al lettore identificarla, soppesarla e farla propria. Pur esplicitando la propria “posizione civica”, Viktorija Lomasko non impone un’unica chiave di lettura e non propone alcuna condanna. Per riprendere Blok e poi Šalamov con lui, in quanto artista, lei è testimone e il risultato del suo osservare sono questi ritratti di testimonianza. ♡

FIG. 9 →
 “Auguro
 a chi ci ha condannati
 la stessa vita che ab-
 biamo noi in prigione”.
 Dal reportage grafico
 dal processo contro
 il gruppo Pussy Riot
 di Viktorija Lomasko
 per la BBC, 2012.



Bibliografia

- AGAMBEN, GIORGIO, 1998: *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.
- BÖHMIG, MICHAELA, 2006: Von "istina" zu "chudozestvennaja pravda". Ein Wandel im russischen ästhetischen Denken des 19. Jahrhunderts. *Russische Begriffsgeschichte der Neuzeit. Beiträge zu einem Forschungsdesiderat*. Hg. P. Thiergen e M. Munk. Köln-Weimar-Wien: Bohlau Verlag. 23-49.
- CAPIZZI, NUNZIO, 2007: *Gesù risorto e i suoi testimoni. Introduzione alla cristologia e all'ecclesiologia fondamentale*. Roma: ART.
- ČERNIKOV, MICHAIL, PEREVOZČIKOVA, LARISA, 2015: Kategorii "Pravda" i "Istina" v ruskoj kul'ture. *Istoričeskaja psihologija i sociologija istorii* 2. 141-157.
- CIARDELLA, PIERO, GRONCHI, MAURIZIO, 2000: *Testimonianza e verità. Un approccio interdisciplinare*. Roma: Città Nuova.
- DMYTRYK, OLENKA, 2016: "I'm a Feminist, Therefore..." The Art of Gender and Sexual Dissent in 2010s Ukraine and Russia. *Journal of Soviet and Post-Soviet Studies* 2. 1. 137-178.
- EMEL'JANENKO, ANNA, 2018: Zaroždenie russkogo komiksa. *Doneckie čtenija* 2018. Pod red. S. Bespalova. Doneck: Doneckij nacional'nyj universitet. 85-89.
- ENGDAHL, HORACE, 2002: Philomela's Tongue: Introductory Remarks on Witness Literature. *Witness Literature. Proceedings of the Nobel Centennial Symposium*. Ed. H. Engdahl. London: World Scientific Publishing. 1-14.
- GEFTER, 2015: Slučaj Aleksievič: "svidetel'stvo" ili "literatura"? *Materiali kruglogo stola*. Gefter. [<http://gefter.ru/archive/17087>].

- GRÜNEWALD, DIETRICH, 1991: *Vom Umgang mit Comics*. Berlin: Volk und Wissen.
- GULIN, IGOR', 2012: Grafika izmenenija. Kommersant. [<http://kommersant.ru/doc/1944236>].
- HEFFERMEHL, FABIAN, KARLSOHN, IRINA, 2021: *The Gulag in Writings of Aleksandr Solzhenitsyn and Varlam Shalamov*. Leiden: Brill.
- KRAVCOVA, MARIJA, 2012: Viktorija Lomasko: "Dlja menja delo česti — nachodit'sja vnutri kartinki". ArtGuide. [<https://artguide.com/posts/86>].
- KUKULIN, ILYA, 2018: Cultural Shifts in Russia Since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance. *Russian Literature*. 96-98. 221-254.
- LIPOVETSKY, MARK, 2016: *The Formal is Political*. *SEEJ*. 60. 2. 185-204.
- LOMASKO, VIKTORIJA, 2012: Izobraženie protesta. ArtGuide. [<https://artguide.com/posts/171>].
- LOMASKO, VICTORIA, 2017: *Other Russias*. London: Penguin.
- MARTINELLI, PAOLO, 2002: *La testimonianza. Verità di Dio e libertà dell'uomo*. Milano: Paoline.
- NEČIPORENKO, JURIJ, 2003: Literatura svidetel'stva: Fenomen Gajto Gazdanova. Dar'jal. [http://www.darial-online.ru/2003_1/nechipor.shtml].
- NETTER, LOUIS, 2020: Contemporary Reportage Drawing. Ecstatic moments and hybridity. *Black Book, Drawing and Sketching*. 1. 2. 7-27.
- PLUNGJAN, NADEŽDA, 2009: *Gruppa "13" v kontekste chudožestvennoj žizni konca 1920-ch-serediny 1950-ch godov*. (Dissertacija). Moskva: Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya.

- SASU, LAURA, 2013: *Witness Literature. A Conceptual Framework. Bulletin of the Transilvania University of Braşov.* 6-55. 2. 7-12.
- SKIDAN, ALEKSANDR, 2004: *Tezisy k politizaciji iskusstva i drugie teksty.* Sankt Peterburg: Translit.
- SMIRNOVA, EKATERINA, 2016: *Smyslovoe napolnenie konceptov Pravda i Istina v russkom jazykovom soznanii i ich jazykovaja ob"ektivacija v sovremennoj russkoj reči.* (Dissertacija). Nižnij Novgorod: Nižegorodskij gosudarstvennyj universitet im. Lobačeskogo.
- TLOSTANOVA, MADINA, 2018: *What Does It Mean to Be Post-Soviet? Decolonial Art from the Ruins of the Soviet Empire.* Durham-London: Duke University Press.
- USPENSKIJ, BORIS, 1994: Semantika "pravdy" i "istiny" v svjazi s raspredeleniem funkcij cerkovnoslavjanskogo jazyka. *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka (XI-XIX vv.).* Moskva: Gnozis. 191-192.
- VINOKUR, GRIGORIJ, 1927: *Biografija i kul'tura.* Moskva: GACHN.
- VOL'SKAJA, NADEŽDA, 2015: Precedentnye verbal'no-vizual'nye fenomeny kak osnova istoriografii v "Terebeněvskoj azbuke" — prvoj političeskoj karikature v Rossii. *Mediascope.* [<http://www.mediascope.ru/1803>].
- WIESEL, ELIE, 1977: *Acceptance Speech. The Nobel Prize.* [<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1986/wiesel/26054-elie-wiesel-acceptance-speech-1986/>].
- ZIL'BERMANN, JORG, 2013: *Literatura svidetel'stva kak pis'mo svidetelja. Varlam Šalamov v kontekste mirovoj literatury i sovetsoj istorii.* Pod red. S. Solov'ev. Moskva: Litera. 120-128.

Резюме

Трагедии двадцатого века пробудили интерес к личной памяти и ее сохранению для будущих поколений. Так называемая “литература свидетельства”, согласно еврейскому писателю Эли Визелю, представляет собой художественное изобретение именно нашего времени, хотя само понятие “свидетельства” несомненно является одним из древнейших в европейской культуре и имеет глубокие корни, идущие как из библейского, так и из религиозного дискурса как такового. В статье предлагается рассмотреть графические репортажи современной русской художницы Виктории Ломаско с этой перспективы, что позволяет рассматривать эти рисунки как “портреты свидетельства”. Работы Ломаско создают именно эффект галереи портретов, так как в них нет строгой последовательности, присущей жанру комикса. В них читатель приглашен принять участие в судебном процессе, перед его глазами выступления свидетелей, их жалобы на нарушения прав и несправедливость переводятся на графический язык. Хотя Ломаско, очевидно, выражает свою гражданскую позицию, она не заинтересована в создании “протестного искусства”: документальность в ее работах сочетается с ее личным стилем, без прямых намеков и подсказок на то, как нужно читать или толковать изображенные события. Как художник, Виктория Ломаско считает необходимым быть свидетелем, запечатлеть все значительные моменты как конкретно в русском, так и в обществе в целом, — где она, с блокнотом и фломастером в руке, принимает самую активную позицию (протесты, аресты, процессы, и т.д.).

Martina Napolitano

Martina Napolitano ha conseguito il titolo di dottoressa di ricerca in Slavistica discutendo una tesi incentrata sull'ultima opera dello scrittore russo contemporaneo Saša Sokolov (Università degli Studi di Udine, 2020). È autrice di una monografia sullo scrittore (Sasha Sokolov: The Life and Work of the Russian 'Proet'; Ibidem Verlag, 2022) e ha co-curato un numero monografico a lui dedicato per la rivista Canadian-American Slavic Studies (55.3-4, "Round and Round with Both the Wolf and the Hound: 40 Years of Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf. In Honor of Donald Barton Johnson"). Si occupa soprattutto di poesia contemporanea, di samizdat e tamizdat.

Martina Napolitano obtained her PhD in Slavic Studies discussing a thesis focused on the last work of the contemporary Russian author Sasha Sokolov (University of Udine, 2020). She is the author of a monograph on the writer (Sasha Sokolov: The Life and Work of the Russian 'Proet'; Ibidem Verlag, 2022) and co-edited a monographic issue of Canadian-American Slavic Studies devoted to him (55.3-4, "Round and Round with Both the Wolf and the Hound: 40 Years of Sasha Sokolov's Between Dog and Wolf. In Honor of Donald Barton Johnson"). She works primarily on contemporary poetry, samizdat and tamizdat.



Dal cilindro Pulling the Bunny out

L'articolo è dedicato a un personaggio a fumetti ideato dalla scrittrice, poetessa, saggista Linor Goralik (1975) e intitolato *Il Leprotto CZZ e i suoi amici immaginari*. Nato nei primi anni 2000 e cresciuto in rete e sui maggiori social network Leprotto compare anche a stampa in almeno quattro raccolte omonime. Il fumetto che lo vede protagonista racconta in modo non convenzionale e politicamente scorretto la Russia putiniana, offrendo una cronaca tutt'altro che radiosa ed eppure ironica. Il testo è inoltre corredato da un'ampia cernita di vignette suddivise per comodità in alcuni sotto temi: politica, società, cultura, questioni di genere, sessualità, religione e persino eventi più recenti quali il COVID, il referendum costituzionale e il Nobel assegnato a Muratov nell'autunno 2021.

LINOR GORALIK, RUSSIA
CONTEMPORANEA, ZAJAC PC,
MASJANJA, POLITICALLY INCORRECT,
SOCIAL NETWORK, POLITICA,
SOCIETÀ, CULTURA, RELIGIONE

This article is devoted to a cartoon character created by the writer, poet and essayist Linor Goralik (1975) and entitled *Bunny FLRE (Zajac PC i ego voobražaemye druž'ja)*. Born in the early 2000s and raised in the web and in the major social networks, Bunny FLRE also appears in print in at least four eponymous collections. The comic strip in which he is the protagonist recounts Putin's Russia in an unconventional and politically incorrect way, offering a chronicle that is anything but radiant and yet ironic. The text also features a wide selection of cartoons conveniently divided into a number of sub-themes: politics, society, culture, gender issues, sexuality, religion and even more recent events such as the COVID, the constitutional referendum and the Nobel Prize awarded to Muratov in autumn 2021.

LINOR GORALIK, CONTEMPORARY
RUSSIA, BUNNY FLRE, MASYANYA,
POLITICALLY INCORRECT,
SOCIAL NETWORK, POLITICS,
SOCIETY, CULTURE, RELIGION

Ну, Заяц, погоди!
А ловко напугал Волка наш Заяц!
Если бы не он, так не уйти бы нам живыми...

1

Il blog su «Snob» è attivo dal 29 maggio 2009 al 22 ottobre 2011 (Zajac PC o sebe). Zajac passa a Meduza nel 2014, qualche mese dopo la messa in rete del portale Meduza 2014 (Nu i valite).

2

V. le community Zajac PC (Facebook_zayays pts) e Fanaty Zajaca PC (Fanaty); il canale Telegram è attivo dal 23 gennaio 2018 (Zajac PC); gli sticker sono tra l'altro disponibili su (Stickers).

GENERE E GENERALITÀ

Pavidi o sfrontati, i leporidi popolano da sempre il folclore e l'immaginario russo (e sovietico). Lo proverebbero le epigrafi, tratte rispettivamente dai fortunatissimi cartoni animati *Nu, pogodi!* (Aspetta e vedrai, 1969) e *Chrabryj zajac* (Il leprotto coraggioso, 1955), quest'ultimo ispirato all'omonima fiaba del 1894-96 di Dmitrij Mamin-Sibirjak. Nelle pagine a seguire proporrò il "ritratto minimo" di un leprotto del nuovo millennio, protagonista di un fumetto per molti aspetti anomalo, come del resto si intuisce già dal titolo, *Zajac PC i ego voobražaemye druz'ja* (Il Leprotto CZZ e i suoi amici immaginari), nel quale risuona una delle più usate, e probabilmente intraducibili, parolacce russe: *PizdeC* (A. Jampol'skaja, M. Dinelli: 137-140).

Linor Goralik, scrittrice, poetessa, drammaturga, saggista, teorica della moda e molto altro ancora, racconta di averlo ideato "come da copione, su un tovagliolo dell'OGI", ossia nel caffè letterario più "in" dei primi anni 2000 (Linor Goralik o Zajce PC). Abbozzato su carta, *Zajac PC* si trasforma subito in un graffiante *webcomic*; nel 2009-2011 tiene (lui stesso!) un blog sulla rivista «Snob», per approdare nel 2014 sull'altrettanto disubbidiente portale Meduza.¹

Leprotto CZZ è molto attivo pure sui social: imperversa su Facebook e VKontakte, ha un canale Telegram e uno *sticker pack* per chat.² Ma la sua intensa vita non è solo virtuale e travalica i confini della rete. Tra il 2007 e il 2017 escono ben quattro raccolte a stampa delle sue vignette (Goralik 2007, 2008, 2011, 2017); di recente è apparso

su una linea di indumenti non proprio economica;³ ha viaggiato per il paese grazie alle istruzioni di bordo della compagnia aerea S7 e a un inserto di «Snob», dal quale i lettori di varie città russe hanno potuto ritagliare il proprio Zajac-Leprotto.⁴ È inoltre generoso testimonial di progetti benefici e *crowdfunding* per giuste cause.

A cosa si deve un simile successo? In diverse occasioni Goralik definisce Zajac PC “un progetto marginale” per un “segmento di mercato ristretto” e nega di essere una fumettista, giacché le appartiene un solo personaggio. Ciò è vero solo in parte: l’autrice si appassiona a *comics* e roditori sin dall’inizio dei ’90, quando scopre la striscia *Dilbert* (lanciata da Scott Adams), disegna il “coniglio gay di Kafka” e partecipa alla raccolta di fondi per i veri ospiti dello zoo di Mosca con il progetto artistico *Nereal’nye zajacy* (Leprotti fantastici). Concepirà poi Valerij Markovič / Petrovič (fig. 1), leprotto pure lui e progenitore di “CZZ” (Linor Goralik o Zajce PC; U menja est’).

Al di là di trascorsi e dichiarazioni è di certo più rilevante quanto Goralik osserva sul genere del fumetto: “Lo uso come ulteriore formato di testo e immagine, come ulteriore formato espressivo” (Kak roždaetsja Zajac PC?); un formato assai comodo per lavorare a un’idea in modo “minimalista”, “visuale” e molto soggettivo. In altre parole, il fumetto “dovrebbe servire a te stesso e non al lettore” (Linor Goralik o Zajce PC) e Zajac PC è un *alter ego* della disegnatrice, che tuttavia insiste: “L’autore prega vivamente di credere che le personalità e le sorti sue e di Leprotto, grazie a Dio, non hanno nulla in comune” (20 lučšich komiksov). Pure questa affermazione non è del tutto sincera: Zajac è nato il 9 luglio, lo stesso giorno di Goralik (e peraltro di chi scrive). Lo appuriamo dalla sua carta di identità apparsa sulla rivista «Snob» sotto forma di informazioni profilo di un account social (fig. 2):

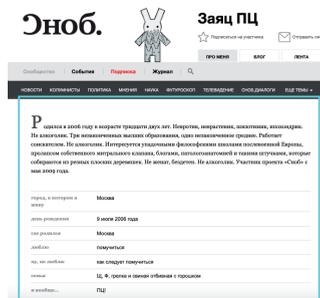


FIG. 1 ↑

3
Kris&Tom distribuisce t-shirt, spillette, felpe e tel'njaški (Kristom).

4
Leggo della S7 su (Pisareva, 2017). «Snob» include nel numero di ottobre 2010 “un foglio formato A4 con degli adesivi [...]”. Su ogni foglio ci sono: Leprotto CZZ con la coda rivolta al lettore e una valigetta nella zampa, una striscia e un segnale stradale che indicano l’arrivo alla rispettiva città [...], un bubble vuoto e, infine, 30 parole del numero di ottobre”; la rivista invita i lettori di Novosibirsk, Samara, Ekaterinburg, Kazan', Rostov-na-Donu, Čeljabinsk, Nižnij Novgorod a costruire la propria vignetta e inviarla alla redazione (Zajac v gorodach).

FIG. 2 →



5 Ad esempio (Lurkomore) riporta “grosso modo il 2005”⁵; nella community di Meduza su VK Goralik scrive di non ricordarlo con certezza: “mi sembra che nel dicembre 2014 \<Leprotto> compia 10 anni”.

Nasce a trentadue anni nel 2006. Nevrotico, nevrastenico, schizotimico, ipocondriaco. Astemio. Quattro titoli di studio non conseguiti (tre superiori, uno scolastico). È cultore della materia. Astemio. Si occupa delle scuole filosofiche in declino dell’Europa postbellica, del prolusso della (propria) valvola mitrale, di blog, di anatomia patologica e di quegli affarini fatti di legnetti intagliati. Celibe. Non ha figli. Astemio (Zajac PC o sebe).

Come si conviene a una biografia enigmatica, l’anno di nascita risulta incerto (Leprotto viene al mondo a 32 anni) e oscilla a seconda della fonte.⁵ Il conciso identikit è invece eloquente: un ampio spettro di psicopatologie, un’istruzione non certificata, ma tanti e disparati interessi, una sbandierata (e falsa) indifferenza all’alcol e una spiccata inclinazione allo struggimento in tutte le sue forme.

Alla voce “famiglia” vengono elencati gli amici immaginari, che compaiono sin dalla prima vignetta (fig. 3) e sono illustrati più dettagliatamente nella quarta di copertina dei volumi:

Leprotto CZZ è uno di noi. In primis perché tutto gli va male: la salute, la testa, i soldi, la vita privata, il rapporto con il potere. Tutto male.

№1 Заяц ПЦ и его воображаемые друзья: Ц, Ф, грелка и свинья отбивная с горошком



← FIG. 3

Gli è andata bene solo con gli amici: saranno pure immaginari, in compenso sono tanti. Precisamente quattro: F, ŠČ, Borsa dell'acqua calda e Bistecca di maiale con piselli. In realtà i rapporti tra Leprotto e gli amici immaginari non sono tutte rose e fiori. F (o ŠČ, vai a capire) ama il povero Leprotto tanto da togliere il fiato. ŠČ (o F) pensa di essere lei a immaginarsi Leprotto (e non il contrario). Borsa dell'acqua calda è una donna fredda e antipatica, che ricambia i sentimenti di Leprotto con un sarcasmo un tantino forzato. Bistecca di maiale con piselli pretende che aspiri a vette spirituali tali da scoraggiare persino il Dalai Lama. In poche parole, una situazione come tante e assai comune per tutti noi (Recenzii).

Le due citazioni – visuale e testuale – contornano meglio la fisionomia di Leprotto, che, tra l'altro, sarebbe “uno di noi”; nello specifico, puntualizza Goralik in un'intervista, “è un po' la parodia all'intelligent liberale moscovita” (U menja est'). Potenzialmente colto ed educato, l'animaletto ha modi sgarbati e scurrili (gioca “a CZZ” e fa sparire i suoi amici). Eppure l'autrice lo difende, giacché: “l'immagine del leprotto, nella cultura russa, ottempera in sé comicità e vulnerabilità e questo, si sa, è un presupposto perfetto per esternazioni satiriche e auto-ironiche”

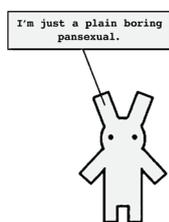


FIG. 4 ↑

6
 “Aleksandr Gavrilov ha palesato la gran voglia di trasporre le immagini della poesia contemporanea in bubble e Linor Goralik ha letto le sue stripes come un vers libre” (Idlis).

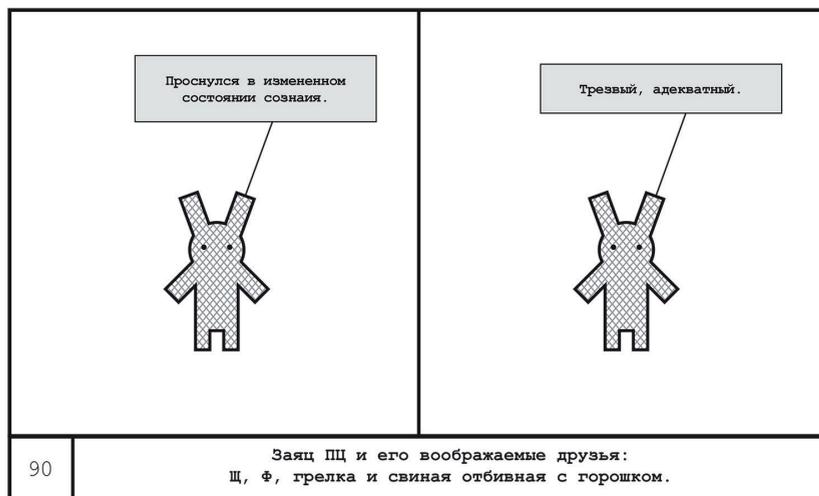
(U menja est’). E proprio su tali “esternazioni” in merito a un “noi” verosimilmente russo che intendo soffermarmi nel paragrafo successivo con una raccolta, giocoforza, incompiuta (*nepolnoe sobranie*) ma – auspicherei – comunque rivelatrice.

(NE)POLNOE PC

Il corpus di cui Zajac PC è protagonista è variabile e in continua evoluzione. In rete si legge che al 16 giugno 2019 sono state realizzate 239 *stripes*; alcune di esse compaiono duplicate, assieme ad altre inedite, sul sito personale di Goralik e su Comicsia (Lurkomore; Linor Goralik; Comicsia), nonché nelle edizioni a stampa. Il novero non è tuttavia definitivo e viene costantemente implementato anche sui già ricordati social (Telegram, FB, VK). Generalmente le vignette hanno un titolo e una numerazione progressiva (invero non sempre presente e/o univoca) e possono variare da uno a pochi (quattro-cinque) riquadri. Sebbene esistano pure rare strisce in inglese (fig. 4), l’immagine è quasi sempre accompagnata da un breve testo in russo, che l’autrice confessa di “soppesare a lungo” (Kak roždaetsja Zajac PC?) e altri paragonano al *verlibr* (*vers libre*).⁶

L’eroe indiscusso è un leprotto tratteggiato schematicamente e dalle fattezze un po’ geometriche, come del resto i suoi immaginari amici. Egli non “cresce” da un’apparizione all’altra e, anche se alcune vignette sono databili per i continui riferimenti alla contemporaneità, la narrazione delle sue gesta non è progressiva, ma episodica. Il soggetto è suddivisibile in alcuni macro-temi non esaustivi e non rigidamente separati tra loro: esibizione di sé e interazione con gli altri (le altre), rapporto con religione, sessualità, cultura, società, politica, attualità.

Presentandosi, Leprotto elenca qualità non propriamente positive: è “nevrotico, nevrastenico, schizotimico, ipocondriaco”, sboccato,



← FIG. 5

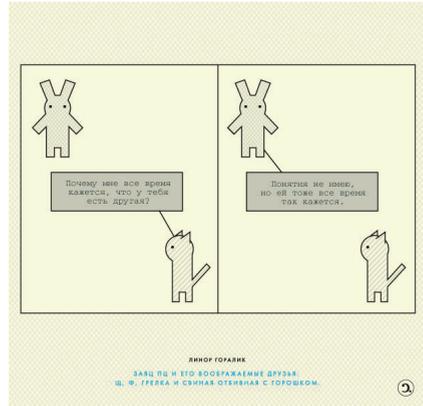
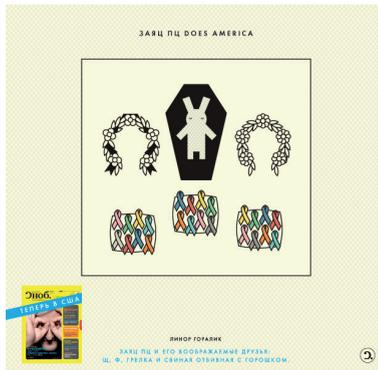
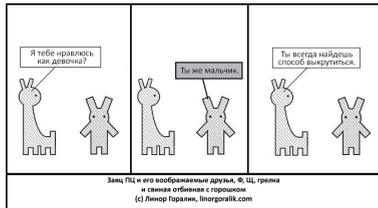
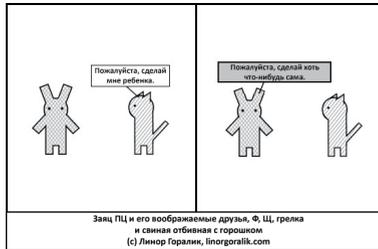
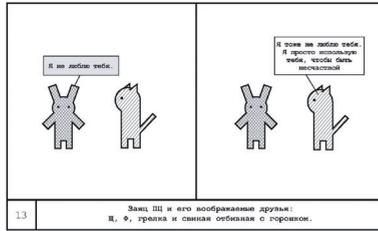
inconcludente e sconclusionato. L'unico pregio, più volte ribadito (“astemio”) viene smentito in diverse vignette (una, ad esempio, lamenta un risveglio “brutto” perché “sobrio”, fig. 5).

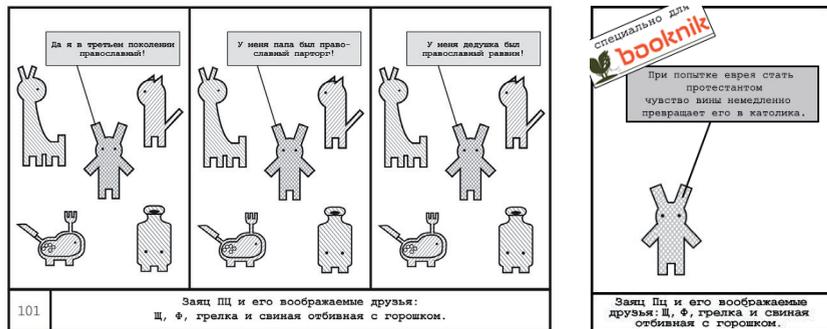
Via via scopriamo che lascia a desiderare pure sotto il profilo sentimentale, intrattenendo con la gattina F una relazione piuttosto sofferta. I due si usano per le rispettive infelicità (fig. 6), lei sospetta l'esistenza di una rivale (fig. 7) e desidera comunque un figlio (fig. 8), lui nicchia e vagheggia un rapporto a tre (fig. 9) ma – constata Goralik – riesce a malapena a impegnarsi con una fidanzata (figuriamoci con due!).⁷

Nonostante la congenita pigrizia, Leprotto non disdegna la sessualità in tutte le sue forme e si pronuncia con temeraria *nonchalance* sulla scottante questione dell'omosessualità. Ovviamente a modo suo. Irrita i suoi interlocutori immaginari, fraintendendone il genere (figg. 10-11), che d'altro canto sembra incerto anche per quanto lo riguarda (fig. 12). Tenta una ripartizione razionale e scientifica – Le femminucce

⁷ “Stando alle informazioni in possesso dell'autore, Leprotto CZZ ha tentato molte volte lo scambio, senza mai riuscirci. Può essere a causa della incrollabile convinzione di non riuscire a venire a capo nemmeno di una cosa per volta” (20 lučšich komiksov).

FIG. 6-13 →





← FIG. 14-15

a destra, i maschietti a sinistra, gli/le LGBTQIA sono pregat* di attenersi alla “distribuzione di Poisson” – e viene subito corretto da un utente FB: “e perché non a quella di Gauss?” (fig. 13).

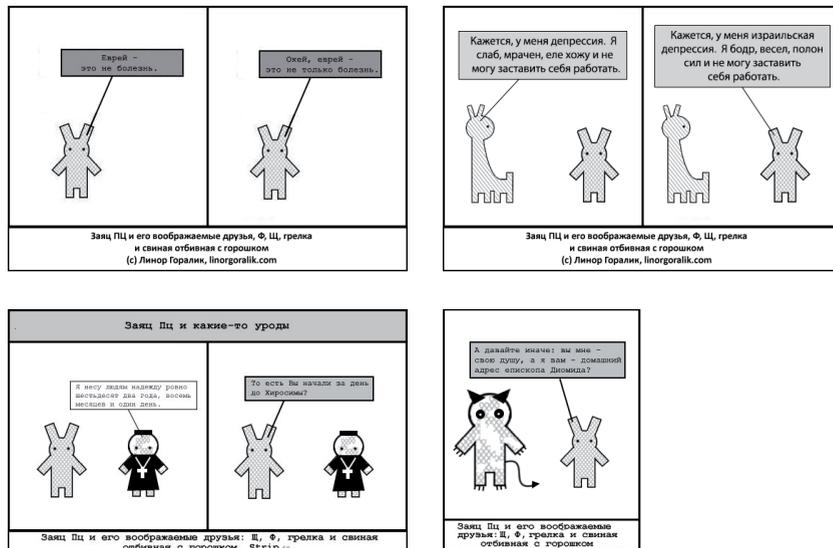
Il commento è tendenzioso: gli/le LGBTQIA spopolano e necessitano di una funzione per grandi numeri.⁸ E tale interazione mi permette un accenno a una dinamica ricettivo-comunicativa abbastanza frequente in queste *stripes*, data la loro dimensione soprattutto virtuale. Le potenzialità della rete ampliano lo spazio artistico delle vignette, includendovi in una sorta di “testo aperto”, reazioni e supplementi dei lettori.

Dal personale al collettivo, le freddure di Leprotto non risparmiano nemmeno la religione, praticata in modo parimenti “promiscuo” e disacratorio. Egli si professa “un cristiano ortodosso (*pravoslavnyj*) di terza generazione”, ma il suo lignaggio mischia politica e un altro credo (il padre era un *ortodosso* attivista di Partito, il nonno un *ortodosso* rabbino, fig. 14). Forse un rito vale l’altro, infatti se un ebreo vuol farsi protestante, diventa un cattolico (fig. 15).

Le allusioni all’Ebraismo traspaiono già nel nome, sconcio sia in russo sia in yiddish (in slang צָפּוּץ > ПОЦ, indica l’organo genitale maschile). Esse sono frequenti e demistificanti (“Essere ebreo non è solo una malattia!”,

8
Le distribuzioni di Poisson e Gauss sono funzioni che ritornano la probabilità di accadimento di un certo evento. Entrambe sono caratterizzate da due parametri (media e varianza), ma la prima è una funzione discreta, la seconda continua. Si usa Poisson nel caso di un evento con un numero molto basso di accadimenti, Gauss quando il numero di accadimenti è invece elevato (ringrazio l’amico e collega Giovanni Carraro per le opportune delucidazioni).

FIG. 16-19 →



9
Il 22 febbraio 2007 Diomede, già vescovo dell'Eparchia di Anadyr' (Čukotka), diffonde in rete il messaggio *Pora preseč' bezzakonie. Obraščenie klirikov, monašestvujuščich i mirjan Anadyrsko-Čukotskoj eparchii RPC MP ko vsem vernym čadam Svjatoj Pravoslavnoj Cerkvi* (Pora preseč' bezzakonie); a seguito di un'accesa disputa, protrattasi due anni, e nonostante il supporto dei fedeli e di alti prelati della Chiesa Ortodossa, nel 2008 il vescovo viene spogliato delle sue funzioni e quindi sconfessato.

eppure Zajac soffre di una anomala “depressione israelita”, figg. 16-17), confermano una volta di più l’identificabilità con l’autrice (pure lei ebrea russa) e illuminano il temperamento di Leprotto non solo da un punto di vista confessionale. Recensendo la prima edizione del volume di Goralik, Julija Ildis vede in lui uno “di quegli ebrei 30+, che sono tali perché va tutto male anche quando va tutto bene” e un’accozzaglia (peraltro sgradevole) “di stereotipi spinti al parossismo grazie alla schematicità del fumetto” (Ildis).

Ben inteso che la satira su di sé non esclude quella sull’altro. L’operato di un pope ortodosso viene grottescamente accostato alla tragedia di Hiroshima (fig. 18). Altrettanto paradossalmente si ribalta il patto col diavolo, cui Leprotto chiede l’anima (!) in cambio “dell’indirizzo dell’Episcopo Diomede” (fig. 19), assurto agli onori della cronaca nel 2007-2008 per le sue furenti invettive contro il Patriarca Alessio II.⁹

Inferendo su tutto e tutti, compreso se stesso e i “suoi”, Zajac PC è un perfetto campione del *politically incorrect*. Non a caso il portale Lurkomore, una “enciclopedia di cultura, subcultura e folclore della Russia odierna” (e, di fatto, una goliardica parodia di Wikipedia), segnala l’esistenza di una serie di *stripes* ideate nel 2006 dagli stessi utenti, nelle quali una delle autorità più scorrette di runet, Mithgol the Webmaster,¹⁰ assume le fattezze di Leprotto. Gli appassionati di fumetti colgono invece delle affinità con la serie *The Book of Bunny Suicides*.¹¹ E l’elenco non termina qui. Imbattutami per la prima volta in questo sguaiato animaletto, ho ricordato una figura di qualche anno prima: *Masjanja*, protagonista dell’omonimo cartone animato lanciato da Oleg Kuvaev nel 2001 (fig. 20). I due (anti)eroi non sono completamente sovrapponibili. L’una nasce a San Pietroburgo, l’altro è un indolente moscovita. Il target di lei sono giovanissimi adolescenti, quello di lui i trentenni attempati. *Masjanja* snobba la politica, Leprotto, suo malgrado, no. Numerosissimi sono però i punti di contatto. Il cartone nasce sul web, in una cerchia ristretta (*dlja svoich*), per poi approdare in prestigiose trasmissioni televisive (quali *Namedni* di Leonid Parfënov) e trasformarsi in una redditizia realtà commerciale. Entrambi i personaggi sono disegnati in maniera volutamente primitiva, “geometrica” e sostanzialmente invariata. Condividono vizi, scontrosità verso amici o congiunti, sarcasmo e linguaggio colorito.

Birgit Beumers dedica all’irriverente ragazzina un esauriente studio (Bojmers: 507-523). *Masjana* sarebbe “logocentrica”, giacché ricordata non per l’esteriorità appena abbozzata, ma per le battute (molte sono dei tormentoni persino oggi). La sua peculiare etichetta linguistica riprenderebbe la tecnica documentaria del *verbatim*¹², conformemente alla quale la parola, riprodotta alla lettera, delinea ed esplicita l’identità del parlante, altrimenti anonima e comunque socialmente “marginale”.



↑ FIG. 20

10

È tuttavia opportuno sottolineare che Mithgol coltivò un “politicamente scorretto” opposto a quello di Leprotto, in quanto ultra-ortodosso e acerrimo nemico di gay ed ebrei; si veda (Lurkomore) alle pagine “Митгол” e “Заяц Пц”.

11

Il libro dei coniglietti suicidi, apparso in più edizioni rivedute e ampliate, raccoglie una serie di vignette, disegnata da Andy Riley, che vede dei “Piccoli soffici coniglietti che vogliono semplicemente farla finita”.

12

Per la definizione di *verbatim* si rimanda a Michail Ugarov e alle informazioni sul sito del Teatr. doc, per il quale la tecnica è strutturale (*Verbatim*).

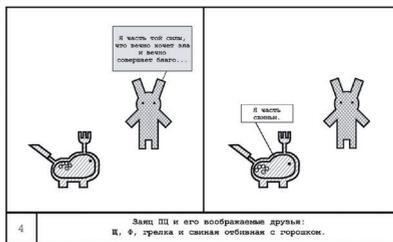
FIG. 21 →



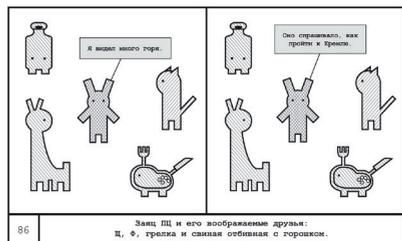
Con la propria individualità eccentrica, Masjanja esprime il malessere e le “deviazioni psicotiche” slatentizzate dal crollo dell’URSS ed è pertanto strettamente interrelata al contesto nazionale. Tali considerazioni mi sembrano parzialmente estendibili a Leprotto: stando al giornale «Vedomosti», lui è una “enciclopedia della vita psicologica del cittadino metropolitano – un intellettuale o un manager – insicuro”, le sue vignette “sono intrise delle emozioni principali della Russia post-sovietica” (Sdobnov). Anche Zajac è il prodotto dell’immanenza russa, commentata e agita a più livelli.

Il primo è quello culturale. Leprotto deride ancora una volta i suoi (com)pari intellettuali (che, al comando “Fuoco!”, sparano tutto il loro scibile fig. 21) e, in genere, la grande letteratura russa.

Chi la legge “può essere solo un paziente” (fig. 22), come mostrato nelle vignette su singoli autori e testi. Al nostro eroe, proclamatosi, come il diavolo faustiano, “una parte del male, che opera costantemente il bene”, l’amico-bistecca ribatte “e io sono una parte di maiale”, ridicolizzando, pur legittimamente, la notissima epigrafe del *Maestro e Margherita* (fig. 23). Balugina poi Venička Erofeev, mai riuscito



← FIG. 22-25



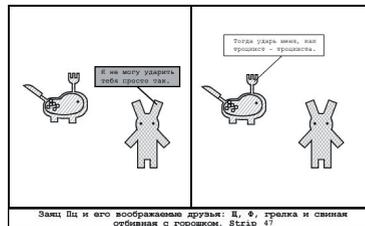
a “raggiungere il Cremlino” (*Moskva-Petuški*), come il “molto dolore” della fig. 24. E non può mancare Puškin, invero poco ispirato e decisamente irrispettoso nei riguardi della concupita Anna Kern (fig. 25).¹³

I rimandi culturali spaziano dal folclore (la fiaba della rapa) all’arte (il *Quadrato nero* di Malevič) e, in rari casi, si spingono oltre i confini nazionali (con Goethe, Dante, Shakespeare, Philip Dick). Le stoccate alla politica sono invece prevalentemente russe e sovietiche. Leprotto ironizza sui leader di ieri e di oggi senza soluzione di continuità (il passato non sembra esserlo poi tanto): mette un like a Lenin ed è accomunato a Trockij (figg. 26-27), chiede a Putin se non abbia niente da domandarsi (fig. 28), lo vuole circondato da 12 discepoli-*omonovcy* (ossia dai reparti anti-sommossa, fig. 29), gli svela, “senza troppi preamboli”: “siamo nella merda” (fig. 30).

Preoccupato per il Paese, Zajac declina, capovolgendolo, uno dei capisaldi del discorso contemporaneo russo: il patriottismo. Ora

13 Lepigrafe del *Maestro e Margherita*, tratta dal *Faust* di Goethe, anticipa il patto di quest’ultimo col diavolo. L’incipit di *Moskva-Petuški* recita: “Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз) [...] проходил по Москве [...] насквозь и как попало - и ни разу не видел Кремля” (Erofeev, 2001: 17). L’affasciante e chiacchierata Anna Petrovna Kern fu una delle amanti di Puškin, che le dedicò la famosa *Ricordo il meraviglioso istante...*

FIG. 26-30 →



profetizza cupo (migliorerà, “ma non da noi”, fig. 31), ora intravede un radioso quieto futuro (ci prenderanno tutto “e, cazzo, potremo riposarci!” fig. 32), ora si esalta (il mondo è flagellato da ogni sorta di calamità, la Russia da “sbirri, Patriarca e corruzione”, insomma “siamo i migliori”, fig. 33).

Le posizioni liberali e antigovernative di Leprotto parrebbero abbastanza evidenti, ma non per questo sono cieche e faziose. E Goralik si barcamena tra due fuochi (20 lučšich komiksov, 2017). Da un canto,

← FIG. 31-33



all'accusa di "tradimento dei suoi", scaturita da una vignetta che "rivelerrebbe alle autorità gli stati d'animo dell'opposizione" (fig. 34), obietta caustica: "perché invece finora il potere la idealizzava". Dall'altro preferisce non raccogliere il rimprovero di "amare male la patria", ammettendo con sincerità di "poter solo peggiorare con una sua replica una simile asserzione".

Forse Zajac, come Goralik, ama la patria in una maniera tutta sua, di certo simili attacchi fanno onore alle sue sortite, feroci, imparziali

FIG. 34 →



14
Il conflitto divampato nell'agosto del 2008 nell'Ossezia meridionale comportò gravi tensioni fra Russia e Georgia. Le rivolte in Bielorussia sono state scatenate dalla rielezione, nell'agosto del 2020, di Aleksandr Lukašenko, presidente gradito al Cremlino, in carica dal 1994; culminate in sanguinosi scontri armati fra oppositori e polizia, arresti definiti arbitrari, scioperi, infrazioni giudiziarie e processi non del tutto trasparenti, hanno tutt'ora una partecipe risonanza internazionale.

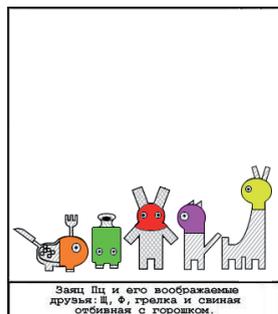
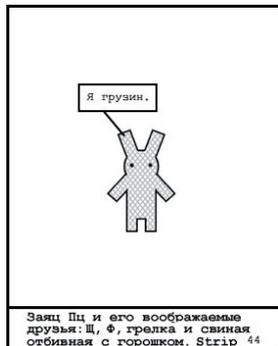
15
Marija Alëchina, Ekaterina Samucevič e Nadežda Tolokonnikova sono state processate e condannate per la preghiera-punk *Bogorodica, Putina progoni!* intonata nella Cattedrale del Cristo Salvatore nel febbraio del 2012.

e sempre attuali. Sin dalla nascita egli si pronuncia impavidamente su scottanti questioni, per così dire, *na zlobu dnja*. Non tace (figg. 35-36) né sulla crisi tra Russia e Georgia (2008), né sulle più recenti proteste in Bielorussia (2020-2021).¹⁴

Indossa coi suoi amici immaginari coloratissimi passamontagna (fig. 37) e si schiera con le Pussy-Riot, arrestate (2012) per le loro performance in mise variopinte e volto rigorosamente coperto.¹⁵ Registra fatti di cronaca, eventi specifici e fenomeni politico-sociali della Russia putiniana.

Ne viene fuori uno spaccato non troppo confortante, che per Goralik giustifica il trasferimento del suo personaggio da «Snob» a Meduza:

“Che? – dicono – il leprottino se la fa sotto?” – Sì, il leprottino se l'è fatta sotto. Non per qualcosa in particolare, ma in generale per tutto: l'aria è viziata, i viali sono freddi, la lingua è oscura e lo diventa sempre di più ogni volta che metti il Primo canale. Ecco perché mi è cara la possibilità di ricollocare Leprotto su Meduza, la cui squadra al momento è a mio avviso impegnata nella ricerca di una lingua di comunicazione chiara, nell'accezione più ampia di questo termine. Una lingua che, tra l'altro,



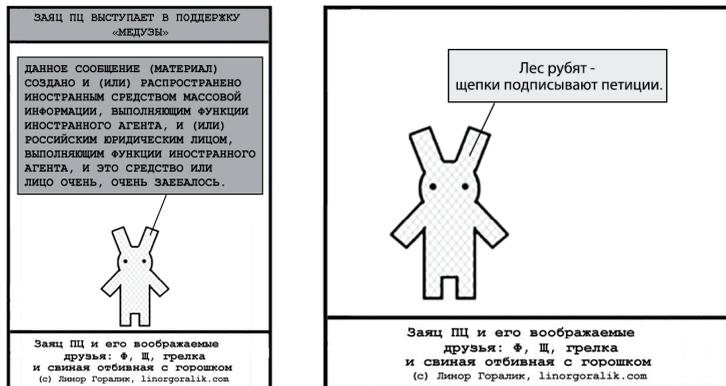
← FIG. 35-37

si distingue per l'enorme fiducia nel potenziale lettore, nella sua ragionevolezza e razionalità, nel suo senso umoristico e autocritico, nella sua individuale ricerca di chiarezza (Meduza VK).

L'aria è viziata, la lingua è oscura, Leprotto "se la fa sotto", mentre Meduza cerca "una lingua di comunicazione chiara", pagandone le conseguenze. Nell'aprile del 2021 la testata finisce nel famigerato registro degli "agenti stranieri" e si ribella: interroga il Ministero della Giustizia sulle ragioni di tale risoluzione e lancia una petizione per l'abolizione della legge "discriminatoria" che ne è il presupposto;¹⁶ al momento

16
La legiferazione sugli agenti stranieri ha novellato (legge federale N° 426-FZ del 2.12.2019) la legge O sredstvach massovoj informacii (N° 2421-1 del 27.12.1991, art. 6) (Zakon, 1991-2021). Le modifiche (già dibattute dal 2012 in seno alle organizzazioni senza fini di lucro) hanno colpito numerosi media indipendenti e paiono minacciose per la libertà e l'esistenza degli stessi.

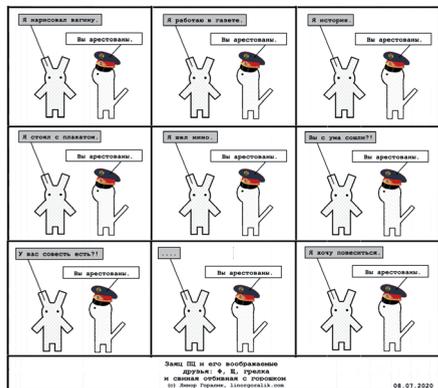
FIG. 38-39 →



è però obbligata ad anteporre ad ogni materiale pubblicato la dicitura che sancisce lo *status* “straniero” dell’editore (Počemu “Meduzu” priznali). Paradossalmente tale avvertenza è diventata un marchio di qualità ed è oggetto di una diffusa ironia virtuale (Dannoe soobščenie). Pure Zajac la riprende in una vignetta e fornisce una personale motivazione: il media a cui è affibbiata “ha per davvero rotto i coglioni” (fig. 38); di contro non sembra avere molta fiducia nelle raccolte di firme (fig. 39). Quando tagliano il bosco, le schegge non *volano* (come recita l’adagio russo alludendo a un inevitabile scarto di produzione) ma “*sottoscrivono le petizioni*” (altrettanto miseramente).

Leproto, che diletta con amaro umorismo gli agenti stranieri (ovvero nuovamente i suoi stessi amici e simpatizzanti), a maggior ragione non perdona gli agenti avversari. Alcune vignette denunciano la corrottibilità di una polizia sempre pronta ad arrestare o a estorcere denaro “in contanti o con la carta” (figg. 40-41).

I motti e gli esempi potrebbero continuare. Nell’anno appena trascorso, Zajac non ha ovviamente sottovalutato l’emergenza COVID, vivendola però non solo come una questione sanitaria o come la iattura



← FIG. 40-41

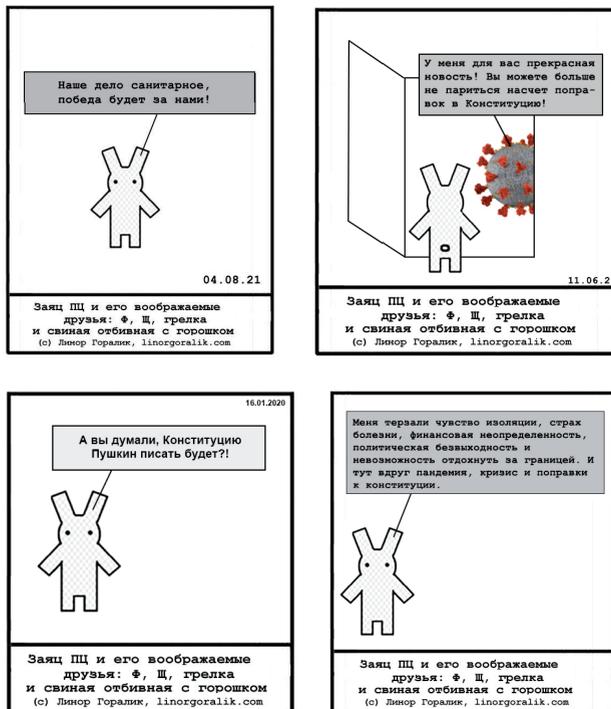
peggiore del 2020. Con le sue *stripes* esorta i russi a combattere l'epidemia con un incrollabile ottimismo sovietico: lo stesso ostentato da Molotov nel celebre annuncio del secondo conflitto mondiale (fig. 42).¹⁷ Vede nel virus una consolatoria opportunità: il contagio permetterà di distarsi dalle infinite tribolazioni e polemiche sugli emendamenti alla Costituzione, votata a luglio (fig. 43) e purtroppo non redatta da Puškin (fig. 44). Il fraseologismo, incentrato con decine di variazioni sul poeta nazionale, redarguisce chi non capisce (o dissimula) una verità scontata e scomoda: gli aggiustamenti sono scritti “dall’alto”.¹⁸ È emblematico che i due accadimenti siano equiparati per tragicità, anzi la pandemia è forse meno grave del referendum costituzionale (fig. 45).

Lo abbiamo già assodato: con un tale curriculum e cotanto spirito Leprotto suscita sentimenti e pareri contrastanti. Leggo le recensioni dei lettori sul portale Labirint.ru, dove è possibile acquistare le raccolte delle sue vignette. Alcune paiono acute e positive: il volumetto, “un regalo *ad hoc* per una persona col senso dello humor”, è “divinatorio”, “vero”, “un’audace interpretazione della società contemporanea”. Altre sono decisamente *tranchant*: “un libro orribile, anzi non

17
Il 22 giugno 1941, Molotov concluse il suo accorato discorso con la frase *Naše delo pravoe, vrag budet razbit, pobeda budet za nami* (La nostra causa è giusta, il nemico verrà sconfitto, la vittoria sarà nostra).

18
Le controversie sugli emendamenti alla Costituzione si sono protratte per tutto il 2020; i passaggi più critici da rivedere riguardavano la storia politica del paese, i diritti (anche famigliari) della persona e del cittadino, il sistema giudiziario, l'ampliamento dei poteri attribuiti al presidente, l'annullamento dei mandati presidenziali pregressi ai fini della rielezione.

FIG. 42-45 →



si può nemmeno chiamarlo tale”, “un’opera ascena (sic!) e volgare, assolutamente immorale con parolacce e porcherie, disegni sacrileghi e perversità. Non è che si deve buttare, si deve proprio bruciare!” (Recenzii). Un utente di *ŽeŽè* (*Živoj Žurnal*, il segmento russo del *Live Journal*) formula un giudizio più articolato e, a mio avviso, conclusivo:

Ecco che posso dire: è indubbiamente un libro terribile. [...] Nei disegni di Leprotto CZZ [...], come nelle macchie di Rorschach, ciascuno può vedere la propria vita e non è affatto detto che se ne rallegri. Sarò conciso come Daniil Charms su una tale psicanalisi: “se viaggi dentro di te, non

ti allontanare troppo, potresti vedere qualcosa che poi sarà impossibile dimenticare”. [...] Ma la gente sghignazza. E in fondo è giusto. Cosa resta da fare quando hai paura? (Berezin)

19
Il faccia a faccia è avvenuto il 21 ottobre, nell'ambito del Forum di Valdaj; v. la trascrizione del vivace confronto su (ÉCHO MOSKVY).

Zajac PC ghigna e fa sogghignare, tuttavia non sembra spaventato. Non è tenero con nessuno: né con i suoi amici immaginari e reali, né con gli antagonisti di turno, né, tanto meno, con se stesso (e in questo, azzarderei, è intrinsecamente “russo”). Rispecchia e consente di ricostruire la quotidianità culturale, sociale e politica della Russia degli ultimi anni, che affronta con un’audacia scanzonata e spesso accidentale.

In entrambe le epigrafi di apertura una lepre si scontra con un lupo. In *Aspetta e vedrai!* ha sempre (e antipaticamente) la meglio. Il protagonista della fiaba di Mamin-Sibirjak è più controverso: “ha paura un giorno, due, una settimana, un anno e poi diventa grande e grosso e si stufa di aver paura”, o così millanta con gli abitanti del bosco. Tenta la fuga al cospetto del nemico, che sconfigge per una spassosa casualità, guadagnandosi la devota ammirazione degli altri animali (“Se non ci fosse stato lui...”).

Al momento di licenziare questo articolo, pure Zajac PC si vanta con i suoi, stando come sempre al “balzo” coi tempi. “Sono il vostro premio Nobel” (fig. 46) – declama, riferendosi evidentemente al coraggioso e irriducibile Dmitrij Muratov, insignito dell’onorificenza nell’ottobre 2021. Nella realtà il giornalista, forte del riconoscimento, strappa a Putin l’impegno di perfezionare la legge sugli agenti stranieri.¹⁹ Nella vignetta gli amici immaginari di Leprotto non gli sono affatto riconoscenti, anzi lo scherzono e gli chiedono da bere (alcol, ovviamente). Anche se la reazione è decisamente diversa da quella delle bestiole di Mamin-Sibirjak (e di Putin), i precedenti, così come Zajac, insegnano che la spavalderia può far sorridere, ma a volte paga. E la favola potrebbe addirittura ripetersi. ♡

FIG. 46 →



Bibliografia

- 20 LUČŠICH KOMIKSOV: 20 лучших комиксов с Зайцем ПЦ по версии
 Линор Горалик. *Afiša Daily*. [<https://daily.afisha.ru/brain/5906-20-luchshih-komiksov-s-zaycem-rc-po-versii-linor-goralik/>].
- BEREZIN: *История про зайца ПЦ*. *LiveJournal*.
 [<https://berezin.livejournal.com/731737.html>].
- ВОЈМЕРС, 2008: *Masjanja in Vesělye čelovečki. Kul'turnye geroi sovetskogo detstva*. (A cura di I. Kukulin). Moskva: NLO.
- COMICSIA: *Комиксы. Заяц ПЦ* [<https://comicsia.ru/collections/pts>].
- DANNOE SOOBŠČENIE: «Данное сообщение»: как маркировка
 иноагента стала частью новой реальности в рунете.
Afiša Daily. [<https://daily.afisha.ru/news/53722-dannoe-soobschenie-kak-markirovka-inoagenta-stala-chastyu-zhurnalistskogo-yazyka/>].
- EROFEEV, 2001: *Moskva-Petuški*. Moskva: Vagrius.
- FACEBOOK_ZAYAYS PTS: *Zajac PC* [<https://www.facebook.com/ZayatsPts>].
- ФАНАТУ: *Фанаты Зайца ПЦ*. [<https://vk.com/club342228>].
- ЁШО МОСКВУ: *Дмитрий Муратов — Владимиру Путину: Закон об «иноагентах» бессуден. Это клеймо. Ёшо Москву*.
 [https://echo.msk.ru/blog/day_video/2923194-echo/].
- GORALIK, 2007: *Zajac PC*. Moskva: Livebook (Gajatri).
- GORALIK, 2008: *Zajac PC 2.0*. Moskva: Livebook (Gajatri).
- GORALIK, 2011: *Zajac PC 3.0*. Moskva: Livebook.
- GORALIK, 2017: *Zajac PC i ego voobražаемые druž'ja ŠČ, F, grelka i svinaja otbivnaja s goroškom*. Moskva: AST.
- IDLIS: *И его воображаемые евреи*. *Booknik*. [<http://old2.booknik.ru/reviews/fiction/i-ego-voobrajaemye-evrei/>].

JAMPOL'SKAJA, DINELLI, 2008: *Lenin. Dalla Pravda a Prada: storie di una rivoluzione*. Milano: TEA.

КАК РОЖДАЕТСЯ ЗАЯЦ РС?: Как рождается Заяц ПЦ? Сколько в нем спонтанности, а сколько - продуманности?.

Yandex.K'ju. [https://yandex.ru/q/question/kak_rozhdaetsia_zaiats_pts_skolko_vnem_a69ccd1b8/?answer_id=457274].

KRISTOM: Заяц ПЦ by Linor Goralik. [<https://www.kristom.ru/zayats>].

LINOR GORALIK: *Линор Горалик // Заяц ПЦ и его воображаемые друзья*. [<https://linorgoralik.com/pts/>].

LINOR GORALIK O ZAJCE РС: *Линор Горалик о Заяце ПЦ и любимых комиксах. Раšnja*. [<https://cws.media/linor-goralik-o-zajcze-rcz-i-lyubimyh-komiksah/>].

LURKOMORE: *Луркоморье русский lurkmore* [https://lurkmore.to/Главная_страница].

MEDUZA VK: *Медуза*, 13 Nov. 2014.

[https://vk.com/wall-76982440_11921].

NU I VALITE: ЗАЯЦ ПЦ: «Ну и валите в свой...». *Meduza*. [<https://meduza.io/news/2014/11/13/zayats-pts-nu-i-valite-v-svoy>].

PISAREVA, 2017: «То, что мы называли книжным рынком, больше не существует». *Forbes*. [<https://www.forbes.ru/forbes-woman/349921-chto-my-nazyvali-knizhnym-rynkom-bolshe-ne-sushchestvuet-linor-goralik-o>].

ПОЧЕМУ “MEDUZU” PRIZNALI: *Почему «Медузу» признали «иностранным агентом»? И кто за этим стоит? Нам (пока) известны две версии. Meduza*. [<https://meduza.io/feature/2021/04/30/pochemu-meduzu-priznali-inostrannym-agentom-i-kto-za-etim-stoit-nam-poka-izvestny-dve-versii>].

- ПОРА ПРЕСЕĆ' BEZZAKONIE: *Пора пресечь беззаконие*. Обращение клириков, монашествующих и мирян Анадырско-Чукотской епархии РПЦ МП ко всем верным чадам Святой Православной Церкви. Credo Press. [<https://credo.press/78882/>].
- RECENZII: *Рецензии на книгу «Заяц ПЦ» Линор Горалик*. Labirint.ru. [<https://www.labirint.ru/reviews/goods/290374/>].
- SDOVNOV: *Линор Горалик выпустила новую книгу комиксов о Заяце ПЦ*. Vedomosti. [<https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2017/06/29/700980-linor-goralik>].
- STICKERS: *Telegram*. [<https://t.me/addstickers/ptsthehareharehare>].
- У МЕНЯ ЕСТЬ: «У меня есть чисто обывательское ощущение нарастающей мерзости». Polit.ru. [<https://polit.ru/article/2013/07/26/goralik/>].
- VERBATIM: *Вербатим: метод*. Teatr.doc. [<https://www.teatrdoc.ru/doc/>].
- ЗАЯС РС: *Заяц ПЦ и всякое связанное с ним. Ваша, Линор*. [https://t.me/zayats_pts].
- ЗАЯС РС О СЕБЕ: *Про меня*. Snob. [<https://snob.ru/profile/6822/about/>].
- ЗАЯС V ГОРОДАХ: *Заяц в городах: Заяц ПЦ путешествует по России*. Snob. [<https://snob.ru/profile/6822/blog/25446>].
- ЗАКОН, 1991-2021: *Закон РФ от 27.12.1991 N 2124-1 (ред. от 01.07.2021) "О средствах массовой информации"*. Konsul'tant pljus. [http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1511/].

Резюме

Зайцы всегда изобиловали в русском (и советском) культурном пространстве, и комикс «Заяц ПЦ и его воображаемые друзья» является тому доказательством. Созданный Линор Горалик в начале 2000-х годов, герой вырос в Интернете и социальных сетях. Однако его насыщенная жизнь не только виртуальна: он появляется в печати в четырех сборниках книг (2007-2017), в линии одежды и в других инициативах, в том числе благотворительных, которые доказывают его бесспорную популярность. Несмотря на сомнительную характеристику (сам он называет себя: “Невротик, неврастеник, шизотимик, ипохондрик”), Заяц – alter ego автора, который считает его “еще одним форматом текста и картинки, еще одним форматом высказывания”, чтобы изобразить путинскую Россию в нетрадиционном и политически некорректном виде.

Корпус комиксов, в которых Заяц является главным героем, состоит из нескольких сотен «облачков с текстом» и находится в постоянном развитии. Картинки имеют название и прогрессивную нумерацию, они могут варьироваться от одного до нескольких кадров и сопровождаются очень коротким текстом. Комикс поднимает ряд взаимосвязанных макротем: самовыражение и взаимодействие с другими людьми, отношение к религии, сексуальности, культуре, обществу, политике. Общий для этих тем подход – ярость против всего и всех – позволяет сравнить их главного героя с прецедентом начала 2000-х годов – мультфильмом «Масяня».

И Масяня, и Заяц тесно связаны с эпохой, породившей их, и с собственно национальным контекстом, но если «Масяня» не интересуется политикой, то «Заяц ПЦ» с язвительной и горькой иронией комментирует сегодняшнее российское общество,

останавливаясь на конкретных новостных событиях: кризисе отношений между Россией и Грузией (2008), феномене Pussy-Riot (2012), вопросе “иностранных агентов” (2019), протестах в Беларуси (2020-2021), COVID и конституционном референдуме (2020), вплоть до недавних споров вокруг присуждения Нобелевской премии независимому журналисту Павлу Муратову (2021).

Этот своеобразный персонаж вызывает противоречивые чувства и мнения, он смешит и веселит людей и ни с кем не мягок: ни со своими «воображаемыми» и реальными друзьями, ни со своими антагонистами, ни тем более с самим собой (и в этом он истинно “русский”). Заяц отражает и позволяет нам реконструировать и анализировать культурную, социальную и политическую повседневную жизнь России за последние 20 лет, которую он рассматривает с легкомысленной и часто случайной смелостью.

Claudia Olivieri

Claudia Olivieri è professore associato (SSD L-LIN/21, Slavistica) presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, dove insegna lingua, traduzione e letteratura russa. Si è occupata di letteratura russa dell'800 (Dostoevskij, Somov), dei rapporti cinematografici tra Russia/URSS e Italia, sui quali ha recentemente co-curato con Olga Strada il volume Italia-Russia. Un secolo di cinema (ABCDesign, 2020), patrocinato dall'Ambasciata di Italia a Mosca) e delle coproduzioni filmiche italo-sovietiche (in particolare della pellicola Italiani brava gente e del documentario Russia sotto inchiesta). Oggi si interessa di letteratura, cultura, società russa contemporanea: ha approfondito in numerosi saggi la produzione di Vladimir Sorokin, ha trattato il rapporto tra cinema e nostalgia nella monografia Cinema russo da oggi a ieri (Roma, Lithos, 2015), ha studiato il teatro russo

odierno (con particolare riferimento al teatro della “diversità”, al teatro “Doc”, alle riscritture cechoviane) e la prosa e il fenomeno degli anni '90 (A. Rubanov). Dal 2014 è membro dell'Associazione Italiana Slavisti. È componente della Redazione della Collana di Studi Slavistici e Masterskajazo, nonché della rivista “eSamizdat”. È tra i fondatori del Centro Interuniversitario per lo studio della Cultura e della Controcultura Postsovietica e tra i membri del Comitato scientifico del festival “Pagine di Russia” di Bari.

Claudia Olivieri is Associate Professor (SSD L-LIN/21, Slavistics) at the Department of Humanities, University of Catania, where she teaches Russian language, translation and literature. She has been working on 19th century Russian literature (Dostoevsky, Somov), on the cinematographic relations between Russia/USSR and Italy, on which she has recently co-edited with Olga Strada the volume Italia-Russia. Un secolo di cinema (ABCDesign, 2020), sponsored by the Italian Embassy in Moscow and Italian-Soviet film co-productions (in particular the film Italiani brava gente and the documentary Russia sotto inchiesta). Today she is interested in contemporary Russian literature, culture and society: she has examined, in numerous essays, the production of Vladimir Sorokin, she has dealt with the relationship between cinema and nostalgia in the monograph Cinema russo da oggi a ieri (Rome, Lithos, 2015), she has studied Russian theatre today (with particular reference to the theatre of “diversity”, the “Doc” theatre, and Chekhovian rewrites) and prose and the phenomenon of the 1990s (A. Rubanov). Since 2014 she has been a member of the Italian Slavists Association. He is a member of the Editorial Board of the Series of “Studi Slavistici” and “Masterskajazo”, as well as of the journal “eSamizdat”. She is one of the founders of the Inter-University “Centro per lo Studio della Cultura e Controcultura Postsovietica” (Centre for the Study of Post-Soviet Culture and Counterculture) and a member of the Scientific Committee of the “Pagine di Russia” festival in Bari.



***Бежать нельзя
остаться: Storie di
Migrazioni a Fumetti.***
*Бежать нельзя остаться:
Migration Stories in Comics.*

Questo breve articolo comincia con una riflessione sul fumetto come genere letterario e sulla popolarità che ha acquisito nel corso del tempo. In seguito, si presenta il graphic novel *Бежать нельзя остаться* di Aleksej Olejnikov e se ne analizza il contesto sociale e culturale in cui è inserito. Viene esaminato inoltre il legame tra questo libro e le istituzioni internazionali, come l'Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati (UNHCR) e russe, come la casa editrice Samokat e il Museo di Arte Contemporanea Garage. Lo scopo di questo graphic novel è raccontare l'immigrazione ai giovani affinché, da un lato, capiscano le difficoltà che devono affrontare i migranti forzati e, dall'altro, siano loro stessi preparati a vivere in una società multiculturale qual è la nostra. Infine si fa un breve riferimento all'architettura e in particolare al Museo Garage, importante per capire perché il libro sia stato presentato in questo spazio. Si conclude con una proposta di traduzione del titolo.

FUMETTO, ADOLESCENTI,
RIFUGIATI, UNHCR, RUSSIA,
MOSCA, MUSEO GARAGE

This short article starts with a reflection on comics as literary genre and on its popularity in Italy throughout the years. Then it presents the russian graphic novel *Бежать нельзя остаться* written by Aleksey Oleynikov and analyses the social and cultural context in which it is inscribed. It examines the connection between this publication and institutions: international ones such as United Nations High Commissioner for Refugees (UNHCR) and russians, as the independent publishing house Samokat and the Garage Museum of Contemporary Art. The aim of this graphic novel is to talk about immigration to young people so that, on one hand, they understand the difficulties that refugees have face and, on the other hand, they grow accustomed to living in a multicultural society like ours. There is a note on architecture referred to the Garage Museum, which is important to understand why this comics was presented in this space. It ends with a note on a possible translation of the title.

COMICS, ADOLESCENTS,
REFUGEES, UNHCR, RUSSIA,
MOSCOW, GARAGE MUSEUM

Da sempre il fumetto è considerato genere letterario inferiore, non all'altezza del romanzo, del saggio, e ancora meno della poesia. È cosa comune pensare che la presenza di disegni e la sinteticità del testo abbassino il livello di formalità, e quindi rendano questo medium adatto solo a un pubblico infantile, al massimo adolescente. Il fumetto viene associato più a un'attività di svago che a un mezzo di crescita intellettuale. In realtà, la presenza di immagini aggiunge ulteriore complessità al testo (in senso semiotico) e maggiore informatività, per la presenza sincretica di due codici, quello scritto e quello illustrato.

Nel fumetto, testo e illustrazione si fondono in un linguaggio, integrato, composto di disegni e parole. Le immagini sono altamente descrittive e portano con sé un carico significativo di informazioni. Ricostruiscono, cioè, in un solo riquadro l'intero contesto narrativo e la comprensione è immediata perché sfrutta in primo luogo la vista, che è il mezzo più diretto che abbiamo per ri-conoscere il mondo.

In Italia, dagli anni '60 in poi il fumetto diventa un mezzo più cosciente e consapevole del suo potenziale, grazie alla rivista *Linus* e all'opera di diffusione di alcuni intellettuali italiani, tra cui Umberto Eco. Oggi, nella veste di *graphic novel*, il fumetto è un mezzo sempre più utilizzato per parlare di grandi temi di attualità. Gettando uno sguardo sul panorama italiano, ci basti pensare alla fama che ha acquisito in pochissimo tempo il fumettista Michele Rech, in arte Zerocalcare, che con i suoi *graphic novel* ha raccontato il G8 di Genova (*GeVsG8*, 2006), l'assedio di Kobane (*Kobane calling*, 2016) o ancora la condizione delle carceri italiane durante la pandemia (*Niente di nuovo*, 2021). Attinenti alla cronaca russa, invece, troviamo i romanzi grafici su Anna Politkovskaja. Il primo, *Anna Politkovskaja*, è illustrato da Elisabetta Benfatto e raccontato da Francesco Matteuzzi che spiega "i disegni sono contrastanti: tratti semplici e quasi infantili vengono usati per disegnare

alcuni episodi della sua vita – come quello dell’attacco nelle scuole di Beslan – mentre altre tavole sono cupe e realiste, quasi a riprodurre la grigia burocrazia del governo russo” (Anna Politkovskaja). È stato pubblicato per le edizioni Becco Giallo nel 2010 (Matteuzzi – Benfatto, 2010). Il secondo, che fa parte della serie *Quaderni russi* illustrati da Igort (pseudonimo di Igor Tuveri), si intitola *Sulle tracce di Anna Politkovskaja*, pubblicato in Italia per le edizioni Oblomov nel 2015 (Igort, 2015) e in Francia da Futuropolis con il sostegno di Amnesty International. Qui i disegni completano perfettamente le testimonianze delle persone che l’autore intervista e, anzi, esprimono ciò che, a volte, le parole non sono in grado di dire. Igort usa un tratto deciso e tagliente che conferisce alla storia un profondo senso di drammaticità. Il fumetto, dunque, è in grado di raccontare i problemi contemporanei in modo efficace e serio, col vantaggio di potersi rivolgere a un numero veramente ampio di persone. È importante, quindi, accoglierlo senza pregiudizi e, anzi, sfruttarne la fluidità, l’eloquenza e la rapidità.

La casa editrice russa Samokat, che ha pubblicato il fumetto *Бежать нельзя остаться* (*Scappare vietato restare*) ha capito subito il potenziale di questo genere e ne ha fatto il suo punto di forza. Samokat è la prima casa editrice indipendente di libri per bambini in Russia. Il suo scopo principale, come dichiara nel sito, è quello di “costruire ponti tra culture e generazioni grazie ai libri, creare uno spazio di riflessione e comunicazione tra genitori e figli” e di pubblicare “libri per coloro che vogliono parlare di argomenti importanti in modo onesto, sincero e interessante, per bambini, giovani e adulti” (САМОКАТ). Sono argomenti di attualità, con cui i giovani entrano in contatto nella loro esperienza di vita attraverso la televisione, i giornali, internet, la scuola, la vita di tutti i giorni. Temi che spesso i genitori tendono a non trattare perché considerati troppo seri, troppo complicati o, semplicemente,



FIG. 1 ↑
Scappare vietato restare, Samokat + Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati.



FIG. 2 ↑
“Questa città assomiglia ad un enorme torta, o meglio ad un alveare, fatto di tanti nidi d’ape. Qui vive una popolazione del tutto differente. Questa città le assomiglia per niente.” 7 storie, 7 destini di bambini provenienti da normallissime scuole russe.

perché non hanno gli strumenti per farlo. Qui si inserisce il fumetto come supporto didattico-educativo, che si fa ponte fra la necessità e il desiderio dei giovani di conoscere e l’incapacità degli adulti di trasmettere tale conoscenza.

Scappare vietato restare (Fig. 1, 2) nasce dalla collaborazione tra Samokat e l’Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati (UNHCR) ed è illustrato dagli allievi della Higher School of Economics for Art and Design (HSE) di Mosca. L’autore del fumetto, Aleksej Olejnikov, si dedica da più di dieci anni ai racconti per bambini e ragazzi, ovvero da quando ha conseguito la seconda laurea all’Istituto letterario A.M. Gor’kij nel 2007. Da allora ha scritto una ventina di libri tra cui *Велькино детство* (L’infanzia di Vel’kino; Олейников, 2015), insignito del premio “Заветная мечта” (Sogno nel cassetto; Заветная мечта, 2007) come miglior debutto letterario nel 2007, nonché sua tesi di laurea, la serie fantasy *Дженни Далфин и Скрытые Земли* (Jenny Dolphin i Skrytye Zemli, Jenny Dolphin e le terre nascoste; Олейников, 2013) che oggi conta otto volumi, o ancora *История рыцаря Эльтарта, или Сказки Синего леса* (La storia del cavaliere El’tart o I racconti della foresta blu; Олейников, 2013b) che nel 2013 ha vinto il Premio internazionale di letteratura per bambini intitolato a V.P. Krapivin (Крапивин, 2013). Nel 2018 partecipa al festival Ljubimovka con la pièce *Хлебзавод* (La fabbrica del pane; Олейников, 2018) e nel 2019 pubblica un “fumetto in versi”, illustrato da Timofej Jaržombek, intitolato *Соня из 7 “Буэ”* (Sonja in 7 “Buee”; Олейников, 2019), che parla di come una ragazzina sopravvive a scuola, tra bullismo e solitudine.

Il fumetto *Scappare vietato restare*, uscito nel 2021, è un tentativo di raccontare l’immigrazione ai giovani. I protagonisti infatti sono rifugiati, in particolare adolescenti, che oggigiorno rappresentano la metà dei migranti globali. Ed è proprio per questo motivo che si è deciso



← **FIG. 3**
Storia di Marva. Non ricordo l'Afganistan. / Lì c'è la guerra.

FIG. 4
Storia di Marva. Quando sono arrivati i talebani siamo dovuti scappare. / Il papà diceva che uccidevano le persone per strada. / Allora avevo solo tre anni. / Il papà aveva un buon lavoro.

FIG. 5
Storia di Marva. E poi siamo venuti a vivere qui perché il papà aveva studiato in Unione Sovietica. / E io sono andata all'asilo. / E poi a scuola. / Non riesco proprio a ricordare l'Afganistan. / Non conosco nessuno lì. / Ricreazione! / Siiii!

di rivolgerlo a un pubblico di loro coetanei. Si tratta di una raccolta di sette storie illustrate, ambientate nella scuola di un cosiddetto “quartiere dormitorio” di Mosca, e racconta la vita di bambini e bambine che hanno vissuto l’immigrazione in prima persona. Ognuno di loro proviene da un paese diverso: Yemen, Afghanistan, Sud Sudan, Repubblica Centrafricana, Palestina, Siria e Repubblica Democratica del Congo. Le storie si basano su esperienze reali e raccontano le difficoltà che affrontano i bambini rifugiati e le rispettive famiglie quando arrivano in un nuovo paese. “Barriere linguistiche e differenze culturali, mancanza di status giuridico e sostegno da parte dello Stato, povertà, esclusione sociale e bullismo sono solo alcuni dei problemi affrontati dai migranti forzati” (Презентация, 2021), come si legge nel sito dell’UNHCR, e vengono ben rappresentati nella raccolta (Fig. 3, 4, 5).

La scelta di ambientare queste storie in una scuola di periferia è legata al fatto che la maggior parte degli immigrati, e quindi anche i protagonisti del libro *Scappare vietato restare*, vive in questi quartieri dormitorio ai margini delle città, dove il numero di studenti stranieri è inevitabilmente maggiore. La scuola di cui si parla nel fumetto è, di fatto, una realtà multietnica, e viene rappresentata nel suo significato

di comunità inclusiva ed educante, come luogo di interazione sociale e di conoscenza, dove le diverse realtà individuali sono riconosciute e valorizzate, evitando che si trasformino in disuguaglianze. Imparare già da piccoli a relazionarsi con la diversità prepara a vivere con serenità e consapevolezza un mondo cosmopolita e multiculturale. Un luogo dove far crescere quella che oggi chiamiamo intelligenza sociale.

Ogni storia è intervallata da pagine informative riguardanti i paesi di provenienza: dati geografici, demografici e culturali delle popolazioni che vi abitano, della situazione politica e delle ragioni che hanno costretto i protagonisti a emigrare. Infine, per mettere in contatto la realtà del lettore e quella dei rifugiati, gli autori hanno deciso di aggiungere, nelle ultime pagine, una lista di associazioni di volontariato a cui rivolgersi per prestare aiuto.

Il fumetto *Бежать нельзя остаться* (Scappare vietato restare; Олейников, 2021) trova ispirazione da un precedente libro, voluto e pubblicato da Samokat nel 2016 e scritto dallo stesso autore. Si intitola *Скажи мне “Здравствуй!”* (Dimmi “Buongiorno!”; Олейников, 2016) e racconta la storia di un bambino, Vasja, che va in giro per Mosca con la zia, che è venuta a trovarlo dall’Ucraina. Il protagonista incontra tante persone di diverse nazionalità: Tagikistan, Moldavia, Tatarstan, Bielorussia, Kazakistan, Azerbaigian, Cina, Cecenia, Georgia, Jacuzia, Armenia. Ogni persona che incontra gli insegna a dire “buongiorno” nella propria lingua e gli racconta la sua storia, da dove viene, com’è il suo paese e perché è dovuto fuggire. Anche in questa prima pubblicazione ci sono pagine che informano il lettore sulla cultura e le tradizioni dei Paesi di provenienza dei personaggi.

Come mostra il fumetto *Dimmi “Buongiorno!”* (Fig. 6) un semplice saluto può essere l’occasione per avviare una comunicazione e dar vita a uno scambio non solo linguistico ma anche culturale. Questo fa sì che



← FIG. 6
Vasja incontra
l'idraulico.

la diffidenza e le paure suscitate dal nuovo o dal diverso svaniscono per lasciare spazio alla curiosità e al piacere della scoperta, dando la possibilità a noi di conoscere l'altro e all'altro di conoscere noi. Qui la traduzione diventa fondamentale in quanto atto linguistico, e per estensione umano, di ospitalità. Il suo carattere di apertura viene proprio nella *volontà* di entrare in contatto con l'altro e di tendere verso questo 'altro' nell'*intenzione* di capirlo. È un processo dinamico di ascolto, riflessione e scambio dialogico che potrebbe, e forse dovrebbe, essere assunto anche come modello per la nostra società.

Nell'estate 2021, in concomitanza con la Giornata mondiale dei rifugiati, l'autore Aleksej Olejnikov, e Irina Ščerbakova, rappresentante legale per la Russia dell'Agenzia delle Nazioni Unite per i rifugiati (UNHCR), hanno partecipato a diversi festival ed eventi, a Mosca e a San Pietroburgo, riguardanti l'accoglienza e l'inclusione di migranti e rifugiati. In queste occasioni hanno tenuto conferenze, laboratori teatrali e mostre sul tema, partendo proprio dal fumetto *Scappare vietato restare*. Il 26 agosto 2021 è stata inaugurata a Mosca, negli spazi del

FIG. 7 →

Scappare vietato restare. Apertura il 15.06. Mostra sui rifugiati - racconto in prima persona. Tverskaja, 15. Entrata da Voznesenskij pereulok.



centro culturale inclusivo Tverskaja15, la mostra sui rifugiati ispirata al graphic novel (Fig. 7). Lo spettatore ascolta in cuffia tre delle sette storie tratte dal libro, lette secondo il metodo verbatim, in cui gli attori raccontano in tempo reale la storia dei protagonisti. Inoltre, ci si può spostare nelle sale e osservare le riproduzioni delle abitazioni e degli oggetti di vita quotidiana appartenuti ai migranti nei loro paesi d'origine.

Il centro ART Ličnost' di San Pietroburgo ha inoltre organizzato un laboratorio teatrale per adolescenti incentrato sulla multiculturalità e basato, di nuovo, sul fumetto *Scappare vietato restare*. L'obiettivo è duplice: da una parte imparare il mestiere dell'attore, dall'altra "apprendere le basi della creazione di progetti socialmente significativi" (В творческом лагере, 2021).

Un altro evento a cui hanno partecipato Aleksej Olejnikov e la casa editrice Samokat è il festival "Точка.перемещения" (Punto.dislocazione; Точка), che si svolge annualmente a Mosca ed è uno dei più importanti nell'ambito dell'accoglienza. L'obiettivo che si pone è di costruire

“un dialogo sulla migrazione e la diversità di culture, lingue, storie ed esperienze delle persone. Mostrare come la migrazione e i processi culturali si influenzino a vicenda, come il movimento delle persone e delle idee stimoli lo sviluppo della società nel corso della storia” (Точка перемещения). Le varie attività che si svolgono nell’arco della settimana sono ospitate da alcuni tra i più importanti musei moscoviti: la Nuova Galleria Tret’jakov, il Museo di Arte Contemporanea Garage, il Museo di Mosca e il Museo ebraico e centro di tolleranza.

Non è una scelta casuale, dunque, quella di presentare il fumetto *Scappare vietato restare* proprio al Museo Garage. Mi sembra si possano individuare due motivi sostanziali alla base di questa scelta, uno simbolico e l’altro più pratico. Quello pratico è che il fumetto è stato pubblicato col sostegno economico del museo. Quello simbolico è il museo Garage stesso, come luogo fisico e di condivisione culturale.

Come si legge nel sito, infatti, la missione è “diffondere la conoscenza dell’arte contemporanea e sviluppare nuovi formati di interazione con il pubblico, ogni mostra è accompagnata da un programma pubblico gratuito su larga scala che consiste in conferenze, masterclass, discussioni, proiezioni di film, incontri con artisti e teorici dell’arte e attività per tutta la famiglia” (Музей «Гараж»).

Inoltre, dal 2019 il museo si impegna, tramite programmi educativi e conferenze, ad “umanizzare la percezione pubblica di migranti e rifugiati” (Музей «Гараж»). Sovvenziona la pubblicazione di libri sul tema, accoglie festival ed eventi e organizza attività per i giovani. Un altro aspetto su cui il museo Garage ha sempre posto molta attenzione è l’istruzione. Infatti il suo programma educativo pubblico e gratuito prevede una lunga serie di corsi didattici, conferenze scientifiche, masterclass nonché un programma di reclutamento per

il master in Pratiche curatoriali nell'arte contemporanea alla Higher School of Economics for Art and Design (HSE).

Le sedi che il museo ha occupato nel corso del tempo sono altrettanto simboliche e lo legano saldamente alla storia della Russia e di Mosca, nonché al contesto internazionale. Alla sua apertura nel 2008, il museo occupava lo spazio di un ex garage per autobus (da cui prende il nome *Garage*), nel nord di Mosca. Si tratta del garage Bachmet'evskij progettato da Konstantin Melnikov, uno dei più celebri architetti sovietici, appartenente al movimento costruttivista. Oggi l'antica autostazione ospita il *Еврейский музей и центр толерантности* (*Museo ebraico e centro di tolleranza; Еврейский музей*) più grande al mondo, dotato di schermi panoramici e pannelli interattivi, installazioni audiovisive e video-documentari esclusivi da archivi privati, oltre che un ampio spazio espositivo polivalente. Nel 2012 il Museo Garage si sposta nel cuore della città, nel Parco Gor'kij, in un padiglione temporaneo creato da Shigeru Ban, altro importante architetto, vincitore di numerosi premi internazionali. Nel 2015 cambia sede, pur rimanendo a Parco Gor'kij, e prende il posto di quello che, in epoca Sovietica, era il famoso ristorante *Времена Года* (*Vremena Goda, Le Quattro Stagioni*) (Fig. 8, 9). Questa volta, il progetto e i lavori di ristrutturazione vengono affidati a Rem Koolhaas e il suo team, OMA (Fig. 10, 11). Anche in questo caso, è stato scelto un architetto e teorico dell'architettura di fama internazionale che, tra l'altro, ha una lunga storia con la Russia. Dal 2003 al 2005 ha condotto un programma di ricerca sul museo dell'Hermitage a San Pietroburgo; una decina di anni dopo, nel 2013, ha contribuito alla progettazione del programma educativo del prestigioso Istituto Strelka, scuola di Architettura, Design e Media a Mosca e, dal 2017, lavora al rinnovamento degli spazi della Nuova Galleria Tret'jakov, sempre a Mosca. Non è quindi una scelta causale quella di presentare



← FIG. 8
Bachmet'evskij avtobusnyj park, autostazione per gli autobus.

un fumetto sui rifugiati nello spazio di un museo di arte contemporanea. Come si legge nel sito “l’ampio programma di attività espositive, educative, scientifiche ed editoriali riflette i processi attuali nella cultura russa e internazionale e apre opportunità per il dialogo pubblico e la creazione di nuove opere” (Музей «Гараж»). Il contesto in cui si inserisce il fumetto, perciò, si integra perfettamente nel programma culturale e sociale che il museo si è prefissato. Oltretutto, presentare questo graphic novel in un ambiente come il Garage sottolinea il carattere artistico e sociale dell’opera, e restituisce al genere la dignità che gli spetta.

Alla presentazione di *Scappare vietato restare* ha partecipato, oltre all’autore Aleksej Olejnikov e a Irina Ščerbakova, anche Maniža, famosissima cantante russa di origine tagika che quest’anno si è esibita all’Eurovision con la canzone *Russian woman*.

FIG. 9 →
Kafe Vremena Goda
(Caffè Le Quattro
Stagioni), Mosca.

FIG. 10 →
Museo Garage.
Veduta esterna.

FIG. 11 →
Museo Garage.
Interno con mosaico
di epoca sovietica.



Oltre ad essere una cantante di successo è anche una fervida attivista impegnata su diversi fronti: per i diritti della comunità LGBTQI+ in Russia, contro il cambiamento climatico, contro la violenza sulle donne e per l'accoglienza e l'inclusione di migranti e rifugiati. Motivo per cui, nel 2020, è stata nominata dall'ONU Ambasciatrice di buona volontà. Lei stessa è dovuta fuggire dal suo paese natale, il Tagikistan, a causa della guerra civile scoppiata nel 1992. Ha testimoniato la sua esperienza da giovane rifugiata in Russia: “quando sono arrivata a Mosca non sapevo una sola parola di russo. Una delle prime che ho imparato a scuola e che dicevo spesso è ‘černožopa’ (culonero) [perché così la chiamavano i suoi compagni, ndt]” (Презентация, 2021) e ha sottolineato che, a distanza di molti anni, a suo nipote, nato in Russia da genitori tagiki, è toccata la stessa sorte: “un giorno torna da scuola e dice ‘mi chiamano tassista’, ‘mi chiamano tagiko’” (Презентация, 2021) in tono spregiativo, perché la parola tagiko è ormai associata ai lavoratori sottopagati che svolgono lavori che i russi si rifiutano di fare.

Secondo Maniža, oggi le persone sono prive di empatia, e individua la ragione di ciò nell'ignoranza, nella mancanza di sentimento e nell'incomprensione dei problemi che sono costrette ad affrontare le persone che fuggono dai loro paesi d'origine. La soluzione che propone è nello studio delle culture degli altri, nel rifiuto degli stereotipi che provocano nient'altro che paura, e organizzare a livello istituzionale programmi di sensibilizzazione. Sostiene inoltre che arte, letteratura e musica possano aiutare ad avvicinare persone di culture diverse: “Dobbiamo lavorare con la paura che nasce tra i rifugiati e le persone che li incontrano. Viviamo in condizioni in cui abbiamo paura di tutto. Soprattutto se viene da noi una persona che non conosce la lingua, non riesce a spiegarsi, nei suoi abiti tradizionali... Questo è ciò su cui dobbiamo lavorare: imparare a fidarci l'uno dell'altro in maniera consapevole” (Надо работать, 2021).

In italiano il titolo potrebbe diventare *Scappare vietato restare* in ragione della brevità e della semplicità del russo *Бежать нельзя остаться*. Tale scelta traduttiva sembra dettata dal titolo stesso, preciso, veloce e diretto. È difficile cambiarne la struttura, romperne l'equilibrio. Il testo di partenza è composto da tre parole, tre suoni, tre tempi: бежать, нельзя, остаться. La sfida è di restituire al lettore italiano una traduzione che sia il più fedele possibile all'originale, nella forma e nel contenuto. Si è dunque optato per: scappare, vietato, restare. Così facendo è stato possibile mantenere anche la reversibilità del titolo data dall'assenza di segni di interpunzione che lo rende allo stesso tempo speculare e asimmetrico.

Impossibile da rendere in traduzione, invece, è il legame tra бежать e беженцы, che in russo risulta naturale, automatico. Infatti, dal verbo бежать (correre, scappare) deriva il sostantivo беженцы (rifugiati), processo non valido per l'italiano. ♡

Bibliografia

- ANNA POLITKOVSKAJA: *Anna Politkovskaja a fumetti*
[<https://www.assemblea.emr.it/europedirect/pace-e-diritti/archivio/servizi/documentazione/langolo-dei-libri-1/anna-politkovskaja-a-fumetti>].
- GEVSG8, 2006: *Progetto Supporto legale, GEvsG8. Genova a fumetti contro il G8*, Fortepressa, Torino, 2006.
- HSE: *University Art and Design* [<https://design.hse.ru/>].
- IGORT, 2015: *Quaderni russi. Sulle tracce di Anna Politkovskaja. Un reportage disegnato*. Edizioni Oblomov, Cagliari, 2015.
- КОВАНЕ CALLING, 2016: *Zerocalcare. Kobane calling*, BAO Publishing, Milano, 2016.
- MATTEUZZI – BENFATTO, 2010: Francesco Matteuzzi e Elisabetta Benfatto. *Anna Politkovskaja*, Becco Giallo, Padova, 2010.
- NIENTE DI NUOVO, 2021: *Zerocalcare. Niente di nuovo sul fronte di Rebibbia*, BAO Publishing, Milano, 2021.
- В ТВОРЧЕСКОМ ЛАГЕРЕ , 2021: *В творческом лагере в Ленинградской области поставили спектакль по мотивам книги-комикса о беженцах, 30 Июня 2021* [<https://www.unhcr.org/ru/26189-summercamp.html>].
- ЕВРЕЙСКИЙ МУЗЕЙ: *Еврейский музей и центр толерантности*
[<https://www.jewish-museum.ru/>].
- ЗАВЕТНАЯ МЕЧТА, 2007: *Заветная мечта, За литературный дебют, 2007* [<https://prodetlit.ru/index.php/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0-BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0-D1%8F%D0%B4%D0%B5%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0-D1%8F%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0->

D1%82%D1%83%D1%80%Do%BD%Do%Bo%D1%8F%Do%BF%
D1%80%Do%B5%Do%BC%Do%B8%D1%8F%C2%AB%Do%97%-
Do%Bo%Do%B2%Do%B5%D1%82%Do%BD%Do%Bo%D1%8F_%-
Do%BC%Do%B5%D1%87%D1%82%Do%Bo%C2%BB].

КРАПИВИН, 2013: *Премия им. В.П. Крапивина. Лауреаты 2013, Алексей Олейников («Сказки Синего леса»)*. [<https://prodetlit.ru/index.php/%Do%9C%Do%B5%Do%B6%Do%B4%D1%83%-Do%BD%Do%Bo%D1%80%Do%BE%Do%B4%Do%BD%Do%Bo%D1%8F%Do%B4%Do%B5%D1%82%D1%81%Do%BA%Do%Bo%D1%8F%Do%BB%Do%B8%D1%82%Do%B5%D1%80%Do%Bo%D1%82%D1%83%D1%80%Do%BD%Do%Bo%D1%8F%Do%BF%D1%80%Do%B5%Do%BC%Do%B8%D1%8F%Do%B8%Do%BC.%Do%92.%Do%9F.%Do%9A%D1%80%Do%Bo%Do%BF%Do%B8%Do%B2%Do%B8%Do%BD%Do%Bo>].

МУЗЕЙ «ГАРАЖ: Музей современного искусства «Гараж» [<https://garagemca.org>].

НАДО РАБОТАТЬ, 2021: *Надо работать со страхом, который возникает у беженцев и у людей, которые их встречают*. 4 Марта 2021 [<https://www.unhcr.org/ru/25401-run-cannot-stay-book.html>].

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2013: *Дженни Далфин и Скрытые Земли*. Издательство Эксмо, 2013.

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2013b: *История рыцаря Эльтарта, или Сказки Синего леса*, Издательство Книгарь, 2013.

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2015: *Велькино детство*. Издательство: Книгарь, 2015.

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2016: *Скажи мне “Здравствуй!”*. Издательство Самокат, 2016.

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2018: *Хлебзавод*. Любимовка, 2018

[<https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/516-short-list-2018>].

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2019: *Соня из 7 “Буэ”*. Издательство «Белая ВОРОНА / АЛЬБУС КОРВУС», 2019.

ОЛЕЙНИКОВ, Алексей, 2021: *Бежать нельзя остаться*,

Издательство: Самокат, 2021.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ, 2021: *Презентация комикса о беженцах «Бежать нельзя остаться»*. 2 Марта 2021

[<https://www.youtube.com/watch?v=xqGGrdWrVDw>].

САМОКАТ: *Издательство Самокат*

[<https://samokatbook.ru/izdatelstvo/>].

ТОЧКА ПЕРЕМЕЩЕНИЯ: *Точка перемещения*

[<https://pointofdisplacement.ru/general>].

Резюме

Комикс – это жанр, который получил признание в Италии только в последние 50-60 лет. Теперь он становится всё более распространённым средством коммуникации, обращаясь к детям и взрослым, способным рассказать о жизни в её самых различных и сложных проявлениях. Русское издательство «Самокат» быстро осознало возможности этого жанра. На своём сайте оно заявляет, что хочет «создать пространство для размышления и общения» с помощью комиксов, в которых говорится о важных темах серьёзно и открыто. По этой самой причине «Самокат» решило издать книгу о беженцах *Бежать нельзя остаться* Алексея Олейникова, с которым оно уже сотрудничало в 2016 году при публикации комикса *Скажи мне “Здравствуй!”*. Комикс *Бежать нельзя остаться* – это совместная работа «Самоката» и Управления Верховного комиссара Организации Объединённых Наций по делам беженцев (УВКБ ООН). Он был представлен в феврале 2021 года в Музее современного искусства «Гараж» в Москве. Книга содержит семь историй беженцев-подростков из разных стран Ближнего Востока, которые теперь живут и учатся на окраине Москвы. Место, где пересекаются истории и жизни героев, это именно школа, которая превращается в настоящий перекрёсток культур. Школа становится пространством для культурного обмена, открытия и познания себя и других. Это книга о подростках и для подростков. Символично, что презентация состоялась в Музее «Гараж», который является ключевой ключевым местом в области культуры и искусства. Символична также архитектура его зданий, сменившихся с течением времени, от автобусной станции Бахметьевский гараж до нынешнего помещения в парке Горького. *Бежать нельзя*

остаться – комикс о беженцах, и когда мы говорим об иммиграции, мы говорим о культурах и языках. Здесь перевод представляет собой первый шаг в направлении приёма беженцев и является средством установления отношений с «чужим».

Claudia Palli

Claudia Palli nasce a Padova nel 1997 e rinasce a Venezia quando si trasferisce per l'università nel 2016. L'anno seguente si sposta a Trieste per frequentare la facoltà di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, dove attualmente consegue la laurea magistrale in Traduzione specialistica e Interpretazione di conferenza, specializzandosi in traduzione dal francese e dal russo. Dal 2016 fa parte dell'associazione veneziana Casa delle Parole, di cui cura la grafica dei fascicoli e la comunicazione col pubblico.

Claudia Palli was born in Padua in 1997 and re-born in Venice when she moved there for university in 2016. The following year, she settled in Trieste to attend the faculty of Modern Languages for Interpreters and Translators, where she still studies, focusing on translation from french and russian. Since 2016 she is a member of the venetian association Casa delle Parole, for which is curating graphics and managing communication with the public.



**Da Limonov alle
micronazioni - Come
costruire il proprio fumetto**
From Limonov to Micronations -
How to Build Your
Own Graphic Novel

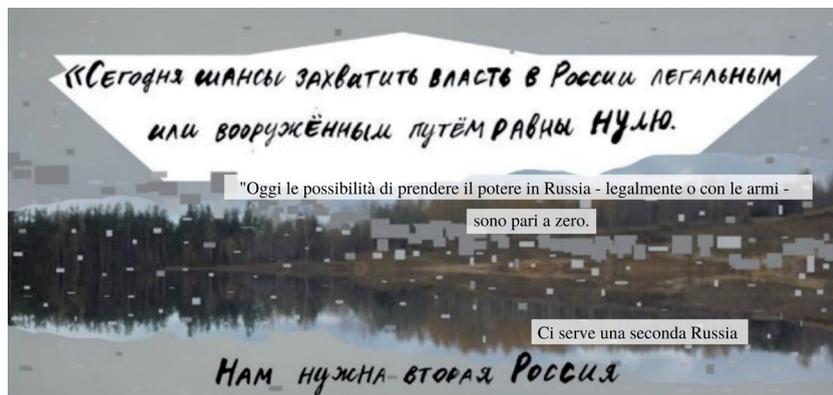
Lo scrittore e politico Eduard Limonov ha vissuto una vita di estremi e contraddizioni e, insieme ai membri del partito Nazionale-Bolscevico da lui fondato, ha influenzato la storia della Russia contemporanea. Il suo tentativo separatista di creare una "Seconda Russia" ha ispirato uno dei capitoli del fumetto *Nepriznannye gosudarstva* (*Stati non riconosciuti*, 2015. Lavrentieva 2015b) ad opera dell'artista pietroburghese Ol'ga Lavrent'eva. La raccolta, presentata in un singolare formato grafico che ne esalta l'originalità e ne arricchisce la narrazione, è composta da undici capitoli che narrano episodi legati al fenomeno del separatismo e alla creazione delle micronazioni nel mondo - vicende spesso lontane nel tempo e nello spazio ma accomunate da un unico spirito di eccentricità e determinazione.

LIMONOV, PARTITO NAZIONALE-BOLSCEVICO, FUMETTO, OL'GA LAVRENT'EVA, NEPRIZNANNYE GOSUDARSTVA, SEPARATISMO, MICRONAZIONI

Writer and politician Eduard Limonov lived a life full of extremes and contradictions and, together with the members of the movement he founded, the National Bolshevik Party, he influenced the history of contemporary Russia. His separatist attempt to create a "Second Russia" inspired one of the chapters in the graphic novel *Nepriznannye gosudarstva* (*Unrecognized States*, 2015. Lavrent'eva 2015b) by Petersburg-based artist Ol'ga Lavrent'eva. The collection, whose distinctive graphic format brings out the unique traits of the work and enriches the narration, consists of eleven chapters about separatism and the creation of micronations in the world - events that occurred in very different times and places but with a shared spirit of eccentricity and determination.

LIMONOV, NATIONAL BOLSHEVIK PARTY, COMICS, OL'GA LAVRENT'EVA, NEPRIZNANNYE GOSUDARSTVA, SEPARATISM, MICRONATIONS

FIG. 1 →
Lavrent'eva 2015a: 87



1
Sogno un'insurrezione violenta [...] Non sarò un altro Nabokov, non me ne andrò a caccia di farfalle per i prati su nude gambe da vecchio, pelose e anglofone [...] E se all'improvviso guadagnassi un milione, mi comprerei delle armi e organizzerei un colpo di stato in un Paese qualsiasi.

LIMONOV: LE IMPRESE DI UNO SCRITTORE SOVVERSIVO

Я мечтаю о диком восстании [...] не быть мне Набоковым, не собирать мне с оголенными старческими волосатыми англоязычными ногами бабочек на лугу [...] А вдруг миллион заработаю — оружие на эти деньги куплю и подниму в какойлибо стране восстание.¹ (Limonov 1982: 70-71)

Così scrive nel suo romanzo autobiografico *Dnevnik Neudačnika* (*Diario di un fallito*, tradotto da M. Sorina per Odradek, 2004) Eduard Veniamovič Savenko. L'opera, risalente ai primi anni '80, è composta da una serie di riflessioni e considerazioni dal carattere spesso provocatorio che risultano particolarmente esemplificative della personalità, del talento e delle controversie riguardanti l'autore russo conosciuto in tutto il mondo come Limonov - pseudonimo conferitogli dagli amici per il suo carattere notoriamente bellicoso ed esplosivo (cfr. Carrère 2012: 68). Il nome deriva infatti dal termine russo "limonka", espressione colloquiale che indica una bomba a mano.

Nel romanzo biografico a lui dedicato, *Limonov*, che ha portato all'attenzione del pubblico internazionale questo controverso personaggio di intellettuale e uomo d'azione, lo scrittore francese Emmanuel Carrère espone con queste parole la molteplicità di aspetti e contrasti che rendono Limonov una delle figure più discusse dell'ambiente letterario russo degli ultimi decenni:

Fatico a conciliare queste immagini: lo scrittore teppista che ho conosciuto un tempo, il guerrigliero braccato, l'uomo politico responsabile, la star a cui le rubriche di gossip dedicano articoli entusiasti. [...] [Limonov] è stato teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei Balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di un partito di giovani desperados. Lui si vede come un eroe, ma lo si può considerare anche una carogna: io sospendo il giudizio. (Carrère 2012: 22, 25)

Questa convivenza di opposti si rileva anche all'interno dell'attività politica di Limonov che, nel 1992, fonda il Partito Nazionale-Bolscevico (noto anche come NBP), un'organizzazione che ancora oggi risulta ufficialmente fuorilegge in tutta la Russia. Come il suo fondatore, l'ideologia del partito è un insieme di contrasti e contraddizioni, che risultano evidenti anche solo osservando la bandiera ufficiale del movimento: una fusione del simbolo comunista della falce e martello con lo stemma del nazismo (cfr. Fig. 2).

All'ideologia dei *nazbol* (così sono conosciuti i sostenitori del nazionalbolscevismo) aderiscono più che altro skinhead nazi-comunisti provenienti dalle province più remote della Russia - luoghi rabbiosi e senza identità che hanno tutti i requisiti per poter diventare perfetti



↑ FIG. 2
La bandiera del Partito Nazionale-Bolscevico esibita durante una manifestazione

FIG. 3 →
Lavrent'eva 2015b: 87



focolai di insurrezione e punti di partenza per i progetti politici di Limonov e del suo partito. A diffondere lo spirito e l'ideologia dei *nazbol* è la rivista *Limonka*, fondata nell'autunno del 1994 dallo scrittore stesso e pubblicata in Russia fino al 2002, quando venne bandita dalla Corte di Mosca con l'accusa di promozione di estremismo, incitamento all'intolleranza ed esortazione al rovesciamento dell'ordine costituzionale.

IL SOGNO DI UNA "SECONDA RUSSIA"

È proprio con l'aiuto dei *nazbol* "reclutati" grazie alla diffusione della rivista che il progetto sovversivo mitizzato da Limonov anni prima e narrato in *Diario di un fallito* prende forma concreta. La sua idea è infatti quella di creare una "Seconda Russia" che vada a sostituire la nazione ormai borghese e corrotta in cui vive. Per farlo pianifica, insieme al suo gruppo di ribelli, di prendere innanzitutto il potere in uno degli Stati periferici dell'ex Unione Sovietica che hanno ormai perso la loro identità e prestigio di un tempo (cfr. Fig. 3).

A tal proposito, così spiega Carrère il progetto di Limonov:



← FIG. 4
Lavrent'eva 2015b: 88

← FIG. 5
Lavrent'eva 2015b: 90



C'è qualcosa da fare. Non nel Paese stesso, ma alla sua periferia, nei territori abbandonati dal traditore Gorbačëv, il quale oltre ai territori ha abbandonato venticinque milioni di russi che erano i quadri dell'Unione Sovietica e che da quando l'Unione ha smesso di esistere non sono più nulla. [...] La nuova battaglia consisterà dunque nell'accendere focolai d'insurrezione in questi territori e incoraggiare la creazione di repubbliche separatiste. (Carrère 2012: 346)



Tra tutti i paesi confinanti con la Russia, Limonov e i suoi nazbol concentrano le proprie attenzioni sul Kazakistan, che, con la sua alta percentuale di popolazione russa, territori estesi e poco controllati e un governo debole, soddisfa tutti i requisiti per poter diventare la nuova culla del movimento sovversivo e fornire da base per la creazione di una Seconda Russia (cfr. Fig. 4, 5).



← FIG. 6
 Lavrent'eva 2014

Limonov partì così per un viaggio di ricognizione del Paese e dei suoi confini con alcuni membri dell'NBP. Spedizione “militare” che, insieme ai testi sovversivi pubblicati su *Limonka*, scatenò l’inizio di un’approfondita investigazione da parte dell’FSB. Nel 2001 Limonov venne quindi arrestato e condannato a quattordici anni di reclusione per terrorismo, organizzazione e partecipazione a banda armata, acquisto e detenzione illegale di armi da fuoco e istigazione ad attività sovversive.

I KOMIKSY DI OL’GA LAVRENT’EVA: LIMONOV E ALTRE STORIE

Quella di Limonov e del suo tentativo di creare una “Seconda Russia” è solo una delle undici storie che costituiscono il libro *Nepriznannye gosudarstva – Odinnadcat’ istorij o separatisme* (*Stati non riconosciuti – undici storie sul separatismo*), una raccolta di racconti a fumetti più o meno romanzati sul tema del separatismo e della creazione delle

micronazioni. L'autrice del libro, pubblicato da KomFederacija nel 2015, è la giovane artista pietroburchese Ol'ga Lavrent'eva, laureata presso la Facoltà d'arte dell'Università statale SPBGU e membro dell'Unione degli artisti di San Pietroburgo dal 2013.

Già prima della pubblicazione di *Nepriznannye gosudarstva*, l'autrice aveva dimostrato interesse verso la vicenda e l'ideologia di Limonov, che fungono da soggetto per il suo primo libro, *Process dvenadcati (Il processo dei dodici)*, pubblicato nel 2014. Si tratta infatti un reportage grafico delle udienze svoltesi in Russia nel 2012 contro dodici imputati accusati di attività estremista legata al partito Nazional Bolscevico (cfr. Fig. 6).

Anche successive pubblicazioni di Lavrent'eva si sviluppano a partire da un tema storico e presentano uno stile documentaristico: nel 2015 pubblica un secondo libro intitolato *Borderline State* – un viaggio a fumetti attraverso paesi nordici reali e immaginari, a metà tra storia e leggenda – e, nel marzo del 2019, *Survilo*, una narrazione in bianco e nero dei racconti della nonna dell'autrice, dove si riserva un'attenzione particolare all'assedio di Leningrado del '41 (cfr. infra in questo volume).

Ma torniamo a *Nepriznannye gosudarstva*. L'idea del fumetto è nata, in particolare, dalla curiosità dell'autrice nei confronti dell'Impresa di Fiume guidata dal poeta D'Annunzio – che costituisce il primo capitolo del libro – a cui sono poi andati a legarsi altri racconti, formando così una catena tematica tra eventi apparentemente distanti nel tempo e nello spazio. Quello di Limonov, *Kak postroit' svoju Rossiju (Come costruire la propria Russia)*, è il nono episodio della raccolta e il più noto tra quelli legati alla storia russa presenti nel libro. Il fumetto narra infatti anche le vicende meno conosciute della fondazione in Micronesia del Regno dei Diciassette Atolli da parte di emigranti russi negli anni '30, la rivoluzione dei kolchoz guidata dal maggiore Mandrik

nel 1998 e la nascita nel 2000 di un movimento estremista nella città di Elekrostal'. Nonostante una parte consistente del fumetto sia dedicata a eventi tratti dalla propria storia nazionale, Lavrent'eva non si ferma qui e porta il lettore anche oltre i confini russi, illustrando gli esempi delle più note micronazioni e tentativi di separatismo nel mondo quali il Principato di Sealand nel Mare del Nord e la città libera di Christiania a Copenhagen.

IL “QUINTO MONDO” DELLE MICRONAZIONI

Tra tutte le vicende narrate in *Nepriznannye gosudarstva*, abbiamo esordito con la storia di Limonov e il suo progetto di presa di potere in Kazakistan in quanto, oltre a rappresentare un evento culturale e politico di grande rilievo in Russia, racchiudono ed esemplificano molti degli elementi che caratterizzano da sempre i tentativi di separatismo: si tratta infatti delle azioni di un singolo individuo, spesso un personaggio eccentrico, che tenta di ridefinire il mondo secondo le proprie regole, opponendosi al sistema e creando una diversa realtà per se stesso e per chi ne condivide le idee.

Secondo la definizione presente online (nei dizionari ufficiali il termine non appare, il che fa intendere quanto questo fenomeno sia marginale e poco conosciuto), una micronazione è infatti “un’entità creata da una persona, o da un piccolo numero di persone, che pretende di essere considerata come nazione o Stato indipendente, ma che tuttavia non è riconosciuta dai governi e dalle maggiori organizzazioni internazionali”. (MICRONAZIONE)

Da questo concetto è stato coniato anche il termine di “Quinto Mondo”, per indicare un insieme di Paesi che spesso non presentano confini o reali territori fisici.

2

Le storie presenti nel libro sono molto varie: il tema della creazione di un proprio Stato indipendente ha riunito avvenimenti e persone con molto poco in comune. L'argomento è uno, ma i motivi e le idee dei partecipanti sono totalmente differenti. Per questo non si può dire che la raccolta di fumetti *Nepriznannye gosudarstva - 11 Istoriy o separatizme (Stati non riconosciuti - 11 storie sul separatismo)* riguardi solo la ricerca di libertà, o il progresso, o la lotta del singolo con il sistema, o la politica. Tutti questi temi ci sono, ma alla fine il libro racconta semplicemente di persone.

Trattandosi di realtà molto specifiche e per loro stessa natura poco convenzionali, ogni micronazione presenta i propri tratti distintivi a livello territoriale, sociale e politico: alcuni di questi Stati nascono in luoghi abbandonati o remoti a cui vengono date una nuova identità e una nuova vita, altri sono realtà interamente virtuali, quali il famoso Stato dell'NSK (*Neue Slovenische Kunst*), e altri ancora, come nel caso di Nimis e Omfalos del Principato di Ladonia, sono vere e proprie opere d'arte trasformate in nazioni indipendenti. È in questi progetti di carattere virtuale e artistico che emerge in modo particolarmente evidente l'idea di una cittadinanza slegata dall'appartenenza territoriale, in contrasto con quella che siamo convenzionalmente abituati a ritenere la norma. Tutte queste realtà sono accomunate inoltre da elementi di grande eccentricità e creatività che si concretizzano nel tentativo di realizzare una società utopica e fuori dagli schemi.

Le motivazioni che portano alla creazione di una micronazione sono tuttavia svariate. Il desiderio di creare un proprio Stato può essere infatti mosso da scelte politiche, economiche, ideologiche o semplicemente artistiche: c'è chi usa il mezzo del separatismo per tentare di sfuggire alla legge o per evitare di pagare le tasse, chi, come nel caso di Limonov, lo usa per imporre la propria ideologia e prendere il potere e chi semplicemente tenta di autodeterminarsi ed esprimersi al di fuori degli schemi sociali convenzionali. Il Principato di Sealand, ad esempio, dichiara sul proprio sito ufficiale: "Quella di Sealand è la storia di una battaglia per la libertà. Sealand è stata fondata sul principio che un gruppo di persone, stanche delle restrizioni e delle leggi oppressive degli Stati, può dichiarare la propria indipendenza dalla giurisdizione di un'istituzione superiore" (Graziani, 2020: 38), mentre il Principato di Ladonia in Svezia si definisce come: "a micronation and an aspirant state. We are built on freedom



← FIG. 7
Lavrent'eva 2015b: 89

← FIG. 8
Lavrent'eva 2015b: 17



of expression, and we value art and creativity as necessary components of society.” (LADONIA)

Questa molteplicità di realtà e di motivazioni è ben rappresentata nella raccolta di Lavrent'eva che, in un'intervista rilasciata nel 2014 riguardo la pubblicazione del libro, afferma:

3
Un caos di parti di foto, linee, ombre, tratteggi.

4
Le fotografie per il collage sono state prese dal mio archivio di famiglia. Questa serie di associazioni soggettive è stato un tentativo di trovare un equilibrio tra il personale e il generale, tra il grande e il piccolo: volevo mostrare l'uno attraverso l'altro.

Истории в серии очень разные. Тема создания своего независимого государства объединила события и людей, между которыми очень мало общего. Тема одна, но мотивы и идеи участников совершенно разные. Поэтому нельзя сказать, что серия комиксов «Непризнанные государства. Одиннадцать историй о сепаратизме» только о поиске свободы, или о прогрессе, или о борьбе личности с системой, или о политике. Все эти темы там есть, а серия целиком скорее просто о людях.² (МИКРОНАЦИИ, 2014)

Presentando caratteristiche e stili così diversi, i nuovi Stati indipendenti hanno inoltre attratto le persone più svariate, da artisti e comunità hippie pacifiste a criminali e violenti rivoluzionari (cfr. Fig 7, 8).

IL FUMETTO SECONDO LAVRENT'ÉVA: UN COLLAGE DI CONTRASTI

Oltre ai contenuti e ai temi trattati, è importante sottolineare la tecnica grafica utilizzata da Lavrent'eva nella realizzazione di *Nepriznannye gosudarstva*: il collage. In questo modo, ogni storia viene arricchita con l'inserimento di fotografie originali e documenti ufficiali che, creando un legame diretto con gli eventi storici, rendono la narrazione più autentica e coinvolgente. Il risultato ottenuto è stato definito dall'autrice come “хаосом из частей фотографий, линий, теней, штриховки”.³ (МИКРОНАЦИИ, 2014)

Oltre ai numerosi documenti storici, Lavrent'eva utilizza nella realizzazione dei collage anche fotografie prese dalla propria vita personale, reperti d'infanzia che vanno così a fondersi e combinarsi con immagini di personaggi ed eventi lontani nel tempo e nello spazio, senza apparente contrasto. A questo proposito l'autrice dichiara:



← FIG. 9
Lavrent'eva 2015b: 10

Фотографии для коллажа взяты из моего семейного архива. Этот субъективный ассоциативный ряд — попытка найти баланс между личным и общим, между большим и маленьким, одно я хотела показать через другое.⁴ (МИКРОНАЦИИ, 2014)

Questa associazione di elementi diversi che, grazie alla tecnica del collage, arrivano a unirsi in totale armonia gli uni con gli altri pur senza perdere le proprie connotazioni individuali, permette all'autrice di creare diversi livelli di lettura degli eventi attraverso rimandi tra i capitoli e l'inserimento di elementi grafici ricorrenti e invita il lettore ad effettuare un'analisi più approfondita del testo e delle vicende illustrate.

Il forte contrasto tra la dimensione storica e quella personale e tra eventi ufficiali e individuali si ritrova nel libro anche a livello testuale. Lavrent'eva utilizza in *Nepriznannye gosudarstva* un linguaggio estremamente sintetico e conciso ed espone i fatti in modo oggettivo e distaccato, il che fa emergere in modo particolarmente evidente il contrasto tra la natura storica ed ufficiale degli eventi descritti e il carattere

anticonformista e contraddittorio che per loro natura contraddistingue le micronazioni (cfr. Fig. 9).

La stravaganza di questi eventi diventa chiara soprattutto nel momento in cui si è posti di fronte al contrasto tra la natura eccentrica e marginale delle micronazioni e le loro aspirazioni politiche e militari. Ad esempio, nel Principato di Sealand, che non è altro che una piattaforma di cemento in mezzo al mare, è avvenuto nel 1978 un vero e proprio colpo di stato, con tanto di rapimento di un membro della “famiglia reale” e prigionieri di guerra accusati di alto tradimento (cfr. Taylor-Lehman, 2020: 86-91). Il Principato di Ladonia, un insieme di opere d’arte semi-nascoste in zone remote della natura svedese, il 5 luglio 2003 ha deciso di far valere la propria autorità politica dichiarando guerra alla Svezia, e, già che c’era, pure agli Stati Uniti e San Marino: un’azione politica rischiosa, che risulta ancora più incoerente sapendo che il governo di Ladonia è composto da un ministero del jazz, un ministero di internet, della letteratura, della fantascienza, dell’ozio, dello zen e degli animali mitologici. Per fortuna del Principato la dichiarazione di guerra non ha avuto nessuna ripercussione concreta – forse le altre nazioni non hanno preso abbastanza sul serio un piccolo Stato che ha come lingua ufficiale il latino e il cui inno nazionale si esegue lanciando una pietra nell’acqua.

In questa eterogeneità di narrazioni e punti di vista sta una delle caratteristiche più notevoli di *Neprizannye gosudarstva*. In un Paese dove il fumetto è stato considerato un genere letterario secondario ricco di connotazioni negative e associato alla mentalità occidentale e capitalista fino a pochi decenni fa, Ol’ga Lavrent’eva ci restituisce una narrazione in cui eventi legati alla Russia si alternano a vicende appartenenti ad un contesto europeo: ogni storia, pur con il proprio

personalissimo contributo, va così a inserirsi all'interno di un unico discorso, armonioso nella sua varietà e internazionalità.

Nepriznannye gosudarstva fa inoltre parte della più recente generazione di *komiksy* russi, riscoperti dal pubblico a partire dagli anni 2000, che grazie a Internet hanno trovato nuovi mezzi e spazi espressivi e, all'interno di questo contesto, risulta particolarmente esemplificativo delle potenzialità del fumetto. I temi storici e politici centrali all'opera, così come il linguaggio specifico utilizzato, specialmente in ambito giuridico, si oppongono all'idea ormai superata del fumetto come genere letterario per l'infanzia e, rivolgendosi ad un pubblico molto più ampio, mostrano come il fumetto permetta di illustrare temi complessi e svariati, dove l'elemento grafico non funge da chiarificazione del testo ma arricchisce invece la narrazione, aggiungendo un tocco personale a eventi lontani da noi nel tempo e nello spazio e creando legami inaspettati tra testo e immagine.

Sul fumetto come testimonianza di Lavrent'eva è già scritto altrove nelle pagine di questa raccolta. *Nepriznannye gosudarstva* ci restituisce, in particolare, una visione dell'autrice nei confronti della Storia ricca di ammirazione e curiosità per chi, con creatività e determinazione, ha osato mettere in discussione norme sociali ed equilibri internazionali ritagliando per sé stesso un piccolo pezzo di mondo – a volte riuscendoci, altre no.

La storia di Limonov dimostra quanto le conseguenze di questi progetti possano essere dure e quanto, anche in caso di fallimento, queste idee separatiste possano influenzare la mentalità e i sogni di un'intera generazione, ispirare romanzi e non smettere di affascinare. Certo, non tutti pianificano di prendere il potere insieme a una banda di ragazzi sovversivi animati dalle idee di una rivista folle, o di dichiarare guerra alle più grandi forze militari del mondo dall'altro di una piccola

costruzione di legno in mezzo al bosco. Lavrent'eva ci ricorda però nella storia conclusiva della raccolta, *Kak upravljat' mirom v tajne ot roditelej* (*Come governare il mondo all'insaputa dei genitori*, cfr. Fig. 10), che il desiderio di creare un piccolo mondo privato dove vivere secondo le proprie regole esiste in noi da sempre e accomuna gli uomini di tempi e luoghi diversi – un sogno che può realizzarsi e diventare tanto famoso da influenzare la storia di un intero Paese, o essere così segreto da rimanere semplicemente il ricordo d'infanzia di un gioco tra due bambini. ♡



← FIG. 10
Lavrent'eva 2015b: 116

Bibliografia

- CARRÈRE, EMMANUEL, 2012: *Limonov*. Edizione digitale: Adelphi.
- GRAZIANI, GRAZIANO, 2019. *Atlante delle micronazioni*. Edizione digitale: Quodlibet.
- LADONIA: Ladonia is a micronation and an aspiring state. Ladonia. [<https://www.ladonia.org/>]
- LAVRENT'ÉVA, OL'GA, 2014: *Process dvenadcati*. San Pietroburgo: Bumkniga.
- LAVRENT'ÉVA, OL'GA, 2015: *Borderline state*. San Pietroburgo: Bumkniga.
- LAVRENT'ÉVA, OL'GA, 2015a: *Nepriznannye gosudarstva, 11 istorij o separatisme*. San Pietroburgo: KomFederacija.
- LAVRENT'ÉVA, OL'GA, 2020: *Survilo*. San Pietroburgo: Bumkniga.
- LIMONOV, EDUARD VENIAMINOVIČ, 1982: *Dnevnik neudačnika, ili Sekretnaja tetrad'*. Edizione digitale: Al'pina Publisher
- MICRONAZIONE: Micronazione. Wikipedia. [<https://it.wikipedia.org/wiki/Micronazione>].
- TAYLOR-LEHMAN, DYLAN, 2020: *Sealand – The True Story of the World's Most Stubborn Micronation and Its Eccentric Royal Family*. Edizione digitale: Diversion Books.
- МИКРОНАЦИИ, 2014: Микронации, краудфандинг и цифровое искусство. Habr. [<https://habr.com/en/post/364539/>]

Резюме

В статье излагаются основные события в жизни русского писателя Эдуарда Лимонова, с акцентом на его политическую карьеру во главе Национал-большевистской партии и на его арест в 2001 году в результате попытки организовать вооруженное восстание в Казахстане. Это событие, и цель писателя создать новое государство “Вторая Россия”, попадает в сборник комиксов писательницы Ольги Лаврентьевой, в котором петербургская художница повествует о некоторых событиях русской истории – в том числе об аресте Лимонова, революции в колхозах 1998 года и о рождении экстремистского государства “Духовна-родовая держава Русь” – , а также о знаменитых микронациях и виртуальных государствах в мире, таких как государство NSK, княжество Силенд и Ладония. Эпизоды, благодаря формату комикса, в котором они представлены, обогащаются оригинальными фотографиями и документами и приобретают особый тон, который усиливает его эксцентричность и уникальность.

Maddalena Pavia

Maddalena Pavia è laureata triennale in Lingue e Letterature Straniere moderne presso l'Università degli Studi di Bergamo e laureata magistrale in Traduzione Specialistica e Interpretazione di Conferenza all'Università degli Studi di Trieste. Ha vissuto a Londra, a Göteborg, a San Pietroburgo e a Trieste, ed è sempre alla ricerca di nuove destinazioni e lingue straniere da scoprire.

Maddalena Pavia has a Bachelor degree in Foreign Languages and Literatures from Bergamo State University and a Master degree in Specialized Translation and Conference Interpreting from the University of Trieste. She has lived in London, Göteborg, Saint Petersburg and Trieste, and is always looking forward to discovering new destinations and learning new languages.



**Anna Achmatova e
Nikolaj Gumilëv: una
storia - a fumetti**

Anna Akhmatova and Nikolay
Gumilyov: a *Comics* Story

Achmatova: 6 istorij (Achmatova: 6 storie) e Menja zovut Gumi-lev (Mi chiamo Gumi-lev) raccontano la vita e la poesia di Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv attraverso il linguaggio del fumetto, che ne permette una lettura a diversi livelli di profondità. Già sintesi di codice verbale e codice visivo, il fumetto è qui amplificato nel suo carattere ibrido dalla presenza di diversi generi testuali. Poesie, lettere, titoli di giornale si alternano nelle vignette ad aneddoti dal tono leggero che nascondono continui rimandi e citazioni a fatti della biografia e del mito di due poeti, Achmatova e Gumilëv, che hanno vissuto una vita in equilibrio tra letteratura, storia e memoria.

ANNA ACHMATOVA, NIKOLAJ
GUMILËV, FUMETTI, POESIA,
BIOGRAFIA, LETTERATURA RUSSA

Achmatova: 6 istorij (Akhmatova: 6 Stories) and Menja zovut Gumi-lev (My Name is Gumi-lyov) tell the life and poetry of Anna Akhmatova and Nikolay Gumilyov through the language of comics, which allows for a reading at different levels of depth. Already a synthesis of verbal and visual codes, comics are here amplified in their hybrid character by the coexistence of different text genres. Poems, letters, and newspaper headlines alternate in the cartoons with light-hearted anecdotes that hide continuous references and quotations to facts of both the biography and myth of two poets, Akhmatova and Gumilyov, who lived a life in balance between literature, history, and memory.

ANNA AKHMATOVA, NIKOLAY
GUMILYOV, COMICS, POETRY,
BIOGRAPHY, RUSSIAN LITERATURE

POETI DEL SECOLO D'ARGENTO - ...

Achmatova: 6 istorij (*Achmatova: 6 storie*) e *Menja zovut Gumi-lev* (*Mi chiamo Gumi-lev*) sono i primi due titoli del ciclo *Poëty Serebrjanogo veka - v komiksach* (*I poeti del Secolo d'argento - a fumetti*). Ideato da Andrej Drozdov, direttore del centro fumetti della biblioteca "A. Achmatova" di Mosca, il ciclo è pubblicato dalla casa editrice "Ėksmo-AST" all'interno della collana "Klassika v komiksach" (*Classici a fumetti*), che si propone di offrire al pubblico un modo diverso di leggere i classici della letteratura mondiale.

Achmatova: 6 storie esce nel 2019 in occasione del centotrentesimo anniversario della nascita di Anna Achmatova. A trasformare la sua vita in vignette sono la sceneggiatura di filologica precisione di Dennis Dvinski e la matita esperta di Askol'd Akišin, pioniere del fumetto in Russia e ancora oggi uno dei nomi più importanti della scena contemporanea.

A settembre 2020, sempre a firma di Akišin e Dvinski, esce *Mi chiamo Gumi-lev* che, riprendendo le marche stilistiche e compositive di *Achmatova: 6 storie*, presenta un quadro vivido e sfaccettato della vita del poeta acmeista Nikolaj Gumilëv, primo marito di Achmatova.

Anche gli altri grandi nomi che riempiono le pagine del Secolo d'argento della letteratura russa sono chiamati a rinsaldare le fila di *Poëty Serebrjanogo veka - v komiksach*: nel 2022 verrà pubblicato un fumetto dedicato a Vladimir Majakovskij e presto anche le storie di Sergej Esenin, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam entreranno a far parte del ciclo (ИОЧЕМУ, 2020).

L'obiettivo degli autori è quindi creare una biblioteca che, con il linguaggio del fumetto, possa raccontare a lucidi fotogrammi la storia di quelle figure, da sempre offuscate da un fumo di leggenda, che declamavano i propri versi nei caffè e nei cabaret, nelle case e nelle "torri"

di Mosca e Pietroburgo; la tragedia di quei protagonisti della scena artistica e culturale di una Russia in fermento che si vede attraversata da una guerra mondiale e da tre rivoluzioni.

Achmatova



← FIG. 1
Copertina e fronspizio di Achmatova: 6 storie.

Achmatova: 6 storie racconta la vita di Anna Achmatova attraverso sei episodi tratti dalla sua ricchissima biografia. Al centro del vorticare febbrile della sua epoca, Achmatova è contemporaneamente eroina e autrice del suo stesso mito: vive e scrive liriche “per metà autoritratto e per metà maschera”, in cui aggiunge “a un dramma di vita vissuta tutta la fatalità del teatro” (Brodskij 1987: 32). *Achmatova: 6 storie* sceglie di guardare alla sua protagonista attraverso lo stesso prisma e presenta vignette intrise di storia, memoria, mito e poesia.

Il fumetto inizia dagli anni dell’“infanzia pagana” di Anna Gorenko, la “ragazzina selvaggia” che camminava scalza sulle spiagge di Sebastopoli, “si tuffava dalla barca in mare aperto, faceva il bagno

durante la tempesta e prendeva il sole fino a perdere la pelle” (Achmatova 1986: 243).

Muovendosi tra i numerosi particolari delineati con inchiostro di china, *Achmatova: 6 storie* tocca quindi l’esordio poetico della diciassettenne, con la scelta “profetica” dello pseudonimo, Anna Achmatova, che con le sue “cinque ‘a’” la colloca “in testa all’alfabeto della poesia russa” (Brodskij 1987: 22).

Segue il matrimonio con il poeta Nikolaj Gumilëv, che sarà da subito infelice e punteggiato di tradimenti reciproci, lunghe separazioni e “dolorose poesie d’amore” (Romano 1990: 13).

Durante il viaggio di nozze Achmatova conosce a Parigi Amedeo Modigliani. Alla loro storia sono dedicate tavole dense di immagini in cui il tratto deciso di Akišin per un attimo mima la linea ondulata e le forme allungate di Modigliani in un omaggio ai ritratti che il pittore donerà ad Achmatova al momento della loro separazione.

Il fumetto affronta poi il difficile rapporto del poeta con l’unico figlio, Lev, (“figlio mio e mio terrore” canterà Achmatova in *Requiem*) che, come prediceva Marina Cvetaeva in una poesia del ciclo dedicato ad Achmatova (1916), avrebbe portato sulle spalle una “terribile eredità”. Colpevole soprattutto del sangue che gli scorre nelle vene, Lev Gumilëv viene arrestato quattro volte con l’accusa di “attività antisovietica” e passa dodici anni tra lager e carceri.

L’ultima delle sei storie narra gli anni della Seconda guerra mondiale, dell’assedio di Leningrado e dell’evacuazione a Taškent, parentesi in cui la voce di Achmatova non è più costretta a leggere “in un susurro” versi tanto pericolosi da non poter essere scritti ma solo imparati a memoria, oppure scritti e immediatamente bruciati in un “rito splendido e doloroso” di “mani, fiammifero, posacenere” (Čukovskaja 1990: 20). Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale le poesie

di Achmatova, per lungo tempo soffocate dalla censura sovietica, risuonano “come un incitamento a resistere” e la sua voce diventa “voce della nazione intera” (Riccio 1966: 12).

Gumilëv



← FIG. 2
Copertina
e frontespizio
di Mi chiamo Gumi-lev.

Gumilëv, “visionario e profeta, aveva previsto la sua morte nei minimi particolari, fino all’erba autunnale”, nota Achmatova (1989) ripensando ai versi di una poesia del marito, *Rabočij* (*L’operaio* 1916): “Il proiettile da lui forgiato troverà / Il mio petto, è venuto per me. / Cadrò, sentirò mortale nostalgia, / Il passato vedrò realmente, / Il sangue scorrerà copioso sull’erba / secca, polverosa e sgualcita”¹. Il 3 agosto 1921 Nikolaj Gumilëv viene arrestato con l’accusa di attività controrivoluzionaria per aver partecipato a un complotto monarchico. Il 26 agosto 1921 viene fucilato dai bolscevichi in un bosco alla periferia di Pietrogrado. Quello stesso agosto 1921 muore anche Aleksandr Blok, segnando la fine del Secolo d’argento.

¹ Qui e dove non diversamente indicato le traduzioni dal russo sono mie.

Con l'immagine della morte per fucilazione inizia e finisce *Mi chiamo Gumi-lev*, che racconta la biografia del poeta avvalendosi di una struttura circolare. Per accompagnare il lettore nel resto del tragitto, il fumetto offre una corsa sul gumilëviano “tram che ha sbagliato strada” (*Zabludivšijsja tramvaj* 1919): come smarrita “nell’abisso del tempo”, la narrazione di Akišin e Dvinski segue un itinerario temporale “errato”, segnato da continui *flashback* e *flashforward*, e corre attraverso i tempi e i luoghi della geografia poetica di Gumilëv. “Attraverso la Neva, attraverso il Nilo e la Senna” (*Zabludivšijsja tramvaj*) si alternano in una biografia fantasmagorica Gumilëv-poeta e Gumilëv-esploratore, Gumilëv-teorico della letteratura e Gumilëv-avventuriero.

Nelle prime vignette Gumilëv è un bambino dalla salute cagionevole, un sognatore infatuato del magico potere della parola che “dovunque udiva un suon di cetre” – come scrive di sé in *Pamjat’* (*Memoria* 1920).

Seguono gli anni dell’adolescenza al ginnasio di Carskoe Selo, quando Gumilëv pubblica la prima raccolta di poesie e conosce Anna Achmatova. Il loro primo incontro, già avvenuto sulle pagine di *Achmatova: 6 storie*, viene riproposto anche in *Mi chiamo Gumi-lev*, che però lo racconta dal punto di vista del giovane. Da queste vignette condivise, che rendono esplicito il dialogo tra i due libri, deriva anche il titolo del fumetto, “Menja zovut Gumi-lev” (Mi chiamo Gumi-lev), che riprende una nuvoletta in cui il ginnasiale balbettando si presenta alla futura moglie.

La narrazione si sposta poi a Parigi, dove il poeta, intriso di occultismo e letteratura francese, studia alla Sorbona e pubblica la rivista *Sirius*, in cui verranno stampati anche i primi versi di Achmatova.

Dalla Senna il tram-fumetto ritorna ad attraversare i ponti sulla Neva e Akišin disegna un Gumilëv “diritto e altezzoso” che, in frac

e cilindro, come lo ricorda Chodasevič (1985: 99), attraversa le sale dei più esclusivi ambienti letterari e mondani di Pietroburgo, fonda la rivista *Apollon* e inizia a maturare le riflessioni sulla poesia che lo porteranno a “prendere le distanze dal simbolismo e innalzare” – per usare le parole di Achmatova – “una nuova bandiera poetica” (cfr. Etkind 1989: 553): l’acmeismo.

“Restando un esteta”, Gumilëv si distingue per un forte “spirito di eroismo e di avventura” e per “l’idea fissa di essere un uomo d’azione” (Fajbusovič 1989: 480); così nel fumetto scorrono le scene della spedizione sul Mar Bianco e della Prima guerra mondiale. Proprio come nelle raccolte di poesie, segnate da un “eccezionale gusto per l’esotico e per l’avventura” (Lo Gatto 1990: 640), anche sulle pagine di *Mi chiamo Gumi-lev* ritornano a più riprese le immagini dei viaggi in Africa, “riflesso del paradiso” (*Sudan* 1921), che Gumilëv intraprende tra il 1909 e il 1913. In queste vignette altamente cinematografiche e marcate da un forte dinamismo narrativo si ritrova la figura di poeta-guerriero propria dell’io lirico di Gumilëv che, seguendo la sua “Musa dei viaggi lontani”, aveva “cercato la sfida, l’avventura e lo spettacolo in Africa, nella caccia ai leoni, e aveva cantato le gesta dei conquistatori e dei navigatori” (Heller 1989: 727).

Come cesura nel susseguirsi delle vignette, per tre volte si ripete una tavola in cui Jakov Agranov, commissario della polizia segreta sovietica, interroga Gumilëv, imputato nel “caso Tagancev”, la presunta congiura monarchica per cui il poeta sarà fucilato e che si rivelerà fabbricata ad arte dallo stesso Agranov, autore di più di un processo farsa della storia sovietica. La ripetizione della tavola interrompe la narrazione scandendone il ritmo e il tono: gli episodi presentati in *Mi chiamo Gumi-lev* appaiono come i ricordi che attraversano la mente dell’uomo prima della fucilazione. Il ricordare del poeta,

2
Trad. di A. Anelli
in Gumilëv 2020: 7.

a metà strada tra memoria e sogno, è un pretesto insistito in tutto il fumetto, che permette la riscrittura in parte romanzata e magnificata della sua vita – e permette di colmare i “buchi di trama” presenti nella sua biografia, condannata dopo la fucilazione a settant’anni di mutismo forzato... A FUMETTI.

In *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* il linguaggio del fumetto realizza una narrazione ambivalente, in cui la complessità sottesa è celata da un velo di ingenuità apparente. Attraverso un’esposizione che molto tace e molto lascia intuire per sole allusioni, i due fumetti, cassetti a doppio fondo, diventano ad un tempo lettura scorrevole e lezione di conoscenza – in un’antitesi che è in realtà già sintesi.

Achmatova: 6 storie e *Mi chiamo Gumi-lev* raccontano la biografia di Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv mantenendo un tono leggero e scelgono di includere nella riscrittura dei tragici destini dei due poeti anche episodi che di volta in volta vengono dipinti con la freschezza dell’aneddoto. È così, ad esempio, che si vedono le innumerevoli proposte di matrimonio di Gumilëv in *Achmatova: 6 storie*, o il rapporto tra i due poeti nella scena di *Mi chiamo Gumi-lev* che li ritrae mentre discutono di poesia.

In una tavola del fumetto (cfr. Fig. 3) Gumilëv recita ad Achmatova i versi di *Žiraf (Giraffa, 1907)*: “[...] Come parlarti allora di giardini tropicali, / di sottili palme, del profumo di erbe impensabili... / Tu piangi? Senti... lontano sul lago Ciad / vaga una raffinata ed elegante...”²; “Le poesie devono essere semplici, chiare. A che serve questo esotismo??”, lo interrompe bruscamente Achmatova prima che lui finisca di declamare i suoi versi.

Il temperamento leggero della narrazione traspare quindi non solo nella scelta degli episodi, ma anche e soprattutto nella modulazione della voce del racconto. Il carattere delle nuvolette di *Achmatova*:



6 storie e *Mi chiamo Gumi-lev* è quello semplice e colloquiale della lingua parlata e della lingua del fumetto, tradizionalmente orientato alla letteratura per ragazzi. Il testo verbale si sviluppa in frasi brevi, semplici, a volte ellittiche o frammentate e contiene numerosi giochi di parole, che non rimangono ingenui, ma spesso nascondono invece rimandi intertestuali, espliciti e impliciti.

Questo tratto è particolarmente evidente nei titoli di due storie del fumetto su Achmatova, in cui si intrecciano stratagemmi linguistici e riferimenti culturali. *Gumi-lev* e *Gumi-l'vica*, il titolo della storia

← **FIG. 3**
Achmatova interrompe Gumilëv che recita i versi di Giraffa.³

3
Gumilëv, come poteva, cercava di distogliere Anja dai suoi continui pensieri... • Trovo, oggi, il tuo sguardo, particolarmente triste, / E le mani più sottili, mentre abbracci le ginocchia. / Senti, lontano, lontano sul lago Ciad / Vaga una raffinata ed elegante giraffa. / È leggiadra, armoniosa con lunghe zampe, / E sulla pelle si disegnano magici segni. / Non c'è chi pretenda di paragonarsi a lei, solo la luna, / Che si frange ed oscilla fra le brume dei grandi laghi. / È visibile da lontano / Come le vele colorate di una nave, / E la sua andatura è leggera come quella di uccelli gioiosi in volo. / Conosco le meraviglie di questa terra, / Quando al tramonto si nasconde in una grotta di marmo. / Conosco racconti felici di misteriosi paesi, / La passione della fanciulla di colore e del giovane capo innamorato. / Ma troppo a lungo hai respirato dense nebbie, / Quando non si vuole credere a qualcosa di diverso dalla pioggia. / Come parlarti allora di giardini tropicali, / Di sottili palme, del profumo di erbe impensabili... / Tu piangi? Senti... lontano sul lago Ciad / vaga... • Basta. Basta →

→ • Le poesie devono essere semplici, chiare. A che serve questo esotismo?? • Animali africani, uomini dalla testa di rapace delle tue fantasie, lupi mannari. Che parola è mai questa? • Cos'è, hai visto un lupo mannaro?! • (Mi chiamo Gumi-lev: 15).

che si conclude con il matrimonio tra i due poeti, affianca i cognomi dei futuri coniugi e contiene un gioco di parole “intraducibile” che ha origine nella corrispondenza dell’ultima sillaba di “Gumilëv” con il sostantivo “lev” (leone). Per somiglianza, anche il cognome della futura sposa, che in russo dovrebbe essere quello del marito declinato al femminile, viene alterato in “Gumi-l’vica”, con il trattino posto a evidenziare “l’vica”, che significa “leonessa”, ma può assumere anche la connotazione di “gran dama”, “donna di mondo”. Gioco semantico, dentro gioco morfologico, dentro gioco intertestuale: *Gumi-lev* e *Gumi-l’vica* contiene anche un rimando allo spiritoso epiteto affibbiato alla coppia nel 1910 da Jurij Verchovskij, un poeta loro contemporaneo.

Anche il titolo della quinta storia, in cui si parla dell’arrivo di Lev Gumilëv a Leningrado e del suo successivo arresto, nasconde diverse letture. In *Zabytyj L’vënyš*, traducibile letteralmente come “il Leoncino dimenticato”, il suffisso “-ënyš” si riferisce sia a “lev” che a “Lev”: attribuisce un valore diminutivo al nome comune e connota emotivamente il nome proprio. “L’vënyš”, che significa quindi “leoncino”, “cucciolo di leone”, si ricollega al titolo della seconda storia ed evidenzia la polisemia del nome Lev, già sfruttata in diversi punti del fumetto. Ma anche in questo caso il gioco di parole non rimane puro divertimento linguistico: “Zabytyj L’vënyš” nasconde infatti la citazione di una poesia di Marina Cvetaeva che, in un verso del ciclo dedicato ad Achmatova (1916), si riferisce a Lev con l’appellativo di “ryžij l’vënyš” (rosso leoncino).

La voce dei due fumetti assume anche una sfumatura di misticismo che Akišin e Dvinski danno agli avvenimenti. Questa caratteristica è evidente soprattutto in *Mi chiamo Gumi-lev*: qui la narrazione è spinta fino a toccare il fantastico nell’interesse del poeta per l’occulto e la vena di mistero è amplificata nello sviluppo quasi da romanzo giallo dato

al processo di Gumilëv, implicato nel “caso Tagancev”. La stessa voce si ritrova anche nelle avventure africane del poeta-esploratore, presentate in parte attraverso il filtro del sogno e in parte attraverso quello della personalità letteraria di Gumilëv, che si riversa in poesie che Lo Gatto ha definito “animate dal soffio di una passione di vita attiva e nello stesso tempo da una potente fantasia trasfiguratrice” (1990: 641).

Sospesi tra storia e leggenda, anche gli episodi di *Achmatova: 6 storie* a tratti assumono un carattere mistico, enigmatico, che si legge a partire dal sonnambulismo della piccola Anna Gorenko, fino all’immagine dell’anello di rubini che il giovane Nikolaj Gumilëv trova durante una spedizione sul Mar Bianco e dona ad Achmatova quando lei finalmente accetta di sposarlo.

In entrambi i fumetti l’anello torna più volte come simbolo di un cattivo presagio. In *Achmatova: 6 storie* Achmatova perde il gioiello sconvolgendo il corso degli eventi e l’anello maledetto fa la sua ultima comparsa al dito della mano che a Sarajevo spara all’arciduca Francesco Ferdinando causando lo scoppio della Prima guerra mondiale (cfr. Fig. 5). In *Mi chiamo Gumi-lev* il poeta-esploratore trova l’anello durante lo scavo di un antico tumulo (cfr. Fig. 4). Il momento del ritrovamento è accompagnato dai versi di *Ballada* (*Ballata* 1918):

*Cinque cavalli mi donò l’amico Lucifero
E un anello dorato di rubini,
Perché potessi scendere nelle grotte profonde
E vedere dei cieli il giovane volto.*

Nella pagina successiva il poeta dona l’anello ad Achmatova; sulla tavola continua la poesia di Gumilëv:

FIG. 4 →
Gumilëv trova l'anello
maledetto e lo dona
ad Achmatova.⁴

4
Sono Nikolaj Gumilëv,
ho 18 anni. E questa
è la mia prima spe-
dizione. • Shhh! Non
c'è mai stata, va bene?
• Nikolaj Stepanovič!
Qui c'è una lastra
di pietra! • Cinque
cavalli mi donò l'amico
Lucifero / E un anello
dorato di rubini,
/ Perché potessi
scendere nelle grotte
profonde / E vedere dei
cieli il giovane volto. •
(Mi chiamo Gumi-lev:
20). // Non mi hai
raccontato niente!
Sei andato da solo?
O con chi? Avete tro-
vato qualcosa? • Dove
mi stai portando? •
Cosa vuoi mostrarmi?
• E io diedi l'anello alla
fanciulla di luna / Per
la sfumatura irreal
delle sue trecce disor-
dinate. / E deridendomi,
/ Lucifero mi spalancò
le porte dell'oscurità,
/ Lucifero mi donò
un sesto cavallo - /
E Disperazione era
il suo nome. • Io? •
Per me? • (Mi chiamo
Gumi-lev: 21).



20



21

*E io diedi l'anello alla fanciulla di luna
Per la sfumatura irreal
delle sue trecce disordinate.
E deridendomi,
Lucifero mi spalancò le porte dell'oscurità,
Lucifero mi donò un sesto cavallo -
E Disperazione era il suo nome.*

In *Achmatova: 6 storie* il ritrovamento dell'anello da parte di Gumilëv si mescola invece con una storia dai toni epici: durante una spedizione sul Mar Bianco il poeta avrebbe trovato un prezioso pettine, il leggendario talismano della ballerina Matil'da Kšesinskaja. Dell'oggetto non



FIG. 5 → Gumilëv racconta ad Achmatova del ritrovamento dell'anello. L'anello perduto ricompare a Sarajevo.⁵

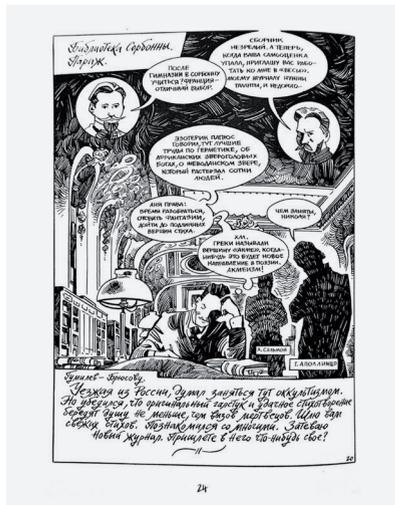
5
 Nikolaj! Ti ricordi, avevi 18 anni, mi avevi regalato un anello, che io ho perso? • Dove lo avevi preso? • Ero in spedizione sul vecchio letto del fiume Indel'. Sul Mar Bianco. Scavammo un tumulo di pietra. Trovammo i resti di una donna. Molto antichi. La donna era vissuta molto prima dell'epoca dei vichinghi. Al dito aveva un anellino di rubini. Il tuo. • Ho perso l'anello di un'antica principessa! • Devo ritrovarlo. L'indovina ha ragione. Non deve lasciare il paese. • (Achmatova: 6 storie: 33). // Carskoe Selo. • Qui è successa una cosa. • Il gatto ha fatto saltar fuori un anello da dietro il battiscopa. Con un rubino. • Al banco dei pegni mi hanno dato 12 rubli. Chissà dov'è adesso! • Non può essere! • Sarajevo. 28 giugno 1914. L'arrivo dell'arciduca Francesco Ferdinando e della duchessa Sofia. • (Achmatova: 6 storie: 34).

rimangono che rare testimonianze, tra cui la descrizione del ritrovamento attribuita a Gumilëv: “Nella tomba si trovava lo scheletro di una donna, non c’erano oggetti, ad eccezione di uno. Vicino al teschio c’era un pettine dorato di straordinaria lavorazione” (cfr. Radčuk 2019). Lo scavo dell’antico tumulo è riproposto in una tavola di Achmatova: 6 storie in cui è ritratto il giovane esploratore chino sopra uno scheletro (cfr. Fig. 5). Qualche pagina più avanti il fumetto commenta così l’episodio: “Si racconta che [Gumilëv] abbia scavato un antico tumulo e portato a casa alcune rarità – tra cui il famoso pettine mistico che divenne il talismano della ballerina Matil’da Kšesinskaja. E ad Anna portò un anello con una pietra rossa. Che provenisse dallo stesso tumulo?”

L'immagine dell'anello maledetto contribuisce a definire il tono della narrazione e permette di dare una spiegazione leggera e romanzata alla tragicità degli avvenimenti che segnano la vita di Achmatova e Gumilëv. La presenza dell'anello, tuttavia, non è solo pretestuosa, ma rivela molto del principio che gli autori hanno seguito nella riscrittura delle biografie dei due poeti. L'anello infatti non ha un valore solo simbolico, ma è un'immagine piuttosto ricorrente nelle poesie di Achmatova, a cui fanno eco anche diverse storie che gravitano attorno alle figure dei due poeti (ГОЛАЯ, 2021). Di queste leggende di poetica risonanza in *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* non si proiettano che le ombre, non si trovano che allusioni condensate in una narrazione che gioca a mimetizzare verità e mistificazione. In linea con le basi strutturali dei due fumetti, nelle vignette i rimandi rimangono impliciti e allo stesso tempo mettono in luce la potenza delle poesie di Achmatova e Gumilëv nella definizione della loro personalità non solo letteraria, e sottolinea il contributo che a questa definizione hanno dato anche le leggende scaturite dalle diverse letture e interpretazioni dei loro versi.

Se da una parte *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* giocano molto sul mito che circonda i due poeti, dall'altra la trasposizione in fumetti della loro vita è segnata da grande accuratezza storica e filologica, che si rispecchia anche nel testo non verbale dei due fumetti: dalle ambientazioni dettagliate di ambienti e paesaggi, alla riproduzione precisa della copertina del primo numero della rivista *Sirius* o di *Put' konkvistadorov* (*La via dei conquistatori*), la prima raccolta di poesie di Gumilëv.

A fare da "supporto storico" alle biografie a fumetti, nelle vignette si alternano generi testuali diversi che rimandano a documenti autentici. Il carattere per definizione già ibrido del fumetto, già sintesi di codice verbale e codice visivo, è intensificato dalla presenza sulle tavole di frammenti di lettere, titoli di giornale e della trascrizione



← FIG. 6
Gumilëv alla Sorbona.
La lettera a Brjusov.⁶

6
Biblioteca della Sorbona. Parigi. • Dopo il ginnasio studiare alla Sorbona? La Francia è un'ottima scelta. • La raccolta è acerba. E ora che la vostra autostima è diminuita, vi inviterò a lavorare con me, per "Vesy". Alla mia rivista servono talenti, e a buon prezzo... • Papus, l'esoterico, diceva che qui si trovano le migliori opere sull'ermetismo, sulle divinità africane con teste di animale, sulla Bestia del Gévaudan che ha sbranato centinaia di persone. • Anja ha ragione: è ora di fare chiarezza, eliminare le fantasie, arrivare alle vette autentiche della poesia. • Mmm. I greci chiamavano la vetta "acmé". Prima o poi questa sarà una nuova corrente poetica. L'acmeismo! • A cosa lavorate, Nikolaj? • [A. Salmon] • [G. Apollinaire] • Gumilëv - Brjusov. Partendo dalla Russia pensavo di occuparmi qui di occultismo. Ma mi sono convinto che una cravatta originale e una buona poesia possono smuovere l'anima non meno del richiamo dei morti. Vi mando nuovi versi. Ho conosciuto molte persone. Progetto una nuova rivista. Invierete qualcosa di vostro? • (Mi chiamo Gumi-lev: 24).

del discorso radiofonico di Achmatova durante l'assedio di Leningrado. I diversi generi sono rielaborati nel linguaggio del fumetto e integrati nelle vignette.

In una tavola di *Mi chiamo Gumi-lev* il poeta è ritratto mentre studia nella biblioteca della Sorbona (cfr. Fig. 6). Alle sue spalle sono raffigurate le ombre dei poeti francesi André Salmon e Guillaume Apollinaire e in alto i volti di Innokentij Annenskij e Valerij Brjusov, poeti simbolisti che furono mentori di Gumilëv durante gli anni passati al ginnasio di Carskoe Selo. Nelle nuvolette, che esplicitano i pensieri del giovane, l'interesse per l'occulto che caratterizza i primi mesi del suo soggiorno parigino cede il passo a riflessioni sulla poesia e sull'acmeismo, che condannava appunto le derive esoteriche del simbolismo. "È ora di fare chiarezza, abbandonare le fantasie, arrivare fino alle vette autentiche della poesia" - pensa Gumilëv nel fumetto - "Mmm. I greci chiamavano la vetta 'acmé'. Prima o poi questa sarà una nuova corrente poetica. L'acmeismo!".

Come a confermare questi pensieri, in basso viene riportata una lettera che il poeta indirizza a Brjusov: “Partendo dalla Russia pensavo di occuparmi qui di occultismo. Ma mi sono convinto che una cravatta originale e una buona poesia possono smuovere l’anima non meno del richiamo dei morti. Vi mando nuovi versi. Ho conosciuto molte persone. Progetto una nuova rivista. Invierete qualcosa di vostro?”.

Il fumetto riprende un passaggio tratto dalla corrispondenza tra Gumilëv e Brjusov, datato 11 novembre 1906: “Quando sono partito dalla Russia pensavo di occuparmi di occultismo. Ora vedo che una cravatta di foggia originale o una poesia ben scritta possono dare all’anima lo stesso tremito dell’evocazione dei morti di cui tratta in maniera così poco elegante Eliphaz Levi.” (cfr. Bogomolov 1999: 125).

Gli autori inseriscono quindi nelle vignette documenti autentici, ma scelgono di “tradurli” nel linguaggio del fumetto. Le lettere non vengono riportate con una tecnica che le differenzi dal resto della scrittura, in un modo che renda evidente il ricorso a una fonte esistente, ma sono anzi del tutto integrate nelle vignette. Sulla tavola le parole di Gumilëv sono trascritte in corsivo, con una grafia che imita quella della scrittura a mano, e appaiono leggermente riformulate per adattarsi alla voce della narrazione: le frasi risultano così condensate, più immediate e più brevi.

Un altro esempio è rappresentato dalla trasposizione del discorso radiofonico di Achmatova. In una tavola di *Achmatova: 6 storie* dagli altoparlanti di Leningrado si diffondono le celebri parole che nel settembre del 1941 Anna Achmatova pronuncia per sollevare il morale dei cittadini di una città ormai stretta nella morsa dell’assedio. Il frammento del discorso trascritto da Akišin in una nuvoletta dai contorni spigolosi (cfr. Fig. 7) riporta variazioni solo minime rispetto al testo originale e si presenta come una traduzione intralinguistica ma intersemiotica di un documento autentico nel linguaggio del fumetto.



FIG. 7 →

La difesa di Leningrado. Il discorso radiofonico di Achmatova alla città assediata.⁷

7
 Anja, tieni duro!
 Devi resistere fino
 a domani! • Perché
 solo fino a domani?!
 • Domattina devi
 parlare alla radio! •
 Gentili ascoltatori!
 Ospite al programma
 “Parla Leningrado” –
 la poeta e traduttrice
 Anna Achmatova.
 Anna Andreevna, a voi
 la parola. • Miei cari
 concittadini... madri,
 mogli e sorelle di Len-
 ningrado! Il nemico
 minaccia di fare prigio-
 niera la nostra città,
 le infligge gravi ferite.
 Di morte e disonore
 minaccia la città di Pie-
 tro, la città di Lenin,
 di Puškin, Dostoevskij
 e Blok. Ma Leningrado
 non sarà mai fascista.
 Questa fede si rafforza
 in me quando vedo
 le donne di Leningrado
 che con semplicità
 e coraggio difendono
 la città, curano
 i feriti. I nostri figli
 sapranno riconoscere
 il valore di ognuna
 di voi. Perché una città
 che ha cresciuto tali
 donne non sarà mai
 sconfitta. • (Achma-
 tova: 6 storie: 46).

Nella vignetta che precede il discorso radiofonico si vedono i tetti di Leningrado. Achmatova con elmo in testa e lunghe tenaglie in mano contribuisce alla resistenza, in cielo neri aeroplani sganciano bombe incendiarie. Nei primi mesi di guerra Achmatova partecipa infatti alla difesa civile di Leningrado. L'eco dietro alle immagini è quella delle parole della poetessa Ol'ga Berggol'c, che durante l'assedio lavorava alla radio della città ed esortava il popolo a resistere. Come riporta Pavlovskij, Berggol'c ricorda Anna Achmatova “vicino alle vecchie inferriate della casa della Fontanka” che nei primi giorni dell'assedio “con un volto severo e rabbioso, con la maschera antigas assicurata alle spalle, faceva il suo turno nella guardia antincendi come un soldato regolare” (cfr. Pavlovskij 1982: 99).

La compresenza nel fumetto dei tratti quasi antitetici di gioco mitopoietico e accuratezza storica trasmette bene l'idea che gli episodi più sfocati della memoria (e quindi messi a fuoco nel mito) siano in realtà

FIG. 8 ▶
Anna Achmatova
e Amedeo Modigliani.

8
Parigi. Di nuovo con lui. • A quel tempo abitavo sulla terra. / Il mio nome di battesimo – Anna, / Era il più dolce all’udito e sulle labbra... / A pieno conoscevo la gioia terrena / E i giorni di festa non erano per me dodici, / Ma tanti, quanti erano i giorni dell’anno. / Io, rassegnata al segreto comando, / Scelto il libero compagno, / Amavo sole e alberi soltanto. / Mi avvicinavo all’antico ponte. / Là è la stanza, somiglia a una gabbia, / Dove lui, un passero, fischia davanti al cavalletto... / Ora non so dov’è l’artista a me caro... / Ma sento che le nostre Muse sono unite... / Come ragazze che non hanno conosciuto l’amore. • (Achmatova: 6 storie: 26). // Sono tutti firmati “Modi”. • Significa “maledetto”. • Maledetto, sì. Ma anche... benedetto. • Prego il raggio alla finestra – / Pallido, sottile, immediato. / Da stamattina non parlo, / E il mio cuore è spezzato. • Carskoe Selo. • Gli hai lasciato delle rose. Significa che non vi siete più rivisti? • Oh no, amica mia! Mai più! • (Achmatova: 6 storie: 27).



16



17

essenziali per il racconto non tanto della personalità storica in senso stretto di Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv, quanto per una più ampia ricostruzione della loro personalità letteraria. Per entrambi era fondamentale la costruzione di un’immagine romantica di “poeta” che i due volevano incarnare e che in loro si manifestava con contorni diversi: “Anna di tutte le Russie” e “Musa del pianto”, “poeta”, rigorosamente al maschile – Achmatova; e “Cavaliere dall’armatura di ferro” – Gumilëv.

Proprio nell’antitesi tra mito e verità si sviluppa il tratto principale del carattere di Achmatova: *6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev*: anche gli episodi che possono apparire come quadretti solo leggeri sono in realtà intrisi di consapevolezza storica e filologica. Tra le pagine dei libri alcuni aneddoti sono spesso presentati in scene molto brevi e possono

sembrare quasi sconnessi dal filo generale del racconto, inseriti solo per dare colore alla narrazione e far sorridere il lettore, ma molto spesso anche i dettagli all'apparenza più marginali nascondono specifici riferimenti a fatti del mito o della biografia dei due poeti. Per questo motivo *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* non sono pensati solo per scoprire Achmatova e Gumilëv, ma sono indirizzati anche ad un pubblico che conosce già le figure dei due poeti.

Ad esempio, nella vignetta di *Achmatova: 6 storie* che chiude il racconto della storia d'amore tra Anna Achmatova e Amedeo Modigliani la sagoma del pittore è in piedi davanti al cavalletto e al posto del pavimento del suo studio Akišin disegna un tappeto di rose stilizzate (cfr. Fig. 8). Ad affiancare quest'immagine, nella vignetta successiva, Achmatova, di ritorno da Parigi, racconta il viaggio all'amica Alja (Valerija Tjul'panova) che le dice: "Gli hai lasciato delle rose. Quindi non vi siete più rivisti?". La nuvoletta che esce dalla bocca di Alja suona come una domanda di circostanza, quello delle rose come un pretesto per calare il sipario e far uscire di scena "l'artista maledetto". Solo chi conosce le pagine in cui Achmatova annota i suoi ricordi di Amedeo Modigliani saprà coglierne la "citazione":

Una volta probabilmente ci eravamo capiti male e io, passando da lui, non lo trovai in casa. Decisi allora di aspettarlo per qualche minuto. Tenevo tra le braccia un mazzo di rose rosse. Una finestra sopra le porte chiuse dello studio era aperta. E io, che non avevo niente da fare, cominciai a lanciare i fiori nello studio. Poi, senza attendere il suo ritorno, me ne andai. Quando ci incontrammo, egli esprime il suo stupore, non capiva come avessi fatto a entrare nella stanza visto che lui aveva con sé la chiave. Gli spiegai com'erano andate le cose. "Non può essere, - le rose erano così belle, lì sul pavimento..." (Achmatova 1968: 160).

In questo giocare a nascondino con rimandi e citazioni si delinea il carattere dei due fumetti, in cui uno strato di terreno leggero ricopre un sottosuolo ricco di complessità. Il livello aneddotico della superficie costringe a un lavoro di scavo per ricostruire la narrazione sottesa a ciò che a prima vista può sembrare solo pretesto – ed è invece testo: storico, biografico, mitico, poetico. La complessità di lettura di *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* si esplicita quindi nell’ambivalenza di un prodotto che può apparire ingenuo ma che richiede invece importanti consapevolezze semiotiche, necessarie per saper leggere (e interpretare) le immagini, i testi e i sottotesti di una narrazione per definizione frammentata – e necessarie per saper riconoscere ciò che tra i frammenti è sottinteso, solo alluso, taciuto.

Spesso paragonato al montaggio cinematografico, il linguaggio del fumetto presuppone una lettura attiva per ricostruire i collegamenti tra i diversi quadri che in uno staccato di attimi slegati formano la narrazione sequenziale del racconto (cfr. Barzach 2010: 32). In *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* il ruolo partecipe del lettore si riconferma quanto mai necessario per non fermarsi a metà strada nella ricostruzione e per cogliere invece le citazioni e le allusioni disseminate in entrambi i libri. In questo modo si realizza l’intenzione delle due biografie a fumetti di essere punto di partenza per l’approfondimento delle figure dei due poeti e per lo studio della loro opera letteraria.

Il fumetto rappresenta un mezzo efficace per avvicinarsi alla letteratura; infatti sono sempre più numerosi gli adattamenti dei classici che vengono reinterpretati e ricreati attraverso la combinazione di testo e immagine. *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* non rappresentano però un “tipico” adattamento perché non si rifanno a un testo unico, non ricalcano una biografia già scritta, ma attingono di volta in volta da fonti diverse.

In questo modo creano una narrazione originale che aggiunge significato ai testi esistenti selezionati e “tradotti” nel linguaggio del fumetto.

La natura rappresentativa delle immagini storicamente accurate, la precisione dei dettagli e il carattere iconografico del disegno aiutano a collocare l'azione nel tempo e nello spazio, a ricostruire il contesto storico e culturale degli avvenimenti e a visualizzare l'aspetto dei due poeti e delle persone che hanno toccato la loro biografia.

La presenza sulle pagine di numerose poesie offre allo stesso tempo anche l'esperienza diretta della voce di Achmatova e Gumilëv. I versi, affiancati a momenti della vita dei due poeti e sistemati all'interno di specifiche immagini e atmosfere, possono essere più facilmente compresi e interpretati.

La particolarità e l'intensità delle esperienze vissute da Achmatova e Gumilëv danno ai fumetti la possibilità di sviluppare anche elementi di miti e leggende derivati dalle diverse letture e interpretazioni che delle poesie e degli avvenimenti sono state date da critici e contemporanei nel corso del tempo. I momenti in cui sembra che il fumetto si distacchi dai fatti realmente accaduti non vanno considerati come mere invenzioni o deviazioni. Allontanarsi dalla narrazione della personalità storica vera e propria significa spesso avvicinarsi a una lettura della personalità letteraria, altrettanto importante per lo studio e la comprensione dei due poeti e della loro opera.

Offrendo un punto di vista diverso sulla letteratura, *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* sfruttano il carattere ibrido del fumetto, che garantisce al testo un alto valore comunicativo e informativo senza però rendere semplice o banale la sua lettura. L'interdipendenza di codice verbale e codice visivo non comporta una sottrazione, ma un'addizione (se non una moltiplicazione) di filtri e lenti necessari all'interpretazione di due linguaggi che interagiscono e si influenzano vicendevolmente.

La struttura dei due libri è caratterizzata infatti da una stratificazione di piani di lettura, che si sviluppa sia a livello verbale che a livello visivo. Questo tratto risulta congeniale per promuovere una maggiore attenzione alla componente simbolica e per imparare a decodificare i significati solo accennati. Come ogni adattamento, anche *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* si basano su una dimensione di intertestualità e si dispiegano come un tessuto in cui riconoscere motivi di testi precedenti, trasposti in fumetto “per mezzo di reiterati processi di ripetizione con variazione” (Hutcheon 2011: 28). La base intertestuale offre possibilità per uno studio comparativo di testi fonte e testi adattati, fornendo vari spunti per una riflessione critica sulla biografia e sulla poesia di Achmatova e Gumilëv e anche sulle loro diverse possibilità di lettura.

UNA (RI)SCRITTURA MITO-POETICA

*Lei rispose molto seria: “Ho vissuto una vita unica,
che non ha nulla da chiedere in prestito ad altri”.
E dopo un po’: “Perché dovrei inventarmi una vita diversa?”
(A. Najman, Racconti su Anna Achmatova, 1989)*

La consapevolezza della riscrittura della biografia di Anna Achmatova e Nikolaj Gumilëv si esprime in *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* a partire dall’architettura dei due fumetti: dalla scelta della poesia come base strutturale alla costruzione di un’impalcatura composta da una lega di mito e biografia.

“Per quanto riguarda le memorie in genere, metto in guardia il lettore sul fatto che il venti per cento di esse, in un modo o nell’altro, sono dei falsi” scriveva Anna Achmatova nel 1959 (254), in uno dei

tentativi di mettere su carta la propria storia. È impossibile, secondo lei, riportare gli avvenimenti in modo oggettivo. Sono inevitabili narrazioni filtrate dal ricordo personale e dall'artificio della parola scritta.

L'immagine di Achmatova arriva come dai vetri di uno specchio rotto, riflessa e diffratta nei brevi scritti autobiografici, nella prosa dei contemporanei, nei suoi versi e in quelli a lei dedicati – “in quanti specchi ho vissuto?” si chiede il poeta in *Pervoe predupreždenie* (*Primo preavviso* 1963) – ma tutti i frammenti restituiscono solo schegge della sua figura e contribuiscono a creare la sua prismatica iconografia.

Posta già dai contemporanei al centro dell'equazione tra arte e vita, Achmatova “fu ritratta per mezzo secolo da disegnatori e pittori, nel bronzo, nel marmo e in fotografia” (Brodskij 1987: 23) e a lei furono dedicate pagine e pagine di poesie. L'immagine di Achmatova è poi incisa nelle memorie “agiografiche” a lei intitolate in cui numerosi autori suggellano gli aneddoti ripetuti ad arte dalla stessa Achmatova che, come ricorda Nadežda Mandel'stam, “viveva sempre consapevole della propria biografia” (Harrington 2017: 67). Con “le sue parole, le sue azioni, la sua testa, le sue spalle e i gesti delle sue mani” che possedevano “la perfezione che di solito in questo mondo appartiene soltanto alle grandi opere d'arte” (Čukovskaja 1990: 21), Achmatova scriveva il mito che poi proiettava nei brevi frammenti memorialistici e soprattutto nella poesia. È la musa stessa, infatti, la principale autrice della propria mitopoiesi: erede diretta della nozione di *žiznetvorčestvo* (creazione della vita) cara ai simbolisti, che consideravano la vita come un oggetto artistico, Achmatova plasmava la sua biografia con lo stesso grado di artificio che metteva nei versi (Harrington 2011: 458).

Le poesie di Achmatova, “diario dell'anima” (Colucci 1992: 11) e allo stesso tempo versi dalla “formidabile carica romanzesca” (Brodskij 1987: 32), hanno sempre incoraggiato lettori e critici a identificare

l'io lirico con l'io biografico del poeta e alimentato le più disparate speculazioni, contribuendo così alla costruzione della persona che Achmatova aveva inventato per sé.

“Poeta senza storia” secondo la categorizzazione di Marina Cvetaeva (1984: 162), “uno di quei poeti che semplicemente avvengono” nella definizione di Brodskij (1987: 23), Achmatova fu travolta dalla bufera del tempo – “Come un fiume, / mi ha deviato un'epoca cupa” canta in un verso delle *Elegie del Nord* (*Severnye Élegii* 1945). Qui Achmatova parla della sua vita, ma la metafora esprime bene anche la scossa subita dalla sua poetica che si permea di senso storico (cfr. Amert 1992: 5). Non tradendo mai la propria voce originaria, Achmatova, “poetessa dell'amore”, “poetessa del dolore”, si fa interprete della propria epoca in un intrecciarsi di “irripetibili ricordi individuali” e vicende storiche (Lo Gatto 1975: 455).

Tra gli infiniti raggi che formano l'intricato spettro di storia, memoria, mito e poesia, *Achmatova: 6 storie* sceglie il filtro dell'evoluzione poetica. Nella selezione degli episodi da includere o da omettere sono le poesie a fare da cartina di tornasole alla base biografica, e le atmosfere che si trovano nei versi di Achmatova ritornano impresse sulle pagine del fumetto.

In *Achmatova: 6 storie* molto spazio è dedicato al mondo “captato per via di punture” – per usare un'immagine di Šklovskij – della prima Achmatova, incorniciato in una poetica “limitata quasi esclusivamente alla sentimentalità” (Colucci 1992: 15). La spensieratezza della giovinezza e le feste di Carskoe Selo, le esibizioni nei caffè letterari e le tormentate storie d'amore sono accompagnate nelle vignette da numerose liriche tratte dalle prime raccolte di Achmatova: “Verso me nuotava un pesce verde, / verso me volava un bianco gabbiano / e io ero insolente, crudele e gioiosa / e non sapevo che fosse felicità.”

(*U samogo morja, Proprio sul mare*, 1914); “Lui amava tre cose al mondo: / il canto serale, i bianchi pavoni / e le logore carte d’America.” (*On ljubil tri veščī na svete, Lui amava tre cose al mondo*, 1910); “Prego il raggio alla finestra - / pallido, sottile, immediato. / Da stamattina non parlo / e il mio cuore è spezzato.” (*Moljus’ okonnomu luču, Prego il raggio alla finestra*, 1910)... In questi versi si ritrova il “vocabolario fine, preciso, di oggetti concreti che illuminano singoli momenti della quotidiana vicenda conchiusa in sé stessa” (Riccio 1966: 6) che caratterizzava la voce della giovane Achmatova. Gli eventi storici entrano nella sua poesia come “qualcosa di estraneo che essa subiva, che interferiva nella sfera dei suoi affetti” (Riccio 1966: 13). Allo stesso modo la Prima guerra mondiale e la Rivoluzione passano quasi inosservate tra le pagine del fumetto. Il 1914 e il 1917 si sovrappongono nella storia personale di Achmatova alle date di uscita di *Rosario* (*Čětki*) e *Stormo bianco* (*Belaja staja*), due raccolte di poesie il cui “tremolo privato” risalta tanto più nitido e vitale contro gli “assordanti tuoni” dello sfondo storico (Brodskij 1989: 27).

Al contrario, la seconda parte del fumetto è segnata dall’intrecciarsi della vita e della poesia di Achmatova con la Storia. Sono gli anni della Seconda guerra mondiale, dell’assedio di Leningrado e dell’evacuazione a Taškent, gli anni in cui Achmatova scrive *Requiem* (*Rekviem* 1933-1940), e *Poema senza eroe* (*Poéma bez geroja* 1940-1962), gli anni in cui la sua voce diventa voce della nazione. Nel fumetto si riflette il diverso atteggiamento di Achmatova nei confronti della storia: in questi anni le sue liriche assumono infatti una “coloritura spirituale” nuova, affrontano “temi che trascendono ogni ambito personale, come il senso di far poesia e il destino di chi vi si consacra in un’epoca che, per dirla con Pasternak, bruciava i poeti “come combustibile fossile” (Colucci 1992: 30).

*Il nostro sacro mestiere
 esiste da millenni...
 Con lui al mondo non occorre luce:
 ma nessun poeta ha detto ancora
 che la saggezza non esiste, che non esiste vecchiezza,
 e forse nemmeno la morte.
 (trad. di R. Naldi in Achmatova 1962: 127).*

Achmatova: 6 storie si chiude con dei versi del 1944 dedicati al “sacro mestiere” del poeta – come a ribadire che è la poesia la sola chiave di lettura per la vita di un poeta, e “proprio questo, nient’altro che questo, era l’Achmatova” (Brodskij 1987: 40).

Se il fumetto dedicato ad Achmatova presenta una struttura lineare, con sei storie che si sviluppano in ordine cronologico, la struttura di *Mi chiamo Gumi-lev* è più complessa – come è più complesso il rapporto della memoria nei confronti della vita di Gumilëv. Se per riscrivere la storia di Achmatova non c’era che da scegliere tra gli episodi dell’immensa iconografia e della biografia “straordinariamente ricca di eventi e intimamente connessa alla vita culturale e politica del suo paese” (Harrington 2011: 455), riscrivere la vita del poeta acmeista significava scontrarsi con una trama fatta di buchi.

Egli è infatti una delle numerose vittime del processo di riletture e riscritture della storia da parte del potere: dopo la morte per fucilazione, Gumilëv, “poeta monarchico”, viene bandito dalla memoria letteraria sovietica per esservi riammesso solo durante la *perestrojka*. È il 1986 quando il suo nome ritorna sulle pagine dei libri di letteratura russa, dopo aver scontato un esilio lungo più di settant’anni. Fino al secondo anno di *perestrojka* è vietato pubblicare i suoi “versi borghesi” o fare ricerche sul “poeta fucilato” (cfr. Pavlovskij 1994). Il suo nome

viene riabilitato ufficialmente solo nel 1992, dopo la rilettura della storia a seguito dell'apertura degli archivi sovietici, e dopo una sua riscrittura a seguito della caduta dell'URSS.

A poco a poco riemergono i ricordi conservati con cura da chi aveva conosciuto il poeta: “la sua voce, la sua figura, la maniera di leggere, le piccole stranezze, versi mai dati alle stampe...” (Pavlovskij 1994: 4); ma nella biografia di Gumilëv rimangono numerosi gli episodi che, tra le interpretazioni e le reinterpretaioni della sua immagine, inevitabilmente si perdono negli anfratti di una storia rinnegata, che di volta in volta si azzera e si riscrive. I “vuoti di memoria” e le contraddizioni nate dalle molteplici narrazioni diventano terreno fertile per la coltivazione del mito e delle leggende di cui gli spazi bianchi si sono fisiologicamente riempiti nel corso degli anni.

Nel raccontare la biografia di Nikolaj Gumilëv, il fumetto riunisce tutte queste storie e le delinea sotto forma di indizi, allusioni e accenni. *Mi chiamo Gumi-lev*, muovendosi lungo un confine sottile tra verità biografica e verità poetica, non racconta solo fatti veritieri, ma ancora una volta rimette in moto il vissuto e l'opera di un poeta che viveva del suo stesso mito, dei suoi stessi misteri, dei suoi stessi racconti.

In Gumilëv la realtà diventa “terreno di prova per la sua visione artistica” e la poesia diventa materiale di costruzione per l'immagine di un poeta che “magnificava l'eroismo, e condusse una vita da eroe, glorificava la scoperta del mondo e della donna, e fu egli stesso un don-giovanni e un esploratore” (Delic 1989: 583). Il verso “festoso, esotico e fantastico, costantemente in chiave maggiore” di Gumilëv, “dominato da un virile amore dell'avventura e del romanzesco” (Mirskij 1965: 532) si riflette in *Mi chiamo Gumi-lev* nell'intonazione da romanzo di avventura che ne caratterizza la narrazione. Sfruttando l'espedito del sogno, nel fumetto si dispiega un racconto in cui Gumilëv, come

gli audaci conquistatori, gli arditi capitani e gli altri paladini delle sue poesie, si spinge verso terre lontane e affronta epiche imprese. Particolare rilievo è dato ai paesaggi africani, scenario di pericolose battaglie e avventurose spedizioni per il Gumilëv del fumetto e terra protagonista di raccolte di versi del Gumilëv scrittore, che riportava “in trasfigurazione poetica” le impressioni dei suoi viaggi (Lo Gatto 1975: 386).

L’aura da “cavaliere con l’armatura di ferro” che circonda la figura di Gumilëv risulta contraddittoria già nella percezione dei contemporanei. Mentre il critico d’arte Erich Gollerbach ricorda il poeta come “un inguaribile romantico, vagabondo e avventuriero, ‘conquistatore’, instancabile cercatore di pericoli e forti sensazioni” (Gollerbach 1989: 15), il poeta Sergej Makovskij scrive invece di un uomo che dietro l’aspetto eroico della sua immagine nascondeva un sognatore e che per tutta la vita scappò nei secoli passati, nei deserti africani, “nell’incanto dei tempi cavallereschi e nei sogni di un Oriente da *Mille e una Notte*” (Makovskij 1989: 50). Ma anche nella riscrittura di *Mi chiamo Gumi-lev* l’ultima parola è data alla poesia: “Se qualcosa tocca l’anima del poeta, allora quella cosa diventa un fatto biografico – che si tratti della sua biografia reale o di quella emotiva,” – dice Dennis Dvinski, lo sceneggiatore del fumetto, durante la presentazione del libro – “se un fatto biografico non si ritrova anche nelle poesie, allora, forse, non vale la pena di essere raccontato” (ПРЕЗЕНТАЦИЯ, 2020).

**SULLA TRADUZIONE E SULLA TRADUCIBILITÀ
DI ACHMATOVA: 6 STORIE E MI CHIAMO GUMI-LEV**

Guidati dalla poesia come chiave di lettura – chiave di volta della struttura – *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* sono una narrazione

derivata da un processo “traduttivo” che inizia dalla selezione degli episodi da introdurre nelle biografie a fumetti e arriva fino alla scelta della voce da dare alle poesie, alle memorie e agli scritti autobiografici che vengono trasposti nel complesso linguaggio del fumetto, fatto di due codici. Per trasformarsi in vignette, un testo solo verbale deve sdoppiarsi e adattarsi al sistema di segni non solo verbali del fumetto. Il testo di arrivo, verbale e visivo, può essere considerato quindi il risultato di una duplice traduzione: intralinguistica (o riformulazione) e intersemiotica.

In *Achmatova: 6 storie*, ad esempio, è presente una tavola (cfr. Fig. 9) che traduce in fumetto un passaggio tratto dalle memorie della poetessa e giornalista Nina Tatarinova, *Anna Achmatova v Taškente* (*Anna Achmatova a Taškent*, 1971), in cui l'autrice ricorda i suoi incontri con Achmatova durante gli anni dell'evacuazione in Uzbekistan:

Il 23 giugno mi disperavo per la città in cerca di fiori. Mi serviva un mazzo di rose rosse, scure come il velluto, e di rose bianche, pallide, di primordiale freschezza. In vendita non ce n'erano, allora io, rinvenuto l'indirizzo del fioraio Poljakov, molto celebre in città, mi precipitai da lui. Ascoltatami, Poljakov mi disse:

- Preparare un mazzo del genere non è possibile.
- Come? Anche voi rifiutate? - mi rammaricai io.
- Le rose sono sfiorite, - allargò le braccia il fioraio ormai non più giovane, - tornate a luglio.
- Ma il compleanno di Anna Andreevna Achmatova è oggi. Lo sguardo di Poljakov si fece più caldo.
- Aspettate, prego, - disse - vado a vedere cosa posso fare. Tornò molto tempo dopo, ma con un mazzo di rose in mano (Tatarinova 1971: 98).

Le parole di Tatarinova fanno da “copione” alle vignette e possono essere considerate il testo di partenza da cui è tratta la tavola. Lo scambio di battute facilita la trasposizione delle domande e delle risposte ricordate dalla poetessa nel linguaggio verbale del fumetto, per sua natura dialogico. La riformulazione infatti è minima: i due testi presentano le stesse scelte lessicali, con alcuni cambiamenti solo nell’ordine delle parole (più evidenti in russo, che ha una sintassi più libera). In linea con la voce colloquiale e concisa del fumetto, nelle nuvolette i tratti della lingua parlata sono più accentuati e i marcatori di discorso più numerosi, ci sono più esclamazioni e più segni di interpunzione. La forte presenza della punteggiatura contribuisce anche a restituire il tono della conversazione tra la poetessa e il fioraio, che nel testo di Tatarinova emerge dalle descrizioni che accompagnano le battute di dialogo. I punti esclamativi nelle nuvolette attribuite alla Nina Tatarinova immaginata da Akišin, ad esempio, traducono, assieme all’espressione sconsolata della donna, lo stato d’animo della poetessa che dopo essersi “disperata per la città in cerca di fiori” si “rammarica” di fronte all’ennesimo rifiuto (Tatarinova 1971: 98).

Allo stesso tempo la scena è sottoposta anche a un processo di traduzione intersemiotica. Il testo verbale non diventa solo testo verbale “altro”, ma anche testo visivo. L’illustrazione di Akišin ricostruisce il contesto situazionale descritto e riproduce l’episodio in due vignette essenziali. Il dinamismo del dialogo è evidenziato dalla scelta di proporre un mezzo primo piano del fioraio Poljakov nel momento in cui, sentito il nome di Achmatova, cambia atteggiamento e si rende improvvisamente disponibile ad aiutare la scrittrice: un colpo di scena reso da un cambio di scena.

Le impronte lasciate da questo processo di adattamento, di riscrittura, di traduzione sono di volta in volta percettibili in maniera più



FIG. 9 →
Nina Tatarinova
e il fioraio Poljakov.⁹

9
23 giugno. • Fioraio Poljakov, Michail Gri-gor'evič? • In persona.
• Mi servono delle rose!!! • Vediamo... Sono sfiorite quelle rose. Tornate a luglio.
• Come – a luglio? Ma il compleanno di Achmatova è oggi!!
• Achmatova? La le-ningradese? Oh. Ecco. Aspettatevi qui, vedo se si può fare qualcosa. • (Achma-tova: 6 storie: 51).

o meno evidente in *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* e diventano fondamentali per una lettura completa dei due fumetti.

Per questo motivo, nella traduzione in un'altra lingua di testi che sono già, a loro modo, una traduzione, la difficoltà principale riguarda non tanto le problematiche di natura puramente linguistica, o quelle date dai limiti grafici del testo, vere per qualsiasi fumetto, quanto il riuscire a trasportare nella cultura di arrivo il carico di citazioni che pervade le vignette. Le reminiscenze biografiche, i cenni storici e i riferimenti letterari che in originale sono, per quanto sfuocati, sempre distinguibili, in traduzione rischiano di diventare oscuri, se non irrimediabilmente invisibili (almeno all'occhio nudo di un lettore non specialista).

Il sapere pregresso necessario per una lettura non superficiale è culturalmente ancorato alla lingua di partenza. Per garantire al suo lettore la stessa esperienza di visione a cui ha accesso il lettore in originale, il traduttore dovrebbe infatti potergli fornire un ampio armamentario

di strumenti ottici, lenti, microscopi e telescopi (nonché le relative istruzioni per l'uso). Si potrebbe pensare di presentare al lettore in traduzione una selezione di testi e note che lo accompagnino, assieme al fumetto, nella scoperta di Achmatova e Gumilëv, della loro valenza letteraria e culturale, delle verità che si celano dietro a miti e racconti. Sarebbero una sorta di mappa, una guida alla lettura che espliciti ciò che tra le vignette rimane di non esplicitato, raggi infrarossi che permettano di ritrovare dietro al testo quello che era il palinsesto... Ma i libri ne uscirebbero trasformati nella loro struttura, il fumetto cambiato nella sua essenza. Non tutto è permesso al traduttore: fino a che punto può spingersi prima di diventare lui stesso autore? Prima di mettere mano al testo (di manomettere il testo) conviene quindi riflettere non tanto sulla traduzione, ma sulla traducibilità di un prodotto così difficile da inquadrare al di fuori del perimetro della sua cultura di partenza. Agilmente traducibile in superficie, il testo rimane illeggibile nei suoi preziosi strati di sottotesto, per lo meno senza ricorrere a un intervento traduttivo altamente invasivo.

Eppure, anche in questo caso, trovare l'equilibrio giusto tra traduzione e riscrittura è una sfida che andrebbe raccolta. Tradurre in un'altra lingua *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* significherebbe aprire un dialogo con i molteplici livelli di conoscenza di cui i due fumetti sono composti. Vorrebbe dire trasportare nell'altra lingua e nell'altra cultura non solo le poesie di Achmatova e Gumilëv e le loro biografie (che si trovano comunque, con tutte le criticità del caso, in diverse edizioni e traduzioni), ma farlo tramite il fumetto e quindi importare anche il mezzo e far conoscere così le forme che questo linguaggio assume nella cultura russa.

In Russia il fumetto è oggi un organismo vivente complesso, che evolve in diverse direzioni alla ricerca di una sua specifica definizione.

Con radici che affondano in tutta una tradizione nazionale basata sull'interazione di testo e immagine (dall'icona alle esperienze delle avanguardie artistiche di inizio '900), l'industria del *komiks* si trova oggi nel pieno del suo sviluppo. Il suo successo si è delineato infatti soprattutto nell'ultimo decennio, che ha visto la pubblicazione di libri molto diversi per formato, tecniche, generi e temi trattati: da reportage di avvenimenti della storia nazionale a riscritture basate sul folclore slavo, fino agli adattamenti di opere letterarie. Il fumetto si fa così creatore e motore di narrazioni, spesso accomunate dalla rielaborazione di filoni legati al contesto culturale del paese.

Nel caso di *Achmatova: 6 storie* e *Mi chiamo Gumi-lev* il linguaggio del fumetto offre un punto di vista diverso per guardare alla letteratura. Le biografie di Achmatova e Gumilëv sono raccontate con una voce che permette una riscrittura che dietro la leggerezza nasconde consapevolezza, dietro il mito la storia e dietro la storia il mito. Una voce che raggiunge quindi una giusta intonazione per parlare della personalità storica (e soprattutto della personalità letteraria) di Achmatova e Gumilëv e rimettere in moto la loro opera. I testi poetici, storici, biografici usati come base per la riscrittura interagiscono con le loro "traduzioni" nel linguaggio del fumetto, costruendo un dialogo che offre diversi spunti di riflessione e possibilità di lettura e creando in questo modo un sistema che produce (e traduce) inesauribile ricchezza. ♡

Bibliografia

- ACHMATOVA, ANNA, 1962: *Anna Achmatova*. Milano: Nuova Accademia Editrice.
- ACHMATOVA, ANNA, 1966: *Poema senza eroe e altre poesie*. Torino: Einaudi.
- ACHMATOVA, ANNA, 1968: Amedeo Modigliani. *Anna Achmatova: sočinenija v dvuch tomach, tom vtoroj*. München-Washington: Inter-language Literary Associates. 157-165.
- ACHMATOVA, ANNA, 1986: *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva: Chudožestvennaja literatura.
- ACHMATOVA, ANNA, 1989: Zametki Anny Achmatovoj o Nikolae Gumilëve. *Novyj mir* № 5. [<https://gumilev.ru/biography/102/#p8>].
- ACHMATOVA, ANNA, 1992: *La corsa del tempo. Liriche e poemi*. Torino: Einaudi.
- ACHMATOVA, ANNA, 2007: *Luna allo zenit e altre poesie*. Bagno a Ripoli: Passigli.
- ACHMATOVA, ANNA, 2014: *Il silenzio dell'amore*. Castelfranco Veneto: LCE edizioni.
- ALANIZ, JOSE, 2010: *Komiks: comic art in Russia*. Jackson: University Press of Mississippi.
- AMERT, SUSAN, 1992: Secrets of the craft. *In a shattered mirror: the later poetry of Anna Akhmatova*. Stanford: Stanford University Press. [<https://books.google.it/books?id=xketqpCu87QC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>].
- BARZACH, ANATOLIJ, 2010: O poëtike komiksa. *Russkij komiks (Sb. Statej)*. Aleksandrov Ju. et al. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 9-52.

- BOGOMOLOV, NIKOLAJ, 1999: Gumilëv i okkul'tizm. *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie. 113-144. [https://imwerden.de/pdf/bogomolov_russkaja_literatura_nachala_xx_veka_iokkul'tizm_1999_ocr.pdf].
- BRODSKIJ, IOSIF, 1987: La musa in lutto. *Il canto del pendolo*. Milano: Adelphi. 21-40.
- CHODASEVIČ, VLADISLAV, 1985: Gumilëv e Blok. *Necropoli*. Milano: Adelphi. 96-113.
- COLUCCI, MICHELE, 1992: Introduzione a *La corsa del tempo. Liriche e poemi*. Achmatova A. Torino: Einaudi. V-LV.
- ČUKOVSKAJA, LIDIJA, 1990: *Incontri con Anna Achmatova, 1938-1941*. Milano: Adelphi.
- CVETAJEVA, MARINA, 1972: Stichi k Achmatovoj. *Versty. Stichi. Vypusk 1*. Ann Arbor. Ardis. 75-90.
- CVETAJEVA, MARINA, 1984: Poeti con storia e poeti senza storia. *Il poeta e il tempo*. Milano: Adelphi. 47-72.
- DELIC, IRENE, 1989: Nikolaj Gumilëv (1886-1921). *Storia della letteratura russa (vol. III il Novecento; vol. 1. Dal decadentismo all'avanguardia)*. Etkind E. et al. Torino: Einaudi. 583-595.
- ETKIND, EFIM, 1989: La crisi del simbolismo e l'acmeismo. *Storia della letteratura russa (vol. III il Novecento; vol. 1. Dal decadentismo all'avanguardia)*. Etkind E. et al. Torino: Einaudi. 547-578.
- FAJBUSOVIČ, GENNADIJ, 1989: Il 1913. *Storia della letteratura russa (vol. III il Novecento; vol. 1. Dal decadentismo all'avanguardia)*. Etkind E. et al. Torino: Einaudi. 473-483.
- GOLLERBACH, ERICH, 1989: Iz vospominanij o N. S. Gumilëve. *Nikolaj Gumilëv v vospominanijach sovremennikov*. Paris-New York: Tret'ja volna. Düsseldorf: Goluboj vsadnik. 15-24.

- GUMILËV, NIKOLAJ, 1962: *Stichi 1903-1915 gg.* Washington: Kamkin.
- GUMILËV, NIKOLAJ, 1964: *Stichi 1916-1921 gg. i stichi raznych let.* Washington: Kamkin.
- GUMILËV, NIKOLAJ, 2020: *Nel giorno in cui il mondo fu creato.* Roma: Avagliano.
- HARRINGTON, ALEXANDRA, 2011: Anna Akhmatova's Biographical Myth-Making: Tragedy and Melodrama. *The Slavonic and East European Review*. Vol. 89, No. 3. 455-493. [<https://doi.org/10.5699/slaveasteurorev2.89.3.0455>].
- HARRINGTON, ALEXANDRA, 2017: 'Golden-Mouthed Anna of All the Russias': Canon, Canonisation, and Cult. *Twentieth-Century Russian Poetry: Reinventing the Canon*. Katharine Hodgson, Joanne Shelton and Alexandra Smith. Cambridge: Open Book Publishers. 63-93. [<http://www.jstor.org/stable/j.ctt1sq5v63.6>].
- HELLER, MICHAEL, 1989: La letteratura della prima guerra mondiale. *Storia della letteratura russa (vol. III il Novecento; vol. 1. Dal decadentismo all'avanguardia.* Etkind E. et al. Torino: Einaudi. 723-731.
- HUTCHEON, LINDA, 2011: *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media.* Roma: Armando Editore.
- LO GATTO, ETTORE, 1975: *Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn: momenti, figure e opere.* Milano: Mondadori.
- LO GATTO, ETTORE, 1990: *Storia della letteratura russa.* Firenze: Sansoni.
- MAKOVSKIJ, SERGEJ, 1989: Nikolaj Gumilëv (1886-1921). *Nikolaj Gumilëv v vospominanijach sovremennikov.* Paris-New York: Tret'ja volna. Düsseldorf: Goluboj vsadnik. 45-72.
- MIRSKIJ, DMITRIJ, 1965: La poesia dopo il 1910. *Storia della letteratura russa.* Milano: Garzanti. 531-553.

- NAJMAN, ANATOLIJ, 1989: *Rasskazy o Anne Achmatovoj (Vospominani-ja)*. Moskva: Chudožestvennaja literatura. [<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/najman-rasskazy/stranica-6.htm>].
- PAVLOVSKIJ, ALEKSEJ, 1982: *Anna Achmatova*. Leningrad: Lenizdat. [<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/pavlovskij-zhizn-i-tvorchestvo/glava-4-v-gody-velikoj-otechestvennoj-vojny.htm>].
- PAVLOVSKIJ, ALEKSEJ, 1994: O tvorčestve Nikolaja Gumilëva i problemach ego izučenija. *Nikolaj Gumilev: issledovanija i materialy, bibliografija*. M. D. El'son, N. A. Groznova. Sankt-Peterburg: Nauka. 3-30.
- RADČUK, ELENA, 2019: *Planeta Rossija*. Ridero. [<https://www.litres.ru/elena-evgenevna-radchuk/planeta-rossiya/chitat-onlayn/page-3/>].
- RICCIO, CARLO, 1966: Prefazione a *Poema senza eroe e altre poesie*. Achmatova A. Torino: Einaudi. 5-19.
- ROMANO, SERGIO, 1990: Prefazione a *Io sono la vostra voce... / Anna Achmatova*. Pascucci E. Pordenone: Edizioni Studio Tesi. IX-XXIV.
- RUSKINO, ELAINE, 1982: Lost in Space and Time: Gumilev's "Zabludivšijsja Tramvaj". *The Slavic and East European Journal*. Vol. 26, No. 4. 383-402. [<https://doi.org/10.2307/307733>].
- TATARINOVA, NINA, 1971: *Anna Achmatova v Taškente. Prostor*. 1971. № 2. 97-100. [<http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/tatarinova-ahmatova-v-tashkente.htm>].
- WANG, AMBROSE, 2008: *Nikolai Gumilev, Modernist Myth-maker*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University. [<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.462.5212&rep=rep1&type=pdf>].

- ZOBNIN, JURIJ, 1996: Volja k ballade (Liro-epos v akmeističeskoj estetike Gumilëva). *Gumilëvskie čtenija: materialy meždunarodnoj konferencii filologov-slavistov*. Sankt-Peterburgskij gumanitarnyj universitet profsojuzov i Musej A. Achmatovoj v Fontan. Dome. 15-17 aprolja 1996. SPB. 125-137. [<https://gumilev.ru/about/343/>].
- ГОЛАЯ, 2021: Голая правда о голой Ахматовой. Кому досталось черное кольцо, рукописи, портреты и несметные богатства из архива Анны Андреевны. *Komsomol'skaja pravda*. [<https://www.kp.ru/daily/27232/4358326/>].
- ПОЧЕМУ, 2020: Почему вы должны меня знать: библиотекарь и популяризатор комиксов Андрей Дроздов. *Moskvič Mag*. [<https://moskvichmag.ru/lyudi/pochemu-vy-dolzhny-menya-znat-bibliotekar-i-populyarizator-komiksov-andrej-drozdov/>].
- ПРЕЗЕНТАЦИЯ, 2020: Презентация графического романа «Меня зовут Гуми-Лев». Rosizo. [https://www.youtube.com/watch?v=gJWShfd_xoY].

Резюме

Ахматова: 6 историй и *Меня зовут Гуми-лев* – это комиксы о жизни и поэзии Анны Ахматовой и Николая Гумилева. Написанные писателем и сценаристом Деннисом Двински и нарисованные комиксистом и иллюстратором Аскольдом Акишиным, *Ахматова: 6 историй* (2019) и *Меня зовут Гуми-лев* (2020) стали первыми книгами из серии *Поэты Серебряного века – в комиксах*, которая представляет собой как динамичный способ для знакомства с биографией и творчеством поэтов Серебряного века русской литературы. Язык комиксов, по своей природе одновременно ироничный и серьёзный, позволяет читать книги на разных уровнях глубины. На страницах книг интересные факты из жизни Ахматовой и Гумилева чередуются с их стихами и скрывают многочисленные ссылки на личную и литературную биографию поэтов. Балансируя на тонкой границе между документальной и поэтической правдой, комиксы рассказывают историю жизни двух поэтов, которые жили внутри мифа, созданного ими сами через их стихи и образ жизни. Это отражается на страницах комиксов, в которых поэзия, история, миф и память перемешаются, создавая смесь, без которой не может существовать никакого рассказа о таких личностях как Анна Ахматова и Николай Гумилёв.

Karin Plattner

Karin Plattner è laureanda magistrale in Traduzione Specialistica e Interpretazione di Conferenza all'Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi di ricerca sono rivolti alla traduzione, all'interazione di diversi linguaggi, ai procedimenti di adattamento e all'intertestualità – principalmente in relazione alla lingua e alla cultura russa moderna e contemporanea.

Karin Plattner is a graduate student in Specialized Translation and Conference Interpreting at the University of Trieste. Her research interests are focused on translation, the interaction of different languages, adaptation processes and intertextuality – mainly in relation to modern and contemporary Russian language and culture.



**La vita di “Alan Ford”
oltre i confini linguistici**
The Life of “Alan Ford”
beyond Language Boundaries

✉ **GORANKA ROCCO** ▶ grocco@units.it
ALEKSANDRA ŠČUKANEC ▶ ascukane@ffzg.hr

Il presente articolo costituisce un contributo alla questione della creazione, traduzione e ricezione del genere fumetto in quel vasto ed eterogeneo mondo dei “paesi di lingue slave”. Focalizza il caso *Alan Ford*, un singolare caso di successo di un fumetto italiano, in traduzione croata, diffuso, letto e amato in diversi paesi della ex Jugoslavia dove ha raggiunto uno status di culto protrattosi anche dopo il declino del paese: il conoscere e l’amare *Alan Ford* in variante tradotta continua a formare un legame linguistico-culturale. Nell’articolo si interrogano diverse ipotesi sui fattori di questo successo.

ALAN FORD, EX JUGOSLAVIA,
 TRADUZIONE, FUMETTI, MAX BUNKER,
 NENAD BRIXY, CONTESTO LINGUISTICO-
 CULTURALE, RICEZIONE DEL FUMETTO

This article is intended to contribute to the question of perception, creation and translation of comic book as a genre in the heterogenous world of the Slavic countries. The main focus lies on the comic *Alan Ford*, an example of success of an Italian comic book translated into Croatian. *Alan Ford* was read and loved in different republics of the former Yugoslavia where it achieved cult status and continues to enjoy it even after the decline of the country: the attachment to *Alan Ford*, the feeling of connection to other readers or “connoisseurs” still form a linguistic and cultural bond. The article explores various hypothesis on the factors of this success.

ALAN FORD, FORMER YUGOSLAVIA,
 TRANSLATION, COMIC BOOKS,
 MAX BUNKER, NENAD BRIXY,
 LINGUISTIC AND CULTURAL CONTEXT,
 RECEPTION OF THE COMIC BOOK

1 Dall'intervista con Onofri risulta che il traduttore Brixy abbia per primo proposto *Alan Ford* alla casa editrice croata *Vjesnik* (cfr. Rossini 2014). *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje* (HRVATSKA ENCIKLOPEDIJA, MREŽNO) specifica che il fumetto viene pubblicato già dal 1970 nell'edizione di *Vjesnik*; secondo Čobanov (2014), il primo numero di *Alan Ford* (sempre tradotto) viene pubblicato nel 1972.

2 Cfr. anche Čobanov: „Brixyjev prijevod je bio toliko gemijalan da nećemo pretjerati kad kažemo da je za popularnost Alana Forda u Jugoslaviji on sam jednako važan kao i Magnus i Bunker“ (2014) e Rašović (2012). Lo status del traduttore tra gli amatori di *Alan Ford* conferma anche la targa commemorativa a Varaždinske toplice, davanti alla casa natale di Nenad Brixy: “Njegova književna djela i prijevod stripa *Alan Ford* - bezvremenski su.” Nello stesso articolo si trova anche il citato del professore universitario Tomislav Pletenac: “Nama je Brixy oplemenio hrvatski jezik i frazeologijom i drugim stvarima. Nakon njega jezik više nije ono što je bio”. (PLETANAC). Cfr anche VARAZDINSKE VIJESTI.

Pravzaprav živimo sedaj v stripu, ki smo se mu ob njegovem nastanku smejali.
(ALAN FORD TEČE ČASTNI KROG)

INTRODUZIONE

Alan Ford, il fumetto creato nel 1969 da Luciano Secchi (Max Bunker) e Roberto Raviola (Magnus), scoperto e tradotto per la prima volta in croato già nel 1970¹, diventa presto un culto nella ex Jugoslavia, specialmente nelle repubbliche di Bosnia, di Croazia, di Serbia e di Slovenia. I tentativi di delucidare questo successo sono di diversa provenienza e sembrano fondamentalmente raggruppabili in due categorie: si riferiscono alle convergenze di tipo sociopolitico e culturale da un lato (cap. 2), ed alla qualità della traduzione o transcreazione croata di Nenad Brixy, percepito da alcuni per il suo adattamento come il “terzo autore di *Alan Ford*” (Modic 2019: 35)², dall'altro (cap. 3). Il seguente articolo si propone di tener traccia della vita di *Alan Ford* nel contesto dei paesi della ex Jugoslavia ed esamina in seguito le ipotesi sui fattori del suo successo.

ALAN FORD COME PARTE DEL PATRIMONIO

LINGUISTICO-CULTURALE

Negli ultimi anni, attraverso diversi eventi espositivi si è cercato di esprimere quello che *Alan Ford* ha significato, e ancora significa, per i lettori della ex Jugoslavia. Per citarne alcuni esempi: nel 2014, nell'ambito del “Mese della cultura italiana in Bosnia Erzegovina” a Sarajevo, viene inaugurata la mostra “Alan Ford u BiH: jučer i danas”, organizzata dall'Ufficio Culturale dell'Ambasciata Italiana (cfr. Rossini

2014)³. In un'intervista, il curatore Daniele Onori si riferisce ad *Alan Ford* come “un personaggio forse più conosciuto in Bosnia Erzegovina, e in generale nell'area ex-jugoslava, che non in Italia” e sottolinea che il fumetto “ha avuto naturalmente grande successo anche in Italia, negli anni '70 e in parte negli anni '80, ma in Jugoslavia ha rappresentato un vero e proprio fenomeno di culto, di cui si sono occupati scrittori e giornalisti” (ibd.). Anche in articoli dai titoli come “Alan Ford: il più amato dagli slavi” (Patruno 2006) o “Alan Ford, un eroe italo-jugoslavo” (Rossini 2014), *Alan Ford* appare come “parte integrante della cultura popolare dei paesi dell'ex-Jugoslavia” (Rossini ibd.) i cui elementi, ad es. il gruppo TNT, vanno ben oltre l'immaginario collettivo italiano (Patruno ibd.). Nel 2019, cinquantesimo anniversario del fumetto, nell'ambito della 22esima edizione del Festival del fumetto di Zagabria *Crtani romani šou* ha luogo la mostra “50 godina Alana Forda” che si concentra sul primo numero “Il Gruppo TNT” (*Grupa TNT*), uscito nel 1969. Sul sito del Zagreb Comic Con si leggono ancora le parole del co-organizzatore, esperto di fumetti e autore del programma “Stripologija” (STRIPOLOGIJA) Jakov Novak: per Novak, *Alan Ford* è molto più di un fumetto, anche considerando le citazioni ormai entrate a far parte del linguaggio comune, inoltre uno dei rari momenti culturali condivisi e un punto di connessione dei popoli della ex Jugoslavia (“jedan od rijetkih zajedničkih aktivnih kulturnih momenata i točka povezivanja svih naroda bivše države”) (Izložba 50). Sempre nel 2019, alla Narodna galerija di Lubiana si tiene la mostra “Alan Ford teče častni krog” con 152 tavole originali del fumetto che, come suggerisce la presentazione sul sito dell'Istituto Italiano di Cultura a Lubiana, oltre a lasciare il segno nella cultura popolare degli ultimi trent'anni del XX secolo “ha lasciato in eredità un vero e proprio frasario, composto da citazioni dei personaggi principali, tuttora preservato nel gergo di varie culture suburbane” (Alan

3
Cfr. anche i comunicati stampa e le notizie diffuse a proposito in AM-BASARAJEVO 2014 e RADIOSARAJEVO).

4 In quanto alla ricezione in altri paesi, Džamić (2012: 9) specifica anche che in Francia e in Macedonia sono stati pubblicati solo 12 numeri, in Danimarca 6, in Kosovo solo 5 e in Brasile 3 (cfr. cap. 3).

Ford compie il giro d'onore, 2019). Nel 2020, la mostra “Alan Ford trči počasni krug”, organizzata dal Museo di Jugoslavia e l'Istituto italiano di cultura di Belgrado in collaborazione con la Cineteca Jugoslava, l'Istituto di cultura e d'istruzione di Lubiana e la Galleria nazionale slovena, viene presentata anche a Belgrado. In un articolo riferito alla mostra, *Alan Ford* viene descritto come un fumetto che “ha conquistato l'affetto del pubblico di tutta l'ex Jugoslavia grazie ai suoi dialoghi spiritosi e i disegni suggestivi, lasciando un segno indelebile nel patrimonio culturale del paese” (MUSEO JUGOSLAVIA, 2020). Nello stesso anno, alle Giornate della cultura italiana a Fiume viene inaugurata la mostra “Mezzo secolo con Alan Ford”. Anche all'occasione di questo evento si tematizzano le repliche e i detti di *Alan Ford* in traduzione croata, che, come esprime l'antiquario e collezionista di fumetti Rok Glavan, “divennero parte del vocabolario di generazioni di lettori, tanto che molti non sono nemmeno consapevoli da dove provengono queste frasi leggendarie” (*ALAN FORD ALLE GIORNATE DELLA CULTURA ITALIANA; POLA STOLJEĆA*) (cfr. anche cap. 3).

Come si evince da questa breve rassegna delle affermazioni che riflettono alcuni aspetti del discorso di conoscitori, fumettisti, collezionisti, curatori, giornalisti, scrittori etc., la vita di *Alan Ford* continua oltre i confini linguistici e nazionali, anche circa tre decenni dopo il disfacimento del paese che aveva accolto il fumetto fin dal primo numero tradotto (“Grupa TNT”). Secondo Džamić, *Alan Ford* è uno dei pochi esempi di prodotto di una cultura straniera che ha “attecchito” in un altro paese ed è “diventato parte inscindibile del patrimonio culturale” del paese accogliente (2019: 23). Inoltre, Džamić attribuisce ad *Alan Ford* “molto più successo nell'ex-Jugoslavia che in Italia, mentre in altri paesi fu sospesa la sua pubblicazione dopo pochi numeri e non fu mai tradotto in inglese”.⁴

Alan Ford è diventato un segno di riconoscimento di una generazione, come spiega Džamić (2012) nel suo libro con il doppio riferimento alla fatiscente *Cvječarnica* del gruppo TNT (2012: 43-44) e *Kuća cveća* (2012: 81) nel titolo: *Cvječarnica u Kući cveća: kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Si potrebbe parlare di una generazione nata nella ex Jugoslavia, che pur vivendo in paesi con standard nazionali diversi (croato, sloveno, montenegrino etc.) oppure ritrovandosi trapiantata all'estero, si identifica con quel "patrimonio nel patrimonio" culturale e linguistico che rappresenta *Alan Ford*. Gli esempi di trasmissione di questo culto sono numerosi: magliette, detti e immagini che circolano nei social, elenchi delle migliori battute di *Alan Ford*, nomi di locali, club, bar o birrerie dedicati al fumetto e ai suoi protagonisti in vari paesi della ex Jugoslavia (ma anche in altri paesi con un'alta percentuale di emigrati provenienti dagli stessi, ad es. *TNT-Club Dortmund*), come i caffè bar che portano i nomi di *Alan Ford*, *Bob Rock* oppure *Grunf* a Zagabria ed alcune altre città della Croazia, la birreria *Alan Ford* di Podgorica in Montenegro, il *Cafe Grunf* di Subotica in Serbia che sulla pagina iniziale rende un *hommage* al fumetto: "Cafe GRUNF u Nušićevoj ulici, poneo je ime slavnog letača i konstruktora takođe junaka opšteobozavanog stripa Alan Ford" (CAFE GRUNF), e nell'articolo intitolato "O Grunfu" riporta anche due esempi di quello che viene chiamato "besmrtna filozofija" di *Alan Ford*: "Ljubitelje stripa, posebno Alana Forda, privući će tapete od kaiševa popularnog izdanja besmrtne filozofije 'Ako kaniš pobijediti - ne smeš izgubiti!' i 'Bolji je nečastan bijeg nego častan poraz'" (CAFE GRUNF). Si trovano inoltre esempi in altre sfere, quali musicale, cinematografica e teatrale, tra cui il nome della famosa rock band zagabrese *Prljavo kazalište* (Rossini 2014; cf. anche BIJELO DUGME), la punk rock band macedone *Superhik* (ibd.), un personaggio in *Gatto nero, gatto bianco* di Emir Kusturica che legge *Alan*

5 Diversi personaggi sembrano tratti dai fumetti di Alan Ford anche nel successivo film “Promettilo!” di Kusturica (KUSTURICA), la cui estetica “si colloca tra l’estetica di Shakespeare e quella dei Fratelli Marx, tra *Alan Ford* e *Amarcord*” (il serbo gitano).

6 Tuttavia, nel testo di Dario Harjaček sul sito di ZKM il “vero” status di cult viene attribuito alla Croazia: “Forty years after the comic book *Alan Ford* was first published in Croatia, the only country where it gained a true cult following, the theatrical version is attempting to capture the spirit of the language and the meaning behind the grotesque humor of its creators Magnus and Max Bunker - in order to speak of the mystification of the concepts of poverty and wealth” (HARJAČEK).

Ford e altri riferimenti della filmografia di Kusturica al fumetto (Gocić 2001: 143, Džamić 2012: 132, Patruno 2006)⁵, lo spettacolo “Alan Ford” presentato al teatro Zagrebačko kazalište mladih (ZKM) nel 2013⁶ etc.

PARALLELISMI SU PIANO SOCIO-POLITICO E CULTURALE

Per quel che riguarda il momento di apparizione del fumetto, si può affermare che sia in Italia che in ex Jugoslavia *Alan Ford* presenta una novità e colma contemporaneamente un vuoto. In Italia viene pubblicato nel momento in cui il successo dei fumetti neri è al declino: secondo Verrengia (2021), Magnus e Bunker “cambiano rotta ed usano la stessa iconografia angolosa dei personaggi che li avevano lanciati per realizzarne un altro che è la parodia di tutti”, e “l’impronta parodistica di *Alan Ford* risente inoltre della caduta a picco verticale che subisce sul grande schermo il genere spionistico”. In quanto alla Jugoslavia degli anni Settanta, si può parlare di un pubblico fondamentalmente aperto per le novità, abituato al genere fumetto e interessato alla parodia a al burlesco (Patruno 2006).

Ma in quanto ai fattori di un successo che va ben oltre il momento del “lancio” iniziale e riguarda soprattutto il paese della “nuova vita” di *Alan Ford*, le ipotesi sul particolare successo nell’ex-Jugoslavia (oltre quelle riferite alla traduzione, cfr. cap. 3) sembrano tendenzialmente riconducibili a una convergenza socioculturale in senso lato, che comprende parallelismi negli aspetti politico-sociali, nei trends e nei gusti culturali dei lettori.

Secondo *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, anche se concepito come parodia dei film di spionaggio, il fumetto presto si trasforma in un’opera grottesca che svela i retroscena della società italiana nella seconda metà del secolo, la psicosi della Guerra fredda, il capitalismo

e la prosperità economica del Dopoguerra, l'eredità nascosta del fascismo, la mentalità piccolo borghese, il nepotismo, il clientelismo, il razzismo, etc., il che avrebbe reso più difficile la ricezione del fumetto al di fuori dell'Italia, tranne in Jugoslavia. Aleksandra Ivić (2013) sottolinea che *Alan Ford* “[r]appresenta una delle più potenti critiche, in forma satirica, al mondo capitalista di quell’epoca (anni ‘60-‘70 del XX secolo)” e offre agli lettori “un’immagine grottesca prima della società occidentale, ma poi, nel corso degli anni, la critica si è estesa a sistemi e società totalitari e propagandistici, compresi quelli comunisti e socialisti (...)”. Lazar Džamić (2012) elenca una serie di analogie tra *Alan Ford* e la società della Jugoslavia di Tito, dalla disfunzionalità del sistema alla incompetenza e corruttibilità degli individui, i loro modi surreali, del tutto unici di affrontare i problemi, dall’affinità tra i due Leader autoritari, il Numero Uno e Tito⁷ a quella tra le due dimore: il fatiscante negozio di fiori del gruppo TNT, dimora del primo, e *Kuća cveća*, l’ultima dimora del secondo (cfr. in particolare pp. 12-13, 68-83). Anche Čobanov vede i parallelismi, tra l’altro tra il protagonista Numero Uno e Tito, tra il Conte Oliver e la vecchia borghesia austro-ungarica impoverita, tra il nevrotico e l’avidio Bob Rock e la mentalità dei paesi dell’ex-Jugoslavia:

Nije teško vidjeti da Broj 1 neopisivo slični na maršala (glumeći brigu za svoju cvjećarnicu pobere sav novac za sebe osobno), da je Debeli šef tipičan nesposobni i lijeni birokrat – slika i prilika debelog socijalističkog nesposobnog direktora, da je Grunf stari nacist – vjeran i glup kao pas, da je Jeremija pravi Hrvat koji stalno jamra i kuka, a nije mu ništa, da je neurotični i pohlepni Bob Rock isto vrlo blizak našem mentalitetu, a da je sir Oliver slika i prilika osiromašene stare građanske austrougarske klase koja je bačena na prosjački štap i morala se snalaziti na ovaj ili

7 Nell’intervista con Max Bunker dall’anno 1998 l’intervistatore parla di un numero di *Alan Ford* in cui il carattere del ditatore fu ispirato di Tito e che non è mai stato pubblicato in paesi ex Jugo. Sulla domanda a Max Bunker se ha consapevolmente fatto decisione siccome sapeva che *Alan Ford* viene pubblicato anche in quelli paesi, Max Bunker ha risposto: “Assolutamente no!” (BUNKER).

onaj način, ali je imala 'edge' i neki šlif koji ju je odvajao od seljaka sabranih kojekuda. Ukratko, grupa TNT je bila slika i prilika socijalističke Jugoslavije. (Čobanov 2014)

Secondo Džamić la vicenda di *Alan Ford* nell'ex-Jugoslavia è molto interessante, perché non è solo la storia del fumetto, ma anche della nazione com'era all'epoca (Džamić 2019: 23; cfr. anche Boras 2019: 105).

Anche se le ipotesi che vanno in questa direzione possono meritare attenzione in quanto possibili letture del fumetto, non va dimenticato che il potenziale sovversivo di *Alan Ford* va ben oltre un determinato sistema o momento storico, già in base ai momenti, del tutto dissacranti, in cui porta ad absurdum qualsiasi idea di eroismo. Come esprime Frezza, *Alan Ford* "è un fumetto in cui si tenta la carta del rovesciamento completo dell'orizzonte tematico del racconto eroico" (Frezza, 2017: 133). Il mondo-ambiente di *Alan Ford* è un mondo in cui imperano "la sopraffazione, la menzogna, le pulsioni più basse, gli inganni più tremendi contro la persona e contro il vincolo sociale", sprigionando "ilarità, humour, oltre a quella rivelazione del rimosso sociale che è tipico della comicità" (ibid. 136). Il potere evocativo di un tale mondo va quindi ben oltre il paragone con la "SFRJ" e sovverte qualsiasi principio di autorità, a prescindere dalle sue coordinate, ossia, ancora in parole di Frezza (2017: 133): [...] dentro un tale mondo-ambiente la logica [...] lascia campo alla pulsione aggressiva degli affetti, al nonsense delle parole e dei dialoghi, all'assoluta quota di follia dove (soprattutto) il *principio di autorità*, mentre viene individuato, è totalmente sovvertito nelle sue fondamenta."

Per rendersi conto del potere dissacrante che serba l'estetica parodistica di *Alan Ford*, basta ricordare gli episodi dedicati a Superciuk. Nel suo mantello da supereroe con la bottiglia al centro del cerchio,

questo eroe del mondo rovesciato ruba, come testimoniano anche le scritte che semina, ai poveri per donare ai ricchi: “Hip hip... salve, straccioni, Superciuk prende e afferra ogni cosa di valore dei cenciosi per darla ai ricchi lardosi!” (SUPERCIUK, 2004: 240)⁸. Superciuk si spinge fino a rubare l’unico giocattolo di un “bambinetto del ghetto dei cenciosi” (*idem.*, 181), come quest’ultimo viene denominato dal padre del bambino ricco che più tardi otterrà da Superciuk il giocattolo desiderato, abbandonandolo, annoiato, quasi immediatamente. Superciuk ruba inoltre il frigo appena acquistato da una famiglia affamata (“Cos’è il burro? Cosa sono le uova, mamma?”, *idem.*, 174) la cui tragicomicità fa pensare ai classici quali “Misericordia e nobiltà”, e inoltre toglie a Bob Rock gli unici vestiti che quello possiede, lasciandolo seminudo per strada e perciò subito anche inseguito dall’agente di polizia per “insulto alla pubblica decenza” (*idem.*, 224). In riferimento all’estetica di Alan Ford, un’estetica parodistica che spesso usa gli elementi di singoli testi, modelli o stili per produrre comicità⁹, va ricordato che una tale estetica, caratterizzata da elementi di grottesco, crudele, tragicomico e surreale, è sempre stata parte della cultura popolare nel paese che ha accolto il fumetto di Bunker e Magnus. Lo confermano d’altronde altri prodotti culturali con lo status di cult come la *Top lista nadrealista*, i film jugoslavi che spesso leggevano miseria sociale, abissi umani o l’assurdo dell’esistenza in chiave comico-grottesca quali *Maratonci trče počasni krug*, *Ko to tamo peva* o diversi film di Kusturica, ma in parte anche serie come *Smogovci* con i suoi personaggi come Crni Džek i Kumpić etc. (Džamić 2012: 128-133, Babić 2020, Patruno 2006). Riassumendo, nella produzione culturale del paese, nelle opere con status di culto, nazionali o anche straniere (cfr. Džamić *ibid.*), troveremo altri luoghi non meno decrepiti del negozio di fiori (scadenti, scarseggianti o addirittura finti¹⁰) del gruppo

8
Cfr. anche le scritte murali condite con errori ortografici e/o grammaticali come ad es. “Rubbo ai poveri e dono ai ricchi” (*ibid.*, p. 208) e “Qui ha pazato Superciuk, che ruba ai poveri per donare ai ricchi” (*ibid.*, p. 165).

9
Cfr. la definizione della parodia di Verweyen e Witting (2010: 268).

10
Cfr. ad esempio l’episodio in n. 8, “Albero di Natale” del dicembre 1969. Alan: “Accidenti, rose, rose vuole, che rose gli diamo? Non ce ne sono! Quelle appassite le abbiamo vendute ieri. [...]” (*ibid.* p. 871), dopodiché Bob Rock, con filo di ferro e uno straccio rosso, produce un mazzo di fiori finti e maleodoranti da vendere al cliente che “ha un portafoglio grasso” per cui non si può “mandarlo via senza niente” (p. 872). Bob: “Ecco qua le rose californiane al profumo “Nuit de Paris”. Roba da fare trasecolare.” (*ibid.* p. 875).

TNT, altri prodotti culturali con elementi del tragicomico, surreale o grottesco, con dei personaggi à la Numero Uno, Grunf, Oliver, Bob Rock o Alan Ford, oppure altri elementi del fumetto nero e della sua parodia, quindi un fondo comune culturale che forse può spiegare il successo di *Alan Ford* senza necessariamente ricorrere a riferimenti semplicistici al sistema politico. Tra interpretazioni che vanno oltre la critica delle ideologie radicate nel tempo e nello spazio rientrano lo sguardo su *Alan Ford* in quanto fumetto, e quindi espressione di cultura di massa, che riflette diverse forme di stupidità, come teorizza il filosofo Aleš Bunta in *Magnetizam gluposti. Platon, Erazmo Roterdamski, Alan Ford* (Bunta, 2012: 79-103). Secondo l'analisi di Bunta, le caratteristiche dei protagonisti di *Alan Ford* offrono "pravi mali leksikon tipologije ljudskih (i životinjskih) gluposti" (p. 83). Oltre i modelli di stupidità dell'idealista ingenuo Alan e del suo antipode, lo scaltro Bob Rock che comunque "uvijek iznova upada u strašne bedastoće", (ibd.), Bunta sottolinea anche la funzionalità della maschera della senilità che usa, a bisogno, il Numero Uno, la stupidità del cane Cirano (cr. Nosonja) che addirittura grazie alla stupidità riesce ad ottenere ciò che vuole, e finalmente quel che si potrebbe chiamare la "stupidità quintessenziale" di Grunf.

[...] djeda je (po potrebi) u skladu sa svojim godinama senilan, ali unatoč senilnosti, kojom se služi prije svega kao maskom, neizmjerljivo lukav. Pas Nosonja, inače vrlo glupa životinja, uvijek postigne što želi upravo pomoću gluposti, u skladu s izrekom "pametniji / onaj drugi popušta". A na kraju je tu još i iskusni njemački pilotski as i izumitelj Grunf koji je – teško bismo ga opisali ikako drugačije – jednostavno kvintesencijalno bedast. (Bunta 2012: 83)

Nelle prospettive che permettono di vedere il successo di Alan Ford in un contesto più ampio si inserisce anche quella di Dario Harjaček, regista dello spettacolo ispirato e dedicato a *Alan Ford*, che, alla ricerca del senso più profondo dell'umorismo grottesco di Bunker e Magnus, focalizza l'assurdità della dicotomia ricco-povero basata sulla deificazione del denaro:

The main thesis that runs through the comic book (in its best issues) was based on the idea that poverty and wealth are but different sides of the same misery caused by the deification of money as an abstract value which will lead us to an earthly paradise where all our desires will be fulfilled. The poor despise the rich only because they are not rich themselves, the rich despise the poor because of their ruthless struggle for survival (Harjaček).

LA TRADUZIONE DI NENAD BRIXY

Che il successo di *Alan Ford* sia dovuto a Nenad Brixy, il famoso (e primo¹¹) traduttore del fumetto, sembra ormai entrato a far parte degli endoxa su *Alan Ford* (cfr. ad es. Boras 2019: 105; Čosić 1998; Dimitrijević 2019; Modić 2019: 33-35; Novaković 2019: 111; Zablocki 2020). Secondo Džamić (2019: 25), senza la transcreazione di Nenad Brixy, *Alan Ford* non avrebbe mai avuto un tale successo nell'ex-Jugoslavia (cfr. anche Džamić 2012: 40; 98-109). Čobanov (2014) parla di “fantastičan, sad već legendarni prijevod Nenada Brixyja, koji je talijanski maestralno preveo na hrvatski, ne obazirući se na klasičan hrvatsko-srpski standard” e nell'articolo intitolato “Lo strano successo di Alan Ford”, si legge, a proposito dell'adattamento dell'umorismo: “In buona parte è grazie all'ottimo lavoro di un traduttore, riuscito ad adattare l'umorismo e i giochi di parole dell'albo alla lingua serbo croata. Si chiamava Nenad Brixy e grazie a lui *Alan Ford* è entrato

11
Dopo la morte di Nenad Brixy nel 1984, il lavoro di traduzione fu continuato dal figlio Davor Brixy.

in una certa misura nella cultura popolare di diversi paesi dell'ex Jugoslavia (...)” (LO STRANO SUCCESSO).

Anche in un articolo sul *Calvert Journal* (Bousfield 2021) si sottolinea che Nenad Brixy "not only understood the subtle humour of the original, he also thought up Croatian alternatives for any gags lost in translation." (cfr. Anche LAGUNA). Nella stessa direzione vanno anche le lodi di Mladen Novaković:

Brixy non ha semplicemente tradotto l'originale italiano, ma l'ha liberamente adattato e vi ha aggiunto ulteriori significati. Conosceva bene l'humour italiano, il che si intravede nelle sue scelte editoriali dei fumetti che venivano pubblicati nel "Plavi" (Cocco Bill, Tom Ficcanaso, Gianni Galassia, Gelsomino...). Nelle sue traduzioni manteneva l'animo "beffardo" del fumetto ma, essendo figlio del nostro clima, adattava il tutto alla nostra mentalità (per così dire - balcanica) e al nostro spirito beffardo (Novaković 2019: 111).

Quel penetrare del linguaggio dell'Alan Ford croato nel linguaggio popolare di tutto il paese è tematizzato da vari autori (cfr. ad es. Daković 2009: 504f. a proposito di "cijena - prava sitnica" e "halo Bing - kako brat") e, tra l'altro, dall'intervistatore di Max Bunker in una intervista pubblicata nel 1998: "Da li vam je poznato koliko je "Alan Ford" bio popularan u bivšoj Jugoslaviji? Čitave generacije su odrasle uz njega. Alan Ford je imao ogroman utjecaj na nas. Mi u Beogradu skoro da smo počeli govoriti hrvatskim dijalektom, pošto je preveden u Zagrebu." (Čosić 1998). Nella sopramenzionata intervista con Onofri (cfr. Rossini 2014) si afferma che Brixy "è riuscito a rendere la specificità milanese di Max Bunker adottando un gergo zagabrese, che risultava esotico ma simpaticissimo anche agli jugoslavi non croati (...)” e si precisa

anche che le edizioni macedoni e albanesi avrebbero avuto, al contrario, un successo limitatissimo (cfr. anche Džamić 2012: 9).

CONCLUSIONI

Per concludere questa panoramica di varie ipotesi sul successo dell'*Alan Ford* dall'altra sponda dell'Adriatico, occorre soffermarsi ancora su quel che sembra essere diventato il sapere collettivo sulla sua traduzione. L'aspetto particolarmente interessante dal punto di vista della sociologia della traduzione nonché dell'analisi del discorso è che le affermazioni ricorrenti tra conoscitori, ammiratori, collezionisti di fumetti, esperti per i media, giornalisti, studiosi e operatori culturali, facciano parte di un modello argomentativo comunemente accettato, anche da chi non ha probabilmente mai avuto occasione di analizzare la traduzione in confronto con l'originale né di recepire uno studio esaustivo sulla traduzione di *Alan Ford* in croato: d'altronde, un tale studio sarebbe (malgrado alcuni lavori che affrontano la questione) ancora da ritenersi un desideratum.

Per concludere, rimane da sottolineare la necessità di un'analisi sistematica delle strategie e dei mezzi usati nella traduzione di *Alan Ford*, un'analisi che tenga conto di diversi fattori: dell'estetica parodistica come tratto strutturale del fumetto (cfr. Frahm 2015: 144 a proposito: "Comics sind Parodien auf unsere gängige Vorstellung vom Verhältnis zwischen Zeichen und ihrer Referenz"), delle peculiarità della traduzione di un testo intrinsecamente correlato alle immagini (Zanettin 1998, Celotti 2012), dei riferimenti di tipo politico o ideologico possibilmente omessi nella traduzione di *Alan Ford* (cfr. Buh 2019: 117), e finalmente delle dimensioni della variazione linguistica⁴², sia nell'oralità fittizia di *Alan Ford* originale che in quel *mélange* di elementi sociolettali e regiolettali della traduzione, che va oltre un determinato slang urbano. ♡

12

Cfr. Vicari a questo proposito: "Se la traduzione delle variazioni linguistiche rappresenta una sfida importante per chi si occupa di traduzione a causa della geometria variabile delle loro funzioni nelle diverse lingue, la questione si complica ulteriormente quando si tratta di riflettere sulla loro traduzione all'interno di un medium complesso come il fumetto, la cui dimensione intersemiotica obbliga il traduttore non solo a tener conto del codice verbale, ma anche della relazione che quest'ultimo intrattiene con quello iconico" (Vicari, 2016: 185).

Bibliografia

- ALAN FORD ALLE GIORNATE DELLA CULTURA ITALIANA: *Alan Ford alle Giornate della cultura italiana: avvio col botto (video e foto)*. [<https://lavoce.hr/cultura-e-spettacoli/giornate-della-cultura-italiana-mezzo-secolo-con-alan-ford-avvio-col-botto-foto-e-video>].
- ALAN FORD TEČE ČASTNI KROG: *Alan Ford teče častni krog. Razstava originalnih risb ob 50. obletnici prvega izida stripa*. [<https://www.ng-slo.si/si/razstave-in-projekti/razstava/alan-ford-tece-castni-krog?id=4606>].
- ALAN FORD COMPIE IL GIRO D'ONORE, 2019: *Alan Ford compie il giro d'onore. Mostra celebrativa nel cinquantesimo anniversario del fumetto*. [https://iiclubiana.esteri.it/iic_lubiana/it/gli_eventi/calendario/alan-ford-compie-il-giro-d-onore.html];
- AMBASARAJEVO 2014: *Comunicato stampa*. [https://ambsarajevo.esteri.it/ambasciata_sarajevo/it/ambasciata/news/dall-ambasciata/2014/11/alan-ford-com-stampa.html].
- BABIĆ, CHRISTIANA, 2020: *Alan Ford, un fenomeno di costume*. [<https://lavoce.hr/reportage/alan-ford-un-fenomeno-di-costume>].
- BIJELO DUGME: [*Bijelo Dugme, Parni valjak, Azra...: Kako su legendarni bendovi dobili svoja čudna imena* [<https://www.index.hr/magazin/clanak/bijelo-dugme-parni-valjak-azra-kako-su-legendarni-bendovi-dobili-svoja-cudna-imena/873635.aspx>]; [<http://www.bummagazin.com/price-iz-boljih-vremena-kako-su-yu-bendovi-dobili-ime/>].

- BORAS, IVA, 2019: Alan, vse najboljše za petdeseti rojstni dan! / Alane, sretan ti pedeseti rođendan! / Tanti auguri per il tuo cinquantessimo compleanno, Alan!. *Alan Ford teče častni krog / Alan Ford trči počasni krug / Alan Ford compie il giro d'onore*. Ed. Rok Glavan. Ljubljana: Antikvarijat Glavan. Zavod Kultura in prosveta, 102-107.
- BOUSFIELD, JONATHAN, 2021: *The name's Ford, Alan Ford: how an Italian comic book spy became a Yugoslav hero*. [<https://www.calvertjournal.com/articles/show/12465/alan-ford-comic-books-yugoslavia>].
- BUNKER, MAX: *Strip knjižara*. [http://skab612.com/AlanFord/af_teksto6.html].
- BUNTA, ALEŠ, 2012: *Magnetizam gluposti: Platon, Erazmo Roterdamski, Alan Ford*. Zagreb: Naklada Ljevak, tradotto da Nadežda Čaćinovič.
- BUH, ALEKSANDER, 2019: Alan Ford – farsa na kvadrat! / Alan Ford – farsa na kvadrat! / Alan Ford – farsa al quadrato. *Alan Ford teče častni krog / Alan Ford trči počasni krug / Alan Ford compie il giro d'onore*. Ed. Rok Glavan. Ljubljana: Antikvarijat Glavan. Zavod Kultura in prosveta, 114-117.
- CAFE GRUNF: *Muzika. Koncerti, Izložbe*. [<http://caffe-grunf.com/>].
- CELOTTI, NADINE, 2012: *La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue. Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*. Ed. Josiane Podeur. Napoli: Liguori, 1-12.
- ČOBANOV, SAŠA, 2014: *Alan Ford*. [<http://planb.hr/alan-ford/>].
- ČOSIĆ, PAVAO, 1998: *Intervju s Maxom Bunkerom*. [http://skab612.com/AlanFord/af_teksto6.html].

- DAKOVIĆ, NEVENA, 2009: Alan Ford in Serbia: Luciano Secchi and Emir Kusturica. In: *Cinema e fumetto. Atti del XV Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 3-6 marzo 2008* A cura di Leonardo Quaresima, Laura Ester Sangalli e Federico Zecca Forum Editrice Universitaria Udinese, 503-508.
- DIMITRIJEVIĆ, UROŠ, 2019: *Pola veka Alana Forda: Da li se fordovski humor zadržao u Srbiji*. [<https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-48438682>].
- DŽAMIĆ, LAZAR, 2012: *Cyječarnica u Kući cveća: kako smo usvojili i živeli Alana Forda*. Zagreb, Smederevo: Naklada Jesenski i Turk i Heliks.
- DŽAMIĆ, LAZAR. 2019: *Za tiste, ki poznajo Alana Forda / Za one koji znaju za Alana Forda / Per coloro che conoscono Alan Ford. Alan Ford teče častni krog / Alan Ford trči počasni krug / Alan Ford compie il giro d'onore*. Ed: Rok Glavan. Ljubljana: Antikvarijat Glavan. Zavod Kultura in prosveta, 22-29.
- FRAHM, OLE, 2015: *Weird Signs. Zur parodistischen Ästhetik der Comics. Theorien des Comics. Ein Reader*. Eds. Barbara Eder, Elisabeth Klar, Ramón Reichert. Bielefeld: transcript Verlag, 143-160.
- FREZZA, GINO, 2017: *Nuvole mutanti: Scritture visive e immaginario dei fumetti*. Milano: Meltemi editore.
- GOCIĆ, GORAN, 2001: *Notes from the Underground. The cinema of Emir Kusturica*. London: Wallflower Press.
- HARJAČEK, DARIO: *Alan Ford*. [<https://www.zekaem.hr/en/alan-ford/>].
- HRVATSKA ENCIKLOPEDIJA, MREŽNO: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021: Alan Ford. [<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=1326>].

- IL SERBO GITANO: “Il serbo gitano.” Emir Kusturica: “La patria sta solo nei miei sogni” . *l’Unità* del 12.9.1998, p. 3. [https://archivio.unita.news/assets/main/1998/09/12/page_006.pdf].
- IVIĆ, ALEKSANDRA, 2013: *Alan Ford e la “Casa dei fiori” di Tito*. [<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Serbia/Alan-Ford-e-la-Casa-dei-fiori-di-Tito-131224>].
- IVIĆ, ALEKSANDRA, 2019: *I 50 anni di Alan Ford in ex Jugò*. [<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Balcani/I-50-anni-di-Alan-Ford-in-ex-Jugo-193231>].
- KUSTURICA: [<https://amp.it.freejournal.info/3584841/1/promettilo.html>]
- LAGUNA: *Zovem se Ford, Alan Ford*. [<https://www.laguna.rs/laguna-bukmarker-zovem-se-ford-alan-ford-kako-je-spijun-iz-italijanskog-str-unos-17433.html>].
- LO STRANO SUCCESSO: “Lo strano successo di “Alan Ford” nei Balcani. *Il Post* 2021. [<https://www.ilpost.it/2021/02/15/alan-ford-ex-jugoslavia/>].
- MODIC, MAX, 2019. *Komedija kapitalističnega tkiva / Komedija kapitalističnog tkiva / Commedia con trama capitalista. Alan Ford teče častni krog / Alan Ford trči počasni krug / Alan Ford compie il giro d’onore*. Ed. Rok Glavan. Ljubljana: Antikvarijat Glavan. Zavod Kultura in prosveta, 30-75.
- MUSEO JUGOSLAVIA, 2020: *Museo Jugoslavia e IIC Belgrado presentano mostra Alan Ford*. [https://www.askanews.it/esteri/2020/11/30/museo-jugoslavia-e-iic-belgrado-presentano-mostra-alan-ford-pn_20201130_00052/].

- NOVAKOVIĆ, MLADEN, 2019: *Najdeno s prevodom? / Otkriven u prijevodu? / Rivelato in traduzione?. Alan Ford teče častni krog / Alan Ford trči počasni krug / Alan Ford compie il giro d'onore.* Ed. Rok Glavan. Ljubljana: Antikvarijat Glavan. Zavod Kultura in prosveta, 108-113.
- PLETANAC, TOMISLAV: *Spomen ploča književniku Nenadu Brixiju.* [<https://www.in-portal.hr/in-portal-news/kultura/9075/varazdin-spomen-ploca-knjizevniku-nenadu-brixyju-kultnom-prevoditelju-alana-forda>]. Cfr. anche [<https://www.varazdinske-vijesti.hr/drustvo/foto-u-varazdinskim-toplicama-odrzan-hommage-nenadu-brixyju-i-legendarnom-alan-fordu-33842>].
- POLA STOLJEĆA: *Pola stoljeća s Alanom Fordom.* [<https://rijeka2020.eu/dogadjanja/pola-stoljeca-s-alanom-fordom/>].
- RADIOSARAJEVO: *Alan Ford u BiH: Jučer i danas.* [<https://radiosarajevo.ba/metromahala/kultura/foto-alan-ford-u-bih-jucer-i-danas/172594>].
- ROSSINI OSKARI, ANDREA, 2014: *Alan Ford, un eroe italo-jugoslavo.* [<https://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Alan-Ford-un-eroe-italo-jugoslavo-157680>].
- PATRUNO, CAMILLA, 2006: *Alan Ford: il più amato dagli slavi. perché fa ancora furore nell'ex Jugoslavia.* [<https://www.ubcfumetti.com/italia/?12702#contenuto>].
- RAŠOVIĆ, RENATA, 2012: *Živimo kao u stripu Alan Ford što nije smiješno nego gorko istinito.* [<https://www.vecernji.hr/kultura/zivimo-kao-u-stripu-alan-ford-sto-nije-smijesno-nego-gorko-istinito-420811>].
- SERTIĆ, VALENTINA, 2019: *Jezik Brixyjeva Alana Forda.* Zagreb: Filozofski fakultet. Tesi di laurea.

STRIPOLOGIJA: *Počinke novi, genijalan program stripologija.*

[<https://zagrebcomiccon.com/najave/stripologija-2018/>].

SUPERCIUK, 2004: *Max Bunker. Alan Ford. Tutto per uno, uno per tutti.*

Ed. I classici del fumetto di Repubblica, Serie oro (2004).

VARAZDINSKE VIJESTI: [<https://www.varazdinske-vijesti.hr/drustvo/foto-u-varazdinskim-toplicama-odrzan-hommage-nenadu-brixyju-i-legendarnom-alan-fordu-33842>].

VERRENGIA, ENZO, 2021: *Alan Ford. Il colpo di genio.* [<http://www.conquistedellavoro.it/cultura/il-colpo-di-genio-1.2626313>].

VERWEYEN, THEODOR; WITTING GUNTHER, 2010: *Einfache Formen der Intertextualität.* Paderborn: Mentis.

VICARI, STEFANO, 2016: Sul ruolo delle variazioni linguistiche in *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec.* Francese e italiano a confronto. *Lingue e Linguaggi* 18 (2016). [<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/16509>].

ZANETTIN, FEDERICO, 1998: Fumetti e traduzione multimediale.

Tra codice verbale e codice visivo. *InTRAlinea*, online translation journal. [https://www.intralea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale].

Sažetak

Ovaj se rad bavi pitanjem stvaranja, prevođenja i recepcije stripa kao žanra u složenom i heterogenom kontekstu slavenskih jezika i zemalja na primjeru *Alana Forda*, talijanskog stripa koji je u prijevodu na hrvatski jezik doživio velik uspjeh u zemljama bivše Jugoslavije i stekao kulturni status koji je nastavio uživati čak i nakon raspada Jugoslavije. Budući da *Alana Forda* u hrvatskome prijevodu i danas možemo promatrati kao jezičnu i kulturološku poveznicu na spomenutim prostorima, u ovom se radu preispituju različite hipoteze i čimbenici uspjeha ovog stripa.

Nakon uvoda slijedi poglavlje s kratkim pregledom ostavštine *Alana Forda* u zemljama bivše Jugoslavije potkrijepljeno konkretnim primjerima (izložbe, predstave, filmovi, elementi popularne kulture...). U drugom se poglavlju fenomen stripa *Alan Ford* prikazuje iz sociopolitičke i kulturološke perspektive, dok je treće poglavlje posvećeno Nenadu Brixiju i njegovom prijevodu *Alana Forda* na hrvatski jezik. U zaključku se, između ostalog, ističe nužnost sustavnije i detaljnije analize prevoditeljskih strategija i metoda uzimajući u obzir različite teorije, interpretacije i konstelacije.

Goranka Rocco

Goranka Rocco, professor for German language and Translation at the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies, University of Trieste. She studied at the University of Zagreb, received a PhD at the University of Düsseldorf and taught at the Universities of Düsseldorf, Duisburg-Essen, Bologna and Trieste. Her research interests focus on contrastive discourse linguistics, contrastive textology, sociolinguistics, and translation. In 2018 she was awarded Ladislao Mittner prize for Translation science.

Aleksandra Ščukanec

Aleksandra Ščukanec, associate professor at the German Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb University. She wrote two books and more than 40 scientific articles. Her research interests include languages in contact, language biographies, semantics and translation studies. She was awarded Ljudevit Jonke Prize for outstanding accomplishments in promoting Croatian language and literature in the world.



**Sulle traduzioni in e di
Skazki Gamajun: le fiabe a
fumetti di Aleksandr Utkin**
Translations of and within
Skazki Gamayun: Fairytales in
Alexander Utkin's Comics Book

Fiabe (*skazki*) e fumetti in Russia sono due generi dalla storia diversa, ma entrambi dalle radici profonde: Alexander Utkin nel suo *Skazki Gamajun* è riuscito a unirli. L'opera può essere considerata come una fiaba autoriale che rielabora in chiave moderna il folklore russo, inserendolo in un medium che coinvolge linguaggio verbale e visivo. Il libro può pertanto essere considerato una traduzione intersemiotica. Allo stesso tempo *Skazki Gamajun* impone al traduttore un'analisi comprensiva e approfondita: solo così sarà possibile, almeno in parte, trasporre il fumetto di Utkin in un'altra lingua, ovvero in un altro contesto culturale.

FIABE RUSSE, FUMETTI, FOLCLORE,
RIELABORAZIONE, TRADUZIONE

In Russia fairytales (*skazki*) and comics are two genres with a different history but deep roots: Alexander Utkin was able to combine them in *Skazki Gamajun*. His work can be regarded as a literary fairytale which rethinks Russian folklore in a modern way and places it in a medium that involves both visual and verbal language. Therefore, the book can be regarded as an intersemiotic translation. At the same time *Skazki Gamajun* forces the translator to conduct a comprehensive and thorough analysis, this being the only way to try and transpose Utkin's comic book into another language, namely into a different cultural context.

RUSSIAN FAIRYTALES, COMICS,
FOLCLORE, REWRITING, TRANSLATION

FIABE E FUMETTI

La fiaba, la *skazka*, è un genere dalle origini antichissime ma ancora vivo in epoca contemporanea. In Russia nel corso dei secoli ha saputo ridefinirsi e prestarsi ai più svariati studi e interpretazioni. Il primo impulso in tal senso è forse stato dato dalle raccolte di fiabe: una delle più celebri e complete è quella del noto folclorista Aleksandr Nikolaevič Afanas'ev (1826-1861). Grazie a questo tipo di contributi il genere passa da orale a scritto e, contemporaneamente, nascono i primi studi scientifici sul folclore. Uno dei massimi esponenti di tale ambito è Vladimir Jakovlevič Propp, le cui ricerche e opere diventeranno antologiche non solo in ambito russofono ma anche internazionale. Parallelamente allo sviluppo di questi studi, le fiabe si evolvono da racconti rivolti ad un pubblico prettamente adulto a letteratura per l'infanzia e infine, secondo Malenová (2019: 5), a genere che oggi prova ad ampliare il suo pubblico di riferimento. Inoltre, i temi folclorici fungono da profondo bacino a cui attingono poeti, scrittori, illustratori e artisti per la realizzazione delle loro opere. Nella seconda metà del XX secolo questa fonte ha iniziato ad essere d'ispirazione anche per media "dalla forma visiva marcata" (Malenová, 2019: 4), come film e cartoni animati. Fra questi si possono citare anche i fumetti, con i quali si prova oggi a donare nuova vita ad un genere dalle origini antiche tramite un medium che in Russia ha radici altrettanto profonde.

Tali prodotti, che rielaborano quindi il folclore, si prestano ad essere analizzati in chiave traduttologica. Durante il processo di creazione dei fumetti, una prima sfida traduttiva si presenta infatti nel cambio di codice, ovvero nella trasposizione da scritto a (anche) visivo, da fiaba a vignetta. La questione è quindi di tipo intersemiotico. A opera compiuta, un secondo problema potrebbe sorgere da un'eventuale pubblicazione

all'estero. In questo caso viene posta in essere la questione della trasposizione da una lingua (e cultura) a un'altra e l'analisi traduttologica passa pertanto dal campo intralinguistico a quello interlinguistico.

È questo il solco in cui si inserisce *Skazki Gamajun* (Le fiabe di Gamajun) di Aleksandr Utkin, un fumetto che si propone di lanciare uno sguardo nuovo a fiabe e personaggi noti del folclore russo. L'opera costituisce quindi una sfida per i traduttori che traspongono le vignette in un contesto diverso, in cui le fiabe si sono sviluppate a partire da altre radici e il folclore è quindi differente. Le implicazioni culturali di un libro all'apparenza così lineare sono in realtà numerose e devono essere tenute in considerazione dal traduttore, che scrive per un pubblico estraneo ai temi e ai motivi tradizionali ripresi e rielaborati nel fumetto.

L'AUTORE E IL SUO FUMETTO

Aleksandr Utkin¹ è un illustratore, grafico e fumettista originario di Obninsk, una cittadina a Sud-Ovest della capitale russa. Laureatosi all'Università statale di arti grafiche di Mosca nel 2006, collabora con diverse compagnie, associazioni, case editrici e gruppi musicali per la realizzazione di copertine di libri e album, illustrazioni e loghi.

Skazki Gamajun (Le fiabe di Gamajun), interamente disegnato e scritto da Utkin, è il primo progetto a fumetti dell'artista. La casa editrice Nobrow pubblica inizialmente l'opera nel Regno Unito in tre puntate: le prime due escono nel 2018 e l'ultima nel 2019. In seguito, nel 2020, le tre storie vengono inserite in un unico fumetto dal nome *Gamayun Tales*. Il pubblico anglofono, nonostante sia estraneo ai temi trattati e abbia una propria tradizione di fiabe, sembra apprezzare molto il fumetto, di cui escono anche un'edizione francese e una spagnola. Accade così, quasi paradossalmente, che un libro scritto originariamente in russo

1 Per indicazioni biografiche dettagliate cfr. il sito dell'artista (ABOUT ME, 2021) e le informazioni presenti in *Skazki Gamajun* e *Gamayun Tales*.

2
 [...] Qui c'è una fiaba in cui è scritto che l'orso prese il sacco in cui metteva i bambini, se lo caricò in spalla e partì. E io disegno l'orso con il sacco. Poi l'orso si siede, è stanco... Ho pensato: "che situazione ridicola. Nel testo è tutto scritto, perché devo disegnarlo?". [...] Così ho capito: devo disegnare un fumetto, perché lì l'orso che prese il sacco e se lo mise in spalla... Questo va fuori campo, è tutto sul disegno, restano solo il discorso diretto e le descrizioni aggiuntive.

che attinge a temi folclorici nazionali riscuote un grande successo prima all'estero che in patria. L'opera riceve infatti diversi riconoscimenti e nel 2021 viene nominata per il premio Eisner, che viene spesso definito come l'equivalente di un Oscar nel campo dei fumetti. In questo stesso anno la casa editrice russa Bumkniga decide di pubblicare *Skazki Gamajun* anche in patria.

Utkin ama il genere fin da bambino, ma in più interviste ha dichiarato di aver iniziato a contemplare l'idea di disegnare un fumetto solo nel 2015, durante la realizzazione di alcune illustrazioni per un progetto sulla fiaba sami *Tala-Medved' i velikij koldun* (L'Orso-Tala e il grande stregone).

[...] Вот есть сказка, в которой написано, что медведь взял мешок, в котором детей он собирал и повесил себе на спину и пошёл. И вот я рисую медведя с мешком. Потом он сел, устал... Я думаю: «какая дурацкая ситуация. В тексте всё так написано. Зачем это должен рисовать?». [...] Поэтому я понял: надо мне рисовать комикс, потому что там медведь взял мешок и повесил на спину – это идёт за кадром, это всё в картинке, остаётся только прямая речь и дополнительные описания.² (LEKTSIJA, 2021)

L'autore sembra pertanto notare per esperienza diretta un grande vantaggio del fumetto, ovvero la sua capacità di sintesi. Il medium non deve infatti necessariamente esplicitare tutte le tappe di un avvenimento e permette di unire il linguaggio verbale a quello visivo.

Il suo primo fumetto ha in comune con *Tala-Medved' i velikij koldun* proprio le fiabe: *Russkie narodnye skazki, kakimi vy ich eščë ne videli* (Le fiabe popolari russe come non le avete ancora mai viste), si legge sulla quarta di copertina di *Skazki Gamajun*. Con quest'opera Utkin

si propone di reinterpretare il folclore in chiave moderna: più intrecci che si fondono, personaggi di fiabe diverse che si incontrano e originalità nella narrazione sono i principali ingredienti che compongono il libro. Tali elementi vengono organizzati in tre storie principali (*Tsar'ptic*: Il Re degli uccelli, *Vodjanoj*: Vodjanoj: Il signore delle acque, *Belyj Chocholok*: La cresta bianca), a loro volta suddivise in più capitoli. Tuttavia, la struttura del fumetto non è chiusa, ma piuttosto un insieme aperto con molte intersezioni. Alcuni personaggi (come il principe Ivan-Tsarevič e la strega Baba-Jaga) vengono infatti legati alla storia di *Skazki Gamajun* tramite piccoli dettagli, e la loro presenza all'interno dell'opera si limita a degli accenni. L'artista lascia così nel libro degli agganci che possono essere eventualmente sfruttati in seguito per narrare le avventure di questi personaggi in una seconda opera.

Un legante imprescindibile di tutti questi ingredienti è Gamajun, uccello profetico della mitologia slava che “sa tutto ciò che accade sulla terra e nel cielo” (Gruško, Medvedev, 1995: 58) e viene rappresentato “col volto e il petto di donna” (Kononenko, 1993: 42). L'autore sfrutta quindi agilmente la figura mitologica in qualità di narratore onnisciente di tutte e tre le storie, scelta che ha anche facilitato il processo di trasformazione delle fiabe originarie.

Il fumetto inizia proprio con Gamajun che presenta se stesso e inizia a raccontare il primo di molti episodi. La narrazione si apre *in medias res*, e introduce fin da subito due personaggi del folclore, ovvero il principe Ivan-Tsarevič e Tsarevna-Vojtel'nitsa (la Principessa guerriera). Il primo sta cercando di rubare le mele d'oro della giovinezza dal giardino della seconda. La storia viene tuttavia interrotta dal narratore Gamajun che preferisce occuparsi di un'altra vicenda, legata alla prima proprio tramite una delle mele d'oro. È a causa di questo frutto infatti che scoppia una lite fra il passero e il topo che vivono nel palazzo della

Principessa guerriera: i due animali litigano perché il primo mangia una mela d'oro senza dividerla con l'amico. A partire da questo momento si innescano molte avventure legate da diversi rapporti causa-effetto. Vengono quindi narrate le vicende della guerra fra uccelli e altri animali, scatenata proprio a causa del topo e del passero, del mercante e dell'aquila, dei tre regni e dello scrigno d'oro che si trasforma in palazzo. La prima storia si conclude con il mercante che si dirige verso casa con lo scrigno d'oro e il leone (il Re degli animali di terra) che giura vendetta all'aquila (il Re degli uccelli).

La seconda sezione del libro, allacciandosi all'elemento dello scrigno d'oro, riprende la vicenda del mercante. Per noncuranza nei confronti di un ordine dell'aquila, l'uomo apre lo scrigno-palazzo nel territorio di Vodjanoj (il signore delle acque, antagonista di molte fiabe russe) e si ritrova a stipulare un accordo svantaggioso con quest'ultimo. Da questo momento entrano in scena il figlio del mercante, che dovrà essere ceduto a Vodjanoj, il *domovoj* (spirietello protettore della casa, tipico della mitologia e del folklore slavo) che custodisce il palazzo-scrigno e Vasilisa (eroina di molte fiabe russe). Infine il figlio del mercante incontra Tina, una ragazza-cigno magico (*gus'-lebed'*, ragazze con la capacità di trasformarsi in volatili che si ritrovano in diversi racconti popolari): è una delle figlie di Vodjanoj, che si offre di aiutare il ragazzo.

La seconda storia si conclude quindi con quello che è in realtà l'inizio della terza, dove Tina e il figlio del mercante arrivano nel Regno subacqueo (*Podvodnoe Tsarstvo*) e intraprendono diverse avventure. Vengono dunque narrati il duello con un mostro marino, la vita sott'acqua, la fuga di Tina dal Regno assieme al figlio del mercante, il ritorno a casa e lo scioglimento dell'incantesimo lanciato da Vodjanoj su sua figlia e sul ragazzo. Il fumetto finisce con un flashback che accenna a come Tina, che si scopre non essere figlia di nascita di Vodjanoj, sia

finita nel Regno subacqueo: Gamajun rivela un mistero di cui Tina non è però ancora a conoscenza. L'autore sfrutta così il suo narratore per far presagire un seguito e incuriosire il lettore.

SKAZKI GAMAJUN - DA FIABE A FUMETTO

“Skazki – oni dolžny žit’, menjat’sja i rasskazyvat’sja po-novomu” (Le fiabe devono vivere, cambiare e raccontarsi in modo nuovo), afferma Aleksandr Utkin in un’intervista rilasciata a Bumkniga (PRJAMOJ EFIR, 2021): è questa la lente attraverso cui si può leggere e analizzare *Skazki Gamajun* di Aleksandr Utkin. Le storie da cui l'autore trae ispirazione si intersecano tra loro, ai personaggi delle fiabe popolari vengono attribuite caratteristiche moderne e i disegni sono spesso trasposizione illustrata di ciò che altrimenti verrebbe narrato a parole.

Analizzando il fumetto è possibile constatare che la fiaba da cui Utkin ha intessuto le vicende narrate è quella che A. N. Afanas’ev nella sua celebre raccolta chiama *Morskoj tsar’ i Vasilisa Premudraja* (Il Re del mare e Vasilisa la saggia) (Afanas’ev, 1985a: 137-169). Tale fiaba nei libri del folclorista compare in otto versioni differenti³ che presentano alcuni elementi simili. Molti dei motivi invariati contenuti nelle versioni de *Il Re del mare e Vasilisa la saggia* si ritrovano anche in *Skazki Gamajun*, ad esempio: il litigio fra il topo e il passero, la guerra fra animali e uccelli, l’incontro fra l’aquila e un uomo, il patto con l’antagonista, la fuga e l’inseguimento.

Tuttavia, limitandosi alla raccolta di Afanas’ev come fonte, è possibile ipotizzare che Utkin non abbia attinto da una sola delle fiabe indicate sotto il nome di *Il Re del mare e Vasilisa la saggia*, ma abbia invece preso spunto da più versioni dell’intreccio. Ne è una prova il fatto che in *Skazki Gamajun* l’antagonista è impersonato da Vodjanoj e l’eroe dei

3 Nell’edizione in tre tomi del 1984-1985 di *Narodnye russkie skazki* di Afanas’ev sono riportate sette versioni della fiaba in russo e una in ucraino (Afanas’ev, 1985a: 137-169). Le fiabe in questione sono quelle numerate da 219 a 226. D’ora in avanti si utilizzerà tale numerazione per indicare la variante alla quale si fa riferimento.

primi due capitoli si può individuare nella figura del mercante. Nella raccolta di Afanas'ev invece questi due personaggi sono rintracciabili in varianti diverse della fiaba: Vodjanoj si ritrova nella versione 219, dove viene chiamato anche Morskoj Tsar' (Re del mare), mentre il mercante si presenta in 224 e 225. Da queste considerazioni è possibile dedurre che Utkin ha inserito nella sua storia personaggi che compaiono in varianti diverse della stessa fiaba. Questi esempi permettono, da un lato, di constatare che i protagonisti di una fiaba presentano identità differenti a seconda della variante che si considera, a dimostrazione dell'enorme varietà e ricchezza del materiale folclorico. Dall'altro lato, la breve analisi condotta pone in evidenza un primo livello di rielaborazione della fiaba messo in atto da Utkin.

Il lavoro compiuto in *Skazki Gamajun* è evidente non solo a livello di macrostruttura: alcuni motivi presenti nella raccolta di Afanas'ev si possono infatti ritrovare nella storia di Utkin. L'autore li riprende da fiabe non assimilabili a nessuna delle versioni de *Il Re del mare e Vasilisa la saggia* e li collega alla sua opera. Tali motivi vengono utilizzati in modi diversi: essi possono essere inseriti nel fumetto perché funzionali al suo intreccio oppure possono venire successivamente sviluppati e costituire quindi il pretesto per la narrazione di un'altra storia.

Per quanto concerne il primo caso Utkin utilizza, ad esempio, il motivo del serpente che morde un essere umano e che dona così a quest'ultimo la capacità di comprendere il linguaggio degli animali. Tale episodio costituisce la prima parte di una fiaba nella raccolta di Afanas'ev (1985a: 224-225), *Ochotnik i ego žena* (Il cacciatore e la moglie), che però presenta un intreccio differente. Nel fumetto, invece, il motivo del morso del serpente non viene sviluppato ulteriormente in un'altra storia, ma viene sfruttato solo per giustificare la particolare abilità del mercante.

Un esempio del secondo caso è costituito dal furto delle mele della giovinezza, motivo presente anche in alcune fiabe raccolte da Afanas'ev. In *Skazki Gamajun* tale elemento serve a introdurre la storia di Ivan-Tsarevič, interrotta però dall'uccello-narratore. L'autore lascia così intendere tramite Gamajun che il suo libro avrà un seguito in cui probabilmente questo nodo verrà sciolto.

Analizzando l'opera più dettagliatamente è possibile constatare come l'artista in alcuni casi sostituisce "l'argomento" del motivo con un altro elemento, equivalente al primo nelle funzioni ma diverso nel contenuto. Un esempio di questa modifica si può notare nel personaggio dell'aiutante che dispensa utili consigli all'eroe. Nelle versioni de *Il Re del mare e Vasilisa la saggia* la figura che fornisce indicazioni al ragazzo su come trovare l'antagonista è impersonata dalla Baba-Jaga (219, 224, 225) o da una generica vecchietta (222). Nel fumetto invece essa è rappresentata dalla bambola magica di Vasilisa e quindi, indirettamente, da Vasilisa stessa.

Utkin compie in questo caso una "sostituzione entro la fiaba" (Propp, 1968: 291), un tipo di trasformazione non nuova per il genere. Tuttavia, nel caso del fumetto la sostituzione è mirata, poiché permette a Utkin di introdurre un nuovo personaggio, che viene lasciato in un alone di mistero e pertanto potrà costituire il pretesto per l'inserimento di una nuova storia in un secondo numero di *Skazki Gamajun*.

Oltre a quanto affermato finora, nella sua rielaborazione Utkin spesso cambia alcuni dettagli, interni ai motivi, che all'apparenza possono sembrare insignificanti, ma che risultano funzionali allo sviluppo dell'intreccio secondo la volontà dell'autore. Un esempio lampante di questo genere di modifiche si può rintracciare nella ragione del litigio fra il topo e il passero: sia nella fiaba popolare che nell'opera di Utkin i due litigano perché, pur essendo d'accordo di dividere sempre tutto,

il topo tradisce l'amico tenendo per sé delle scorte o del cibo. Tuttavia, se nelle varianti popolari della fiaba l'oggetto del tradimento viene rappresentato da un seme di papavero (220), dalle provviste per l'inverno (221) oppure dalla segale (224), in *Skazki Gamajun* esso diventa una mela d'oro, caduta mentre Ivan-Tsarevič cerca di spogliare l'albero della Principessa guerriera. Questo frutto non si ritrova in nessuna delle versioni de *Il Re del mare e Vasilisa la saggia*, ma può comparire in altre fiabe, non necessariamente dorato (Afnas'ev, 1984: 349-374). L'artista applica così una "assimilazione entro la fiaba" (Propp 1968: 297) che però, analogamente a quanto avviene nel caso della sostituzione, ha un obiettivo specifico: essa permette al fumettista di introdurre altri due personaggi esterni (Ivan Tsarevič e la Principessa guerriera), le cui storie, secondo quanto affermato dal narratore Gamajun, verranno raccontate in un secondo momento.

L'analisi svolta finora pone in evidenza la complessità di *Skazki Gamajun*, che è intessuto sulla base di più fiabe, più versioni delle stesse o più motivi, e proprio grazie a questa caratteristica riesce a mantenere una struttura aperta. I rimandi ai testi da cui l'autore trae ispirazione sono abbastanza evidenti per un lettore russo, ma non è altrettanto chiaro quali siano precisamente le varianti sulle quali l'artista si basa o quali fiabe l'autore ha utilizzato per estrapolare uno specifico motivo. Ciò è dovuto a una peculiarità di questo genere che, trovando la sua origine nell'oralità, presenta numerose varianti di uno stesso intreccio, accomunate però da alcuni "elementi invariabili o poco variabili" (Nenarokova, 2019: 33), e motivi simili in fiabe diverse. L'operazione svolta da Utkin può quindi essere considerata come il tentativo di passare da più varianti di partenza ad un unico e complesso intreccio in cui si inseriscono anche motivi esterni o modificati. Proprio in virtù di questa trasposizione da dei testi d'origine a un testo d'arrivo *Skazki*

Gamajun può essere considerato una traduzione intralinguistica – per il momento.

Aleksandr Utkin nella sua reinterpretazione del folclore russo non si limita alla ri-strutturazione degli intrecci, ma compie un ulteriore passo verso la modernizzazione delle fiabe tradizionali: la trasposizione dal codice verbale a quello (anche) visivo. Chiaramente, non è possibile prescindere da questo aspetto poiché *Skazki Gamajun* è anzitutto un fumetto, un medium che, grazie anche al suo linguaggio “composito” e “ibrido” (Fusco 2010: 270), è riuscito nel tempo ad assorbire e adattare molti generi differenti. Il lavoro di rielaborazione di Utkin è pertanto visibile non solo a livello di strutturazione generale dell’opera, ma anche dal punto di vista grafico.

Nel caso di *Skazki Gamajun* i due piani di analisi non devono necessariamente essere considerati in modo separato, poiché spesso le modifiche strutturali dell’intreccio tradizionale sono individuabili nel disegno stesso dell’artista. La sostituzione dell’oggetto di un motivo, ad esempio, può avvenire anche solo a livello grafico, senza l’inserimento di ulteriori descrizioni verbali. La figura 1 costituisce un esempio di tale procedimento. La vignetta si colloca alla fine della terza storia e rappresenta uno stratagemma utilizzato dal figlio del mercante e da Tina per prendere tempo in vista della loro fuga dal Regno subacqueo: la figlia di Vodjanoj crea due bolle che successivamente, all’arrivo delle guardie, parleranno con la stessa voce dei due giovani e faranno perdere tempo agli inseguitori. L’atto che compie la ragazza non viene narrato verbalmente, poiché il solo disegno è sufficiente a far capire al lettore quanto sta accadendo. Inoltre, questo motivo si ritrova anche in una delle versioni de *Il Re del mare e Vasilisa la saggia* raccolte da Afanas’ev (222). Nella fiaba 222 però gli oggetti parlanti non sono due bolle, bensì gli sputi (solitamente tre) di Vasilisa la saggia.

FIG. 1 →

“Sì sì. Sia quelli miei vecchi che quelli che ho fatto per te!”
 “Ottimo! Non prendiamo nient’altro!” //
 “E questi cari esserini ci faranno guadagnare un po’ di tempo.” //
 “Addio, casa!” // [fsss]



4
 “come una nuvo-
 la dal cielo”.

In questo caso viene quindi impiegata una “sostituzione creativa”, in quanto derivata dalla fantasia dell’autore (Propp, 1968: 295).

La figura 1 dimostra pertanto che il lavoro di rielaborazione in *Skazki Gamajun* viene realizzato a livello semiotico e, allo stesso tempo, dal punto di vista del contenuto.

Altre volte l’adattamento di Utkin avviene contemporaneamente sia restando all’interno del linguaggio verbale, ma spostandosi dalla pagina stampata alla nuvoletta, sia trasferendosi dallo scritto al visivo. È questo il caso della scena di battaglia fra gli animali di terra e gli uccelli (figura 2). In una delle fiabe raccolte da Afanas’ev (224) viene descritto l’incontro fra i due eserciti in maniera molto simile a come viene poi riportato nel fumetto, in particolare con una similitudine, “slovno tuča nebesnaja”⁴ (Afanas’ev, 1985a: 157), che si ritrova



← **FIG. 2**
 “E arrivò l’esercito alato come una nuvola del cielo!” //
 “Il Re degli uccelli non perdona nessuna offesa!” // [sbaaam]

quasi identica anche in un *balloon* di Utkin. Oltre ad essere trasposta verbalmente, tale descrizione viene anche riportata a livello grafico, con una rappresentazione visuale della “nuvola di uccelli” e con l’aggiunta di un’onomatopea – uno dei tratti ricorrenti nel medium del fumetto – che descrive il rumore dello scontro.

Quanto affermato finora mette in luce il lavoro di rielaborazione semiotica svolto da Utkin, particolarmente evidente nelle figure 1 e 2. Se dal punto di vista dell’intreccio e del codice verbale *Skazki Gamajun* può essere considerato una traduzione intralinguistica, dal punto di vista del medium l’opera si può ritenere una traduzione intersemiotica poiché, come dimostrano gli esempi sopra riportati, l’artista ha trasposto diversi motivi delle fiabe popolari nel fumetto, sia disegnandoli che trasferendoli all’interno delle nuvolette.

Considerato quanto analizzato, è possibile ipotizzare che l'operazione di rielaborazione e reinterpretazione del materiale folclorico da parte di Utkin costituisca le fondamenta per la realizzazione di una fiaba autoriale, poiché presenta alcune caratteristiche che esulano dalle versioni popolari di questo genere. Sulla base di alcuni dei criteri citati da Namyčkina per definire le fiabe autoriali (Namyčkina, 2010: 106-107), si può infatti sostenere che anche *Skazki Gamajun* presenti alcuni tratti in comune con questo genere, ad esempio: la costruzione non impostata su uno schema rigido, l'obiettivo dell'autore di creare un'opera originale, la grande quantità di personaggi, la non-tipizzazione dei protagonisti, l'illimitata possibilità di scelta dei motivi, il narratore parziale e non anonimo e lo svolgimento dell'azione descritto in modo tale da lasciare spazio a storie precedenti o seguiti, in cui i protagonisti intraprendono altre avventure. Inoltre, l'intraccio pensato da Utkin fa la sua comparsa in un medium diverso, che si basa anche sul linguaggio visivo e sulla "sequenzialità" e "progressione delle vignette" (Fusco, 2010: 270), e permette quindi all'autore di esibire la sua creatività, il suo tratto individuale e moderno, distinguendo l'opera dalle fonti a cui è ispirata e rendendola unica nel suo genere.

LE FIABE DI GAMAJUN - TRADURRE UNA TRADUZIONE

Trasporre in un'altra lingua una rielaborazione effettuata su più piani, quale è *Skazki Gamajun*, si presenta come una sfida molteplice per il traduttore. Tenendo sempre a mente il suo pubblico di riferimento, egli deve saper trasporre una fiaba autoriale che per il lettore russo ha radici salde nella tradizione folclorica nazionale.

Innanzitutto, come già affermato in precedenza, nell'opera vengono modernizzate fiabe popolari, ovvero storie tipicamente, ma non esclusivamente, dedicate all'infanzia. Pertanto, nella sua versione originale *Skazki Gamajun* viene pubblicizzato dalla stessa casa editrice come fumetto non solo per bambini ma anche per adulti, che possono apprezzare “le magnifiche illustrazioni” e “la trama avvincente” (BUMKNIGA, 2021). Il traduttore dovrebbe quindi pensare di trasporre l'opera per un pubblico anagraficamente simile, ma culturalmente e linguisticamente diverso dal primo.

Quest'operazione incontra in modo quasi inevitabile degli ostacoli, insiti nelle caratteristiche proprie del libro. Il lettore russo – giovane o adulto che sia – può infatti facilmente percepire come familiari i motivi e gli intrecci citati nell'opera: non è un caso che Bumkniga abbia deciso di definire *Skazki Gamajun* nella quarta di copertina del libro come “novyj vzgljad na znakomye s detstva russkie narodnye skazki” (uno sguardo nuovo alle fiabe popolari russe conosciute fin dall'infanzia). Data la sopracitata enorme quantità di varianti di uno stesso intreccio e la possibile differente età dei lettori, si può ipotizzare che non tutti, sfogliando le pagine del fumetto richiamino alla mente esattamente le stesse storie, ma è probabile che il pubblico russo in generale riconosca in ciò che vede e legge almeno dei riferimenti a fiabe già note. La percezione del pubblico italiano sarà invece, per ovvi motivi, differente e il traduttore dovrà cercare di intervenire, dove e se possibile, provando a descrivere e contestualizzare i motivi e i personaggi altrimenti poco noti, senza sbiadire eccessivamente il colorito folclorico che caratterizza il testo di partenza.

Uno dei problemi già citati che si riscontrano nell'approcciarsi a *Skazki Gamajun* è la difficoltà nel rintracciare la fonte da cui provengono gli intrecci o i singoli motivi a causa della molteplicità delle varianti.

Questo è dovuto alla loro originaria trasmissione orale, caratteristica che però è anche la ragione per cui le fiabe popolari presentano molti “elementi invariabili o poco variabili” che devono essere tenuti in considerazione dal traduttore (Nenarokova, 2019: 33). Alcune di queste componenti vengono riprese anche da Utkin, che al contempo non limita la sua creatività personale anche a questo livello di rielaborazione.

L'esempio più tipico di tali elementi è costituito dalle formule di apertura e di chiusura, di cui però l'artista non fa ampio uso: nel fumetto non si trovano, ad esempio, frasi conclusive di un evento, probabilmente perché in molti casi l'autore lascia gli intrecci aperti. Si può tuttavia trovare un rimando alle formule di apertura tipiche quando l'autore fa dire a Gamajun “v nebolšom dome v opuške lesa žili-byli...” (In una casetta ai margini del bosco vivevano...) per introdurre i personaggi del mercante e di sua moglie. Normalmente, come si può notare anche in Afanas'ev (ad esempio in 222), l'espressione “žili-byli” è il seguito di una formula iniziale tipica delle fiabe russe che “indica l'indeterminatezza spaziale del luogo d'azione” (Propp, 1990: 196), come ad esempio “za tridevjat' zemel' v tridesjatom gosudarstve” (in capo al mondo, nell'ultimo dei regni). Utkin in questo caso opta invece per l'impiego di un altro incipit che rende meno vago, sebbene non fornisca molti dettagli, il “dove” all'inizio della storia. Il traduttore si trova qui davanti ad un bivio. Può infatti decidere di mantenere lo stile “fiabesco” inserendo la formula tipica italiana “c'era/c'erano una volta”, solitamente posta all'inizio della frase: “C'erano una volta, in una casetta ai margini del bosco, un mercante e sua moglie...”. Con questa proposta, che presenta un inciso, il ritmo della proposizione viene però rallentato rispetto all'originale. Una seconda strada che può essere intrapresa consiste nel tradurre “žili-byli” con un semplice “vivevano”, sbiadendo forse il rimando alle fiabe ma mantenendo una sintassi meno incespicante e più simile al testo di partenza.

Un'ulteriore difficoltà traduttiva che concerne gli elementi invariabili delle fiabe è rappresentata dai nomi propri: anch'essi si ripetono in intrecci diversi e, nella maggior parte dei casi, sono legati alla cultura e alla mitologia russa, motivo per cui tradizionalmente vengono traslitterati (Nenarokova, 2019: 11-12). Utkin nella sua rielaborazione utilizza sia nomi propri tratti dal folclore (*Gamajun*, *Ivan-Tsarevič*, *Vodjanoj*) che altri di sua invenzione, molto spesso basati su giochi di parole (*Užasnomar*: Astice-spavento, *Krabgardija*: guardie-granchi).

In una traduzione interlinguistica del fumetto i primi possono venire traslitterati, con un eventuale incursione che spieghi il significato o il ruolo dei personaggi. Gli incisi esplicatori devono però essere abbastanza brevi per poter venire inseriti nelle nuvolette che hanno uno spazio limitato. Nel caso dell'opera di Utkin i *balloon* del narratore Gamajun, che spesso introduce i personaggi, lasciano al traduttore un maggior margine di libertà per inserirsi con spiegazioni o piccoli incisi. Ad esempio, nella prima vignetta del fumetto, in cui l'uccello magico presenta se stesso, è possibile intervenire brevemente per definire meglio l'essere mitologico, sconosciuto al lettore italiano. La frase "Ja Gamajun, volšebnaja ptitsa s čelovečeskim litsom" può essere ampliata come segue: "Sono Gamajun, un uccello magico dal volto di donna: sono famoso nella mitologia slava". In questo modo si fornisce al pubblico uno strumento in più per comprendere il personaggio e inserirlo in un contesto specifico.

I nomi propri inventati da Utkin non hanno implicazioni culturali di questo tipo, ma sono espressione della creatività dell'autore e dovrebbero pertanto essere tradotti mantenendo, se la lingua di arrivo lo permette, il gioco di parole del testo originale. Ad esempio, il personaggio chiamato Groznyj Užasnomar presenta nella prima parte del nome l'aggettivo *groznyj* (minaccioso, terribile), mentre la seconda parola

FIG. 3 →
 “Che ne dici di questo,
 gamberone?” [clack]
 [wisssh] // [toc] // [tic]
 // [tin] “Ahahahah!”



è inventata ed è composta in russo da *užas/užasnyj* (terrore, spavento / terribile, spaventoso) e *omar*. Anche in italiano si dovrebbe far leva su significati simili per comporre un nome equivalente, un esempio potrebbe essere “il temuto Gamberribile”, nome che mantiene il riferimento sia al crostaceo sia al terrore che l’animale incute.

Skazki Gamajun lancia però al traduttore anche un altro tipo di sfida, strettamente legata al medium dei fumetti: la resa delle onomatopee. Questi elementi, pur essendo espressioni verbali, nel fumetto costituiscono “parte integrante del codice visivo e acquistano forza comunicativa in quanto segni grafici” (FUMETTI, 1998). Pertanto, quando poste esternamente al *balloon*, anche la loro dimensione e posizione all’interno della vignetta influiscono sulla loro carica espressiva. Dal

punto di vista traduttivo tutte queste caratteristiche devono essere tenute in considerazione, in particolar modo in un'opera come quella di Utkin, dove frequentemente le iscrizioni grafiche, assieme alle immagini, si sostituiscono alla narrazione verbale. Un esempio è dato dalla figura 3, che rappresenta il momento del duello fra il figlio del mercante e il temuto Gamberribile.

Dall'immagine si evince come la posizione e la dimensione dei segni grafici determinino il punto o l'oggetto di provenienza del rumore, nonché la sua entità, indizi che possono anche guidare il traduttore nella scelta lessicale più adatta.

Per la resa in italiano è inoltre necessario ricordare che le onomatopoeie di questa lingua presentano alcuni tratti peculiari. Nel corso degli anni, all'atto di importazione del fumetto dall'inglese, le iscrizioni grafiche sono state quasi sempre considerate come parte del linguaggio visivo della vignetta, e pertanto ricomparivano nell'opera in italiano uguali a com'erano in quella originale (FUMETTI, 1998). Questo ha comportato che in molti casi le onomatopoeie inglesi siano "entrate ormai nel patrimonio linguistico italiano" e siano "registrate dai dizionari" (Morgana, 2020: 186) accanto ad altre espressioni di origine italiana. In russo al contrario molte onomatopoeie hanno quasi sempre un'origine autoctona. In traduzione accade quindi di frequente che iscrizioni grafiche di questo tipo vengano rese in italiano con un'espressione di origine inglese, come accade nella figura 4.

L'onomatopea russa deriva dal verbo "čavkat'" (masticare rumorosamente) e può essere resa con "gnam", che indica l'atto di mangiare in generale, oppure utilizzando un'espressione più precisa di origine inglese, ovvero "munch", ormai abbastanza diffusa anche in italiano. Se viene impiegata la prima soluzione la traduzione sarà più vaga rispetto all'originale e il pubblico italiano non avrà ricevuto un'informazione

FIG. 4 →
 “Munch!”



equivalente. Tuttavia, se si opta per la seconda possibilità si fa uso di una parola dotata di significato nella lingua di provenienza ma interpretata dal lettore italiano come semplice suono o rumore (Morgana, 2020: 186). Se quest’ultimo non è familiare con il linguaggio dei fumetti dovrà quindi eseguire uno sforzo interpretativo che il lettore russo, di contro, non ha bisogno di fare.

La sfida traduttiva lanciata da Aleksandr Utkin con *Skazki Gamajun* è, in conclusione, molteplice. In essa si sovrappongono e intersecano più strati: la resa di motivi di fiabe popolari intessuti in quella che può essere definita una storia autoriale, il mantenimento delle peculiarità di un folclore che contiene riferimenti tradizionali specifici, la trasposizione per un tipo di pubblico che si inserisce in un contesto culturale differente e le problematiche interlinguistiche legate ad un genere multimediale. In traduzione risulta parzialmente possibile riportare un sapore folclorico altro, pur dovendo rimanere entro i limiti imposti dalla narrazione e dal medium del fumetto. Ciò che pare essere l’ostacolo più insormontabile è in realtà la diversa percezione che il pubblico italiano e russo hanno dell’intreccio narrato: le precondizioni sono

diverse e, di conseguenza, lettori provenienti da contesti culturali differenti avranno una familiarità più o meno sviluppata con i temi trattati, che non evocheranno quindi le stesse impressioni. Impiegare delle strategie traduttive per le quali i fumetti vengono “manipolati sia a livello testuale sia a livello grafico”, come suggerisce Fusco (2010: 272), rischierebbe di snaturare eccessivamente il prodotto di partenza. Aggiungere qualche spiegazione breve e concisa all’interno delle nuvolette, come dimostrato nell’esempio di *Gamajun*, può però costituire una soluzione parziale, poiché introduce il lettore italiano a temi per lui nuovi senza appesantire eccessivamente una lettura che è pensata per essere leggera e avvincente.

In conclusione, gli ostacoli traduttivi che si incontrano nell’approcciare un testo all’apparenza così semplice, quale potrebbe sembrare *Skazki Gamajun*, dimostrano ancora una volta la capacità del fumetto di assimilare e rielaborare elementi culturali tradizionali, donando loro nuova vita e rimettendoli in circolo all’interno di contesto culturale preciso. Il ruolo della traduzione in questo caso è quindi quello di contribuire alla diffusione di tali contenuti non solo all’interno dei confini nazionali, ma anche in una lingua – e quindi cultura – differente da quella di origine. ♡

- MALENOVÁ, EVA KUDRJAVTSEVA, 2019: Vvedenie. *Skazka - voprosy perevoda i vosprijatija*. Ed. Eva K. Malenová et al. Brno: Masaryk University Press. 4-6.
- MORGANA, SILVIA, 2020: Avventure dell'italiano a fumetti. *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*. Ed. Claudio Ciocola et al. Firenze: goWare.
- NAMYČKINA, ELIZAVETA VALENTINOVNA, 2010: Skazka kak literaturnyj žanr. *Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* 2, 3. 103-109.
- NENAROKOVA, MARIJA 2019: Russkaja narodnaja skazka v anglojazyčnom kontekste - trudnosti perevoda. *Skazka - voprosy perevoda i vosprijatija*. Ed. Eva K. Malenová et al. Brno: Masaryk University Press. 8-34.
- PRJAMOJ EFIR, 2021: Prjamoj efir s Aleksandrom Utkinym. *Instagram/Bumkniga*. [<https://www.instagram.com/tv/CT7HfdZqpUx/>]
- PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, 1968: La trasformazione delle favole di magia. *I formalisti russi*. Ed. Tzvetan Todorov. Torino: Giulio Einaudi editore. 275-304 .
- PROPP, VLADIMIR JAKOVLEVIČ, 1990: *La fiaba russa*. Torino: Giulio Einaudi editore

Резюме

Сказки Гамаюн – это комикс, который переосмысливает русские народные сказки. Написанная и нарисованная Александром Уткиным, книга была издана парадоксально прежде в Великобритании, Франции и Испании чем в России. В комиксе встречаются знакомые персонажи русского фольклора, чьи истории переплетаются друг с другом. Таким образом, разные сюжеты и мотивы сказок соединяются в одном новом произведении, которое можно считать авторской сказкой. Анализируя строение, язык и иллюстрации *Сказки Гамаюн*, можно утверждать, что книга является интереснейшим и внутриязыковым переводом. Особенности такого произведения, которое соединяет словесный текст и визуальную форму, должны быть учтены переводчиком, который переносит комикс на другой язык, т.е. на другую культурную среду. Именно в этом состоят трудности в переводе *Сказки Гамаюн*.

Martina Ronchese

Martina Ronchese è studentessa magistrale in Traduzione specialistica e Interpretazione di conferenza all'Università degli Studi di Trieste. Appassionata di lingua e cultura russa, di recente i suoi interessi si sono rivolti in particolare ai fumetti come genere e alla loro traduzione.

Martina Ronchese is a Master student in Specialized translation and Conference interpreting at the University of Trieste. Focusing on Russian language and culture, her interests lie primarily in comics as a genre and their translation.



**Venezia, la luna...
e Andrej Bil'žo**
Venice, the Moon...
and Andrej Bil'žo

L'articolo di Olga Strada è dedicato al fumettista, scrittore, medico psichiatra russo Andrej Bil'žo, che negli anni '90 ha dato vita al fumetto Petrovič, divenuto uno dei beniamini dei lettori russi. Tra le numerose pubblicazioni dell'autore, la guida dedicata a Venezia che offre un approccio inedito al racconto di una città della quale si pensa di sapere tutto o quasi.

BIL'ŽO, PETROVIČ, FUMETTO,
CULTURA, VENEZIA, ITALIA, RUSSIA

Olga Strada's article is dedicated to the Russian cartoonist, writer and psychiatrist Andrei Bilzho, whose comic strip Petrovich has become a favourite with Russian readers since it was published in the 1990s. Among the author's numerous publications is a guide to Venice that presents a novel approach to the story of a city which we think we know almost everything about.

BIL'ŽO, PETROVIČ, COMICS,
CULTURE, VENICE, ITALY, RUSSIA

Venezia e Andrej Bil'žo. Un binomio che agli occhi di un lettore italiano dice ben poco, tranne, naturalmente, la parte che riguarda la città lagunare. Bil'žo, chi è costui? Cosa c'entra con Venezia? Bisogna fare qualche passo indietro per spiegare chi sia e quale ruolo giochi nel contesto del nostro "racconto per immagini".

Per chi negli anni '90 abbia avuto una certa dimestichezza con Mosca e la sua intelligenza bohémienne, la figura di Andrej Bil'žo è nota in primo luogo per il fumetto *Petrovič*, frutto dalla sua fantasia. In secondo luogo, per aver dato vita all'omonimo club, anch'esso ispirato a questo singolare personaggio. Il "Petrovič" (KLUB-RESTORAN) è tuttora un luogo di ritrovo, amato da moscoviti e stranieri di stanza a Mosca, per chi è alla ricerca di certe atmosfere nostalgiche, dove musica, poesia, cibo, si rincorrono in spazi arredati con memorabilia di gusto retro.

Le vignette di *Petrovič* hanno animato dal 1992 le pagine del quotidiano «Kommersant», per trasferirsi, 15 anni più tardi, su quelle del giornale «Izvestija». Questo personaggio, una sorta di Cippiuti di Altan – fatte le debite differenze culturali – è diventato uno dei beniamini dei lettori. *L'homo simplex* *Petrovič* era l'emblema dello smarrimento che i russi intuitivamente avvertivano immersi in quella zona indefinita, ma gravida di infinite possibilità rispetto a un futuro abbagliante, che caratterizzava la Russia di quel periodo di transizione da un sistema politico-economico ad un altro. Forte della sua esperienza di medico psichiatra, Andrej Bil'žo, attraverso il suo eroe, aveva dato voce ai cittadini ex-sovietici che da un giorno all'altro si erano trovati senza la terra sotto i piedi, senza certezze, seppure da tempo consunte, senza i capisaldi, tuttavia rassicuranti, che per settant'anni avevano regolato la loro vita. Così definisce l'autore il suo personaggio:



← **FIG. 1**
 “Cercate di capire, la Russia ha un suo cammino...”¹

← **FIG. 2**
 “Costui, collega, ha cercato di capire la Russia con il senno...”²

1
 Tipico personaggio di una delle fiabe russe più diffuse, il Kolobok (una sorta di bombolotto di pasta) in basso a destra, ribadisce agli attoniti vecchietti il concetto, ispirato all’eterna querelle tra slavofili e occidentalisti e che ha ripreso forza negli ultimi decenni, sul fatto che lo sviluppo socio-politico Russia debba seguire un percorso tutto suo.

2
 In questa vignetta il riferimento è ai celebri versi del poeta Fëdor Tjutčëv, “La Russia non si intende con il senno, né la misura col comune metro; la Russia è fatta a modo suo, in essa si può credere soltanto”, tuttora, per molti, una chiave di lettura per comprendere il paese.

Chi è Petrovič? Non saprei neppure io. Aveva iniziato a crescere dentro di me e all’IMPROVVISO è nato. [...] Petrovič è una bizzarra “non creatura”, talvolta ingenua, talvolta buona, talvolta cattiva, talvolta aggressiva, talvolta permalosa, talvolta allegra, spesso offesa, spesso ingannata, che viveva nell’Urss, e successivamente nel periodo che io chiamo di intermezzo, tra l’Urss e l’epoca attuale, alla quale ancora non riesco a dare un nome. Insomma, Petrovič continua a vivere a dispetto di tutti e continua a divertirsi, nonostante tutto. (Bil’ žo, 2007: 5)

Petrovič, il cui nome potrebbe essere l’equivalente di un Rossi, rappresentava l’uomo medio nella sua fase di passaggio da ex-sovietico a neo-russo, con tutto il suo substrato culturale fatto di miti dell’Urss, dell’epica popolare e della letteratura russa (fig. 1-2), di stratagemmi per la sopravvivenza: il medesimo mix di elementi che, nello stesso scorcio di anni, avevano fornito materiale creativo per una schiera di artisti e scrittori russi, tra i quali Mamyšev-Monro, il Blue Noses Group, Pavel Pepperštein, Viktor Pelevin, Vladimir Sorokin.

“Alle persone prive di autoironia, piene di sé, convinte della propria perfezione, spiritualità, impeccabilità, giustizia, è fortemente sconsigliato aprire questo libro” (Bil'žo, 2007: 5), reca la quarta di copertina di una delle numerose pubblicazioni dell'autore dedicate al suo eroe. L'ironia rappresenta dunque il prisma attraverso il quale affrontare le avventure/disavventure che animavano l'insolita quotidianità, fatta di nuovi riti e ignoti archetipi. Naturalmente alla tradizione letteraria russa e sovietica non era estraneo lo spirito satirico che stigmatizzava le incongruenze dei regolari “cambi di direzione” del paese: da Gogol' a Zoščenko, passando per Il'f e Petrov, questa linea narrativa ha attraversato molta della sua produzione letteraria. E anche negli anni in cui in Urss c'era poco spazio per un sentimento di rilassata e consapevole *joie de vivre*, un refolo di aria fresca proveniva dal sorprendente senso di autoironia dei suoi martoriati abitanti. Celebri sono le esilaranti storielle che nascevano e attraversavano longitudinalmente tutti i fusi orari del suo immenso territorio.

La poetica di Bil'žo, che abbina un segno grafico ingenuo all'acutezza di una scrittura asciutta e fulminante, si inserisce nell'alveo di questa tradizione, alla quale si aggiunge una indubbia matrice ebraica, non in senso religioso, quanto piuttosto nella sua valenza pronta a cogliere gli aspetti più grotteschi della tragicità. L'aggettivo grottesco è quello che forse meglio si conforma alla realtà descritta da Bil'žo, una realtà nella quale il povero Petrovič, un omino disegnato con i tratti naif, il naso lungo, la bocca larga perennemente aperta quasi a voler sempre gridare qualcosa, fluttua come un naufrago. Il fumetto che esce dalla sua bocca condensa in poche parole pensieri originati da un'unione di opposti, da ossimori che si manifestano non solo nell'enunciato ma anche nelle situazioni rappresentate, da citazioni letterarie saldamente radicate nell'habitat psicologico dell'*homo russicus* e applicate all'assurdità esilarante della

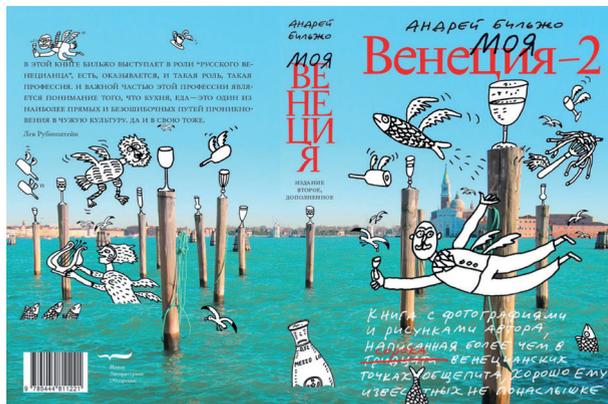


FIG. 3 →
Copertina
e retrocopertina
di La mia Venezia -2.

contingenza. Si tratta di giochi di parole complessi da rendere per chi non conosce la storia e la realtà quotidiana dell'Urss e della Russia, due concetti che si riversano l'uno nell'altro come la sabbia all'interno di una clessidra, tanto da confondersi tra loro. Un humus culturale fatto di slogan, quadri, monumenti, personaggi letterari, epoche storiche, aneddoti, nel quale sono prepotentemente entrati anche i realia 2.0.

Tra le conquiste della nuova era v'è senz'altro la possibilità di viaggiare, raggiungere le agognate mete oltrecortina, fare esperienza in prima persona di culture, spazi, colori, sapori prima solo immaginati. Con l'inizio del XXI secolo uno dei generi tra i più vivaci e gettonati dell'editoria russa sono state le guide turistiche, che negli anni si sono sempre più raffinate e specializzate, diventando dei manuali interessanti da leggere anche al di là della loro originaria predestinazione.

Forte di una capacità di racconto fluida e al tempo stesso acuta, Andrej Bil'žo, innamoratosi perdutamente di Venezia, si è cimentato nell'impresa di scrivere una guida dedicata alla regina dell'Adriatico. Classificare *Moja Venecija* (Bil'žo, 2014) e *Moja Venecija-2* (Bil'žo, 2020) come semplici guide è senza dubbio una *diminutio* (fig. 3). La città raccontata

da Bil'žo è molto di più di un vademecum, perché accompagna il lettore, russo e non solo, nelle stanze segrete di storie veneziane accadute in un recente passato, scopre luoghi poco noti e ne narra l'origine, segue le tracce delle presenze russe che nei secoli hanno percorso i masegni della città, presenta personaggi internazionali divenuti parte integrante del contesto veneziano.

L'autore offre un ritratto della città anche attraverso la lente del suo Petrovič, che passeggia accanto a lui alla ricerca di piccole storie, di antiche tradizioni, narrate con la leggerezza di chi ha uno sguardo non appannato dagli stereotipi. In questo senso il suo creatore riflette un'attitudine molto russa, quella cioè di non accontentarsi di una visione, come nella celebra pianta di Jacopo de Barbari, a volo d'uccello. Bil'žo e il suo alter ego Petrovič si addentrano nel corpo della città, lungo calli, squeri, campi, musei, palazzi per trovare quindi ristoro in uno dei tanti baccari dove riflettere sulla sua duplice natura:

Ad afferrarla per la coda, se Venezia fosse un pesce, o per l'orlo della sottana, se Venezia fosse una dama, sono riusciti solo i poeti che scrivono in versi e solo un poeta che scrive in prosa. Ho qui naturalmente in mente lo splendido saggio Fondamenta degli incurabili di Josif Brodskij. Ho voluto cimentarmi anche io ad afferrare Venezia per la coda, se fosse un pesce, e per l'orlo della sottana, se fosse una dama. Questo è il mio tentativo. Ed è per questo che ho intitolato il libro La mia Venezia. (Bil'žo, 2020: 9)



Bibliografia

BIL'ŽO, ANDREJ, 2007: *Anamnez. Pravda o Petroviče*, Moskva: Gajatri.

BIL'ŽO, ANDREJ, 2014: *Moja Venecija*, Moskva: NLO.

BIL'ŽO, ANDREJ, 2020: *Moja Venecija-2*, Moskva: NLO.

KLUB-RESTORAN: клуб-ресторан Петрович

[<http://www.club-petrovich.ru>].

Резюме

Герой комикса «Петрович», рожденный воображением художника-карикатуриста, писателя и психиатра Андрея Бильжо, является олицетворением бывшего советского человека, которому пришлось столкнуться с проблемами новой реальности, возникшей после распада СССР. С 1992 года автор предлагает читателям газет «Коммерсантъ» и «Известия» самокритичные карикатуры на злобу дня среднестатистического россиянина в период перехода от одной общественно-политической системы к другой. Продолжая русско-советскую сатирическую традицию, как фольклорную (русские народные сказки и позднесоветский анекдот), так и литературную (Грибоедов, Гоголь, Зощенко), «Петрович» указывает на парадоксы повседневной жизни посредством изысканной игры слов, сочетающейся с наивностью графической линии. Подобное видение прослеживается и на страницах «Моей Венеции» (2014) и «Моей Венеции-2» (2020) – путеводителей *sui generis*, посвященных королеве Адриатики. Обе книги предлагают портрет города через призму видения Петровича. Прогуливаясь вместе с Андреем Бильжо по «калли» (улочкам) и «кампиелли» (маленьким площадям), Петрович, с легкостью человека, чей взгляд не затемнен стереотипами, травит местные байки и рассказывает о местных старинных традициях. «Мне захотелось попытаться самому попробовать ухватить Венецию за хвост, если она — рыба, и за подол, если — дама. Это моя попытка. Я поэтому и назвал эту книгу “Моя Венеция”».

Olga Strada

Dal 2015 al 2019 Olga Strada ha diretto l'Istituto Italiano di Cultura di Mosca. Ha svolto studi su Sergej Djačilev e la rivista "Il mondo dell'arte". Ha curato: Io e Il barbiere di Siberia. Nikita Michalkov e il suo film (Liberal Libri, 1999), Djačilev. Il mondo dell'arte (Marsilio Editori, 2014), La Russia e l'Occidente. Visioni, riflessioni e codici ispirati a Vittorio Strada (Marsilio Editori, 2020), Nikolaj Trubeckoj. L'Europa e l'umanità (Aspis, 2021) e, con Claudia Olivieri, Italia-Russia. Un secolo di cinema / Italija-Rossija. Vek kino (PNB Print 2020).

From 2015 to 2019 Olga Strada was Director of the Italian Cultural Institute in Moscow. She has defended her dissertation about Sergei Diaghilev and the magazine "World of Art". She edited the following books: Io e Il barbiere di Siberia. Nikita Michalkov e il suo film (Liberal Libri, 1999), Djačilev. Il mondo dell'arte (Marsilio Editori 2014), La Russia e l'Occidente. Visioni, riflessioni e codici ispirati a Vittorio Strada (Marsilio Editori, 2020), Nikolaj Trubeckoj. L'Europa e l'umanità (Aspis, 2021). In 2020, together with Claudia Olivier, she co-edited the book Italia-Russia. Un secolo di cinema, which concludes the trilogy of works of the Italian Embassy in Russia on the topic of Italian-Russian cultural relations.

С 2015 по 2019 годы Ольга Страда была директором Итальянского Института культуры в Москве. Защитила диссертацию по деятельности Сергея Дягилева и «Миру искусства». Под ее редакцией вышли книги: «Я и “Сибирский цирюльник”», (Liberal Libri, 1999), «Дягилев. “Мир искусства”» (Marsilio Editori 2014 г.), «Россия и Восток. Сборник статей памяти Витторио Страда» (Marsilio Editori, 2020), «Николай Трубецкой. Европа и человечество» (Aspis, 2021). Под совместной редакцией с К. Оливьери в 2020 году вышла книга «Италия-Россия. Век кино», завершающую трилогию трудов Итальянского Посольства в Италии на тему культурных итало-российских взаимоотношений.



**Jezična varijacija,
prividna oralnost i
prevođenje: kontrastivni
pogled na hrvatski,
njemački i talijanski
prijevod jednog stripa**

Language Variation, Fictive
Orality and Translation:
A Contrastive View on the
Croatian, German and Italian
Translation of a Comic Book

Ovaj se rad bavi problematikom prijevoda jezičnih varijacija u stripovima s posebnim naglaskom na prividnu oralnost. Nakon kratkog prikaza fenomena varijacije i prividne ili fiktivne oralnosti kao prevoditeljskog izazova analizirani su odabrani dijelovi stripova iz serije *Captain Underpants* (hrv. *Kapetan Gaćeša*) odnosno prijevodi na hrvatski, njemački i talijanski jezik. Analiza je usmjerena na pitanje na koji se način i u kojem obliku određeni (morfo)fonetski, morfosintaktički, tipografski i ortografski elementi koji se odnose na oralnost i jezičnu varijaciju / stratifikaciju pojavljuju i primjenjuju u tekstovima na različitim ciljnim jezicima.

JEZIČNA VARIJACIJA, STRIP,
PRIVIDNA ORALNOST, FIKTIVNA
ORALNOST, KOMPARATIVNA ANALIZA,
HRVATSKI, NJEMAČKI, TALIJANSKI

This article explores the problems related to the translation of language variation and especially feigned orality in comic books. After some considerations on the phenomenon of the variation and „feigned“ or „fictive“ orality as a translation problem, the study focuses on selected extracts of comic books contained in the book series *Captain Underpants* and on their Croatian, German and Italian translation. The central question is how some (morpho)phonetic, morphosyntactic, typographical and orthography elements marking orality and language variation / stratification are treated in texts in different target languages.

LANGUAGE VARIATION, COMIC BOOK,
FICTIVE ORALITY, COMPARATIVE
ANALYSIS, CROATIAN, GERMAN, ITALIAN

1

Iako se u hrvatskom prijevodu Iserovih radova (2007a, b) rabi pojam *fingirani govor*, u ovome radu kao hrvatski ekvivalent engleskog (*feigned / fictive orality*) odnosno njemačkog (*fingierte / fiktive Mündlichkeit*) pojma upotrebljava-mo pojam *prividna* ili *fiktivna oralnost*, s obzirom na to da se u hrvatskoj jezikoslovnoj literaturi ovaj pojam još nije ustalio. Također valja napomenuti da je u literaturi na engleskom jeziku ustaljeniji pojam *fictive orality*, dok u njemačkoj literaturi dominira pojam *fingierte Mündlichkeit* (Goetsch 1985: 202), iako se može pronaći i pojam *fiktive Mündlichkeit* (Freunek 2007: 27, Rocco/Pavić Pintarić 2016: 252).

UVOD

O jezičnoj varijaciji i posebno o tzv. prividnoj ili fiktivnoj oralnosti¹ u narativnim djelima dosad su napisani brojni znanstveni radovi te su ti pojmovi dovoljno iscrpno obrađeni iz lingvističke i translato-loške perspektive da bi se mogao teoretski promotriti problem koji ovi fenomeni mogu predstavljati u prijevodnom procesu. Istovremeno se pri unutarjezičnom, ali i međujezičnom pogledu na prevodilačku praksu pokazuje iznimno velika varijacija u pristupima. Prevođenje kulturnospecifičnih elemenata koji u širem smislu mogu obuhvatiti i prevođenje dijalektalnih ili sociolektalnih elemenata kao jednog vida prividne oralnosti predstavlja stalan izazov u prevoditeljskoj praksi. To je posebice vidljivo na primjeru razlika ili proturječnosti povezanih s kulturnim i književnim tradicijama, arhitekturom pojedinih jezika (Coseriu 1976), individualnim prevodilačkim odlukama, ali i izdavačkim politikama.

Ovaj rad tematizira prevođenje dijastratski te djelomično dijatopski i diafazično konotirane jezične varijacije kao sastavni dio multimodalnog narativnog žanra *strip*. Cilj je rada ilustrirati različite tendencije na primjerima prijevoda odabranih sekvenci serije *Captain Underpants* na trima jezicima: hrvatskom, njemačkom i talijanskom. Pritom valja napomenuti da je naglasak isključivo na *jezičnim* odnosno verbalnim aspektima prividne oralnosti i njihovom prijevodu, dok karakteristična isprepletenost tekstualnih i vizualnih elemenata stripa (Barthes 1989, Celotti 2012, Vicari 2016, Zanettin 1998) nije u fokusu ovoga rada. U analizi je pažnja usmjerena na prijevod elemenata koji u stripu generalno pridonose ekspresivnoj dimenziji oralnosti, kao što su masno otisnuta slova, kurziv, velika tiskana slova, mogućnost manipulacije veličinom slova te kombinacije slova s ideofonima koji zahvaljujući

elementima onomatopeje i vizualne metafore upotpunjuju jezični izraz stanja i emocija (Catricalà 2000: 21-25), dok ostali aspekti vinjeta nisu obrađivani u ovome radu.

Analizirani se tekstovi nalaze u dvjema knjigama iz popularne serije za djecu i adolescente *Captain Underpants* američkog autora Dava Pilkeyja: *The Adventures of Captain Underpants* (hrv. *Zgode i nezgode kapetana Gaćeše*, 1997) i *Captain Underpants and the Wrath of the Wicked Wedgie Woman* (hrv. *Kapetan Gaćeša i bezumni bijes bubnute babetine*, 2001). Riječ je o nekoliko stranica kratkih i dužih stripova unutar navedenih knjiga koji u narativnoj strukturi djela funkiraju kao fiktivna djela dvojice protagonista serije, *Harolda* i *Georgea* (u hrvatskoj verziji *Darka* i *Marka*). Ta dvojica školaraca i prijatelja u svojem stripu stvaraju novi fiktivni svijet i prividnu oralnost služeći se, između ostalog, jezičnim i tipografskim instrumentima. Knjiga nam donosi njihovu (pozadinsku) priču, a oni nam taj imaginarni svijet predstavljaju kroz fiktivni dječji rukopis.

TEORIJSKI OKVIR

Prividna oralnost nastaje u književnim tekstovima integriranjem izabranih jezičnih sredstava koji su prije svega u situacijskoj blizini (njem. *Nähesituation*) prototipični i funkcionalni. Da bismo pobliže objasnili pojam situacijske blizine, nužno je razlikovati prividnu oralnost i autentičnu ili prototipnu oralnost koja se u ovome kontekstu može smatrati spremnikom onih jezičnih sredstava koja su funkcionalna u komunikacijskim događajima najvećeg stupnja blizine. Pritom valja razlikovati sljedeće parametre: međusobnu percepciju komunikacijskih partnera (fizička blizina; usp. Nicklaus (2015) prema Koch i Oesterreicher (1985) i Ágel/Hennig (2007), bliskost komunikacijskih

2
 Za detaljniji pregled
 terminologije
 i tumačenje pojmova
 v. Niklaus/Rocco
 (2018: 393-397).

partnera (osobna blizina; usp. Tannen 1982: 15), uključenost odnosno angažiranost autora (tematska blizina), reciprocitet (interaktivna blizina) te sinkronicitet (vremenska blizina; usp. Dürscheid 2003: 8). Regionalno obilježeni jezični segmenti, čak ako ih i nije moguće izjednačiti s prototipičnim jezikom blizine ili blizinskim jezikom (njem. *Nähesprache*; usp. Koch i Oesterreicher 2011: 17), također se smatraju pokazateljima oralnosti jer ih govornici doživljavaju u prototipičnoj situacijskoj blizini.

Kad je riječ o oblicima prividne oralnosti, postavlja se pitanje kako se oralnost inscenira u pripovjedačkom literarnom žanru. Svjesni primjeri oralnosti u pripovjednim djelima pojavljuju se već u samim počecima povijesti književnosti, a u stručnoj literaturi na različitim jezicima može se pronaći pod različitim pojmovima, primjerice kao *fingierte Mündlichkeit* (Goetsch 1985: 202), *fiktive Mündlichkeit* (Frank 1997: 51, Freunek 2007: 27) odnosno pod istovjetnim engleskim pojmovima *feigned* ili *fictive orality* (Brumme i Espunya 2012: 13), kao *literarni jezik blizine* (njem. *literarische Sprache der Nähe*; Henjum 2004), *literarna oralnost* (njem. *literarische Mündlichkeit*; Freunek 2007 ili fr. *oralité littéraire*; Dauphin i Derive 2009) te naposljetku kao *literarni dijalekt* (eng. *literary dialect*; Azevedo 1998). U ovom kontekstu Tullio De Mauro već 1970. godine spominje tzv. *neformalnu pisanu normu* (tal. *norma informale scritta*; De Mauro 1970: 179), dok Koch i Oesterreicher (1985) uvode pojam *iskonstruirana blizina* (njem. *hergestellte Nähe*). Za razliku od usmenih dijaloga i pripovjednih postupaka u usmenom kontekstu, kod prividne se oralnosti govoreni elementi reproduciraju kroz pisani medij. Stoga se prividna oralnost može promatrati kao oblik insceniranja oralnosti kod koje se recepcija odvija kroz čitanje pisanog materijala.²

Pokazatelji odnosno signali oralnosti (njem. *Mündlichkeitssignale*) pojavljuju se u različitim oblicima, različitom broju i mogu imati različite funkcije. Kao obilježje pripovjednog stila prepoznamo manje ili više konvencionalizirane i dijelom ikoničke elemente (Rocco/Canavese 2016: 174) koji se u načelu smatraju intencionalnom ili namjernom prividnom oralnošću. Takvi elementi prožimaju tekst ili djelomično ili u cijelosti i pridonose iluziji usmenog izlaganja (Kohl 1988: 134; usp. i Rocco/Pavić Pintarić 2016: 252) odnosno simuliraju susret pripovjedača (govornika) i publike. No prividna oralnost može ostati ograničena i na povremeno ubacivanje dijaloga ili monologa ispunjavajući tako određene funkcije pa tako primjerice može upućivati na jezičnu blizinu (njem. *Nähesprachlichkeit*), modulariti dramatičnost djela, stvarati efekt ironije, pridonositi kontekstualizaciji likova, njihovom ponašanju, subjektivnosti te implicitno karakterizirati njihove odnose (Czennia 2004: 508, Bal 2009: 64, Brumme / Espunya 2012: 23, Affolter 2011: 79).

Na prividnu oralnost ne utječe samo jezično oblikovanje dijaloga nego i govor pripovjedača. Kad govori o mimezi ili oponašanju oralnosti (njem. *Mündlichkeitsmimesis*) Affolter (2011:1 27-129) razlikuje dva temeljna načina pripovijedanja. U prvome je načinu, kod tzv. pripovjedačke instance bez prividne oralnosti (njem. *erzählende Instanz ohne fingierte Mündlichkeit*), standardnojezična pripovjedačka razina u opreci s govorom likova, dok se u drugome načinu, kod tzv. pripovjedačke instance s prividnom oralnošću (njem. *erzählende Instanz mit fingierter Mündlichkeit*) pripovjedački dijelovi i govor likova toliko upotpunjuju da prividna oralnost ne dolazi posebno do izražaja.

Promatramo li, pak, prividnu oralnost iz translatološke perspektive, moramo imati na umu da je ova vrsta oralnosti s karakterističnom strukturom i već konvencionaliziranim obilježjima specifična za pojedini jezik. Grosse pokazatelje prividne oralnosti poima kao određeni

oblik (kazališnih) rekvizita (Grosse 1972: 666) koji kod čitatelja mogu aktivirati odgovarajući inventar asocijacija odnosno jezičnih i društvenih stereotipa. U kontekstu dijalekatskih elemenata Antonelli (2000: 684) govori da nije riječ o toliko snažnoj mimetičkoj nego više evokativnoj vrijednosti, barem od početka 1990-ih godina. Možebitne sociolingvističke implikacije određenih elemenata prividne oralnosti zbog specifične jezične arhitekture (Coseriu 1976: 29) teško je prenijeti iz jednog jezika u drugi (usp. i Vicari 2016: 185). Uzimamo li u obzir sintaktička i informativna obilježja oralnosti, nužno je polaziti od efekta oralnosti koji nije uvijek moguće identificirati i prilagoditi.

Na temelju svega navedenoga možemo zaključiti da prividna oralnost predstavlja jedan od ključnih izazova u književnom prevođenju, posebice zato što postoje značajne razlike uvjetovane karakterističnim tekstnim vrstama i književnom tradicijom pojedinih jezika, a koje se odnose na mogućnosti oblikovanja, strukturiranja i ulogu oralnosti u govoru likova i pripovjedača (usp. Schwitalla/Tiittula 2009; Brumme 2008: 58-59).

ANALIZA

Kad je riječ o kontekstu i stilu originalnog teksta, važno je naglasiti da se autor Dav Pilkey predstavlja publici odnosno čitateljima kao osoba koja je svoje probleme i poteškoće u školskoj dobi upravo zahvaljujući kreativnoj aktivnosti crtanja i stvaranja stripa uspjela pretočiti u ono što možemo smatrati bitnim odlikama njegovog stvaralačkog djela. Tako na autorskoj stranici (vidi i video sličnog sadržaja) čitatelj doznaje sljedeće:

When Dav Pilkey was a kid, he was diagnosed with ADHD and dyslexia. He was so disruptive in class that his teachers made him sit out in the hallway every day. Luckily, Dav loved to draw and make up stories, so he spent his time in the hallway creating his own original comic books—the very first adventures of Dog Man and Captain Underpants (About Dav Pilkey: <https://pilkey.com/author>).

3
Vidi „The Ultimate Epic Guide to Using Dav Pilkey’s Books in the Classroom“, poglavlje “Encourage kids to be creative without worrying about being perfect“ (Encourage kids).

U jednom Pilkeyevom pismu upućenom nastavnicima (*Dear teachers*) između ostalog doznajemo sljedeće o autorovim iskustvima s djecom i o stripu:

Everywhere I went, I met kids who were stifled creatively because of their fears of imperfection. [...] George and Harold’s simple, silly, and wildly imperfect mini-comics turned out to be one of the most popular parts of each book. My hope was that George and Harold’s “imperfect examples” would give kids permission to invent their own stories without concern for perfectionism, and so far, it seems to have worked. ³

Iz te perspektive strip koji u sklopu knjige oblikuju sami protagonisti, školarci George i Harold, odnosno Georgeov i Haroldov fiktivni svijet u okviru fikcije pojedinačnih knjiga i cijele serije, nudi mogućnost poistovjećivanja ne samo na temelju sadržaja, subverzivnih epizoda i „nepodopština“ usmjerenih prema manje ili više represivnim predstavnicima školskog sustava nego posebice na temelju elemenata razgovornog stila, kolokvijalnog govora, slenga (*there’s some stuff you need to know*, (W1, S. 6). Vrlo važno obilježje stripa su tipične gramatičke i pravopisne pogreške školaraca, kao primjerice u uvodnom djelu stripa prve knjige „The Adventures of Captain Underpants“ *Drawed by Harald Hutchins; A informashonal comic; Onse upon a time There were Two cool*

4
Kraticama W₁, W₂,
A₁ itd. (s brojem
stranice) obilježavamo
citate iz analiziranih
stripova koji su na-
vedeni u 4. poglavlju
(Literatura, Korpus).

Kids named George and Harold, te u petoj knjizi „Captain Underpants and the Wrath of the Wicked Wedgie Woman“: *our comand* (W₁, S.1)⁴, *where do you think your going? advenchures with lots of inapropreate hu- mor; Askidentelly* (W₁, S.2), *Two things you half to be careful About is; youl’l Be sorry* (W₁, S.3), *No shes not* (W₁, S.2).

Kao što je vidljivo iz navedenih primjera, možemo govoriti o dija- stratski konotiranim elementima, o jezičnim odstupanjima i pogreš- kama te pokušajima ispravljanja pogrešaka koji su u okviru romana funkcionalni u više pogleda: ne samo u okviru karakterizacije likova i konteksta te za ovu seriju ključnih elemenata humora, parodije i gro- teske, već i kao ohrabrujuća poruka čitateljima koji se tijekom školova- nja i odrastanja suočavaju sa sličnim problemima. Ovakvi su primjeri ujedno i dokaz da možebitne jezične i pravopisne slabosti ili negativno vrednovanje školskih kompetencija nisu nikakva prepreka kreativno- sti, inovativnosti i duhovitosti.

Na temelju izdvojenih primjera možemo zaključiti da se hrvatski prijevod najviše približava autorovoj intenciji ohrabrivanja “nesavr- šenosti” odnosno poticanja djece da vođeni “nesavršenim primjerima” i oslobođeni straha sami osmišljavaju vlastite priče (vidi 3.1).

Budući da se ovaj članak ne bavi iscrpnom analizom cijele serije knjiga odnosno stripova, već temeljnim jezičnim obilježjima prije- voda na hrvatski, njemački i talijanski jezik, u nastavku ćemo dio tih obilježja izdvojiti na temelju analize jedinog stripa iz prvog romana te triju stripova iz petog romana.

Hrvatski prijevod

U hrvatskom prijevodu Predraga Raosa spomenuta se dijastratski obi- lježena odstupanja izvornog teksta očituju u gramatičkim i pravopi- snim pogreškama među kojima se kao i u engleskom izvorniku često

mogu pronaći pogreške koje se tipično pripisuju djeci i analiziraju u kontekstu (osnovno)školskog obrazovanja. Tako možemo govoriti o karakterističnim pravopisnim pogreškama do kojih dolazi zbog nepoznavanja pravopisnih pravila o pisanju velikog i malog slova ili zbog poteškoća u razlikovanju pojedinih artikulacijski bliskih fona i fonema tj. fonetskih skupina kao što su č/ć, dž/đ, ije/je: *oćaja* (> *očaja*, A2, S. 14), *pamućno* (> *pamućno*, A2, S. 15) *božić* (> *Božić*, W2, S. 22); *zadaće* (> *zadaće*, W2, S. 22); *gaće* (> *gaće* W2, S. 24); *kreće* (> *kreće*, W2, S. 25); *bdi-jo* (> *bdio*, A2, S. 15), *budženje* (> *buđenje*, W2, S.22), *svjet* (> *svijet*, W2, S. 24), *piće* (> *piće*, A2, S.18), *bijonička pundža* (> *bionična punđa*, W2, S. 24). Te se karakteristike nerijetko pojavljuju unutar iste rečenice „*Uskoro prođžu tu nekakva dijeca*“ (W2, S. 27). Valja spomenuti i primjere hiperkorekcije (*stjekla* umjesto *stekla* u „*stjekla je bionične moći*“, W2, S. 24) te pravopisne pogreške povezane s asimilacijom i klitizacijom, ozvučenjem ili obezvučenjem na početku riječi ili početku sloga: *ftica* (> *ptica*, W2, S.8), „*Svaka zličnost sa živim ljudima (žifim ili mrtfim)[...]*“ (> *sličnost, živim ili mrtvim*, W2, S. 30), *na najvišju sgradu* (> *najvišu zgradu*), *brezgaća* (> *bez gaća* W2, S. 26); *došao ksebi* (*došao k sebi*), *Al jednog danka jada inejada* (*i nejada*). Prividna oralnost vidljiva je i na primjerima apokope i sinkope karakteristične za govoreni jezik: *skoćti* (*skočiti*), *250 stranca* (> *stranica*, W2, S. 22), *vid' vraga* (W2, S. 7).

Odstupanja na morfološkoj razini u prvom se redu odnose na pridjevske nastavke i tvorbu komparativa i superlativa (*boliju, brzju, jačju* > *bolju, bržu, jaču*, W2, S. 23), na pogrešne analogije, deklinacije imenica, zamjenica i brojeva te konjugacije: *dva super klinaca* (> *klinca*, W2, S. 7), *svijima* (> *svima*, W2, S. 22), *pazi na dvoje* (> *na dvije stvari*, W2, S. 9).

Humornom efektu posebno pridonose analogije tipične za dječji govor koje nastaju u procesu učenja i svladavanja gramatike i pravopisa, npr. *pišeju* (*pišu*) u *crtaju* i *pišeju* (W2, S. 22) ; *ne možem* (> *ne mogu*, W2, S.

5 Kod primjera *-nosac* moguća je analogija s nosačem zrakoplova ili s brodom koji dovozi vodu na otoke, vodonosac.

6 Kapović (2006) govori o najmanje četirima poddijalektima zagrebačkoga govora: zagrebački koji govore najmlađe generacije rođene u Zagrebu, konzervativna kajkavska varijanta staroga dijela Zagreba i periferije, zagrebačka štokavština kojom govore štokavci koji su se doselili u Zagreb te nestandardna varijanta koju Zagrepčani koriste kad žele ili nastoje govoriti standardnim jezikom. Stoga se u Zagrebu mogu čuti dva od triju najvećih hrvatskih dijalekata: kajkavski i štokavski.

7 Danas se ovaj oblik koristi u razgovornom jeziku. Riječ je o arhaičnome obliku koji u infinitivu glasi "brigati" (u značenju "brinuti"), a nalazimo ga i u čakavskim govorima (usp. Kuzmić, 2004: 254).

22), *informacionistički* (*informacijski* > W2, S. 7), manipulacija ili preinaka frazeologizama (*jako i pomagaj* > *jao i pomagaj*, W2, S. 30), igre riječima (*leptira* – *lektira* u „*Jednom je svijima preko božiča dala za leptiru 51 knjigu*, W2, S. 22; *podrijetlo* – *podrigjetlo*; *prazno-pusto* u „*mnoge <s>prazno</s>pustolovine*“, W2, S. 8), ironična upotreba književno konotiranih izraza (*gorke suze liti*; *roniti još gorkije* W2, S. 9) ili zalihosnost (*Mrtva sto posto do daske*, W2, S. 23).

Humor i jezična kreativnost očituju se i u inventivnim ideofonima, katkad u kombinaciji s onomatopejskim riječima: „[...] *slučajno ždroknuo Ekstra jaki sok za super snagu*“, *ŽDROK ŽDROK* (W2, S. 8), *starship Enterprize* W1, S. 127, *Štirkonosac*⁵ *Enterprize*, W2, S. 128) ili *new improved extra-strength super hero* A1, S. 10) (*poboljšani ojačani junak de-Luxe*, A2, S. 14). Zadnji primjer posebno ilustrira kreativnost prijevoda na hrvatski jezik jer dodatak "de-Luxe" upućuje na veću inventivnost od engleskog izvornika. Još neki primjeri u hrvatskome prijevodu pokazuju da za postizanje humornog efekta nije relevantno koliko se strogo prijevod oslanja na formulacije iz izvornika niti pojavljuju li se odstupanja u prijevodu na nekoj drugoj jezičnoj razini (fonološkoj, morfološkoj, leksičkoj): *Nisam gotov ni s pola zadače!!!* (> eng. *I half to do my homework!!!*, W1, S 22, W2, S. 22).

U prijevodima se pojavljuju i dijatopski i dijakronijski obilježene varijante kao što su izrazi u govorenom jeziku i djelomično, ali ne isključivo, na kajkavskom narječju i zagrebačkom⁶ slengu (*cukreni* W2, S. 132, *da ga zememo* W2, S. 132, *nekaj strašnega* W2, S. 23, *vrag bi ga znal* W2, S. 132, *od rata nikad niš* W2 S. 126, *limači* W2, S. 28 *fala klinici* W2, S. 28, *ma nema frke*; *ma nema teorije*), te na čakavskim i drugim narječjima (*vid' vraga* W2, S. 7, *ma jok, ma gdje s'navro* W2, S. 8, *Niš ne brigaj*⁷, W2, S. 128), uključujući djelomično arhaične oblike prošlih vremena

karakteristični za čakavske i ostale dijalekte: *žuljajidu* – *žuljadu* (*imadu...*) (usp. Kušćević 2017: 100 ili Kolenić 1999: 110).

No kad govorimo o funkcionalnosti, niz različitih jezičnih varijeteta i varijacija u korpusu analiziranom u ovome radu ne možemo smjestiti u kontekst stereotipa i predrasuda koji se često pojavljuju u prijevodima oralnosti i jezičnih varijacija, a koji se povezuju s različitim društvenim skupinama nerijetko im na taj način pridajući manji ili veći društveni ugled odnosno prestiž.⁸

Naposljetku valja istaknuti da su samo u hrvatskom prijevodu imena dvojice protagonista kroatizirana te George i Harold postaju Darko i Marko.

Njemački prijevod

U jezičnoj analizi primjera njemačkoga prijevoda uočeni su pojedini elementi dijastratske i dijafazične varijacije tipične za žargon mladih koja se ostvaruje prefiksima i prijedlozima u funkciji intenzifikatora, anglicizmi, kolokvijalni izrazi i elementi kolokvijalnog stila: *um noch etwas gebacken zu kriegem, die voll coolen Abenteuer, extra-cooler Superheld, Nichts da!* (A3, S. 16), *ein paar Dinge* (W3, S. 6), *Jungs* (W3, S. 7), *Klos* (W3, S. 8), *total steif* (W3, S. X). Navedeni primjeri pridonose živosti teksta te devijantnom odnosno subverzivnom mladenačkom stilu. Međutim, osim nekoliko primjera morfosintaktičkih obilježja kao što su različiti tipovi eliptičnih konstrukcija (*wo willst du denn hin; mussten hinter ihm her*, W3, S. 8; *Muss Hausaufgaben machen*, W3, S. 22) ili upotreba tzv. pokaznog člana (njem. *Demonstrativartikel*) u ulozu osobne zamjenice (*Die hatten einen echt fiesem Schulleiter, Herrn Krupp*, W3, S. 7), ti se elementi uglavnom svode na leksička obilježja kao što su kolokvijalni, intenzivirajući pridjevi i prilozima s obilježjima govora mladih (*cool, irgendwie, total steif, voll cool, echt aufpassen*), imenice (*Jungs, Klos*) i glagolski prefiksi

8 Ovakvu praksu ističe i Žanić kada analizira različite strategije koje se koriste u sinkronizaciji animiranih filmova na hrvatski jezik. Žanić (2009: 11-14; 18; 48) smatra da dijalekti odražavaju bogatstvo svakoga jezika, sastavni su dio oralnosti, ali da često utjelovljuju i određene stereotipe. Tako prema Žaniću u hrvatskom kontekstu prevladava mišljenje da negativno obojeni likovi govore dalmatinskim dijalektima i regiolektima, prije svega splitskim, iako katkad govore i kajkavskim dijalektima koji prevladavaju u sjeverozapadnim krajevima Hrvatske. Odabir dijalekata u nekim slučajevima odražava i opreku između sjevera i juga odnosno između Zagreba i Splita, dvaju najvećih gradova, no istovremeno ilustrira moć jezika i njegovu političku i društvenu dimenziju i ulogu kao izraz individualnosti i identiteta, što je uvijek usko povezano i s kulturom.

(*rumschreien*, W3, S. 22; *herumlaufen*, W3, S. 126), dok se rijetko odražavaju ostala, morfosintaktička, morfofonetska ili ortografska odstupanja od standarda usporediva s primjerima izdvojenima u hrvatskome prijevodu. Osim toga, rjeđe su igre riječima, preinake frazeologizama i ostale pojave uočene u hrvatskome prijevodu. U nekim primjerima ekspresivnoj dimenziji oralnosti pridonose tipografske strategije kao što su velika slova ili kombinacije velikih i malih slova: *Denn er musste nur sagen: „BEI DeR MACHT DeS UNTERhoSen-PLANETeN“* (W3, S. 132).

Talijanski prijevod

U talijanskom je prijevodu prepoznatljiva praksa koju su već ustanovili različiti autori analizirajući prijevode stripova s engleskog jezika na talijanski, ali i s francuskog jezika na talijanski. Tako Vicari (2016: 191, 193) ističe da se i u drugim prijevodima na talijanski jezik uočava tendencija standardizacije i neutralizacije raznih primjera oralnosti, varijacija i ostalih elemenata, a do sličnog zaključka u svojem istraživanju dolazi i Macedoni (2010: 101) uočivši da se talijanski prijevodi u znatno većoj mjeri oslanjaju na standardni jezik i kodificiranu normu zanemarujući karakterističnu ekspresivnost u službi dijaloga svojstvenu stripu te stoga ne možemo govoriti o značajnijim dijafazičnim ili dijastratskim varijacijama. To je pokazala i ova jezična analiza, kao što ilustrira sljedeća usporedba s već citiranim hrvatskim prijevodom: *Jednom je svijima preko božića dala za leptiru 41 knjigu* (W2, S. 22), *Una volta per le vacanze du Natale diede 41 libri da leggere* (W4, S. 22). Rijetki primjeri razgovornog stila ili govora mladih izrazi su npr. *la prof* (W4, S. 23), *faceva schifo* (A4, S. 16), *Che ne dici di un po' di [...]* (A4, S. 22), uzvici *Manco morti!* i *Largo!* (A4, S.7, 8), *Oh cavolo!* (A4, S. 22) te formulacije koje se koriste za ublažavanje iskaza, kolokvijalni pridjevi i prilozi u funkciji pojačivača značenja ili pak kvantifikatori koji se koriste u razgovornom

jeziku, kao npr. *ci sono un po' di cose che dovreste sapere* (eng. *there's some stuff you need to know*; W4 S.6). Na kraju valja istaknuti da u prijevodu na talijanski često izostaju disfemizmi odnosno pejorativni izrazi, vulgarizmi te tabuizirane riječi u funkciji humora koji se u ostalim jezicima/verzijama susreću mnogo češće čineći jedno od bitnih obilježja stripa, što je vidljivo već u aliteracijski zaigranim naslovima knjiga: *the Wrath of the Wicked Wedgie Woman* (W1), *bezumni bijes bubnute babetine* (W2), *die Rache der monströsen Madame Muffelpo* (W3), dok je talijanska verzija *la vendetta della superprof* mnogo neutralnija.

ZAKLJUČAK

Na temelju nekoliko odabranih primjera ekscerpiranih iz dvaju brojeva iz serije stripova *Kapetan Gaćeša* pokazali smo različite prevoditeljske strategije na trima jezicima, hrvatskom, njemačkom i talijanskom. Iz analize je vidljivo da u hrvatskome prijevodu nailazimo na mnogo primjera koji pokazuju na koje je sve načine moguće prevesti dijastratski obilježena odstupanja izvornoga teksta. U prijevodu se koriste igre riječima, gramatička i ortografska odstupanja od standardnog varijeteta, elementi tipični za dječji jezik poput grešaka u komparaciji pridjeva, a sve to dodatno pridonosi ludičkom karakteru stripa. Također se rabe elementi narječja i njihovih varijeteta, a valja istaknuti da u analiziranim primjerima prijevoda na hrvatskom jeziku ima čak i više primjera odstupanja od standardnog varijeteta na više jezičnih razina nego što je to slučaj u engleskom izvorniku.⁹ Iako je njemački prijevod mnogo bliži standardnoj jezičnoj normi od hrvatskog, u njemačkim se primjerima ističu razni kolokvijalni izrazi i elementi karakteristični za jezik mladih, dok je u talijanskom prijevodu najnaglašenija tendencija standardizaciji.

9 Moramo istaknuti da hrvatski prijevod odražava prevoditeljsku i stvaralačku kreativnost Predraga Raosa kojom se u ovom lingvističko-traduktološkom radu ne možemo pomnije baviti, ali koju ilustriraju već i malobrojni primjeri citirani u analizi.

I naposljetku, kao što smo ilustrirali na odabranim primjerima, jezična su odstupanja, pogreške te pokušaji ispravljanja pogrešaka funkcionalni ne samo na razini karakterizacije likova ili postizanja humornog efekta, već ih je s obzirom na autorske namjere (v. poglavlje 3) moguće protumačiti i kao poruku upućenu djeci koja se tijekom školovanja i odrastanja suočavaju sa sličnim problemima ili strahovima: jezične pogreške ili slabosti ne predstavljaju prepreku kreativnosti, inovativnosti i duhovitosti. U tom smislu možemo, čak i u kontekstu inkluzije, govoriti o odlikama prijevoda na hrvatski koje se, vjerojatno i pod utjecajem općeg konteksta izdavačke i obrazovne politike, ne susreću u svim prijevodima ovoga djela.

Sljedeći bi korak u obrađivanju ove teme bio skupiti opsežniji korpus koji bi obuhvaćao više originalnih te prevedenih izdanja ove serije da bi se pokušalo odgovoriti na neka istraživačka pitanja, primjerice: kako protagoniste Georgea i Harolda doživljavaju hrvatski, njemački i talijanski čitatelji, mijenja li se percepcija likova u svjetlu različitih prijevoda dijastratske, dijafazične i dijatopske varijacije, koliko standardizacija i neutralizacija utječu na percepciju raznih kvaliteta izvornika i gubi li se time i pozadinska priča fiktivnih autora stripa.

Literatura

Korpus

- (A1) *The Adventures of Captain Underpants*. New York: The Blue Sky Press, an imprint of Scholastic Inc, 1997.
- (A2) *Zgode i nezgode kapetana Gaćeše*, Zagreb: Mozaik knjiga, 2016.
- (A3) *Captain Underpants*, Bd. 1 *Großangriff der schnappenden Kloschlüssel*. Der erste Comic-Roman von Dav Pilkey. Stuttgart: Panini Verlag GmbH, 2012.
- (A4) *Le mitiche avventure di Capitan Mutanda*, trad. di Enrica Zacchetti e José Luis Cortés, 1. ed. 1998, nuova ed. 2015. Segrate: Edizioni Piemme.
- (W1) *Captain Underpants and the Wrath of the Wicked Wedgie Woman*, The fifth epic novel by Dav Pilkey. New York: The Blue Sky Press, an imprint of Scholastic Inc, 2001.
- (W2) *Kapetan Gaćeša i bezumni bijes bubnute babetine*. Dav Pilkey predstavlja peti epski roman. Za hrvatsko izdanje: Zagreb: Mozaik knjiga, 2016.
- (W3) *Captain Underpants und die Rache der monströsen Madame Muffelpo*. Die fünfte epische Geschichte von Dav Pilkey. Adrian Verlag, 2021.
- (W4) *Capitan Mutanda e la vendetta della Superprof*. Trad. di Clementina Coppini, 1. Edizione 2002, Edizioni Piemme da Mondadori Libri S.p.a.

Stručna literatura

- ABOUT DAV PILKEY: *About Dav Pilkey*. [<https://pilkey.com/author>].
- AFFOLTER, MICHAEL, 2011: *Mündlichkeit im literarischen Dialog epischer Texte. Einführung des Konzepts der Mündlichkeitsintensität im Dienste der kontrastiven Linguistik und der literarischen Analyse*. Stuttgart: ibidem.
- ÁGEL, VILMOS / HENNIG, MATHILDE, 2007: Überlegungen zur Theorie und Praxis des Nähe- und Distanzsprechens. *Zugänge zur Grammatik der gesprochenen Sprache*. Eds. Vilmos Ágel/Mathilde Hennig. Tübingen: Niemeyer, 179-215.
- ANTONELLI, GIUSEPPE, 2000: Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni 60 a oggi. *Letteratura italiana del novecento. III. Sperimentalismo e tradizione del nuovo. Dalla contestazione al postmoderno 1960-2000*. Eds. Nino Borsellino/Walter Pedullà. Milano: Rizzoli, 682-711.
- AZEVEDO, MILTON M., 1998: Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan. *Sintagma* 10, 27-43.
- BAL, MIELKE, 2009: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BARTHES, ROLAND, 1989: *Carstvo znakova*. Zagreb: Biblioteka Mixta.
- BRUMME, JENNY, 2008: Traducir la oralidad teatral. Las traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabass* de Patrick Süskind. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Eds. Jenny Brumme/Hildegard Resinger. Madrid / Frankfurt: Vervuert, 21-64.
- BRUMME, JENNY / ESPUNYA, ANNA, 2012: *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam/New York: Rodopi.

- CATRICALÀ, MARIA, 2000: Dall'italiano bisbigliato a quello urlato: come si ascolta il fumetto. Come parla il fumetto e la multimedialità. *Atti del Convegno*. Roma 19 novembre 1999. A cura di Maria Catricalà e Gianna Marrone. Roma: Comic Art Publishing.
- CELOTTI, NADINE, 2012: La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue. *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*. Ed. Josiane Podeur. Napoli: Liguori, 1-12.
- COSERIU, EUGENIO, 1976: *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen: Narr.
- CZENNIA, BÄRBEL, 2004: Dialektale und soziolektale Elemente als Übersetzungsproblem. *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Bd. 1. Eds. Harald Kittel et al. Berlin/NY: de Gruyter, 505-12.
- DE MAURO, TULLIO, 1970: Tra Thamus e Theuth. Note sulla norma parlata e scritta, formale e informale nella produzione e realizzazione dei segni linguistici. *Bollettino del Centro di studi Filologici e Linguistici siciliani*, XI, 167-179.
- DAUPHIN, ANNE-MARIE / DERIVE, JEAN, 2009: De quelques avatars de l'oralité littéraire. *Parcours anthropologiques* 7/2009. [<https://pa.revues.org/183>].
- DÜRSCHIED, CHRISTA, 2003: Medienkommunikation im Kontinuum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Theoretische und empirische Probleme. *Zeitschrift für angewandte Linguistik* 38/2, 35-54.

- ENCOURAGE KIDS: *Encourage kids to be creative without worrying about being perfect* [<https://www.teachingbooks.net/media/pdf/Scholastic/CaptainUnderpantsGuide.pdf>].
- FRANK, KARL SUSO, 1997: Fiktive Mündlichkeit als Grundstruktur der monastischen Literatur. *Viva vox und ratio scripta. Mündliche und schriftliche Kommunikationsformen im Mönchtum des Mittelalters*. Eds. Clemens M. Kasper/Claus Schreiner. Münster: LIT, 51-75.
- FREUNEK, SIGRID, 2007: *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung. Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Berlin: Frank & Timme.
- GOETSCH, PAUL, 1985: Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen. *Poetica* 17, 202-218.
- GROSSE, SIEGFRIED, 1972: Literarischer Dialog und gesprochene Sprache. *Festschrift für Hans Eggert zum 65. Geburtstag*. Ed. Herbert Backes. Tübingen: Niemeyer, 649-668.
- HENJUM, KJETIL BERG, 2004: Gesprochensprachlichkeit als Übersetzungsproblem. *Übersetzung - Translation - Traduction. Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An International Encyclopedia of Translation Studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Bd. 1. Eds. Harald Kittel et al. Berlin/NY: de Gruyter, 512-520.
- ISER, WOLFGANG, 2007a: Činovi fingiranja. *Književna republika* 05-06, 39-56.
- ISER, WOLFGANG, 2007b: Fingiranje kao antropološka dimenzija književnosti. *Književna republika* 05-06, 57-71.
- KAPOVIĆ, MATE, 2006: Najnovije jezične promjene u zagrebačkom govoru. *Kolo*, XVI, 4, 55-69. [<https://www.matica.hr/kolo/301/Najnovije%20jezi%C4%8Dne%20promjene%20u%20zagreba%C4%8Dkom%20govoru/>].

- KOCH, PETER / OESTERREICHER, WULF, 1985: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15-43.
- KOCH, PETER / OESTERREICHER, WULF, 2011: *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer.
- KOHL, STEPHAN, 1988: Fingierte Mündlichkeit: Erzähler in mittelenglischer Literatur. *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*. Eds. Willi Erzgraber/Sabine Volk-Birke. Tübingen: Narr, 133-146.
- KOLENIĆ, LJILJANA, 1999: Glagolski načini i vremena u starim hrvatskim gramatikama. *Jezikoslovlje*, Vol. 2, No. 1, 101-126.
- KUŠTOVIĆ, TANJA, 2017: Glagolski oblici u protestantskom izdanju Artikuli ili deli prave stare krstianske vere (1562.), *Slovo: časopis staroslavenskog instituta u Zagrebu*, br. 67, 91-112.
- KUZMIĆ, MARTINA, 2004: Glagolski sustav zlarinskoga govora. *Čakavska rič* XXXII, br. 2, 253-260.
- MACEDONI, ANNA, 2010: *L'italiano tradotto dei fumetti americani: un'analisi linguistica*. [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/8162/1/Macedoni_RITT12.pdf].
- NICKLAUS, MARTINA, 2015: Fingierte Mündlichkeit in literarischer Übersetzung. Die Rolle der Informationsstruktur. *Die deutsche Sprache im Gespräch und in simulierter Mündlichkeit*. Internationales Kolloquium an der Università degli Studi di Salerno. Ed. Nicoletta Gagliardi. Hohengehren: Schneider, 195-211.
- NICKLAUS, MARTINA / ROCCO, GORANKA, 2018: Fingierte Mündlichkeit und Übersetzen. *Lebende Sprachen* 63(2), 393-429. DOI:10.1515/les-2018-0023.

- ROCCO, GORANKA / CANAVESE, PAOLO, 2016: Niederdeutsche Elemente in der Erzählliteratur als Übersetzungsproblem. *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung* 139, 173-190.
- ROCCO, GORANKA / PAVIĆ PINTARIĆ, ANITA, 2016: Übersetzung gesprochen Sprachlicher und dialektaler Elemente in der Erzählliteratur. Auf dem Weg zu einem translationsdidaktischen Modell. *Metodologija i primjena lingvističkih istraživanja*. Eds. Kristina Cergol Kovačević/Sanda L. Udier. Zagreb: Srednja Europa/ Hrvatsko društvo za primijenjenu lingvistiku, 251-264.
- SCHWITALLA, JOHANNES, 2012: *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt.
- SCHWITALLA, JOHANNES / TIITTULA, LIISA, 2009: *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*. Tübingen: Stauffenburg.
- TANNEN, DEBORAH, 1982: The Oral/Literate Continuum in Discourse. *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*. Norwood. Ed: Deborah Tannen. New Jersey: Ablex, 1-16.
- VICARI, STEFANO, 2016: Sul ruolo delle variazioni linguistiche in *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*. Francese e italiano a confronto. *Lingue e Linguaggi* 18 (2016). [<http://siba-ese.unisalento.it/index.php/linguelinguaggi/article/view/16509>].
- ZANETTIN, FEDERICO, 1998: Fumetti e traduzione multimediale. Tra codice verbale e codice visivo. *InTRAlinea*, online translation journal. [https://www.intralea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale].
- ŽANIĆ, IVO, 2009: *Kako bi trebali govoriti hrvatski magarci? O sociolingvističkim animiranim filmovima*. Zagreb: Algoritam.

Riassunto

Il presente contributo affronta alcune problematiche che si presentano nella traduzione della variazione linguistica nel fumetto, con particolare attenzione per la traduzione dell'oralità fittizia (*feigned/fictive orality*) e per la dimensione diastratica e in parte diatopica e diafasica della variazione, intesa come parte integrale della narrazione multimodale analizzata. Il contributo si prefigge di illustrare diversi approcci e scelte di traduzione partendo da alcuni esempi della serie *Captain Underpants* di Dav Pilkey e delle rispettive traduzioni in tre lingue: croato, tedesco e italiano. L'analisi focalizza la questione in che modo e forma si presentano, per le lingue ossia per le traduzioni prese in esame, alcuni elementi (morfo)fonetici, morfosintattici, tipografici e ortografici attraverso i quali si manifesta la variazione/stratificazione linguistica.

Aleksandra Ščukanec

Aleksandra Ščukanec, associate professor at the German Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Zagreb University. She wrote two books and more than 40 scientific articles. Her research interests include languages in contact, language biographies, semantics and translation studies. She was awarded Ljudevit Jonke Prize for outstanding accomplishments in promoting Croatian language and literature in the world.

Goranka Rocco

Goranka Rocco, professor for German language and Translation at the Department of Legal, Language, Interpreting and Translation Studies, University of Trieste. She studied at the University of Zagreb, received a PhD at the University of Düsseldorf and taught at the Universities of Düsseldorf, Duisburg-Essen, Bologna and Trieste. Her research interests focus on contrastive discourse linguistics, contrastive textology, sociolinguistics, and translation. In 2018 she was awarded Ladislao Mittner prize for Translation science.

SLAVICA TER
СЛАВИКА ТЕР



SLAVICA TERgestina volumes usually focus on a particular theme or concept. Most of the articles published so far deal with the cultural realm of the Slavic world from the perspective of modern semiotic and cultural methodological approaches, but the journal remains open to other approaches and methodologies.

The theme of the upcoming volume along with detailed descriptions of the submission deadlines and the peer review process can be found on our website at www.slavica-ter.org. All published articles are also available on-line, both on the journal website and in the University of Trieste web publication system at www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/2204.

SLAVICA TERgestina is indexed in:

- *ERIH European Reference Index for the Humanities* [2008/2011–2015]
- *ERIH Plus* [since 2015]
- *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*
- *Class A journal by the Italian Evaluation Agency of University and Research (ANVUR)*



ISSN 1592-0291

27



9771592029007