

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA  
Dottorato in Scienze del Testo

collana  
TEMA & VARIAZIONI  
Quaderni di studi slavi

*Direttrici:* Michaela Böhmig, Claudia Scandura

*Comitato editoriale:* Enza Dammiano, Eleonora Gironi Carnevale,  
Emilio Mari, Olga Trukhanova





Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati



Sapienza – Università di Roma  
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali

# **(S)confinamenti**

## **Rapporti fra letteratura e arti figurative in area slava**

*a cura di*

Enza Dammiano, Eleonora Gironi Carnevale,  
Emilio Mari, Olga Trukhanova

ROMA  
2018

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
Copyright 2018 – UniversItalia – Roma  
ISBN 978-88-3293-116-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

Progetto grafico e copertina a cura di Sara Gironi Carnevale

## INDICE

Prefazione	
I CURATORI	9

### PARTE I

1. L'estetica del simbolo nell'indagine loseviana della figuratività poetica GIORGIA RIMONDI	11
2. «I pensieri si pensavano da soli, schiudendo e rivelando un quadro»: testo e immagine in <i>Pietroburgo</i> di Andrej Belyj MARTINA MORABITO	21
3. Беато Анджелико в русской поэзии. Спор акмеистов ОЛЬГА ТРУХАНОВА	41
4. Восточная коллекция М. Горького в итальянской раме ОЛЬГА ШУГАН	59

### PARTE II

5. L'iconografia del sovietismo nei manifesti di propaganda: un <i>excursus</i> DONATELLA DI LEO	69
6. Per una <i>riqualificazione del lettore</i> : i libri-album di M. Zoščenko e N. Radlov MARTA VALERI	91
7. Tra illustrazione e interpretazione: il ritratto del bravo soldato Švejč ELEONORA BENTIVOGLI	107

8. Il libro illustrato per l'infanzia nella Russia degli anni Venti e Trenta: un nuovo paradigma GIULIA DE FLORIO	123
9. Verso la Città verde: itinerari di un'utopia fra letteratura e architettura EMILIO MARI	137
10. Il trittico <i>Budivli</i> (Costruzioni, 1928) di Mykola Bažan: un incontro tra architettura e testo poetico KATERYNA CHERNYAVSKA	163
 <b>PARTE III</b>	
11. Parola e immagine negli <i>Stichogrammy</i> di Dmitrij Prigov ALICE BRAVIN	175
12. Il principio ekphrasistico nel quadro 'proetico' di Saša Sokolov MARTINA NAPOLITANO	199
 BIBLIOGRAFIA	 213
NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI	223
INDICE DEI NOMI	227

## AVVERTENZA

Ove non espressamente indicato, le traduzioni in italiano delle citazioni sono da intendersi dell'autore.

La traslitterazione dal russo è eseguita secondo le norme dell'ISO. Si ricordano, pertanto, alcune norme di lettura:

C/c = z dura, come nella parola «pozzo»

Č/č = c dolce, come nella parola «cena»

Š/š = sc, come nella parola «scena»

ŠČ/šč = Š/š + Č/č

Ž/ž = corrisponde alla j francese di «jour»

' = «segno debole», indica che la consonante precedente è addolcita

“ = «segno forte», indica che la consonante precedente è dura





## PREFAZIONE

Scrivere e disegnare sono due atti  
fondamentalmente identici.

P. Klee

Racconto e costruzione operano  
una stessa sorta di iscrizione,  
l'uno nella durata, l'altra nella du-  
rezza del materiale.

P. Ricœur

La necessità di un allargamento degli orizzonti analitici della slavistica è stato già spunto di riflessione per un articolo di Gian Piero Piretto («eSamizdat», 2007, n. 3), nel quale si rilevava l'importanza di un approccio analitico fondato in misura maggiore sull'interdisciplinarietà e sulla comparatistica.

In un altro ambito, lo stesso semiologo Paolo Fabbri richiamava l'attenzione sull'importanza di uno sguardo che fosse semiotico, ossia capace di posarsi in egual modo su una società, su un testo o su un'immagine.

Riprendendo tali spunti, per il secondo numero della collana "Tema & Variazioni" – concepito come una monografia collettiva di giovani ricercatori in diverse aree della slavistica (russistica, ucrainistica, boemistica) –, si è inteso (ri)partire dai molteplici rapporti intersemiotici che interessano la scrittura letteraria e le arti figurative (pittura, grafica, architettura), sia nel senso di una contaminazione di modelli e forme espressive, ovvero dell'uso 'mutante' dei segni linguistici e visivi, sia nell'ottica di un conflitto di rappresentazioni.

Il dialogo che si instaura tra i diversi linguaggi artistici è, infatti, nel contempo spazio di separazione e di unione, luogo di frontiera su cui deve convergere l'attenzione del lettore/osservatore. Ibridazione e contaminazione fra linguaggi e codici estetici, giustapposizione di parole e immagini, *ekphrasis*, sono solo alcuni dei punti da cui ci si muove per sviluppare una critica che superi la tendenza a tracciare confini netti e invalicabili tra i generi artistici.

Il modello che, forse, più si addice a tale idea è quello del discorso 'a pasta sfoglia' (Greimas, *Du sens*, 1970), secondo il quale due o più piani – intesi, in questo caso, come modalità descrittive – si sovrappongono, si toccano e, talvolta, si compenetrano.

Il rapporto tra letteratura e arti figurative si potrebbe ridurre, dunque, in estrema sintesi, alla questione della relazione tra parola e immagine, anche in virtù dell'esistenza di concetti intermediari, come quelli di 'figurativo' ed 'enunciazione', che agiscono in entrambe le tipologie di linguaggio (delle arti verbali e non) e che consentono di operare su un piano di analisi comune.

Il pensiero figurativo e quello configurativo, la figura e la forma, non vengono più distinti in base al principio di *mimesis*, che dovrebbe connotare la rappresentazione plastica ed essere escluso da quella linguistica; al contrario, la rappresentazione per immagini delle arti figurative non viene percepita come ciò che 'imita' il visibile, ma come ciò che 'rende' visibile. L'immagine, da rappresentazione, si fa anche presentazione. D'altra parte, anche la parola subisce un'analogia trasformazione, sebbene di ordine inverso, e, da strumento di presentazione, diviene anche mezzo di rappresentazione.

Così, il paradigma dell'enunciazione, necessariamente legato a quello di presentazione, viene ripensato nell'ottica di una semantica della rappresentazione, intesa non più come *mimesis*, bensì come meccanismo di senso che soggiace alle diverse realizzazioni espressive.

Queste ultime possono trovarsi, dai punti di vista spaziale e temporale, in uno stato di complementarità e contemporaneità, nel senso di compresenza in una stessa opera, oppure potranno co-esistere in maniera sinestesica, facendosi parole-in-immagini e immagini-in-parole.

Si riparte, dunque, dall'idea lotmaniana dell'opera d'arte, di qualsiasi forma essa sia, come sistema comunicativo, fondato su un proprio sistema linguistico: il fatto che il 'vocabolario' di cui si serve la lingua di un'opera 'ibrida' possieda regole di unione o disgiunzione dei segni e una struttura formalmente non riconducibili a generi prestabiliti non inficia, infatti, in alcun modo la valenza semantica dell'opera stessa. Al contrario, probabilmente, ne accresce il valore.

I CURATORI

# 8

## IL LIBRO ILLUSTRATO PER L'INFANZIA NELLA RUSSIA DEGLI ANNI VENTI E TRENTA: UN NUOVO PARADIGMA

GIULIA DE FLORIO

B[oba] chiede a Mura:  
Chi è Čechonin? Lo sai?  
Mura: Sì, è Annenkov.  
E chi è An[nenkov]?  
È Čechonin.  
E Čechonin chi è?  
È Kljačko.  
Chi è Kljačko?  
Una tipografia.

K. Čukovskij

### *Le origini*

La storia della letteratura per l'infanzia si lega sin dall'inizio a quella dell'illustrazione. Nella relazione al Congresso panrusso dei pittori di Pietrogrado del 1911-1912<sup>1</sup> L.G. Oršanskij ne ripercorre le tappe principali, individuando nell'*Orbis Sensualium Pictus* (1653) di Jan Amos Komenský (1592-1670) e nelle incisioni di Daniel Nikolaus Chodowiecki<sup>2</sup> (1726-1801) per i quattro volumi dell'*Elementarwerk* (1774) di Johann Bernhard Basedow (1724-1790) due momenti fondativi della tradizione del libro illustrato per l'infanzia. Sempre in ambito tedesco nell'Ottocento egli segnala alcuni lavori di illustrazione per i più piccoli a opera di Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815-1905) e Adrian Ludwig Richter (1803-1884), autore delle illustrazioni per una raccolta di favole dei fratelli Grimm e di altre fiabe popolari. Nonostante le evidenti

---

<sup>1</sup> L. Oršanskij, *Illjustracija detskich knig*, in *Trudy vserossijskogo s''ezda chudožnikov v Petrograde (dekabr' 1911-janvar' 1912)*, vol. I, Petrograd 1914, pp. 151-154.

<sup>2</sup> Il nome di Chodowiecki arriva in Russia all'inizio del Novecento; nel 1909 esce una nuova edizione dell'*Elementarwerk* che ottiene un enorme successo. L'artista è immortalato nella poesia *Chodoveckij* di M. Kuzmin (1916).

mancanze formali e la discutibile qualità della traduzione, *Der Struwwelpeter* (1845) di Heinrich Hoffmann ottiene in Russia un incredibile successo<sup>3</sup> ed è seguito a ruota da *Plisch und Plum* di Wilhelm Busch (1882), reso celebre in Unione Sovietica dalla versione di Daniil Charms apparsa prima sulla rivista «Čiž» (numeri 8-12 del 1936) e poi stampata in volume nel 1937<sup>4</sup>. Fino alla fine dell'Ottocento quindi la Russia si appropria della tradizione grafica straniera, in particolare tedesca, e non dimostra un particolare interesse nel campo dell'illustrazione, benché esistano già esempi di testi e disegni pensati specificatamente per i bambini<sup>5</sup>. Occorre però attendere il passaggio di secolo per rintracciare in Russia i diretti precursori del *knižka-kartinka*, vale a dire le eleganti silhouette di Elizaveta Bjom (1843-1914) e le cartoline di Elena Polenova (1850-1898), pubblicate negli anni Settanta dell'Ottocento presso le case editrici di M. Vol'f e I. Sytin e vendute a prezzi molto concorrenziali<sup>6</sup>.

La frenetica alfabetizzazione del Paese<sup>7</sup>, unita a una corsa industriale senza

<sup>3</sup> Ne parlano Blok (A. Blok, *Zapisnye knižki 1901-1920*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1965, p. 271) e Maršak (S. Ja. Maršak, *Sobranie sočinenij v 8-i tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1968-1972, vol. VIII, p. 342). Quest'ultimo considera *Der Struwwelpeter* e *Babuška-zabavuška* «opere di una tradizione sana, opere del folklore. Messe alla prova dal tempo. Avevano una base organica». S. Maršak, *Sobranie sočinenij v 8-i tomach*, op. cit., vol. VII, p. 583. E Konaševič ricorda: «Da piccolo conoscevo soltanto un libro per l'infanzia, tradotto dal tedesco da un russo tedesco che evidentemente non parlava un buon russo. Ma i vivaci versetti di *Stepka-Rastrepka* me li ricordo da tutta la vita. E forse mi sono rimaste ancora più impresse le immagini chiare e potenti che raffiguravano un ragazzino con una chioma di capelli da selvaggio, scompigliati e arruffati, e un agile sarto che senza cerimonie tagliava con le forbici le dita di un piccolo sciattono» V. Konaševič, *O sebe i svoem dele. Vospominanija. Stat'i. Pis'ma*, Detskaja literatura, Moskva 1968, p. 429.

<sup>4</sup> Sulle differenze tra le due versioni si rimanda all'articolo di Oleg Lekmanov consultato in <http://uverenniy.ru/o-dvuh-redakciyah-odnogo-perevoda-daniila-harmsa.html>.

<sup>5</sup> B. Hellman, *Fairy Tales and True Stories. The History of Russian Literature for Children and Young People (1574-2010)*, Brill, Boston 2013, pp. 24-168.

<sup>6</sup> L'aspetto economico è un fattore da non sottovalutare nella genesi e nello sviluppo della letteratura per l'infanzia; tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento il ruolo degli editori è determinante: N. Novikov, I. Sytin, M. Vol'f compiono una colossale opera di diffusione e produzione di racconti, favole, poesie per bambini e ragazzi. Pur essendo animati da spirito di commercio e profitto più che da reali intenti culturali e pedagogici è innegabile che abbiano portato in Russia un consistente patrimonio artistico mondiale. M. Epštejn, E. Jukina, *Obrazy detstva*, «Novyj mir», 1979, n. 12, pp. 242-259.

<sup>7</sup> È sempre difficile attribuire una data di nascita, forzatamente convenzionale, a un genere o a una tradizione; si può invece affermare con una certa sicurezza che la Russia si dissocia in parte dall'evoluzione che caratterizza il genere nell'Europa occidentale dove la data inaugurale è il 1744, anno in cui John Newbery pubblica *A Little Pretty Pocket Book*, un abbecedario in cui l'autore si rivolge ai genitori affinché leggano ai propri figli le avventure fiabesche contenute al suo interno. Gli studiosi si interrogano sulle ragioni della nascita della letteratura per l'infanzia. Cfr. P. Nodelman, *The Hiddell Adult: Defining Children's Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008. Tra le varie ipotesi ci sembra corretta, anche in base all'esperienza russa, l'idea per cui propulsore ineludibile della letteratura per l'infanzia sia il grande processo di

precedenti, permettono la creazione di case editrici specializzate; è questo il periodo in cui si sviluppa una forte attenzione al mondo dell'infanzia che non si limita al campo artistico, ma investe le ricerche e gli studi di psicologia<sup>8</sup> e di linguistica<sup>9</sup>. Per Ju. Molok, l'inizio convenzionale dell'interesse all'estetica dell'infanzia può essere fissato dalla mostra *Iskusstvo v žizni rebënka* (L'arte nella vita del bambino), allestita nel 1908 a Pietroburgo e così commentata dal pittore modernista Aleksandr Benua (Benois): «Che simpatico progetto. E quanto ce n'è bisogno qui da noi, dove all'infanzia si presta così poca attenzione»<sup>10</sup>. In realtà sono proprio i pittori modernisti che ruotano intorno alla rivista «Mir iskusstva» a ravvivare l'interesse per questo pubblico specifico<sup>11</sup>, benché il loro concetto di *detskoe* rientri nella concezione romantica del simbolismo russo, non tanto legata ai bambini reali, ma come sfera di ricordi e giochi semi-seri, come uno stile da sogno d'infanzia; soggetto preferito dei *miriskusniki* è infatti la favola, sia russa (Puškin e Tolstoj) sia straniera (Andersen, Hauff). I. Bilibin, A. Benua, M. Dobužinskij, G. Narbut, D. Mitrochin hanno una visione romantica e giocosa del mondo, apprezzano e collezionano

---

alfabetizzazione che nell'Ottocento investe i Paesi occidentali, unito al consolidamento dei grandi Stati assoluti e alla creazione di un mercato della lettura su ampia scala. Cfr. S. Calabrese, *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Mondadori, Milano 2013, pp. 6-11.

<sup>8</sup> Fondamentale a questo proposito il contributo di Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren: Schriften zur Kunst und Kultur*, Reclam, Ditzingen 2010; S. Pankenier Weld, *Voiceless Vanguard. The Infantile Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston IL 2014, pp. 3-16.

<sup>9</sup> Le riflessioni sul linguaggio infantile portate avanti a fine secolo da C. Ricci, J. Sully, K. Lamprecht, S. Löwenstein, G. Kerschensteiner – per citare i più noti – si innestano su una ricerca che in Russia investe a tutto campo la *parola*; *Živoje slovo* (Parola viva) è il nome della più importante antologia per ragazzi dell'epoca, realizzata dal pedagogo Aleksandr Ostrogorskij (1868-1908), che nel 1915 viene ristampata 11 volte. In essa lo studioso sottolinea il legame tra il discorso infantile e la lingua della cultura classica che si doveva chiamare appunto 'parola viva'. Anche Lev Gumilev, come Velimir Chlebnikov e Aleksej Kručenyč, preso atto della morte imminente della parola, cercano di sviluppare una nuova lingua sul terreno del discorso morto. In moltissimi campi del sapere ci si interroga sulla questione: la linguistica e la storia della letteratura di A. Veselovskij, la dottrina della 'forma interna' di A. Potebnja, la teoria dei fonemi e dell'alternanza fonetica di Boudain de Courtenay, le ricerche sulle lingue orientali di E. Polivanov, la riflessione sui problemi di poetica, discorso dialogico e storia delle lingue antico-russe (L. Jakubinskij) e la nuova dottrina sulla lingua di N. Marr sono tutte prove dell'importanza attribuita dagli studiosi al segno verbale. «La lingua incompiuta dei bambini, vicina a quella poetica, serviva da materiale attuale per il 'laboratorio' filologico nel quale si verificavano le dottrine di poetica della letteratura e della lingua, basate sui materiali delle lingue e delle letterature del passato». I. Arzamascova, *Vek rebënka v russkoj literature 1900-1930 godov*, Prometej, Moskva 2003, p. 273.

<sup>10</sup> A. Benua, *Vystavka «Iskusstvo v žizni rebënka»*, «Reč'», 26.11.1908, pp. 4-5.

<sup>11</sup> Cfr. A. Fedorov-Davydov, *Leningradskaja škola grafičeskich iskusstv*, in *Mastera sovremennoj gravjury i grafiki. Sbornik materialov*, a cura di V. Polonskij, Moskva-Leningrad 1928, pp. 189-225; C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922 (World of Art)*, Thames and Hudson Ltd, London 1986, pp. 35-60; Ju. Gerčuk, *Chudožestvennye miry knigi*, Kniga, Moskva 1989.

i giocattoli popolari e i *lubki*, allo stesso modo in cui, qualche anno prima, P.A. Bessonov, P.V. Šejn, A.F. Možarovskij e altri etnografi e linguisti raccoglievano esempi di parlata popolare, motti, proverbi, *pribautki* o *pestuški* dei bambini. Un passo ulteriore viene compiuto dai rappresentanti di una nuova pittura che gettano i primi semi della futura avanguardia: la riscoperta dello spirito e dell'arte popolare, l'elemento barbarico e primitivo che domina i quadri di Larionov, Gončarova, Popova e altri, e che spesso viene paragonato al momento dell'infanzia dell'uomo, pongono il segno di uguaglianza tra il bambino e il selvaggio, tra il *puer* e l'uomo agli albori della civiltà.

Accanto a una costruzione puramente teorica dell'infanzia portata avanti da questi e altri artisti, in pochi anni aumenta però l'attenzione rivolta al bambino reale e alle sue concrete potenzialità. Si afferma con convinzione la prevalenza della percezione visiva del bambino sulla sua ricognizione verbale<sup>12</sup> e da qui gli artisti prendono le mosse per generare una nuova cultura dell'immagine: i cataloghi delle mostre si riempiono di illustrazioni per l'infanzia, messe alla pari con le opere di altri generi<sup>13</sup>, nel 1904 esce *Azbuka v kartinach Aleksandra Benua* (L'abecedario per immagini di Aleksandr Benois) e la casa editrice I. Knebel<sup>14</sup> pubblica una serie di edizioni per bambini dell'*Ekspedicija zagotovlenija gos. bumag. L'epoca del bambino*<sup>15</sup> sta per iniziare.

### Dopo il 1917

«È chiaro che l'illustrazione è la parte più significativa del libro per l'infanzia, senza la quale esso è impensabile e forse non dovremmo nemmeno chiamare 'illustrazione' il materiale figurativo del libro poiché le immagini possono

<sup>12</sup> Lo ricorda già Blok in *Kraski i slova* (Colori e parole): «Per i bambini le impressioni verbali sono meno familiari di quelle visive [...]. Nei bambini la parola è subordinata al disegno, svolge un ruolo secondario». A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8-i tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1960-1963, vol. V, p. 20. Il saggio è stato tradotto in italiano. Cfr. Id., *Colori e parole*, trad. it. di A. E. Visinoni, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», [S. I.], 2016, n. 6, pp. 255-267.

<sup>13</sup> *Staraja detskaja kniga 1900-1930-e gody. Iz sobranija professora Marka Raca*, a cura di Ju. Molok, AIB, Moskva 1997, pp. XXVI-XXIX.

<sup>14</sup> In quegli anni vengono allestite persino alcune mostre che espongono i disegni dei bambini, argomento che però non rientra nell'ambito del presente articolo. Cfr. M. Vološin, *Vystavka detskich risunkov*, in Id., *Liki tvorčestva*, Nauka, Leningrad 1989, pp. 271-272; Ja. Tugenhol'd, *O detskich risunkach i ich vzaimodejstvii so vzroslym iskusstvom (Po povodu moskovskoj vystavki)*, «Severnye zapiski», Aprel'-Maj 1916, pp. 124-133.

<sup>15</sup> *The Century of the Child* è il titolo di un libro di Ellen Key (1849-1926), femminista svedese, che prende spunto da una pièce teatrale del 1896, *The Lion's Whelp* di Frida Stéenhoff (che scriveva con lo pseudonimo di Harold Gote). Cfr. I. Arzamasceva, op. cit., p. 22.

essere presenti anche nei libri senza testo o con brevi testi di accompagnamento»<sup>16</sup> sottolinea Favorskij, uno dei maestri della scuola di xilografia moscovita.

All'indomani del 1917 i rivolgimenti sociali e politici fanno da stimolo per gli artisti<sup>17</sup>, ma da subito il Partito cerca di instradare le loro ricerche in binari precisi. Scrittori e pittori si percepiscono come educatori della generazione più giovane, vogliono soddisfare le richieste dello Stato, ma a modo loro: «La teoria non riusciva a stare dietro alla pratica, si ingarbugliava negli eventi anche se pretendeva di indicare l'unica direzione corretta»<sup>18</sup>. Negli anni Venti il libro per l'infanzia è contaminato dal pathos 'costruttivo' di una nuova lingua grafica, in esso trovano spazio il disegno satirico da rivista, l'influsso del rinato primitivismo, le novità della tecnica nel campo della fotografia e della riproduzione dei caratteri tipografici. L'«estetica infantilista»<sup>19</sup> conquista il centro della scena: da un lato è impiegata dagli artisti come porta d'accesso a nuove riflessioni teoriche<sup>20</sup> e pratiche d'uso, dall'altro viene strumentalizzata a fini politici da una fitta rete di istituzioni e persone preposte all'educazione e alla formazione dei bambini<sup>21</sup>. Per almeno un decennio scorrono in parallelo movimenti e dinamiche contrapposte, tensioni etiche ed estetiche che puntano in direzioni divergenti, ma in grado di convivere e creare quel quadro frastagliato che caratterizza l'epoca. Nella pratica editoriale il prodotto più interessante del costruttivismo – il libro di produzione – sconfina anche nella

---

<sup>16</sup> V. Favorskij, *Literaturno-teoriticheskoe nasledie*, a cura di E. Murina, D. Čebanova, Sovetskij chudožnik, Moskva 1988, p. 435.

<sup>17</sup> Esemplicitiva in questo senso è la recensione di Nikolaj Punin all'uscita del libro *Slonėnok* di R. Kipling (1922), tradotto da K. Čukovskij (tranne le poesie, tradotte da S. Maršak) e illustrato da V. Lebedev: «Possiamo affermare che, nelle sue linee generali, lo spostamento della coscienza grafica e artistica entro un nuovo strato culturale è avvenuto». Ju. Gerčuk, op. cit., p. 164.

<sup>18</sup> D. Fomin, *Iskusstvo knigi v kontekste kul'tury 1920-ch godov*, Paškov dom, Moskva 2015, p. 436.

<sup>19</sup> Il termine è qui utilizzato nell'accezione di Pankenier Weld per descrivere «la teoria e la prassi che affermano il valore indipendente della prospettiva infantile e la soggettività del bambino». S. Pankenier Weld, op. cit., p. 4.

<sup>20</sup> Nel 1922 a Mosca nasce la 'Commissione per lo studio delle edizioni russe illustrate', poi ribattezzata 'Commissione per lo studio dell'arte del libro', che organizza insieme a una serie di grafici di Mosca e di Leningrado un concorso dedicato alla creazione di nuovi *font* nella letteratura per l'infanzia; i risultati sono modesti, ma testimoniano una certa attenzione alla teorizzazione del problema. Cfr. *Otčet XXV zasedanij po izučeniju iskusstva knigi pri Gosudarstvennom izdatel'stve*, GIZ, Moskva 1924. In particolare si veda la relazione di K. Vachrameev, *Šrifty dlja detskoj literatury*.

<sup>21</sup> La critica coeva è composta in gran parte da bibliotecari, docenti, educatori – definiti ironicamente da Vitalij Bianki 'bedagogi' (crasi ironica di 'pedagog' e 'beda', che in russo significa 'disgrazia, sciagura') e modello per gli *škraby* del romanzo Repubblica ŠKID di G. Belych e L. Panteleev) – che si considerano grandi specialisti, ma mancano di una reale formazione nel campo delle arti e della grafica, oltre che della psicologia infantile.

letteratura per l'infanzia; qui si ravvisa con più chiarezza la differenza tra la pedissequa osservanza ideologica non suffragata da un'adeguata capacità compositiva e la capacità – di pochi – di andare oltre il mero scopo pragmatico di carattere politico-pedagogico, come dimostrano *Stol* (Il tavolo) di B. Žitkov ed E. Evenbach, *Kitajskij sekret* (Il segreto cinese) di E. Dan'ko e N. Lapšin, *Kak rubanok sdelal rubanok* (Come una pialla ha fatto una pialla) di S. Maršak e V. Lebedev, nonostante l'impostazione teorica faccia sentire il suo peso qui più che altrove:

Gli autori e artisti citati non erano di certo esecutori rassegnati di determinate impostazioni teoriche; ciascuno approcciava il compito prefissato a modo suo, eppure nelle illustrazioni che esploravano il tema «produttivo» la dipendenza della pratica di composizione del libro dai postulati pedagogici si avverte forse con maggior forza rispetto a qualunque altro campo del libro per l'infanzia<sup>22</sup>.



### *Un cambio di paradigma*

Oltre all'influenza diretta dei nuovi mezzi e della diversa sensibilità visiva sulla grafica per l'infanzia – si pensi al cinema<sup>23</sup> e al manifesto<sup>24</sup> – la grande

<sup>22</sup> D. Fomin, op. cit., pp. 446-447.

<sup>23</sup> «La presenza di elementi di estetica cinematografica è percepibile in particolar modo nei libri per l'infanzia degli anni Venti; le loro pagine spesso ricordano le inquadrature delle eccentriche commedie tedesche piene di inseguimenti senza fine, trovate comiche ed effetti speciali che permettevano di rendere vivi gli oggetti inanimati» Ivi, pp. 252-253.

<sup>24</sup> «Nel manifesto e nella caricatura matura “una lingua grafica nuova, ardita ed espressiva,



novità è rappresentata dalla stretta collaborazione tra scrittori e artisti che porta a risultati mai visti prima di allora; come ricorda V.I. Kurdov:

fin dalla nascita della Casa editrice di Stato per l'infanzia si formò una lega paritaria di scrittori e pittori. La realizzazione dei libri per l'infanzia richiedeva unità di intenti, ma anche amicizia. Il lavoro dello scrittore diventò inseparabile da quello dell'illustratore, si fusero in un unico impasto. Nacquero coppie artistiche: S. Maršak – V. Lebedev, B. Žitkov – N. Tyrša, K. Čukovskij – V. Konaševič, V. Bianki – io e E. Čarušin, L. Panteleev – A. Pachomov. I cognomi degli illustratori stavano accanto ai cognomi degli scrittori. Erano unioni sacre mantenute da una legge non scritta, ma anche da una scritta che dava pari diritti d'autore a entrambi<sup>25</sup>.

Si trattava inoltre di una prassi quasi sconosciuta nella letteratura per adulti in cui l'illustratore compariva soltanto sul retro della copertina o non era affatto citato. In questo senso, la letteratura per l'infanzia si distingue per coraggio e attenzione alla creazione e ai creatori dell'opera e, benché il sodalizio tra i vari attori del processo creativo ed editoriale rimanga spesso un'utopia, è nondimeno indicativo per l'orientamento del decennio e determinante nella pratica di composizione del libro.

Il continuo scambio tra i due linguaggi si consolida e rafforza in un'unità di intenti che si configura come la vera svolta rispetto alla tradizione pre-rivoluzionaria, ma equamente distante anche dal «mandato sociale» che a partire da metà degli anni Venti prende sempre più corpo<sup>26</sup>. Da un lato quindi si impone l'esigenza di «adattare gli editori privati ai bisogni dello Stato»<sup>27</sup>; la *postanovlenie* del Comitato centrale del 23 luglio 1928 «Sulle iniziative e il miglioramento della stampa per giovani e bambini» constata il livello insoddisfacente, per qualità e quantità, di opere che trattino temi sociali, il prezzo

---

piena di esagerazioni sagaci, estranee alla patina levigata, ai dettagli insistiti e a una narrazione distesa; una lingua che non teme linee sommarie, sintetiche e spezzate né semplici e severe macchie bianche o nere", un linguaggio necessario agli illustratori di libri per l'infanzia». Ivi, p. 175.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 383-384.

<sup>26</sup> In una *instrukcija* del 1924 si legge: «(g) della letteratura per bambini e ragazzi dare il permesso di pubblicazione soltanto alla letteratura che contribuisce all'educazione comunista». A. Bljum, *Ot neolita do Glavlita*, Izdatel'stvo imeni N. Novikova, Moskva 2009, p. 97. L'affermazione «Il libro per l'infanzia è una potentissima arma di educazione comunista» diventa in quegli anni una sorta di slogan. Cfr. L. Kormčij, *Zabitoe oružie*, «Pravda», 17.02.1918, n. 28, p. 3; «Ulbit' Čarskuju...». *Paradoksy sovetskoj literatury dlja detej, 1920-e – 1930-e gg.*, a cura di M. Balina, V. V'jugin, Aletejja, Sankt-Peterburg 2014, p. 9.

<sup>27</sup> B. Kassof, *Glavit, Ideological Censorship, and Russian Language Book Publishing, 1922-38*, «The Russian Review», vol. 74 (2015), p. 76.

troppo alto dei libri, l'orientamento agli strati più agiati della società, l'eccessivo utilizzo di propaganda tendenziosa<sup>28</sup>. Di tutt'altro avviso sono gli effettivi creatori dei libri per l'infanzia, consapevoli dell'importanza della grafica nell'educazione del bambino: Lapšin insiste sulla necessità di «educare con i nostri disegni persone sviluppate dal punto di vista artistico, non soffocare il senso dell'arte, l'allegria del creare»<sup>29</sup>, a cui fanno eco le parole di Lebedev: «Cercare di avvicinarsi in modo autentico agli interessi del bambino, di familiarizzare con i suoi desideri, ricordarsi del sé bambino è uno degli obiettivi più importanti dell'artista»<sup>30</sup>. I saggi, gli articoli, gli interventi pubblici e le corrispondenze private di Konaševič, Dan'ko e altri dimostrano l'attenzione assoluta e la grande capacità di analisi di questi illustratori che riescono a comprendere le esigenze estetiche e pedagogiche del bambino, soddisfacendole secondo il proprio gusto e la propria concezione poetica. Boris Žitkov esemplifica in un articolo del 1931<sup>31</sup> le caratteristiche principali della nuova illustrazione per l'infanzia sovietica e «getta luce sul rapporto di questi illustratori con la specificità dell'età presa in considerazione, la loro preoccupazione circa lo sviluppo e l'aumentare della complessità del mondo accessibile al bambino senza perdere le qualità preziose e senza tempo della visione infantile»<sup>32</sup>.

La *knižka-kartinka* è pertanto il frutto maturo nato dal diverso approccio dell'artista nei confronti del piccolo lettore; il nuovo libro illustrato ha un proprio «linguaggio grafico»<sup>33</sup> e rappresenta un corso intensivo dai molteplici scopi: costituisce il primo incontro con la lingua nativa e il suo ricco bagaglio sonoro di rime, ritmi, allitterazioni, etc.; allena l'occhio, grazie alle illustrazioni di altissima qualità che si intrecciano al testo, completandone il senso

---

<sup>28</sup> Il nuovo decennio si apre, sulle pagine della «Komsomol'skaja pravda», con questo ammonimento: «Le tendenze apertamente reazionarie e la derisione apolitica si annidano con tenacia nella letteratura per l'infanzia, indebolendo il fronte dell'educazione comunista dei bambini [...] Il fronte della letteratura per l'infanzia esige un deciso rafforzamento e una gestione di classe ben definita [...] Esponendo la critica degli errori presenti nelle pubblicazioni per bambini passeremo alla lotta per creare la nuova letteratura proletaria per l'infanzia e ottenere prima di tutto un libro per l'infanzia socialmente rilevante, senza abbassare le aspettative dal punto di vista della forma artistica» [corsivo mio]. I. Razin, *Pro serogo zain'ku i pjatiletku. Protiv apolitičnosti v detskoj literature*, «Komsomol'skaja pravda», 25.01.1930, p. 3.

<sup>29</sup> D. Fomin, op. cit., p. 460.

<sup>30</sup> V. Lebedev, *Desjat' knižek dlja detej* (ill. V. Lebedev), a cura di V. Petrov, Chudožnik RSFSR, Leningrad 1976, p. 2.

<sup>31</sup> B. Žitkov, *Čto nužno vzroslym ot detskoj knigi*, «Zvezda», 1933, n. 7, pp. 132-137.

<sup>32</sup> Ju. Gerčuk, op. cit., p. 46.

<sup>33</sup> Cfr. N. Simonovič-Efimova, *Grafičeskij jazyk detskich knižek-kartinok*, in Id., *Zapiski chudožnika*, Sovetskij chudožnik, Moskva 1982.

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

### ***Un passo ulteriore. Le riviste «Ež» e «Čiž»***

Gli esperimenti compiuti nel libro per l'infanzia trovano per un breve periodo terreno ancora più fertile in due riviste nate a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta: «Ež» (1928-1935), rivista destinata ai pionieri, cioè ai bambini di



età compresa tra i 9 e i 14 anni e, soprattutto, il suo inserto «Čiž» (1930-1941), il giornale-gemello destinato agli *oktjabrjata* (7-9 anni). Nella redazione al quinto piano del Dom Knigi sulla prospettiva Nevskij, nella stanza a fianco del Detizdat di Leningrado, lavorano a queste riviste N. Olejnikov, A. Zabolockij, D. Charms, A. Vvedenskij, B. Žitkov, E. Švarc, A. Panteleev, V. Bianki, O. Berggol'c – ovvero le voci più interessanti della letteratura per bambini e per ragazzi – che collaborano con la nuova generazione di illustratori, molti dei quali escono dall'atelier del «re dell'illustrazione per l'infanzia» V. Lebedev: V. Konaševič, A. Pachomov, Ju. Vasnecov, E. Čarušin, N. Radlov.

Per impostazione, struttura e contenuti le riviste si pongono da subito in dialogo diretto<sup>34</sup> con i bambini; le pagine possono trasformarsi in albi illustrati

<sup>34</sup> Fuor di metafora sul numero 12 di «Ež» e sul numero 1 di «Čiž» del 1930 compare un questionario rivolto ai bambini e ai loro genitori in cui i lettori possono esprimere le proprie preferenze circa la rivista: «a) Che cosa preferiscono guardare i bambini: le illustrazioni del testo o le pagine a colori?; b) I disegni di «Čiž» sono comprensibili? Quali sono piaciuti ai bambini? c) Bisogna aumentare la quantità di testo a discapito dei disegni o al contrario lasciare più spazio alle



in personaggi letterari e, viceversa, personaggi di finzione diventano parte dello staff redazionale, coinvolgendo chi legge in un gioco divertente dove il confine tra letteratura e realtà scompare; esempio più riuscito di questo gioco meta-letterario è «Makar Svirepyj» – «Makar il terribile» – pseudonimo con cui Nikolaj Olejnikov firma i suoi racconti, illustrati da B. Antonovskij, A. Uspenskij e B. Malachovskij, tre artisti molto diversi che però non mancano di evidenziare una forte somiglianza fisica tra il protagonista e il suo inventore; indomito cavaliere, instancabile inventore e curioso esploratore, Makar racconta le sue incredibili avventure che appaiono su ogni numero di «Ež», creando in breve tempo una cerchia di affezionati lettori tra genitori e bambini.



Le uscite mensili di queste due riviste diventano quindi una tappa significativa di un processo iniziato prima della Rivoluzione, capace di portare a una rivalutazione complessiva della figura del bambino, sancendo definitivamente la nascita di un nuovo pubblico, «riconoscendo il valore dei loro contributi e provocando la loro creatività con puzzle e progetti»<sup>35</sup>. Ciò avviene

<sup>35</sup> *Ibid.*

però sullo sfondo di un controllo ideologico e formale sempre più stringente che si manifesta in feroci articoli di critica su riviste e giornali<sup>36</sup> a supporto di vere e proprie campagne denigratorie<sup>37</sup>:

Una nuova frattura, ancora più netta, nella linea di sviluppo e nella tipologia di illustrazione sovietica avvenne a metà degli anni Trenta. Era condizionata da fattori interni, di evoluzione artistica, ma anche supportata dalla politica editoriale e artistica del periodo. Ci fu una rivalutazione decisiva (e in gran parte ingiusta) di tutto ciò che era stato compiuto negli ultimi quindici anni. Prese il via una critica energica e spesso incivile nei confronti della xilografia e del disegno libero<sup>38</sup>.

In tale contesto queste illustrazioni – in dialogo costante con le parole dei migliori scrittori e poeti per l'infanzia – diventano, loro malgrado, una forte presa di distanza dall'ingerenza politica nel campo dell'arte, scaturita dall'esigenza di forgiare il nuovo *puer sovieticus*, futuro *homo sovieticus* del radioso avvenire<sup>39</sup>.

### Conclusioni

La breve disamina permette di trarre alcune conclusioni, premessa necessaria per uno studio approfondito del ruolo e dello *status* dell'illustrazione per l'infanzia all'indomani della Rivoluzione, nell'ottica di una critica che tenga in conto le peculiarità della sua evoluzione e della relazione attivata con altri sistemi semiotici. Come evidenziato all'inizio non pare corretto far combaciare la rivoluzione politica e sociale del 1917 con la rinnovata attenzione per l'infanzia, che infatti la precede di almeno un decennio, né tantomeno si può ascrivere alla Rivoluzione la «nascita» del genere: «Nella realtà dei fatti l'Ottobre le ha conferito la propria coloritura ideologica. Il suo linguaggio

<sup>36</sup> Cfr. A. Steckij, *Tumannye siluety. Otkrytoe pis'mo tov. Steckogo izdatel'stvu «Molodaja Gvardija», «Brigada chudožnikov», 4-5 (1932), pp. 59-60.*

<sup>37</sup> Tristemente noto è l'articolo apparso sulla *Pravda* nel 1936 *O chudožnikach-pačkunach* («Pravda», 01.03.1936), poi inserito in una più ampia raccolta di articoli indirizzati contro il formalismo e il naturalismo nell'arte (*Protiv formalizma i naturalizma v iskusstve: Sbornik statej*, a cura di V. Kemenov, OGIZ-IZOGIZ, Moskva 1937, pp. 11-14). Si veda in proposito anche: *Protiv formalizma i šampy v illjustracijach k detskoj knige*, «Detskaja literatura», 3-4 (1936), pp. 45-55.

<sup>38</sup> Ju. Gerčuk, op. cit., p. 20.

<sup>39</sup> G. P. Piretto, *Il radioso avvenire*, Einaudi, Torino 2001; Id., *Bambini sovietici e libri bolscevichi*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, a cura di L. Braida, A. Cadioli, A. Negri, G. Rosa, Skira, Milano 2007, pp. 189-202.

personale, che è ciò che conta nell'arte, lo ha ricevuto un po' prima»<sup>40</sup>.

Non si tratta di sminuire il ruolo, epocale, della svolta dell'Ottobre, ma di interpretare correttamente le sue ripercussioni nel campo dell'infanzia dove semmai a partire dal 1917 prende forma un cambio di paradigma: da categoria estetica appannaggio dell'avanguardia l'infanzia diventa campo di battaglia sociologico, pedagogico e artistico. Le due istanze, a ben vedere, corrono su binari paralleli e almeno fino agli inizi degli anni Trenta – momento conclusivo delle avanguardie – permettono quello scambio tra centro e periferia che caratterizza qualunque semiosfera, intesa nei termini proposti da Tynjanov<sup>41</sup> e successivamente da Lotman<sup>42</sup>. Appare interessante a questo proposito un manifesto pubblicato nel 1923 intitolato *Miting detej* (La manifestazione dei bambini) che da un lato sembra porre, letteralmente, i bambini al centro della scena, facendoli diventare i protagonisti del messaggio da comunicare. Dall'altro è però chiaro come la categoria bambino sia anche pretesto per la trasmissione di contenuti e valori che non le appartengono: «Questo manifesto usa l'infante/bambino come un significante vuoto e un costruito strategico per la trasmissione di un'ideologia adulta»<sup>43</sup>.

Quanto osservato trova immediato riscontro negli albi illustrati degli anni Venti e Trenta che si rivelano un ottimo specchio per indagare le nuove tendenze e le contraddizioni dei primi decenni sovietici. Nel quadro composito di un progresso ed entusiasmo generalizzati, ma soggetti a un forte controllo di Stato, la vera rivoluzione è da ricercare nel mutato atteggiamento nei confronti del bambino in quanto tale; non si tratta di un percorso lineare e univoco, ma di una presa di coscienza che procede a fasi alterne e a suon di compromessi e battaglie tra conservatorismo e innovazione, una tendenza, inoltre, che non investe l'intero panorama letterario per l'infanzia, ma soltanto alcuni tra i suoi migliori rappresentanti e che affonda le sue radici, come si è visto, nel decennio che precede la Rivoluzione d'Ottobre. La coscienza del ruolo attivo del bambino nel processo creativo – senza dimenticare la peculiarità della sua condizione esistenziale per cui il momento formativo e pedagogico rimane preponderante – è al centro delle riflessioni dei grandi scrittori e illustratori per l'infanzia: «L'arte deve essere per il bambino la stessa noce che è per l'adulto. Soltanto [...] la noce destinata al bambino non deve avere il guscio troppo duro»<sup>44</sup>. In queste parole di Lebedev, così come nella dedica di

---

<sup>40</sup> I. Arzamasceva, op. cit., p. 112.

<sup>41</sup> Ju. Tynjanov, *Formalismo e storia letteraria*, Einaudi, Torino 1973.

<sup>42</sup> Ju. Lotman, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia 1985; Id., *Non-memorie*, Interlinea, Novara 2001.

<sup>43</sup> S. Pankenier Weld, op. cit., p. 11.

<sup>44</sup> V. Lebedev, *O risunkach dlja detej*, «Literaturnyj sovremennik», 1933, n. 12. Consultato in

Čukovskij che apre il suo «Krokodil» («Ai rispettabilissimi bambini Boba, Lida e Kolja») ci troviamo parimenti distanti, da un lato, da una concezione d'infanzia idilliaca ma avulsa dalla realtà, e dall'altro, da una pretesa pedagogica assoluta che si concretizza in una trasmissione unilaterale di valori da accettare e condividere a priori senza porne in discussione la validità universale. Al contrario, le illustrazioni e i testi di quelli che oggi sono considerati classici per l'infanzia sottolineano che l'arte è strumento educativo al pari, se non superiore, alla pedagogia in senso stretto e può, anzi deve, rivolgersi ai bambini come agli adulti, senza indugiare in bamboleggiamenti<sup>45</sup> superflui e nocivi. Se gli studiosi sono ormai concordi nell'affermare che «leggere e guardare» sia l'imperativo degli utenti della letteratura per l'infanzia – anche perché gli iconotesti impediscono il predominio di un codice sull'altro e costringono il lettore a frequenti passaggi di codice (in termini specialistici: «cross-reference») – leggendo le immagini alla luce del testo verbale e quest'ultimo in base agli orientamenti semantici delle prime<sup>46</sup>, nel contesto socio-politico e letterario della Russia degli anni Venti-inizio Trenta, il binomio acquisisce valenze ancora più significative, configurandosi come evoluzione artistica, resistenza al potere e terreno fertile per una profonda educazione alla libertà.

---

<http://www.fairyroom.ru/?p=7894>.

<sup>45</sup> La parola è presa in prestito da Gianni Rodari. Cfr. F. Cappa, *Gianni Rodari. Un sasso nello stagno. DVD. Con libro*, Salani, Milano 2012.

<sup>46</sup> G. Kress, *Interpretation or Design: From the World Told to the World Shown*, in *Art, Narrative and Childhood*, a cura di M. Styles, E. Bearne Trentham, Stoke-on-Trent 2003; M. Terrusi, *Albi illustrati. Leggere, guardare, nominare il mondo nei libri per l'infanzia*, Carocci, Roma 2012.