



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in  
Lingue Moderne per la Comunicazione e la Cooperazione Internazionale  
Classe LM-38

Tesi di Laurea

*Dal russo all'italiano: proposta di traduzione di una selezione  
di racconti da Ljudi našego carja di Ljudmila Ulickaja*

**Relatrice**  
Prof.ssa Ilaria Remonato

**Laureanda**  
Francesca Bottaro Sabadin  
n° matr.1220408/LMLCC

Anno Accademico 2023/2024



*Trasferire la creazione di un poeta  
da una lingua a un'altra è impossibile,  
ma altrettanto impossibile è rinunciare a tale sogno.*  
Valerij Brjusov

*Forse a volte gli angeli si addormentano.  
O vengono distratti da altro.  
Oppure sono semplicemente indifferenti.  
Dov'era il mio angelo del cammino, Signore?*  
Ljudmila Ulickaja



## INDICE

<i>Introduzione</i>	p. 9
<hr/>	
<b>CAPITOLO 1</b>	
<b>La traduzione letteraria: breve <i>excursus</i> teorico</b>	
<hr/>	
1.1 Il testo e il linguaggio letterario	p. 13
1.2 La traduzione letteraria	p. 18
1.3 La traduzione letteraria dal russo all'italiano	p. 24
1.3.1 Strategie per tradurre la morfosintassi	p. 25
1.3.2 Strategie per tradurre il lessico	p. 29
<b>CAPITOLO 2</b>	
<b>Ljudmila Evgen'evna Ulickaja (1943)</b>	
<hr/>	
2.1 Profilo biografico	p. 33
2.2 Le opere: ambientazione, stile e motivi ricorrenti	p. 36
<b>CAPITOLO 3</b>	
<b>La raccolta <i>Ljudi našego carja</i> (2005): analisi formale e contenutistica</b>	
<hr/>	
3.1 La letteratura russa femminile tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo	p. 45
3.2 Titolo, struttura e prefazione dell'opera	p. 47
3.3 Tratti distintivi sul piano narrativo e stilistico	p. 50
3.4 Spazio e tempo: il cronotopo del testo	p. 53
3.5 Personaggi e tematiche principali	p. 57
<b>CAPITOLO 4</b>	
<b>Dal russo all'italiano: i quattro racconti selezionati</b>	
<hr/>	
4.1 La proposta di traduzione	p. 62
4.2 Commento e analisi al processo traduttivo	p. 100
4.2.1 Funzioni e significati dei titoli: <i>La scala a pioli</i> , <i>Il figlio maggiore</i> , <i>L'ultima settimana</i> , <i>Il kimono</i>	p. 100
4.2.2 La resa dei nomi propri	p. 104
4.2.3 I <i>realia</i> russi tra <i>byt</i> e connotazione	p. 105
4.2.4 Le scelte di carattere stilistico	p. 106
4.2.5 Alcune annotazioni culturali	p. 110
4.2.6 Il metatesto e le sfide traduttive	p. 117
<i>Conclusioni</i>	p. 123
<hr/>	
<i>Bibliografia</i>	p. 127
<hr/>	

*Ringraziamenti* p. 135

---

**Краткое содержание дипломной работы** p. 137

---







## INTRODUZIONE

Ljudmila Ulickaja (1943) è una delle scrittrici contemporanee più affermate sulla scena letteraria russa e internazionale. Autrice di romanzi, opere teatrali, racconti brevi, saggi e libri per bambini, le sue opere sono state tradotte in oltre trenta lingue. Nelle storie raccontate con umorismo e tenerezza si intrecciano la vita e la morte, l'amore e la rinascita sullo sfondo di una realtà complicata e difficile. I protagonisti delle pagine di Ulickaja sono persone che vivono ai margini della società: personaggi insoliti e autentici che si muovono nella quotidianità, ognuno con le proprie complessità e contraddizioni. Profondamente sensibile alle libertà individuali e attiva anche sul fronte dei diritti umani, tra gli altri è stata insignita del prestigioso premio *Simone de Beauvoir*, riconosciuto a coloro che, attraverso le proprie opere e azioni, contribuiscono a promuovere la libertà delle donne nel mondo. Il premio le è stato assegnato “per l'acuto senso di democrazia e di giustizia che traspare dalle sue opere”.<sup>1</sup>

Lo scopo del presente elaborato è di proporre una traduzione in lingua italiana di una selezione di racconti della raccolta *Ljudi našego carja* (La gente del nostro zar, 2005), non ancora tradotti e pubblicati nel nostro Paese. Il lavoro inizia con un breve *excursus* teorico sulla traduzione letteraria dal russo all'italiano. Vengono successivamente presentati il profilo biografico dell'autrice, le tematiche principali delle opere e i tratti fondamentali del suo stile. Si prosegue con un'analisi formale e contenutistica di *Ljudi našego carja*, di cui vengono esaminati la struttura, le modalità narrative, il cronotopo, i personaggi e le tematiche principali. Si propone, infine, la traduzione italiana dei racconti *Pristavnaja lestnica* (La scala a pioli), *Staršij syn* (Il figlio maggiore), *Poslednjaja nedelja* (L'ultima settimana) e *Kimono* (Il kimono), corredata da relativo commento analitico.

Il primo capitolo propone una breve premessa teorica al fine di definire la terminologia più adeguata e di fornire gli strumenti necessari per la comprensione della traduzione proposta. Partendo dall'analisi delle caratteristiche principali che distinguono un'opera letteraria da un testo appartenente alla comunicazione ordinaria, vengono

---

<sup>1</sup> Cf. <https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/ljudmila-evgenevna-ulitskaya/> (ultimo accesso: 03/06/2024).

successivamente illustrate le problematiche generali legate alla traduzione letteraria e le strategie più efficaci che il traduttore può adottare per affrontarle nella maniera più efficace. Vengono approfondite, inoltre, le peculiarità specifiche della traduzione dal russo all'italiano, con l'esame contrastivo degli elementi morfosintattici e lessicali che possono creare seri problemi traduttivi.

Nel secondo capitolo viene presentato il profilo biografico dell'autrice. Nata nel 1943 nella regione degli Urali, Ljudmila Ulickaja è cresciuta a Mosca, dove ha intrapreso gli studi universitari e si è laureata in biologia. Ha iniziato a lavorare come ricercatrice presso l'Istituto di ricerca genetica, dal quale è stata licenziata dopo poco tempo con l'accusa di "diffusione di libri proibiti". Negli anni Ottanta ha esordito nel mondo letterario, diventando direttrice artistica del Teatro Ebraico di Mosca. La pubblicazione del racconto *Sonečka* (1992; tr. it. *Sonja*, 1997)<sup>2</sup> ha sancito l'inizio di una lunga carriera, che ha portato la scrittrice al successo a livello mondiale e a svariati premi letterari fra i più prestigiosi. Come osserva S. Boym, le storie di Ulickaja, raccontate da una prospettiva femminile, mettono al centro della narrazione i rapporti familiari, la quotidianità, il *byt*, la libertà e la tolleranza.<sup>3</sup>

Il terzo capitolo, dedicato all'analisi formale e contenutistica della raccolta *Ljudi našego carja* (2005), è dedicato a un'introduzione di natura teorica e culturale mirata alla comprensione delle singole storie. L'opera è composta da trentasette racconti suddivisi in quattro sezioni, un'epigrafe, e una prefazione che "condensa" la visione filosofica ed estetica dell'autrice. La presenza della stessa narratrice, Ženja, conferisce unità all'eterogeneità delle tematiche e dei personaggi. In momenti diversi della sua vita, infatti, questa figura femminile entra in contatto con persone differenti, e racconta i sottili movimenti dell'animo umano di cui è testimone con sguardo oggettivo e voce decisa.

Il quarto capitolo è diviso in due parti. Il primo paragrafo contiene i testi originali dei quattro racconti e la proposta di traduzione con la versione italiana a fronte. La loro selezione è avvenuta a fronte di un'attenta lettura dell'opera: sono stati scelti dei testi particolarmente rappresentativi dal punto di vista tematico e stilistico, che hanno consentito di proporre alcune riflessioni interessanti in chiave comparativa a partire dalle loro affinità e differenze. Nel secondo paragrafo sono stati analizzati in modo

---

<sup>2</sup> L. E. ULICKAJA, *Sonja*, tr. it. di S. Formiconi, Roma: E/O, 1997.

<sup>3</sup> S. BOYM, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge: Harvard University Press, 1994.

approfondito i titoli dei testi e i *realia* russi attraverso alcune osservazioni di carattere linguistico e culturale. Infine ci si è soffermati sugli aspetti che si sono rivelati più “problematici” durante il processo di traduzione, nonché sulle soluzioni a cui si è fatto ricorso per una resa chiara ed efficace in lingua italiana.



## CAPITOLO 1

### LA TRADUZIONE LETTERARIA: BREVE *EXCURSUS* TEORICO

#### 1.1 Il testo e il linguaggio letterario

Ogni testo, quindi anche le traduzioni, è una forma di comunicazione. Il noto linguista russo Roman Jakobson (1896-1982) ha definito la comunicazione linguistica in questi termini: un *emittente*, dopo essersi messo in *contatto* con un *destinatario* impiegando un *codice* comune a entrambi (lingua russa o italiana), gli invia un *messaggio* che si inserisce all'interno di un *contesto*.<sup>4</sup> Ciascuno di questi sei fattori dà origine a una funzione linguistica diversa. Occorre tenere presente che i messaggi verbali assolvono a più di una funzione: la diversità dei messaggi non si fonda sul monopolio dell'una o dell'altra, ma sul diverso ordine gerarchico fra di esse. Di conseguenza, in ogni messaggio esiste una funzione prevalente su tutte le altre che determina il carattere funzionale complessivo principale del messaggio.

La funzione referenziale o denotativa è orientata verso il contesto, ossia verso la realtà extralinguistica; i messaggi prodotti in conformità a questa funzione trasmettono un'informazione, un'asserzione su un contenuto dell'esperienza che può essere concreta (ad es. "oggi piove"), mentale (come quando si dice "la felicità non esiste") o persino immaginaria ("i marziani sono verdi").

La funzione emotiva o espressiva, che si concentra sull'emittente, mira a suscitare una determinata emozione del soggetto riguardo a ciò di cui si parla ("Sono stanco. Non ce la faccio più!"; "Come sei elegante!"; "Che angoscia!"). Gli enunciati in cui prevale la funzione emotiva si caratterizzano per la frequenza di frasi esclamative e interiezioni: queste differiscono dai processi del linguaggio referenziale sia per la loro struttura fonica (sequenze foniche particolari o anche suoni insoliti in qualsiasi altro contesto), sia per la loro funzione sintattica (l'interiezione non è un elemento della frase, ma l'equivalente di una frase). La funzione emotiva colora tutte le nostre espressioni a livello fonetico, grammaticale e lessicale. Se si analizza il messaggio dal punto di vista dell'informazione che esso trasmette, non ha senso limitare la nozione di informazione all'aspetto cognitivo

---

<sup>4</sup> R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1983.

del linguaggio. Un individuo che usa elementi espressivi per manifestare l'ironia o lo sdegno sta trasmettendo infatti un'informazione chiara.

La funzione conativa è orientata verso il destinatario. Essa trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nel modo imperativo, che, dal punto di vista sintattico, morfologico e spesso anche fonemico si differenziano dalle altre categorie nominali e verbali. La persona verbale tipica di tale funzione è la seconda.

La funzione metalinguistica si riscontra ogni qualvolta il discorso è focalizzato sul codice, che diventa l'oggetto della comunicazione. La logica moderna ha introdotto la distinzione tra due livelli di linguaggio, il "linguaggio-oggetto", che parla di entità estranee al linguaggio come tale e il meta-linguaggio che parla del linguaggio stesso.<sup>5</sup> Il meta-linguaggio, tuttavia, non è soltanto uno strumento scientifico utilizzato dai linguisti: esso svolge anche una funzione importante nel linguaggio di tutti i giorni. Spesso, infatti, lo utilizziamo senza renderci conto del carattere metalinguistico del nostro operare. Ogni volta che il mittente e il destinatario devono verificare se essi utilizzano lo stesso canale comunicativo, il discorso è incentrato di fatto sul codice, e acquisisce una funzione metalinguistica: "Capisci quello che voglio dire?"; "Non ti seguo, cosa vuoi dire?".

La funzione fatica controlla il funzionamento del canale attraverso il quale viene trasmesso il messaggio e ha lo scopo di stabilire, mantenere, verificare o interrompere l'atto comunicativo ("stammi a sentire"; "capito?").

La funzione poetica o estetica si individua infine in quelle produzioni verbali nelle quali l'accento è posto sul messaggio in sé. Ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia o limitare la poesia ad essa è una semplificazione ingannevole. La funzione poetica non è l'unico obiettivo dell'arte del linguaggio, ma ne rappresenta il tratto dominante, mentre in tutte le altre attività linguistiche diventa un aspetto accessorio. Questa funzione, che mette in risalto l'evidenza semiotica dei segni linguistici, approfondisce la dicotomia

---

<sup>5</sup> Quando si utilizza l'italiano per insegnare un'altra lingua, l'italiano viene utilizzato come metalinguaggio, e la L2 acquisisce il ruolo di linguaggio-oggetto; diversamente, nell'enunciato «"albero" è una parola dell'italiano formata da sei lettere» il metalinguaggio e il linguaggio-oggetto coincidono, essendo entrambi l'italiano. Un'attenta analisi del rapporto tra metalinguaggio e linguaggio-oggetto è stata fornita dal logico e matematico A. Tarski (1901-1983) nell'ambito dei suoi studi sulla semantica formale, in particolare in riferimento alla definizione del concetto di verità nei linguaggi formalizzati. In *Der Wahrheitsbegriff in den formalisierten Sprachen (Il concetto di verità nei linguaggi formalizzati)*, Leopoli, Studia philosophica, 1935) Tarski definì due condizioni di adeguatezza per la costruzione di una definizione di verità: la prima è una *condizione formale*, per la quale la definizione non deve generare contraddizioni; la seconda è una *condizione materiale*, per la quale una definizione di verità per un linguaggio *L* deve rendere deducibili tutti gli enunciati della forma «"N è vero (in L)" se e solo se *p*» dove *N* è il nome per un enunciato del linguaggio *L*, e *p* è la sua traduzione nel metalinguaggio in cui la definizione è formulata.

fondamentale fra segni e oggetti. Le particolarità dei diversi generi poetici implicano, accanto alla funzione poetica dominante, la partecipazione delle altre funzioni verbali in un ordine gerarchico variabile. La poesia epica, incentrata sulla terza persona, coinvolge in massimo grado la funzione referenziale del linguaggio; la lirica, orientata verso la prima persona, è invece intimamente legata alla funzione emotiva. È interessante chiedersi, a questo punto, secondo quale criterio linguistico si possa riconoscere empiricamente la funzione poetica, e quali siano gli elementi la cui presenza è indispensabile in ogni opera poetica. Per rispondere a tali interrogativi occorre ricordare due processi fondamentali di costruzione utilizzati nel comportamento linguistico: la selezione e la combinazione. La selezione è operata sulla base dell'equivalenza, della similarità e della dissimilarità, della sinonimia e dell'antinomia, mentre la combinazione, ovvero la costruzione della sequenza, si basa sulla contiguità. La funzione poetica proietta il principio d'equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione. L'equivalenza è promossa al grado di elemento costitutivo della sequenza. La poetica, in senso lato, si occupa dell'omonima funzione non soltanto in poesia, in cui questa funzione predomina sugli altri scopi del linguaggio, ma anche al di fuori del testo poetico, quando qualche altra funzione si sovrappone alla funzione poetica.<sup>6</sup>

Com'è noto, un testo letterario in quanto tale si distingue da un "normale", generico atto comunicativo. Si illustrano di seguito le caratteristiche principali che distinguono un'opera letteraria da un testo appartenente alla comunicazione ordinaria:

1. la prevalenza degli elementi connotativi rispetto a quelli denotativi, che conferiscono al linguaggio letterario una funzione evocativa, di sottile suggestione. Per 'connotazione' si intende un'accezione di significato secondaria e/o figurata di una parola collegata alla sfera emotiva o affettiva, che la definisce in aggiunta al significato primario. Ad esempio, i due verbi *morire* e *mancare* hanno una denotazione equivalente, ma diverse sfumature connotative, in quanto, pur indicando la stessa azione, evocano risonanze affettive diverse.
2. Il linguaggio ambiguo od opaco, in particolare con riferimento al testo poetico. Lo scopo principale della lingua letteraria è suggerire associazioni, aperture verso gli spazi dell'imprevisto, generando processi intuitivi e referenziali nel lettore. Così

---

<sup>6</sup> Cf. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, op. cit..

facendo essa si contrappone nettamente al linguaggio della scienza, il cui intento principale è invece di precisare, determinare e chiarire.

3. Nel campo letterario il discorso è poco vincolante. F. Sabatini, rifiutando l'idea di un destinatario passivo, mero ricevente e codificatore di messaggi, identifica i testi letterari come ambiti comunicativi in cui al lettore viene lasciata ampia libertà nel processo di interpretazione del messaggio testuale, al quale è chiamato a partecipare attivamente.<sup>7</sup>
4. La possibilità di rileggere all'infinito i testi. L'ambiguità e la polisemia intrinseca del linguaggio letterario comporta che ogni lettore possa dare una sua interpretazione, che conserva un certo tasso di arbitrarietà. I testi letterari, quindi, hanno sempre qualcosa da dire rispetto alla contemporaneità dei lettori e si rivolgono a un pubblico che è virtualmente infinito nel tempo e nello spazio.
5. Il messaggio viene messo al centro dell'atto comunicativo, in quanto si impone all'attenzione del ricevente non solo per ciò che dice, ma anche per le modalità estetiche e stilistiche attraverso le quali lo esprime.
6. La parola letteraria può essere definita semioticamente come un *ipersegno* o *segno iconico*. Ciò significa che trasmette informazioni anche attraverso un insieme complesso di altri fattori (suono, ritmo, collocazione sintattica, ecc.). Si tratta di un segno che simula il proprio significato, all'interno del quale anche gli elementi di natura non semantica appaiono risemantizzati. Nel testo letterario, infatti, la veste formale assume un'importanza pari ai contenuti e contribuisce alla costruzione del senso complessivo dell'opera. Ad esempio, le figure retoriche legate ai suoni esaltano la musicalità delle parole, creando particolari effetti fonici, timbrici e prosodici.<sup>8</sup>

Date le caratteristiche intrinseche che qualificano un testo come letterario, è necessario considerare le opere anche in rapporto al loro contesto storico-culturale di creazione e ricezione. Un ulteriore parametro estrinseco di letterarietà corrisponde alla finalità espressamente *estetica* con cui sono realizzate, a seconda della volontà dell'autore e in relazione al periodo di riferimento. Pur sostenendo l'esistenza di una specificità del testo letterario, L. Chines e C. Varotti affermano infatti che la catalogazione di un testo come

---

<sup>7</sup> Cf. F. SABATINI, 'Rigidità-esplicitzza' vs 'elasticità-implicitzza': possibili parametri massimi per una tipologia dei testi in A.A., V.V., *Linguistica testuale comparativa. In memoriam di Maria-Elisabeth Conte. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana*, Copenhagen, 5-7 febbraio 1998, København: Museum Tusulanum Press, pp. 141-172.

<sup>8</sup> L. CHINES, C. VAROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, Roma: Carocci, 2015, p. 10.



*letterario* non può prescindere [...] da ciò che ogni epoca considera (convenzionalmente) tale.<sup>9</sup>

Una delle competenze maggiormente rilevanti che un traduttore deve avere per realizzare una buona traduzione è la capacità di distinguere tra le diverse tipologie testuali e i vari generi letterari. Anche se le categorizzazioni possono variare in base al modello di classificazione e al criterio di base assunto, è possibile identificare delle tipologie pressoché universali rispetto alla funzione comunicativa prevalente e alle abilità cognitive a essa associate, che restano tali indipendentemente dalla lingua in cui sono redatti i testi. Le tipologie e i generi generalmente accettati sono quelli individuati per primi dalla retorica classica:

- testi narrativi come romanzi, racconti, articoli di cronaca, biografie, resoconti di viaggio;
- testi descrittivi, fra i quali le parti descrittive di opere letterarie, di resoconti di viaggio, di guide turistiche, di manuali tecnici;
- testi argomentativi, fra cui arringhe di avvocati, discorsi politici, articoli di fondo di giornale;
- testi informativo-espositivi, come manuali scolastici, enciclopedie, articoli scientifici, articoli di giornale, lezioni, conferenze;
- testi regolativo-prescrittivi, come codici, regolamenti, statuti, istruzioni, ricette.

Oggi queste tipologie complessive si realizzano concretamente in uno o più generi, che si suddividono a loro volta in ulteriori sottogeneri. Viceversa, uno stesso genere può fare riferimento a più tipi testuali, senza per questo smettere di appartenere a uno specifico in base alla propria dominante pragmatica. Tra le tipologie e i generi, pertanto, la relazione non è simmetrica. Possedere una competenza testuale che permetta di individuare a quale tipologia e a quale genere appartiene un testo ne favorisce la comprensione e la successiva interpretazione. Inoltre, se le tipologie per loro natura hanno un carattere astratto, generale e atemporale, i generi si configurano come delle realizzazioni testuali concrete, convenzionali e connotate a livello storico, sociale e culturale.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> L. CHINES, C. VAROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, op. cit., p. 14.

<sup>10</sup> C. SPALIVIERO, *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2020, p. 21.

## 1.2 La traduzione letteraria

Nel paragrafo precedente è stata proposta un'analisi delle caratteristiche che contraddistinguono il testo letterario; si approfondisce ora l'ambito della traduzione letteraria. Con l'espressione 'traduzione letteraria' si fa riferimento al processo di traduzione del testo letterario, ossia di un testo narrativo, poetico o teatrale "poco vincolante", e quindi aperto alle interpretazioni del lettore. I teorici della traduzione individuano tre fasi principali e intercomunicanti in questo processo. Lo studioso ceco J. Levy le chiama "comprensione", "interpretazione" e "ristilizzazione";<sup>11</sup> l'italiana P. Diadori, invece, parla di "analisi", "trasferimento" e "ristutturazione".<sup>12</sup> Pur utilizzando una nomenclatura diversa, i concetti a cui fanno riferimento sono gli stessi. Per comprensione o analisi si intende l'assimilazione e la codifica della realtà oggettiva del testo nella lingua di partenza. Un traduttore capace deve essere anzitutto un lettore esperto. Per interpretazione o trasferimento si intende l'abilità di trasferire la particolare commistione di forma e di contenuto dell'originale in nuclei significativi nella lingua di arrivo. È la fase che mette il traduttore alla prova tanto quanto l'autore per quel che riguarda le competenze linguistiche e stilistiche. Spesso, infatti, la lingua di arrivo non ha affinità tali con quella di partenza da poter esprimere la quantità o la qualità dei significati presenti nel testo originale: il traduttore si trova quindi a dover scegliere delle unità semantiche meno ricche, che gli diano modo di trasmettere comunque i significati nel senso meno ambiguo possibile. Nella fase di ristilizzazione o ristrutturazione, infine, il traduttore vaglia le varie opzioni traduttive disponibili e viene guidato nelle sue scelte anche dal lettore destinatario del messaggio, negoziando tra perdite, residui e compensazioni in base alla propria esperienza e a considerazioni di tipo socioculturale legate alla realizzazione di una specifica opera per un determinato pubblico. Bisogna tenere presente che il processo di traduzione non è lineare, ma ciclico, analogamente a quanto avviene nel circolo ermeneutico riferito alla lettura e alla comprensione testuale.<sup>13</sup>

Nell'ambito italiano, Diadori ha proposto un'analisi accurata delle principali difficoltà che si riscontrano nella traduzione di un testo letterario:

---

<sup>11</sup> J. LEVY, *Translation as a decision process*, in *To honor Roman Jakobson, Essays on the occasion of his seventieth birthday 11 October 1966*, Paris: The Hague, 1967, pp. 1171-1182.

<sup>12</sup> P. DIADORI, *Teoria e tecnica della traduzione: strategie, testi e contesti*, Firenze: Le Monnier università-Mondadori education, 2012, pp. 3-24.

<sup>13</sup> Ibidem.

a) La prima è l'*anisomorfismo*. Il dizionario dell'enciclopedia Treccani definisce il fenomeno linguistico in questi termini:

In linguistica, fenomeno per cui due lingue differenti danno forma linguistica diversa agli stessi concetti, di modo che due segni con un ambito d'uso assai simile presentano spesso significati non perfettamente sovrapponibili: per es., i significati resi in ingl. da *house* e *home* sono espressi dall'ital. *casa*, viceversa all'ital. *bosco* e *legno* corrisponde l'ingl. *wood*.

Posta l'assenza di lingue naturali perfettamente sovrapponibili da qualsiasi punto di vista (filogenetico, lessicale, sintattico o culturale), gli studi di linguistica contrastiva ci vengono in aiuto indagando i punti di contatto e di dissimmetria fra coppie di lingue, e individuando le difficoltà che il traduttore dovrà trattare con particolare attenzione. Si pensi ai seguenti aspetti:

- la diversa segmentazione della realtà che determina un diverso grado di polisemia delle parole. Una lingua interpreta la realtà in modo non convenzionale e non (necessariamente) condiviso: in italiano, ad esempio, il verbo *mangiare* copre uno spettro più ampio di significati rispetto al tedesco *essen*, visto che *mangiare* può essere usato sia per gli esseri umani che per gli animali, mentre il tedesco distingue tra *essen* (per l'uomo) e *fressen* (per gli animali);
- la diversa posizione dei costituenti nella frase; ad esempio, in inglese l'ordine sintattico degli elementi è molto più rigido rispetto all'italiano, che ne tollera lo spostamento a fini enfatici;
- il diverso modo di esprimere (o non esprimere) l'aspetto del verbo (durativo, momento preciso, ingressivo per indicare l'imminenza, l'inizio e lo sviluppo di un'azione, conclusivo per indicare la fine di un'azione, ecc.); se mettiamo a confronto le due frasi *Vive con i genitori* e *He's living with his parents* notiamo che l'inglese, a differenza dell'italiano, utilizza la forma progressiva;
- la possibilità (o impossibilità) di trovare un singolo lemma corrispondente per ogni vocabolo; ad esempio, l'inglese *to pout* non ha un corrispondente lessicale univoco in italiano e non può essere tradotto se non attraverso una perifrasi come *fare il broncio*, *sporgere le labbra in fuori*.

Tenuto conto di tutti questi aspetti, è naturale che il processo concreto di traduzione si confronterà continuamente con la necessità di riordinare, parafrasare e riformulare.

b) La seconda problematica generale presa in considerazione da Diadori è la *connotazione*, di cui abbiamo già accennato nel paragrafo precedente. È indiscutibile che la traduzione comporti non solo il confronto tra due sistemi linguistici diversi, ma anche la comparazione fra le rispettive culture; è necessario, pertanto, tenere in considerazione oltre al valore denotativo anche quello connotativo che la lingua può esprimere. Nella realizzazione del testo di arrivo il traduttore deve tener conto del fatto che i significati delle parole possono andare al di là del loro senso letterale. La denotazione indica il significato primario e relativamente fisso dei termini, mentre la connotazione esprime un significato aggiuntivo (secondario o figurato), che può variare a seconda del contesto, e quindi della persona, della cultura, della situazione in cui l'enunciato viene prodotto. Quando si traduce è quindi importante cogliere anche i valori connotativi presenti nell'originale, per individuare la strategia più adeguata e rendere il testo di arrivo fedele ma allo stesso tempo dinamico rispetto ai destinatari della cultura ricevente.

c) Tra le problematiche di tipo linguistico rientrano, poi, i *neologismi* e la *devianza* intenzionale dalla norma linguistica nel testo di partenza. Il prototesto può contenere dei neologismi che il traduttore deve interpretare e riprodurre nel metatesto. Quando il trasferimento da una lingua all'altra è problematico si tende a tradurre indicando fra parentesi in forma di glossa esplicativa il termine originale. Altre volte, specialmente quando le strategie di formazione delle parole sono già diffuse e affermate nella lingua di arrivo (per esempio in italiano la prefissazione con *trans-* e la suffissazione con *-ismo*, *-izzare*, *-zione*), la traduzione può ricorrere al calco. I neologismi sono molto frequenti nella letteratura rivolta a lettori giovani, e rappresentano una sfida per i traduttori che, oltre a interpretarli correttamente, devono anche cercare degli equivalenti nel linguaggio giovanile in uso nella società dei destinatari. Un caso particolare di neologismo è l'*hapax*, cioè la parola che compare un'unica volta nell'opera di un autore o in un singolo testo e non viene successivamente più attestata.<sup>14</sup> Il traduttore che incontra questo tipo di neologismi assoluti può decidere di ricrearli a sua volta nel metatesto oppure di tradurli con una parola già esistente, rinunciando così alla carica innovativa che li caratterizza.

---

<sup>14</sup> Riguardo alla traduzione degli *hapax* traduttivi, M. Caramitti indaga gli approcci alla traduzione dei titoli di opere letterarie che costituiscono un *hapax* e ne individua le diverse tipologie di resa (asettica, funzionale o creativa). Cf. CARAMITTI, MARIO, *Hapax traduttivi: titoli senza contesto*, «INTRALINEA ON LINE TRANSLATION JOURNAL», special issue *La traduzione e i suoi paratesti* 2020: pp. 1-6.

d) Per *devianza linguistica* si intendono le variazioni rispetto alla norma. Per poter caratterizzare e misurare la devianza è necessario un canone di riferimento, che tuttavia, in quanto tale, è legato al punto di vista scelto nell'osservare un fenomeno. Inoltre, la norma che descrive la forma standard può essere modificata a partire da scelte di una certa varietà linguistica che successivamente si affermano su larga scala. A proposito dell'italiano, P. Trifone ripercorre le tracce degli errori linguistici che sono stati tramandati dalle origini ai nostri giorni ai margini della norma da letterari e non. Lo studioso riflette inoltre su come le nuove tendenze linguistiche mescolino tecnicismi, forestierismi, gerghi e dialetto, contaminando il registro informale e il popolare con quello tecnologico, la parola appartenente allo stile 'basso' o addirittura alla sfera del turpiloquio con gli anglicismi tanto in voga.<sup>15</sup> Al traduttore spetta l'arduo compito di interpretare e rendere il testo, costantemente in bilico fra scelte più orientate allo standard della lingua di arrivo ed esiti più rischiosi e creativi. In linea generale, quando la devianza è una dominante da non neutralizzare (se, ad esempio, è un elemento che caratterizza un personaggio o se ha comunque un valore determinante nell'equilibrio complessivo del testo) il traduttore è spinto a conservarla e riprodurla nel testo di arrivo.

e) I *giochi di parole* rappresentano una delle sfide traduttive più intriganti, in quanto per la loro resa si mettono in gioco le competenze (principalmente linguistiche, ma non solo) del traduttore come "co-autore" del metatesto. Il lettore o l'ascoltatore che incontra un gioco di parole viene sollecitato al sorriso; del *pun* si ammira la creatività, lo stupore che lascia spiazzati di fronte a significati inaspettati, il fatto di essere costretti a muoversi su più livelli semantici, al di là del piano più immediato della comprensione. D. Delabastita ha individuato otto diverse tecniche per risolvere la questione della presunta "intraducibilità" dei giochi di parole:

1. sostituzione del *pun* del prototesto con un *pun* diverso nel metatesto;
2. il *pun* viene tradotto con una frase che non contiene giochi di parole;
3. il *pun* viene sostituito da un artificio retorico che si basa su un gioco di parole;
4. la parte di testo che contiene il *pun* viene eliminata;
5. traduzione letterale del *pun*;
6. introduzione di un *pun* in un punto che nel prototesto non conteneva giochi di parole;

---

<sup>15</sup> P. TRIFONE, *Malalingua: l'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna: Il mulino, 2007, p. 43.

7. introduzione nel metatesto di un *pun* non motivato (o motivato solo con funzione di compensazione di eventuali perdite traduttive);

8. spiegazione del *pun* nel paratesto.<sup>16</sup>

Al di là dell'artificio letterario, ci sono culture che usano il gioco di parole più frequentemente di altre nella comunicazione informale, oltre che nei generi testuali più o meno umoristici: in Francia, ad esempio, si tratta di una caratteristica molto diffusa nel linguaggio gergale (*argot*) e nel contesto giovanile. Quest'ultimo comprende, fra gli altri modi di coniare parole nuove, il *verlan*, basato sull'inversione delle sillabe. Essendo nati nell'oralità, questi giochi di parole si basano sulla pronuncia più che sull'ortografia. Quando il *verlan* emerge in letteratura, il traduttore dovrà interpretarlo, ma dovrà anche tener conto delle caratteristiche del linguaggio giovanile nella cultura dei destinatari. Se un fenomeno simile in quanto tale non esiste in italiano la perdita può essere compensata ricorrendo a forestierismi, cultismi o metafore.

f) L'ultima difficoltà è rappresentata dalla presenza di più codici linguistici nello stesso testo, che in questo caso viene definito *testo mescolato*. La mescolanza può avvenire a livello di parola o di frase: nel primo caso si tratta di fenomeni di *code-mixing*, con frequente inserimento nel testo monolingue di parole in una o più lingue diverse; nel secondo caso si tratta di fenomeni di *code-switching*, con l'alternanza di parti di testo (scritto) o di battute (nel dialogo) in lingue diverse. In traduzione questo mistilinguismo può essere mantenuto o può andare perduto, appiattendosi nel monolinguisma del metatesto, a seconda della strategia traduttiva adottata e delle norme che ne regolano l'uso nei vari generi testuali. Sempre più spesso in anni recenti vengono pubblicate opere che usano il plurilinguismo come forma di rappresentazione della realtà, vista la crescente internazionalizzazione delle società e l'esistenza di contesti in cui la comunicazione non avviene più utilizzando un solo codice.

Di fronte a queste difficoltà generali, il traduttore ha a disposizione diverse opzioni per approdare a una soluzione valida. A questo punto della trattazione ci sembra opportuno introdurre la distinzione fondamentale tra approccio e metodo. Per 'approccio' si intende l'atteggiamento generale con cui il traduttore affronta il testo da tradurre, tenendo conto che i fattori più importanti che determinano le scelte traduttive sono lo

---

<sup>16</sup> D. DELABASTITA, *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.

scopo del prototesto e il destinatario del metatesto. Più in dettaglio, si possono distinguere le alternative seguenti:

- forma *vs* contenuto: è un dilemma che si pone soprattutto nell'ambito della traduzione poetica. Il traduttore può scegliere infatti un approccio che privilegi la forma del verso (ricercando una forma metrica che sia "equivalente" all'originale) o i contenuti della poesia.

- Connotazione *vs* neutralizzazione: si tratta di mantenere le caratteristiche dello stile e del linguaggio che connotano il prototesto oppure di eliminarle; di rendere la varietà dei registri, la mescolanza di codici, degli idioletti dei personaggi, ecc. oppure di optare per l'uso di una lingua standard, neutra appunto.

- Straniamento *vs* addomesticamento: il primo metodo prevede il mantenimento dei riferimenti temporali (storicizzazione) e spaziali (esotizzazione). Il secondo, invece, si realizza attraverso la ricerca di equivalenti culturali della cultura ricevente, sia a livello di tempo (attualizzazione) che di spazio (localizzazione).

- Priorità al prototesto *vs* priorità al destinatario: nel primo caso prevale il decentramento, ossia si instaura un rapporto tra i due testi di partenza e di arrivo (dal punto di vista linguistico e culturale) che comporta una presa di posizione da parte del traduttore a favore del primo dal punto di vista linguistico e culturale. Nel secondo caso si verifica l'annessione, ossia si opera come se il testo originale fosse scritto nella lingua di arrivo, senza tenere conto delle differenze di epoca, cultura e strutture linguistiche.

- Visibilità *vs* invisibilità del traduttore: la nota concettualizzazione di Lawrence Venuti allude all'opportunità da parte del traduttore di rendere palesi o meno i suoi interventi e orientamento di fondo.<sup>17</sup> In questo caso il dibattito assume anche una connotazione etica, in quanto viene messo in discussione il diritto di autoaffermazione di una professionalità in passato spesso misconosciuta.

Ogni approccio traduttivo si realizza in uno o più metodi. Se l'idea di fondo con cui un traduttore si accinge alla traduzione del prototesto consiste ad esempio nell'adeguamento ai propri destinatari piuttosto che nel privilegiare la resa fedele del prototesto, egli adotta il cosiddetto metodo della 'traduzione obliqua' (secondo la definizione di J. P. Vinay e J. Darbelnet)<sup>18</sup> o 'sostituzione' di elementi estranei con altri

---

<sup>17</sup> Cf. L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge, 1995.

<sup>18</sup> J. DARBELNET, J. P. VINAY, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris: Didier, 1958.

locali (seconda la definizione di J. L. Malone).<sup>19</sup> Viceversa, se l'approccio prescelto consiste nel dare visibilità al traduttore o nel portare il lettore verso il prototesto, si preferirà il metodo della 'traduzione diretta', che agisce in maniera meno invasiva sui cambiamenti determinati dal passaggio da una lingua all'altra, per esempio mantenendo certe parole del prototesto anche nel metatesto. Quando le caratteristiche del metatesto lo consentono o lo richiedono, il traduttore può, d'altra parte, agire ampliando o restringendo la quantità di informazioni da trasferire dal prototesto al metatesto. Come suggerito da J. L. Malone,<sup>20</sup> con il metodo dell' 'espansione' il metatesto viene ad ampliarsi a livello di forma e/o di contenuto rispetto al prototesto attraverso aggiunte o glosse, mentre con il metodo della 'compressione' il metatesto si restringe a livello di forma e/o contenuto, diventando una sorta di "sintesi" rispetto al prototesto.

Ogni metodo traduttivo, infine, si realizza attraverso una serie di tecniche traduttive concrete, ciascuna delle quali viene scelta dal traduttore per risolvere, caso per caso, le problematiche effettive dell'interpretazione del prototesto.

### **1.3 La traduzione letteraria dal russo all'italiano**

Per acquisire maggiore consapevolezza del processo traduttivo è necessario confrontare la propria lingua d'arrivo, nel nostro caso l'italiano, con quella di partenza, il russo. La lingua russa, come del resto qualsiasi altra lingua, presenta difficoltà specifiche dal punto di vista traduttivo, legate alla sua storia e alla sua eccezionale ricchezza stilistica. Presentiamo, dunque, i tratti fondamentali della lingua russa in ottica contrastiva rispetto all'italiano:

1. lo slavo ecclesiastico, la lingua della chiesa e dell'*élite* culturale dell'antica *Rus'* non è caduto nell'oblio dell'uso come il latino, ma è entrato a far parte del russo moderno, dando vita a un ampio registro di voci auliche che spesso mancano con le stesse caratteristiche nelle lingue d'arrivo.
2. In quanto lingua slava appartenente al sottogruppo delle lingue slavo-orientali, dal punto di vista filogenetico il russo è una lingua flessiva, ovvero si articola secondo

---

<sup>19</sup> J. MALONE, *The science of linguistics in the art of translation. Some tools from linguistics for the analysis and practice of translation*, Albany: State University of New York's Press, 1988.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



sei casi. Inoltre, in russo i sostantivi, gli aggettivi, i pronomi si declinano e i verbi si coniugano.

3. In italiano le categorie di determinatezza e indeterminazione sono espresse dagli articoli; in russo, invece, questa parte del discorso non è presente, e la funzione dell'articolo viene espressa attraverso diversi mezzi lessicali e grammaticali, quali l'ordine delle parole o alcuni pronomi e aggettivi.
4. In russo il pronome personale soggetto va sempre espresso, a differenza dell'italiano; nella lingua parlata il pronome personale soggetto si può sottintendere.
5. L'ordine delle parole è soggetto (S) – verbo (V) – oggetto (O), come in italiano. Un altro aspetto rilevante da segnalare riguardo all'ordine delle parole in russo è che di fatto è piuttosto libero, infatti si può cambiare la posizione di un elemento della frase per dare maggiore enfasi a un punto del discorso piuttosto che a un altro. Si possono incontrare anche casi di ordine inverso, con il soggetto alla fine della frase; quest'ordine, che non è comune in italiano (in cui predomina l'ordine diretto), in russo è molto frequente, ed è favorito dalla presenza dei casi, che permettono di riconoscere comunque qual è il soggetto.
6. La posizione dell'accento, che in russo è mobile, ha valore distintivo, come in italiano.<sup>21</sup>

Addentriamoci ora in un'analisi più dettagliata dei due sistemi linguistici, esaminando alcuni elementi morfosintattici e lessicali che differenziano il russo e l'italiano, e che possono generare seri problemi traduttivi.

### **1.3.1 Strategie per tradurre la morfosintassi**

Iniziamo da alcune osservazioni sull'ordine delle parole all'interno dell'enunciato. Si è già osservato che nella frase italiana l'ordine delle parole generalmente è diretto (S – V – O). Solo quando il tono del messaggio è enfatico la frase inizia con l'elemento che allo scrivente (o parlante) interessa di più.<sup>22</sup> In lingua russa, invece, l'ordine inverso è normale e frequente. Spesso per tradurre una frase russa che inizia con il complemento oggetto conviene ricorrere alla forma passiva; oppure l'alternativa più frequente è quella di

---

<sup>21</sup> L. TORRESIN, *Tradurre dal russo: teoria e pratica per studenti italofofoni*, Milano: Hoepli, 2022, pp. 24-28.

<sup>22</sup> Cf. J. DOBROVOL'SKAJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, Milano, Hoepli: 2016 [2a ed.].

spostare il soggetto all'inizio della frase: *Мир спасёт красота* diventa quindi 'la bellezza salverà il mondo' oppure 'il mondo sarà salvato dalla bellezza'. A differenza del russo, in italiano gli aggettivi di appartenenza si collocano normalmente dopo il nome a cui si riferiscono, mentre gli aggettivi qualificativi tendono a precedere il nome: *Старый русский фильм* equivale a 'un vecchio film russo'. La collocazione dell'avverbio, invece, è libera in entrambi i sistemi linguistici. In generale in russo i sintagmi nominali sono costituiti da un aggettivo seguito dal nome e si traducono in italiano con costrutti perfettamente equivalenti, ma è anche vero che non sono rari i casi in cui in italiano si usa un costrutto preposizionale al posto dell'aggettivo: *бронзовая скульптура* si traduce con 'scultura in bronzo'.

Per quanto riguarda l'uso del predicato nominale, la differenza principale tra il russo e l'italiano è che il russo di solito omette al presente la copula, segnalando spesso questa omissione con un trattino (тире), ad esempio *Дедушка болен* significa 'Il nonno è ammalato'. Inoltre, gli aggettivi russi al caso nominativo che fanno parte del predicato nominale sono utilizzati nella forma breve. A esclusione di rare eccezioni tutti gli aggettivi qualificativi possiedono la forma breve; hanno solo la forma lunga, invece, gli aggettivi relativi, cioè quelli che indicano rapporto, materia, tempo, luogo, appartenenza e colore.<sup>23</sup>

Riguardo ai predicati verbali, il discorso è più complesso. Per la lingua italiana la categoria grammaticale più importante è il tempo: si pensi, ad esempio, al fatto che il passato in russo è uno solo, mentre in italiano si dispone di passato prossimo, passato remoto, due trapassati e imperfetto. Un altro fattore su cui riflettere è che in alcuni casi al posto del passato russo l'italiano può usare il presente, il futuro o il modo imperativo: *Ну, я пошёл* diventa 'Be', io vado'; *Так я и дал ему ключи от квартиры* equivale a 'Non gli darò certo le chiavi di casa'; *Пошёл вон* si rende con 'Via di qui!'.<sup>24</sup> Il russo, d'altra parte, esprime grammaticalmente la categoria dell'aspetto (perfettivo e imperfettivo) e del modo di azione (*Aktionsart*). Queste categorie sono collegate tra loro e possono essere interpretate come parti della stessa sfera semantica: caratteristiche proprie dell'azione. Perciò, se l'italiano da un lato si serve dei diversi tempi per esprimere il significato che in russo spesso è espresso attraverso la categoria dell'aspetto, dall'altro non possiede

---

<sup>23</sup> C. CEVESE, J. DOBROVOL'SKAJA, E. MAGNANINI, *Grammatica russa: manuale di teoria*, Milano: Hoepli, 2018, pp. 178-189.

<sup>24</sup> J. DOBROVOL'SKAJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, op. cit., pp. 37-40.

un'espressione grammaticalmente formalizzata che corrisponda alla categoria del modo di azione (ad esempio, incoativo, frequentativo, attenuativo, ecc.). Per tradurre la frase *он запел*, dove il prefisso *за-* esprime l'inizio dell'azione, l'italiano deve ricorrere a un verbo fraseologico 'si è messo a cantare'. Possiamo concludere, dunque, che nel descrivere la stessa situazione il russo e l'italiano vedono "lati diversi" e il resto si evince dal contesto.<sup>25</sup>

I costrutti impersonali russi formati dal soggetto logico al dativo seguito da avverbi che indicano stati fisici o psicologici si traducono in italiano con costrutti personali o espressioni equivalenti: *мне грустно* equivale a 'sono triste'. In russo esistono anche costrutti impersonali costituiti dalle espressioni modali (*можно*), divieto (*нельзя*), bisogno (*надо/нужно*), dovere (*необходимо*) seguite dal verbo all'infinito. Se privi di soggetto generalmente questi costrutti si mantengono impersonali anche in traduzione italiana. Se invece il soggetto logico al dativo è espresso, questo verrà tradotto in italiano con un costrutto personale o, più raramente, impersonale: *мне надо поговорить с директором* diventa 'ho bisogno di parlare con il direttore'; *здесь нельзя курить* si traduce con 'qui non si può fumare'. Infine i costrutti impersonali russi formati da un verbo impersonale intransitivo con la particella *-ся* oppure da una frase personale indefinita con la terza persona plurale del verbo nella forma attiva, si possono tradurre in italiano semplicemente con il "si" passivante.<sup>26</sup>

A differenza dell'italiano che ha soltanto due forme di participio, il russo ne ha quattro: presente attivo e passivo, passato attivo e passivo. Nella traduzione questa disparità quantitativa si compensa con mezzi lessicali e sintattici. Il participio presente attivo si utilizza specialmente nel linguaggio scientifico, giuridico e ufficiale per indicare un'azione contemporanea a quella espressa nella principale e si rende in italiano con una frase relativa: *Земля – планета, вращающаяся вокруг Солнца* equivale a 'la Terra è un pianeta che ruota intorno al Sole'. Il participio passato attivo indica al contrario un'azione anteriore a quella espressa nella principale e si può tradurre in italiano con una frase relativa oppure, per i verbi intransitivi, con un participio passato: *сюда заселились люди, приехавшие из разных краёв* si traduce con 'qui si stabilì gente venuta da ogni parte del mondo'. Il participio presente passivo, che esprime un'azione durativa o ripetuta subita

---

<sup>25</sup> A. JAMPOL'SKAJA, C. LASORSA, *La traduzione all'università: russo-italiano e italiano-russo*, Roma: Bulzoni, 2001, pp. 50-56.

<sup>26</sup> L. TORRESIN, *Tradurre dal russo: teoria e pratica per studenti italofofoni*, op. cit., pp. 38-40.

dal sostantivo cui si riferisce, può essere generalmente reso con un participio passato oppure con un aggettivo in “-bile”: *это несмываемое пятно* diventa ‘questa macchia è indelebile’. In modo simile, il participio passato passivo, che indica un’azione singola subita dal sostantivo cui si riferisce, corrisponde al participio passato italiano: *я читаю книгу, написанную по-русски и изданную в Америке* si traduce con ‘sto leggendo un libro scritto in russo e pubblicato in America’.<sup>27</sup>

Nella lingua russa il gerundio si utilizza per specificare un’azione espressa dal verbo principale della frase in proposizioni modali, temporali, causali, condizionali, concessive che hanno lo stesso soggetto della frase principale. In particolare, il gerundio imperfettivo indica un’azione contemporanea a quella espressa nella principale, mentre il gerundio perfettivo indica un’azione anteriore a quella espressa nella frase principale. In italiano corrispondono rispettivamente a gerundio presente e passato. Tenendo conto del significato che esso assume nella frase, generalmente si può tradurre il gerundio russo con un gerundio italiano oppure optare per la forma esplicita corrispondente o costrutti analoghi. Vediamo un paio di esempi: *пропуская занятия, вы не сдадите экзамен* (‘saltando le lezioni non supererete l’esame’ oppure ‘se salterete le lezioni, non supererete l’esame’); *прожив много лет в Италии, мы не забыли Украину* (‘pur avendo vissuto molti anni in Italia, non abbiamo dimenticato l’Ucraina’ oppure ‘benché abbiamo vissuto molti anni in Italia, non abbiamo dimenticato l’Ucraina’).<sup>28</sup>

Il discorso diretto russo si può tradurre letteralmente. Nella trasposizione del discorso indiretto introdotto da verbi dichiarativi seguiti dalla congiunzione *что* dobbiamo invece tenere a mente che, se in russo tempi e modi rimangono gli stessi rispetto al discorso diretto, in italiano, lingua di origine latina, occorre al contrario rispettare la *consecutio temporum*. Un altro aspetto a cui il traduttore deve prestare attenzione è che nel discorso diretto in russo è obbligatorio posporre il soggetto al verbo dichiarativo.

---

<sup>27</sup> Cf. C. CEVESE, J. DOBROVOL’SKAJA, E. MAGNANINI, *Grammatica russa: manuale di teoria*, op. cit., pp. 382-393 e D. NOVOKHATSKIJ, *Il participio russo: teoria ed esercizi con soluzioni*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, 2018.

<sup>28</sup> J. DOBROVOL’SKAJA, *Il russo: l’ABC della traduzione*, op. cit., pp. 41-42.

### 1.3.2 Strategie per tradurre il lessico

Il fenomeno lessicale che rappresenta una tra le più grandi sfide per chi si cimenta nella traduzione letteraria dal russo all'italiano sono i *realia*. Per *realia* (lett. "cose vere") si intendono vocaboli o espressioni lessicali che non hanno equivalenti nella lingua di arrivo, poiché indicano realtà culturali (oggetti, concetti, fenomeni) che si riscontrano solo nella vita quotidiana, nella cultura o nella storia del paese della lingua di partenza.<sup>29</sup> I due ricercatori bulgari S. Vlachov e S. Florin hanno approfondito le problematiche legate all'interpretazione e alla resa dei *realia*: oltre ad averne introdotto una classificazione basata sulla sfera semantica, hanno respinto l'idea di intraducibilità di tale lessico senza equivalenti diretti.<sup>30</sup> Di fronte a tale difficoltà, il traduttore può impiegare vari approcci e strategie traduttive a seconda della tipologia del testo che si traduce e del destinatario a cui ci si rivolge. Se il termine è conosciuto e utilizzato anche in italiano, si può lasciare invariato nella sua forma originale (o adattata). *Realia* di origine russa come *intelligencija, trojka, nomenklatura, zar, boiardo, gulag, glasnost', net, perestrojka* non hanno ormai più bisogno di spiegazioni, come del resto in Russia parole come *мафиозо, чао, долъче вита, каппучино*. Altrimenti è possibile optare per una traduzione esplicativa: *коммуналка* ('appartamento in coabitazione'), *тамада* ('animatore del banchetto'), *прописка* ('registrazione di domicilio' ma anche 'permesso di soggiorno'). In qualche caso, una soluzione è decidere di sostituirlo con un corrispettivo nella lingua di arrivo. È giustificato l'uso di termini locali per prodotti alimentari (*блины* rimangono 'bliny', e, viceversa, *пицца* rimane 'pizza'), per nomi di indumenti, veicoli e utensili, poiché queste parole aggiungono colore locale alla descrizione del loro paese di origine. Se il termine si diffonde potrà essere adottato, come nel caso di *matrjoška, samovar, dacia, vodka* o *stachanovista*.<sup>31</sup> Per la traduzione di testi letterari, infine, se il traduttore, per una serie di motivi, opta per la trascrizione del termine che esprime un *realia*, si rende necessario un apparato di note che spieghi in modo più succinto possibile il concetto espresso dal termine. Ma, in ogni caso, è buona norma non eccedere nel numero di note e neppure con i dettagli esplicativi.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> T. TRIBERIO, *Insights into Translation of Russian Realia*, «Translation Studies: Theory and Practice», vol. 1, 2, 2021: pp. 55-68.

<sup>30</sup> Cf. S. FLORIN, S. VLACHOV, *Neperevodimoe v perevode*, Moskva: R. Valent, 2012.

<sup>31</sup> J. DOBROVOL'SKAJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, op. cit., pp. 122-123.

<sup>32</sup> N. MALININ, *Tradurre il russo*, op. cit., pp. 43-45.

Nel caso dei forestierismi non ci sono particolari problemi nella traduzione. La lingua russa è ricca di termini derivati dall'inglese, dal francese e da altre lingue, sia sotto forma di prestiti integrali (non adattati) sia sotto forma di prestiti adattati (russificati). Nel passaggio all'italiano, o l'originale si mantiene immutato (come avviene nella maggior parte dei casi), o si ricorre a un equivalente adattato (se già presente nella lingua di arrivo). Altre soluzioni possibili, a seconda del contesto, sono spiegare il termine o coniare una nuova parola (più raramente). Nel caso di termini russi che si utilizzano anche in italiano in genere si utilizza quella forma traslitterata, tradotta e/o adattata, che è già entrata nell'uso comune (salvo la possibilità, laddove necessario, di spiegare e/o chiarire ulteriormente l'espressione).<sup>33</sup>

Nel caso di nomi propri, se il nome in questione non ha già una traduzione affermata, divenuta tradizionale nell'ambito di arrivo, esso dovrà essere conservato, cioè traslitterato: *Людмила* diventa 'Ljudmila'. Si traducono invece i nomi di personaggi storici (*Пётр Великий* è 'Pietro il Grande') e dei personaggi delle favole (*Красная Шапочка* equivale a 'Cappuccetto Rosso'), mentre i nomi degli eroi dei racconti popolari vengono traslitterati. I soprannomi vengono tradotti. I termini storici e quelli istituzionali nazionali (politici e amministrativi) vanno trascritti, spiegati, e per lo più adottati come prestiti. Gli acronimi istituzionali vanno mantenuti, con l'aggiunta, se necessario, della loro traduzione (*ООН* per 'ONU', *СССР* per 'URSS'). I nomi geografici e i toponimi vanno traslitterati (*Екатеринбург* diventa 'Ekaterinburg'), tranne quelli che hanno una traduzione accettata e ormai divenuta tradizionale (*Москва* diventa 'Mosca').<sup>34</sup> I nomi di piazze e strade di solito non vengono tradotti (*Тверская улица* si rende con 'via Tverskaja'), ad eccezione della Piazza Rossa. I nomi di scuole, università, ospedali, ecc. non vengono tradotti, poiché sono legati alla cultura della lingua del prototesto.<sup>35</sup>

I termini polisemici, ovvero quelli che hanno più di un significato, rappresentano un altro aspetto a cui il traduttore dovrà dedicare particolare attenzione. Facciamo un esempio: *номер телефона* significa 'numero di telefono', *сорок второй номер* equivale a 'taglia 42', *номер в гостинице* si traduce con 'camera d'albergo'. Una parola monosemica o polisemica in russo non lo è necessariamente in italiano, e viceversa. *Мяч*

---

<sup>33</sup> A. JAMPOL'SKAJA, C. LASORSA, *La traduzione all'università: russo-italiano e italiano-russo*, op. cit., pp. 26-31.

<sup>34</sup> N. MALININ, *Tradurre il russo*, op. cit., pp. 21-26.

<sup>35</sup> J. DOBROVOL'SKAJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, op. cit., p. 31.

è una parola monosemica, mentre l'italiano 'pallone', oltre al significato corrispondente a *мяч*, ne ha altri, quali 'aerostato a gas senza motore' (*аэростат*) o 'recipiente di vetro di forma sferica' (*колба*). La polisemia si realizza nel discorso: sarà il contesto, dunque, a suggerire il significato più appropriato al traduttore, che dovrà stare attento a non commettere l'errore di alterare il senso dell'enunciato.<sup>36</sup>

Le cosiddette "frasi alate" (*krjlatye vyrazenija*) sono citazioni da opere letterarie, metafore e nomi propri che sono talmente radicati nella lingua scritta e parlata da far sì che spesso non se ne ricordi nemmeno l'autore.<sup>37</sup> Il loro numero è cresciuto grazie alle citazioni delle opere letterarie o dei personaggi storici, ai nomi dei personaggi mitologici e letterari, dei nomi storici. I Russi hanno l'abitudine e il gusto di ricorrere spesso alle parole alate, come pure ai proverbi, agli adagi, alle massime e sentenze, il che crea grosse difficoltà per il traduttore. Infatti, per una traduzione adeguata delle frasi alate bisogna non solo saperle riconoscere, ma anche riuscire a trovare degli equivalenti nella propria lingua anche servendosi dei numerosi repertori specifici disponibili sui fraseologismi e le citazioni letterarie. È sottinteso che ciò richiede non solo una buona conoscenza linguistica, ma anche una profonda conoscenza della cultura e della letteratura dei due Paesi.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> N. MALININ, *Tradurre il russo*, op. cit., pp. 45-47.

<sup>37</sup> J. DOBROVOL'SKAJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, op. cit., pp. 141-145.

<sup>38</sup> A. JAMPOL'SKAJA, C. LASORSA, *La traduzione all'università: russo-italiano e italiano-russo*, op. cit., pp. 32-35.





## CAPITOLO 2

### LJUDMILA EVGEN'EVNA ULICKAJA (1943)

#### 2.1 Profilo biografico

Ljudmila Evgen'evna Ulickaja nacque il 21 febbraio 1943 a Davlekanovo, in Baschiria (Repubblica autonoma della Federazione Russa). La sua vita venne presto segnata dalla brutalità del regime sovietico. Dapprima i nonni, che militavano tra le fila dell'opposizione, vennero arrestati e condannati al GULag; per anni la famiglia non ne ebbe più notizie. Poi la madre, di origine ebraica e biochimica di professione, venne licenziata a seguito della campagna antisemita ordita da Stalin contro i medici ebrei, che vennero accusati di essere «untori» e «avvelenatori». In seguito allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale quando le truppe tedesche invasero la capitale i genitori della futura scrittrice, nati e cresciuti a Mosca, decisero di trasferirsi nella regione degli Urali, ma fecero ritorno subito dopo la vittoria sovietica.

Gli anni della giovinezza della scrittrice coincisero con la ripresa a pieno ritmo della ricerca scientifica, soprattutto in ambito genetico, dopo la battuta d'arresto subita durante la dittatura staliniana. Sulle orme della madre biologa e del padre ingegnere la giovane Ljudmila intraprese la carriera nella ricerca scientifica. Nel 1968 si laureò in biologia presso l'Università Statale di Mosca. Gli anni universitari furono significativi per l'autrice: gli studi di genetica le hanno donato una *forma mentis* e una metodologia di analisi che caratterizzeranno tutte le sfere della sua vita, privata e professionale. Nel 1970 l'autrice iniziò a lavorare di giorno nel laboratorio dell'Istituto di Genetica dell'Accademia delle Scienze dell'Unione Sovietica; di notte, come molti, leggeva e ricopiava a macchina libri vietati dalla censura. Finì quindi nel mirino del KGB, che esaminò i nastri della sua macchina da scrivere e ne intercettò la riproduzione di opere proibite. Ljudmila venne trattenuta e interrogata insieme a quattro colleghi per ventiquattro ore, in seguito fu rilasciata dalla prigione e infine venne sollevata dall'incarico presso l'Istituto. Il laboratorio venne chiuso immediatamente. A causare l'arresto della scrittrice fu l'opera *Exodus* (1958) di Leon Uris (1924-2003), un romanzo che racconta la nascita dello stato d'Israele.

Per nove lunghi anni la carriera scientifica di Ulickaja si interruppe, e quando provò a rientrare nel campo ormai era trascorso troppo tempo. È a questo punto che avvenne la svolta, con il suo ingresso nel mondo letterario. Ricevette infatti la proposta di lavorare presso un teatro di lingua *yiddish* del quale le venne chiesto di gestire il repertorio: si trattava di un incarico a metà strada tra quello di un moderno ufficio stampa e di un consulente letterario. Studiò quindi l'ebraico e lesse moltissimi libri su tematiche legate all'ebraismo. Dal 1979 al 1982 fu a capo del dipartimento di letteratura del Teatro musicale ebraico di Mosca. Oltre alla sua occupazione principale, Ulickaja traduceva poesie dalla lingua mongola. Questo lavoro da una lingua e un ambito culturale meno noti e diffusi di altri richiedeva creatività, capacità di vedere il mondo circostante nei minimi dettagli e grande pazienza, e incoraggiò Ljudmila a pensare alla propria attività letteraria. Dalla fine degli anni Ottanta iniziò infatti a pubblicare i primi racconti sulle riviste *Krest'janka*, *Ogonëk* e *Novij Mir*.

Prima ancora che il mondo parlasse di lei come fenomeno letterario, Ljudmila si affermò come sceneggiatrice. I film *Sestrički Liberti* (Le sorelle Liberty, 1990) e *Ženščina dlja vsech* (Una donna per tutti, 1991), dei quali scrisse le sceneggiature, segnarono i traguardi nella notorietà e le spianarono la strada per la realizzazione di future opere in prosa. Il successo definitivo arrivò nel 1992 con la pubblicazione sull'importante rivista *Novij Mir* del racconto *Sonečka* (*Sonja*, 1997),<sup>39</sup> per il quale nel 1994 ricevette il Premio Medici in Francia come miglior libro tradotto dell'anno e il Premio letterario Giuseppe Acerbi in Italia. Da allora Ulickaja ha pubblicato più di una dozzina di romanzi, novelle e raccolte di racconti tradotti in 30 lingue.

“È stato molto positivo aver pubblicato per la prima volta a 50 anni. Avevo molti amici scrittori coetanei già famosi. Iniziare così tardi mi ha liberato dall'invidia, dalla voglia di seguire le loro strade e di competere con loro. Ho conquistato così la mia libertà. Mi sentivo una «non arrivata» e potevo fare tutto quello che volevo. Non ero incalzata dal dovere di dare alle stampe un libro dopo l'altro inseguendo il marketing. I miei libri sono nati con la naturalezza con cui nascono i figli e una decina di anni dopo mi sono trovata con diversi «figli» che non avevo preventivato...”<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> L. E. ULICKAJA, *Sonja*, op. cit..

<sup>40</sup> A. RIVALI, *Una vocazione da «libri proibiti». Colloquio con Ljudmila Ulickaja*, «Studi cattolici», dicembre 2011: pp. 882-884.

Nel 1996 esce il ‘romanzo familiare’ *Medeja i eë deti (Medea, 2000)*,<sup>41</sup> due anni dopo *Vesëlye pochorony (1998; Funeral Party, 2004)*<sup>42</sup> e nel 2001 il romanzo *Kazus Kukozkogo (Il dono del dottor Kukockij, 2006)*,<sup>43</sup> per il quale Ulickaja divenne la prima donna a ricevere il premio Russkij Buker. Seguono nel 2004 *Iskrenne vaš Šurik (Sinceramente vostro, Surik, 2007)*<sup>44</sup> e nel 2006 *Daniel’ Štajn, perevodčik (Daniel Stein, traduttore, 2010)*,<sup>45</sup> vincitore del premio Bol’shaja Kniga.

Nel 2007 la commedia *Russkoe varen’e (Marmellata russa)* andò in scena in anteprima al Teatro della Satira a San Pietroburgo, con una produzione diretta da Andrej Bubenja, e vinse il premio Golden Soffit (2008). Qualche anno dopo, nel 2011, la scrittrice ricevette a Parigi il premio Simone de Beauvoir, un riconoscimento riservato a chi, attraverso le proprie opere, contribuisce a promuovere i diritti e l’emancipazione delle donne nel mondo. Nel 2012 venne pubblicata *Svjaščennyj Musor (Immondizia sacra)* una raccolta di prose e saggi di carattere autobiografico che l’autrice ha composto nel corso di venti anni di attività.

Tuttora Ulickaja non rimane chiusa nella sua torre d’avorio: si immerge nella vita politica e sociale russa, è attiva, prende posizione ed esprime pubblicamente le sue idee. Nel 2007 ha istituito una Fondazione a sostegno di iniziative umanitarie. Tra i vari progetti di cui si occupa si citano i due più importanti: il primo è il *Chorošie knigi (Libri belli)*, grazie al quale libri pubblicati in Russia vengono dapprima selezionati e poi inviati a biblioteche di tutto il mondo. Per quanto riguarda il secondo, invece, si tratta di un progetto interculturale e intersettoriale per l’infanzia dell’Unesco di Mosca denominato *Drugoj, drugie, o drugich (L’altro, gli altri, sugli altri)*. Ulickaja ne cura la raccolta di scritti di vari autori russi sugli usi e costumi delle nazioni. L’intento è educativo, infatti il pubblico a cui si rivolge sono *in primis* le famiglie, e in particolare i ragazzi pre-adolescenti.<sup>46</sup> Il progetto si propone di far conoscere gli stili di vita di persone provenienti da diverse culture, promuovendo i principi della tolleranza e del rispetto, e aspirando a suscitare l’interesse dei bambini verso il mondo nella sua diversità.

---

<sup>41</sup> L. E. ULICKAJA, *Medea*, tr. it. di G. Gigante, Torino: Einaudi, 2000.

<sup>42</sup> L. E. ULICKAJA, *Funeral Party*, tr. it. di E. Guercetti, Milano: Frassinelli, 2004.

<sup>43</sup> L. E. ULICKAJA, *Il dono del dottor Kukockij*, tr. it. di E. Guercetti, Milano: Frassinelli, 2006.

<sup>44</sup> L. E. ULICKAJA, *Sinceramente vostro, Surik*, tr. it. di E. Guercetti, Milano: Frassinelli, 2007.

<sup>45</sup> L. E. ULICKAJA, *Daniel Stein, traduttore*, tr. it. di E. Guercetti, Milano: Bompiani, 2010.

<sup>46</sup> Cf. <https://magazines.gorky.media/inostran/2009/7/8220-odna-horoshaya-kniga-sposobna-proizvesti-dejstvie-kotoroe-ne-mozhet-vagon-plohih-8221.html> (ultimo accesso: 10/03/2024).

Nell'inverno del 2011 la scrittrice partecipò alle proteste contro l'irregolarità delle elezioni parlamentari tenutesi nella capitale; divenne quindi membro del consiglio di amministrazione della *Ligi Izbiratelej* ('Lega degli elettori'), che coordinava e dirigeva le eterogenee forze all'interno del movimento di protesta. Anche dopo la repressione delle manifestazioni ha continuato a parlare pubblicamente e a esprimere le proprie opinioni. Nella primavera dello stesso anno ha tenuto una conferenza sulla libertà personale e politica in Russia in occasione di un convegno presso il Centro per gli Studi di Politica Estera a Londra. Nel 2014 ha partecipato al congresso *Dialogo Russia-Ucraina* tenutosi a Kiev, con l'intento di riavvicinare l'*intelligencja* dei due stati.

All'indomani dell'invasione dell'Ucraina Ulickaja ha lasciato Mosca e si è trasferita a Berlino, dove tuttora risiede. Durante uno 'scherzo' telefonico del duo comico russo formato da Vovan e Lexus<sup>47</sup> l'autrice ha rivelato di aver destinato parte dei proventi delle sue vendite per aiutare Kiev. Questa affermazione le è costata cara: a fine gennaio del 2024 le sue opere sono state ritirate dalle librerie russe, i diritti d'autore sospesi, e l'Università di Tecnologia Chimica di Mosca le ha revocato il titolo di professoressa onoraria.<sup>48</sup>

## 2.2 Le opere: ambientazione, stile e motivi ricorrenti

La prosa degli anni '80 rompe gli schemi della tradizione dei decenni sovietici precedenti per lingua, stile e contenuti. Si anima di una nuova vita: i sentimenti, le opinioni, la biografia stessa dell'autore entrano nelle pagine e si intrecciano a quelle dei tanti personaggi, veri e immaginari.<sup>49</sup> Per L. Ulickaja la scrittura è un mezzo per rivivere il passato; i suoi libri seguono il corso della sua vita in modo abbastanza lineare e cronologico. «Non posso cambiare quello che è successo, ma posso pensarci; – ha affermato – posso analizzarlo. E poi comincio a vedere dettagli che erano invisibili quando ero dentro quel tempo».<sup>50</sup> Non è un caso che *Medeja i eë deti* (1996; *Medea*,

---

<sup>47</sup> Rispettivamente gli pseudonimi di Vladimir Kuznecov e Aleksej Stoljarov, abituati a prendere di mira politici occidentali e dissidenti russi.

<sup>48</sup> Si veda [https://www.corriere.it/esteri/24\\_marzo\\_18/ulitskaya-russia-putin-1912b70e-e499-11ee-938c-e223464c796e.shtml](https://www.corriere.it/esteri/24_marzo_18/ulitskaya-russia-putin-1912b70e-e499-11ee-938c-e223464c796e.shtml) (ultimo accesso: 10/03/2024).

<sup>49</sup> Cf. A.A. V.V., *La letteratura russa contemporanea. Autori opere tendenze*, a cura di H. Pessina Longo, Bologna: Clueb, 1998.

<sup>50</sup> Cf. <https://inosmi.ru/20141001/223347337.html> (ultimo accesso: 19/03/2024).

2000),<sup>51</sup> una saga familiare, sia ambientata in Crimea: qui da bambina Ulickaja trascorse tutte le estati presso la casa dei nonni, e per sua stessa ammissione è la terra che considera come patria. La trama, con tutte le storie che vi si intrecciano, è difficilmente riassumibile: basterà dire che il conflitto amoroso che in gioventù oppone la giovane protagonista a sua sorella Aleksandra è destinato a ripetersi nella generazione successiva coinvolgendo Nika, ultima figlia di Aleksandra. L'archetipo letterario e culturale sotteso nell'opera è svuotato del suo significato e riempito di senso opposto a quello incorporato nel mito. L'eroina non è una vendicatrice, non è un'assassina del marito e dei figli; al contrario, è tenera, calorosa, affidabile e libera. Non ha figli propri ma assume la maternità di tutti coloro che gravitano nella sua orbita, spogliandosi del suo essere persona per trasformarsi in un principio a suo dire smarrito, il principio di responsabilità che le sue giovani parenti non rispettano più. È il 'centro' metaforico attorno al quale ruotano le sorelle, i fratelli, i loro coniugi, i loro figli e nipoti. Medea accetta il destino di tutti apertamente e generosamente; perdona le debolezze e le mancanze degli altri e non giudica mai nessuno. Si può ipotizzare che Medea sia un tipo di donna 'giusta' nel senso ebraico del termine, come la definiscono sia il marito che la sorella Sandra. Attraverso quest'opera l'autrice vuole fare allusione ai cambiamenti generazionali dei tardi anni sessanta, per raccontare come le donne nate tra la metà degli anni cinquanta, le coetanee dell'autrice, siano state protagoniste nell'allora Unione Sovietica di una trasformazione del costume e del gusto destinata a lasciare un segno assai profondo.<sup>52</sup> Nella casa di Medea si incontrano i destini dei personaggi più svariati, rappresentanti delle diverse tendenze storiche della Russia del Novecento: tatarsi di Crimea esuli, bolscevichi e controrivoluzionari, donne dagli amori consumati, teatranti e scienziati. I grandi eventi storici come la Rivoluzione, la deportazione dei tatarsi, gli arresti, i *pogrom* contro gli ebrei, tuttavia, fanno solo da sfondo alle sorti individuali dei frequentatori della casa. Ulickaja, infatti, rifugge dalla trattazione della tematica specificatamente politica nei suoi aspetti più generali, e si dedica a una narrazione ambientata nel quotidiano domestico, nella sfera del *byt*.<sup>53</sup> Non c'è nulla di

---

<sup>51</sup> L. E. ULICKAJA, *Medea*, op. cit..

<sup>52</sup> M. MARTINI, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano: Bruno Mondadori, 2002.

<sup>53</sup> Per comprendere il significato di questo termine russo pluri-stratificato si ricorre alla definizione che ne dà il noto semiotico russo Jurij Lotman (1922-1993) in *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorianstva* (1994): «il *byt* è il consueto scorrere della vita nelle sue forme pratico-reali; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini e il nostro comportamento quotidiano. Il *byt* ci sta intorno come l'aria, e, come succede per l'aria, ci accorgiamo che esiste soltanto quando manca o è inquinato». A integrazione di questa definizione, la studiosa russa Svetlana Boym (1959-2015) nella sua opera *Common Places*:

più importante della vita privata degli individui, come si può vedere anche in *Sonečka* (1992; *Sonja*, 1997), il suo primo romanzo. Sonečka riflette le molteplici identità femminili: quella familiare, sociale, professionale e sentimentale. In questo modo Ulickaja si allontana dalla tradizione della narrativa “romantica” sovietica che aveva proposto un’immagine monocolora della sognatrice e rappresenta le diverse sfumature della donna immersa nella realtà sociale, con le sue aspirazioni, gioie e sofferenze. I personaggi femminili che compaiono nelle opere dell’autrice (principalmente donne con una famiglia, donne che emigrano, donne che vivono l’esperienza dell’aborto, donne che subiscono lutti, donne ispirate dalla mitologia), hanno abbastanza acume e coraggio per farsi carico delle responsabilità della famiglia e del lavoro. Questa caratteristica, secondo la scrittrice, appartiene alle donne di tutti i tempi e in tutti i contesti, ma ancora di più in Russia: qui le donne sono state per lunghi periodi l’elemento trainante della società, visto che hanno riempito il vuoto lasciato dagli uomini morti durante la Rivoluzione, la successiva guerra civile e nella Seconda Guerra Mondiale, o profondamente traumatizzati dai postumi psicologici di questi tragici eventi. È come se l’intera nazione si fosse appoggiata su di loro per ritrovare la forza della normalità. Quindi, dice la scrittrice, le donne dei suoi romanzi non sono volutamente più forti o più coraggiose del normale, sono solo donne russe con un passato; e sono le persone con cui lei stessa ha avuto a che fare. Uno dei temi di cui si parla più spesso nelle sue opere è quello della maternità, che viene trattata in modo eterogeneo e non convenzionale. I suoi personaggi femminili appaiono piuttosto distanti dallo stereotipo della donna russa tradizionale: il ruolo materno viene infatti ripensato includendo anche la disperazione e le difficoltà che vengono molte volte omesse nelle caratterizzazioni femminili classiche. Non è un caso che la scrittrice in alcune opere scelga di mostrare donne sole e abbandonate. Anche la definizione di famiglia subisce un ‘ampliamento’ nei testi di Ulickaja, aprendosi non solo alla multiculturalità, ma anche a relazioni di amicizia e affetto che a volte superano e sostituiscono i meri legami biologici, dando vita a nuove grandi ‘famiglie allargate’ di cui le donne costituiscono le colonne portanti, come accade in *Medea i eë deti* (1996; *Medea*, 2000)<sup>54</sup> o in *Daniel’ Štajn, perevodčik* (2006; *Daniel Stein, traduttore*, 2010).<sup>55</sup>

---

*Mythologies of Everyday Life in Russia* (1995) considera il *byt* come componente materiale dell’esistenza in opposizione alla dimensione spirituale monotona, negativa e opprimente espressa invece dal termine *bytië*.

<sup>54</sup> L. E. ULICKAJA, *Medea*, op. cit..

<sup>55</sup> L. E. ULICKAJA, *Daniel Stein, traduttore*, op. cit..

Ulickaja in sostanza lascia in secondo piano i grandi temi epici per dare spazio a quella che viene definita “la memoria del quotidiano storico”. I suoi protagonisti, disincantati o addirittura cinici, una volta svanite le certezze totalizzanti e i punti di riferimento ideali, sebbene oppressi dalla pesante eredità del recente passato sono comunque decisi a sopravvivere in una società ormai allo sbando e senza eroi, nella quale ciò che è vecchio scompare definitivamente e ciò che è nuovo stenta ad apparire tra mille difficoltà e contraddizioni. I grandi ideali e i profondi sentimenti che hanno sempre guidato i protagonisti dei classici russi lasciano il posto a personaggi čechovianamente semplici, a volte banali, spesso perdenti, che tuttavia difendono il proprio diritto a una vita migliore. *Zelënyj šatër* (La tenda verde, 2011), ad esempio, è ambientato nell’Unione Sovietica, in un arco di tempo racchiuso tra due date fondamentali: la morte del dittatore Stalin e quella del letterato Josif Brodskij. Al centro dell’opera vi è la generazione dei *šestidesjatniki*,<sup>56</sup> cui appartiene l’autrice stessa, e in particolare un trio di personaggi, Micha, Il’ja e Sanja, nati nella metà degli anni Quaranta, che diventano, percorrendo itinerari di vita diversi, tutti dei dissidenti. Attraverso gli episodi e le vite narrate Ulickaja fa rivivere un intero periodo storico, ricostruendo le circostanze, ma anche lo spirito del tempo. Micha, ad esempio, trascorre un’intera notte a leggere un manoscritto proibito in epoca sovietica. In preda all’emozione per la lettura, Micha sente il bisogno irrefrenabile di raccontare a un suo collega, più anziano di lui, ciò che ha letto. Ma il collega capisce subito la gravità del crimine che Micha sta commettendo, informa le autorità competenti e si scatena così tutta una serie di eventi che pongono fine alla carriera del giovane uomo Micha e lo portano alla morte. Micha rappresenta il poeta disilluso dalla disonestà e dal cinismo della società sovietica, e la sua tragica sorte viene raffigurata sullo sfondo di uno stato indifferente. Non riesce a reggere le pressioni insistenti per collaborare con il KGB e decide di togliersi la vita. La sua morte esprime metaforicamente il destino che spetta a chi ha talento e coscienza, ma vive in un regime che apprezza solo il conformismo e la mediocrità. Nell’immagine di Ulickaja dell’era della stagnazione, questo retroscena sottolinea il dilemma morale che Micha riesce a risolvere solo attraverso il suicidio.

Come già osservato, la scrittrice ha dedicato una parte importante della sua vita allo studio della biologia e della genetica: è inevitabile che questi motivi avessero un

---

<sup>56</sup> Si tratta di un gruppo progressista di giovani intellettuali attivi negli anni Sessanta e nati tra il 1925 e il 1945.

impatto sul suo stile letterario. Ad esempio, il romanzo *Kazus Kukockogo* (2001; *Il dono del dottor Kukockij*, 2006)<sup>57</sup> affronta i temi della maternità, della malattia e del matrimonio, ma non solo. Con quest'opera Ulickaja fa affiorare delle somiglianze tra la figura del medico e quella del sacerdote, dalle quali emergono domande di difficile risposta sui limiti della libertà umana e sui confini tra salute e malattia, vita e morte. Il protagonista è il dottor Kukockij, un rinomato ginecologo dell'URSS e un uomo profondamente integro, che ha un dono unico: è in grado di vedere all'interno del corpo umano; questo dono gli consente di capire immediatamente di quale malattia soffrono i suoi pazienti. Anche sua moglie, la dolce Elena, ha una dote: quella di accedere a misteriose dimensioni ultraterrene, nelle quali la realtà materiale viene sublimata. Dopo un breve periodo di amorevole armonia, tra i due coniugi si crea una crisi profonda che li fa allontanare, a tal punto che la distanza tra loro diventa incolmabile. Il dono del medico diventa l'espedito per affrontare il tema della combinazione del lato fisico e di quello spirituale. Pavel Alekseevič incarna la razionalità e l'approccio materialista dell'*élite* medica staliniana, ma è la sua visione speciale che lo rende una persona miracolosa invece di uno fra i tanti ginecologi di talento. L'immagine di Elena riunisce l'approccio empirico e quello mistico. Kukockij la esamina con occhi da chirurgo, e giunge a una conclusione che la scienza non può spiegare: si tratta di un corpo che è in qualche modo collegato al suo.<sup>58</sup> Un'altra tematica significativa del romanzo è la depenalizzazione dell'aborto. Il dottore è pronto a fare tutto il possibile per proteggere la vita non ancora nata, ma sente anche il dovere di difendere il diritto all'aborto di ogni donna, salvando così migliaia di loro dalla morte a causa di aborti clandestini. Quando i Kukockij decidono di adottare Toma, una bambina rimasta orfana dopo che la madre muore per un aborto illegale, Elena e Pavel hanno un'intensa discussione sull'etica della depenalizzazione dell'aborto, una lotta che passa rapidamente dall'aspetto teorico e morale a quello personale e fisiologico. Pavel, infuriato, dice alla moglie che non ha il diritto di criticare l'aborto perché il suo utero è stato rimosso, e quindi non è più una donna; Elena ricorda a Pavel che lui non è il padre di Toma. Il tema inizialmente astratto dell'aborto si trasforma rapidamente in una discussione sulla maternità e sulla paternità concrete, come esistenza corporea.<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> L. E. ULICKAJA, *Il dono del dottor Kukockij*, op. cit..

<sup>58</sup> M. MARTINI, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, op. cit..

<sup>59</sup> B. SUTCLIFFE, *Mother, daughter, history: embodying the past in Ljudmila Ulitskaya Sonechka and The case of Kukotsky*, «The Slavic and East European Journal», vol. 53, 4, 2009: pp. 606-622.



Un altro motivo ricorrente nelle opere della scrittrice è la religione. Nel tentativo di capire cosa dovrebbe essere il cristianesimo, Ulickaja scrive il suo romanzo più ambizioso, *Daniel' Štajn, perevodčik* (2006; *Daniel Stein traduttore*, 2010).<sup>60</sup> L'opera si basa sulla storia di Oswald Rufeisen, un ebreo polacco che non solo riesce a sopravvivere alla Seconda Guerra Mondiale lavorando come traduttore per la Gestapo, ma anche a far fuggire trecento ebrei dal ghetto di Mir, in Bielorussia. Si nasconde poi in un monastero, in cui si converte al cristianesimo; diventa sacerdote cattolico con il nome di Fratello Daniele e infine emigra in Israele, dove fonda una Chiesa giudaico-cristiana. Daniel è definito 'il traduttore' non solo per il suo lavoro di interprete, ma anche (e forse soprattutto) perché, secondo l'etimologia del verbo 'tradurre' (*-trans ducere, perevodit'*), Daniel 'fa passare', è un 'traghettatore di anime': dalla prigionia alla libertà, dall'isolamento di una religione a un'altra diversa. La tematica principale, le relazioni ebraico-cristiane e l'Olocausto, era sconosciuta alla maggior parte dei lettori russi, essendo stato un argomento tabù per molto tempo. «L'ho scritto per due dozzine di persone che pensavo avessero familiarità con il tema»,<sup>61</sup> racconta Ulickaja, senza immaginare che sarebbe stato pubblicato con una tiratura di due milioni e mezzo di copie. La stampa ufficiale della Chiesa ortodossa russa condannò l'autrice, definendola anticristiana; la rottura di Ulickaja con la Chiesa diventa così definitiva. Questa è l'eterna sfortuna degli scrittori russi dal talento autentico: le loro opere sono da sempre percepite come manifesti, raccomandazioni e proteste. L'autrice sopporta coraggiosamente questo fardello: ha qualcosa da dire, sempre più persone la ascoltano, e più la situazione del suo Paese diventa critica, più parla dei problemi. Attraverso la figura del protagonista Daniel il romanzo celebra in modo implicito un tipo di spiritualità che non è legata a una confessione religiosa in particolare. L'autrice ha vissuto in prima persona le difficoltà che gli ebrei hanno dovuto affrontare nella Russia sovietica, e lo racconta nelle proprie opere con uno stile che non sconfinava mai nel favoritismo o in pregiudizi di tipo religioso o etnico. Per quanto riguarda il genere letterario, l'autrice ammette di aver avuto difficoltà nel trovare la forma più adatta, in quanto quella del romanzo tradizionale non avrebbe reso possibile raccontare le varie storie dei suoi personaggi, che hanno tutti voci diverse.

---

<sup>60</sup> L. E. ULICKAJA, *Daniel Stein, traduttore*, op. cit..

<sup>61</sup> <https://inosmi.ru/20141001/223347337.html> (ultimo accesso: 19/03/2024).

Il romanzo “classico” ha un inizio, una parte centrale e un epilogo, invece molti lunghi passaggi delle sue opere si leggono come una campionatura di materiale d’archivio.<sup>62</sup>

Uno tra gli ultimi libri pubblicati da Ulickaja è la *Lestnica Jakova* (2015; *Il sogno di Jakov*, 2018).<sup>63</sup> Si tratta di un romanzo epistolare basato sulla corrispondenza tra il nonno e la nonna di una scrittrice, una saga familiare e al contempo una parabola sulla vita di una persona e sul susseguirsi delle generazioni. Il represso Jakov Oseckij scrive alla moglie Marusja dai campi di concentramento, anni dopo la nipote Nora ne trova e legge le lettere. Nel frattempo, la vita di Nora continua come sempre: ama un uomo, ne sposa un altro, ha un figlio, seppellisce i genitori, invecchia, lotta contro una grave malattia ed è felice di avere un nipote. Ci sono così tante analogie tra la storia della famiglia della scrittrice e quella degli Oseckij che si è tentati di definire il romanzo una sorta di ‘autobiografia letteraria’. Suo nonno Jakov Ulickij, come il protagonista del romanzo Jakov Oseckij, ha trascorso molti anni nei campi di lavoro e in esilio; durante un’intervista l’autrice ha confessato che a 15 anni si sentiva più grande di sua madre (Nora si sente allo stesso modo); il figlio minore della scrittrice, Pëtr, è un musicista *jazz* che attualmente lavora come interprete, come Jurik, il figlio di Nora. Ma in molti casi queste coincidenze sono ingannevoli. L’autrice parte dalla riproduzione del canovaccio di una storia reale, ma la riempie di significati e circostanze completamente diversi:

«Ho inserito nel personaggio molti dei miei pensieri e delle mie scoperte? Sì, molto. Offro al lettore il libro che ho inventato e lascio che sia il lettore a indovinare cosa ho inventato, cosa ho spiato dal mio vicino, cosa è la pura verità della mia biografia».<sup>64</sup>

Il genere è difficile da definire in modo univoco. Ci sono due parti testuali ben distinte, l’una narrativa, l’altra riflessiva, che conferiscono varietà al ritmo della scrittura. La prima è quella del racconto, ha natura autobiografica ed è caratterizzata da un sapiente dosaggio di descrizione e dialogo, dall’alternarsi dei vari punti di vista, e da un attento equilibrio tra detto e non detto. La seconda è quella del ricordo, ha un carattere intimo in cui emerge la discrepanza tra la percezione personale e la realtà dei fatti. L’autrice non vive le vite dei suoi personaggi, ma le osserva e le descrive attraverso gli occhi e la bocca

---

<sup>62</sup> <https://www.elkost.com/authors/ulitskaya/interviews/677- a colloquio con ljudmila ulic> (ultimo accesso: 19/03/2024).

<sup>63</sup> L. E. ULICKAJA, *Il sogno di Jakov*, tr. it. di M. De Michiel, Milano: La Nave di Teseo, 2018.

<sup>64</sup> <https://inosmi.ru/20141001/223347337.html> (ultimo accesso: 19/03/2024).

del narratore, facendo così coincidere lo spazio letterario con il piano temporale. È possibile pertanto affermare che il narratore è assente o comunque che la sua presenza nelle situazioni e nei fatti narrati è ridotta al minimo. L'autrice utilizza raramente il dialogo, predilige la descrizione sintetica e, cosa piuttosto insolita per la prosa narrativa russa, non si addentra nella dolorosa analisi psicologica dei suoi personaggi: «Aveva cinquant'anni, ma a sua figlia sembrava vecchia e di scarso interesse. Raisa Ilinična aveva la stessa opinione di sé». <sup>65</sup> La tragicità della sorte dei personaggi è affidata al tono della narrazione, tormentato e penoso, che accompagna i lettori attraverso semplici scene quotidiane, appena abbozzate, di cui si è costretti a reinventare un possibile finale: «Stava morendo di sensi di colpa e di disgusto, il pensiero del suicidio viveva costantemente nel fondo della sua mente». Durante un'intervista radiofonica a Ulickaja è stato chiesto cosa venisse prima secondo lei tra l'intreccio, i conflitti e i personaggi, e ha risposto: «È una domanda difficile. Perché, probabilmente, non è nessuno di questi. Forse viene prima il personaggio, l'intreccio e i conflitti nascono dopo dallo scontro tra i personaggi. Ma in generale, mi interessa soprattutto l'essere umano». <sup>66</sup>

Il linguaggio letterario della scrittrice si arricchisce non solo di nuovo lessico (neologismi tratti dalla vita quotidiana e dalla strada, dal lessico religioso, da gergalismi e prestiti), ma di un nuovo modo di concepire la prosa letteraria che, de-ideologizzandosi, ha bisogno di strutture linguistiche consone ai nuovi bisogni. Le contraddizioni interiori, le difficoltà esistenziali, le paure grandi e piccole della vita, le vicende quotidiane sono descritte in uno stile semplice, mai banale o superficiale. I personaggi di Ulickaja colpiscono perché il lettore li percepisce come autentici e vicini a sé: è difficile dimenticare Sonja, l'accanita lettrice che trova nei libri quella felicità che la vita non le ha potuto dare, o Maša, l'infelice e fragile scrittrice di versi, capace di gettarsi a capofitto in un amore assurdo che non potrà che portarla alla rovina. O ancora Medea, condannata dal destino ad allevare figli altrui senza poterne avere di propri e a custodire gelosamente segreti che avrebbe preferito ignorare. Ciononostante, questa donna *sui generis* è dotata di un equilibrio che nulla potrà scalfire, e possiede una forza morale che, lungi dal renderla intollerante, la rende ancora più umana e piena di *pietas*. Ulickaja, inoltre, dà

---

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> <https://www.svoboda.org/a/24188014.html> (ultimo accesso: 24/03/2024).

spesso prova di una naturale capacità di empatia nei confronti dei suoi personaggi, legata a uno sguardo venato di umorismo che ricorda quello čechoviano.

### CAPITOLO 3

## LA RACCOLTA *LJUDI NAŠEGO CARJA* (2005): ANALISI FORMALE E CONTENUTISTICA

### 3.1 La letteratura russa femminile tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo

In epoca staliniana (dal 1928, con la fine della NEP,<sup>67</sup> al 1953, anno della morte del dittatore) l'atmosfera di coercizione e violenza imponeva a livello ufficiale un tipo di letteratura standardizzata dal dogma ideologico del 'realismo socialista', e influenzata da una sistematica *lakirovka real'nosti*.<sup>68</sup> Ogni cittadino sovietico conduceva infatti un'esistenza gloriosa, gli eventi tristi o tragici erano sostituiti nella visione propagandistica da un senso di allegria, di trionfo e felicità collettivi, ogni sentimento negativo e demoralizzante veniva rimpiazzato da elogi delle abilità o delle prodezze fisiche. Dalla seconda metà del Novecento questo palcoscenico astratto di un'esistenza che non corrispondeva affatto alla realtà quotidiana iniziò a mostrare segnali di cedimento, e la produzione letteraria cominciò a rispecchiare la profonda crisi del panorama socio-politico e culturale. Con il crollo del regime sovietico, la letteratura si allontanerà definitivamente dalla narrazione della falsa serenità e dalla messa in scena retorica, per aprirsi alla descrizione del degrado sociale e ideologico. Chi scrive non è più portavoce di nessuno se non di sé stesso, e le tematiche trattate nelle opere si focalizzano sull'individuo, sulle diverse sfaccettature del *byt* e sulla sfera emotiva.

All'interno di questo nuovo panorama letterario, la letteratura femminile non solo riesce a ricavarsi un suo spazio, ma si inserisce a pieno titolo.<sup>69</sup> Negli ultimi anni del XX secolo, infatti, in Russia sono uscite ben sei raccolte di narrativa femminile: *Ženskaja*

---

<sup>67</sup> La «*Novaja ékonomičeskaja politika*» («Nuova Politica Economica») fu l'insieme di misure di politica economica adottate da Lenin a partire dal 1921 per ovviare alla situazione disastrosa delle città causata dalla guerra civile (1918-1921). Si trattò di un'economia mista, in cui le piccole attività urbane e l'agricoltura venivano affidate alla gestione privata, mentre allo Stato spettava il monopolio delle banche, del commercio estero e dei grandi complessi industriali: cf. G. P. PIRETTO, *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino: Einaudi, 2001, cap. II, pp. 29-52.

<sup>68</sup> Locuzione utilizzata dalla critica per definire la cosiddetta "laccatura della realtà". Cf. G. P. PIRETTO, *Il radioso avvenire...*, op. cit., cap. IX, pp. 203-228 e la nuova edizione: G. P. PIRETTO, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano: Raffaello Cortina, 2018, cap. IX, pp. 323-350.

<sup>69</sup> L'espressione *ženskaja proza* compare dalla metà degli anni Ottanta e si afferma ufficialmente dal 1994, in seguito alla pubblicazione di un numero di marzo di «*Literaturnaja gazeta*», in cui la direttrice della rivista «*Glas*», Natal'ja Perova, si chiedeva apertamente se in Russia esista o meno una letteratura al femminile.

*logika* (1989), *Čisten'kaja žizn'* (1990), *Nepomnjaščaja zla* (1990), *Novye Amazonki* (1991), *Čego chočet ženščina* (1993) e *Ženskij dialog čerez Okean* (1994). Tra le autrici più note compaiono i nomi di Ljudmila Petruševskaja (1938), Tatjana Nabatinikova (1948), Tat'jana Tolstaja (1951), Svetlana Vasilenko (1956) e Valerija Narbikova (1958). Pur nella diversità delle esperienze personali, degli approcci e degli orientamenti artistici, le loro opere propongono una letteratura che non nasconde né annichilisce il caos, anzi, ne evidenzia gli aspetti più sordidi e squallidi. Si tratta di una visione in cui la violenza non è perpetrata dall'alto, ma alberga nel quotidiano, nel *byt*, e dunque va mostrata e resa nota.<sup>70</sup>

Le opere della recente letteratura femminile dipingono un quadro desolante della società russa, insistono sulla disintegrazione dei legami familiari ed evocano le avvilenti condizioni ambientali alle quali uomini e donne sono sottoposti quotidianamente, dimostrando di possedere un proprio *modus* particolare di scrittura, coraggioso, pluralistico e soprattutto ironico. Rifiutando volutamente la tematica politica nei suoi aspetti più generali, il *focus* si sposta sulla narrazione del quotidiano domestico e della vita intima di personaggi strambi o originali, di poveri diavoli alienati dal lavoro, spesso ubriachi, che piangono o sorridono in un'esistenza limitata dall'angustia dello spazio fisico e mentale, nel logorio dei rapporti familiari o della solitudine. Gli eventi esteriori fungono da cornice ai racconti, e tendono a non condizionare l'andamento e lo sviluppo delle storie. La Russia attuale appare come uno sfondo piatto, da cui non emerge alcuna identità nazionale o storica. Ciò che colpisce nei racconti delle scrittrici emergenti è il tono della narrazione, quasi sempre ironico e scherzoso, che accompagna i lettori attraverso semplici scene quotidiane appena abbozzate. I personaggi femminili sono estremamente distanti dai modelli convenzionali ai quali il lettore è abituato. La partecipazione delle donne a entrambi gli ambiti di vita, quello domestico e quello professionale, rende possibile alle autrici la rappresentazione di un'ampia realtà sociale, mentre raccontano nei dettagli gli aspetti specifici della vita quotidiana.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> A.A. V.V., *La letteratura russa contemporanea. Autori opere tendenze*, op. cit..

<sup>71</sup> Ibidem.

### 3.2 Titolo, struttura e prefazione dell'opera

*Ljudi našego carja* (La gente del nostro zar, 2005) è una raccolta di trentasette racconti suddivisi in quattro sezioni e introdotti da una prefazione. La raccolta è stata definita “un’unità metatestuale ciclica”, dato che si tratta sostanzialmente di un’unica narrazione articolata nei singoli racconti accomunati dalla presenza della stessa narratrice, Ženja. In momenti diversi della sua vita questa figura femminile entra in contatto con persone differenti, e in molteplici situazioni assiste ai sottili movimenti dell’animo umano, dalle sue profondità più oscure alle più alte manifestazioni spirituali. Le storie, di lunghezza variabile, sono disposte in modo tale che i motivi tematici si sviluppano rafforzando ed enfatizzando il nucleo contenutistico principale del ciclo: la ricerca di un ideale morale per il popolo russo. I due racconti che fungono da “cornice”, il primo e l’ultimo, riassumono e generalizzano la visione filosofica ed estetica dell’autrice, e il loro carattere trasversale conferisce unitarietà al quadro concettuale sotteso all’intera opera.<sup>72</sup> Il titolo, ampliato e approfondito dall’epigrafe, è una citazione del celebre scrittore del XIX secolo N. Leskov (1831-1895).<sup>73</sup> Attraverso questo riferimento Ulickaja suggerisce l’idea che l’identità individuale derivi dalla tendenza ad “assemblare” diversi elementi. Sin da quando si è giovani, infatti, si compiono sforzi titanici per comporre e costruire il proprio “io” partendo da gesti, pensieri e sentimenti eterogenei, tanto che alla fine sembra che si stia per trovare una propria completezza. Proprio come l’intertestualità oggi modella l’identità di una determinata opera e definisce sia il testo che il lettore, questo fragile senso del sé è in realtà costituito da un compendio di riferimenti. L’immagine unitaria dell’identità tende a frantumarsi in tanti frammenti, ed è visibile come attraverso un caleidoscopio rotto. L’autrice sente quindi la mancanza di completezza della sua personalità artistica, e cerca di ripristinare il proprio “io” attraverso alcune immagini chiave. Ulickaja ammette che in questo processo l’autore rimane nel mezzo, tra l’osservatore e l’osservato, e smette di essere interessante di per sé: si trova nel campo di osservazione, non è coinvolto, ma disinteressato. In altri termini, l’autore reale cerca di

---

<sup>72</sup> Si veda <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-svoeobrazie-maloi-prozy-lyudmily-ulitskoi> (ultimo accesso: 21/04/2024).

<sup>73</sup> Scrittore e giornalista, Leskov descrisse in modo vivido la realtà sociale dell’impero zarista nella seconda metà del XIX secolo. Il rimando presente nel titolo si riferisce in particolare al suo romanzo *Соборяне* (*I preti della cattedrale*, 1872), che fornisce alcune delle più colorite rappresentazioni della vita del piccolo clero di provincia nella letteratura russa.

rendere la narrazione estremamente oggettiva, descrivendo dall'esterno come vive «il piccolo popolo del nostro zar». Si tratta, ovviamente, di una metafora dell'universo, della sua struttura e del ruolo dell'uomo in esso. Partendo dalla voce narrante di 'Ženja bambina', la scrittrice si pone l'obiettivo di esaminare in maniera astratta il creato, il "mondo di Dio", con lo sguardo puro e sincero di un bambino.

La quarta e ultima sezione, *Dorožnyj Angel (L'angelo del cammino)*, presenta caratteristiche che dal punto di vista strutturale e formale la differenziano notevolmente dalle precedenti. Innanzitutto essa ha un'introduzione e una conclusione a sé, come se fosse "un'opera nell'opera". Il primo racconto, che dà il titolo all'intera sezione, rivela il significato simbolico dell'immagine allegorica: l'angelo protegge, guida, e mostra molte cose interessanti e importanti durante il viaggio della vita. Nell'ultimo racconto la narratrice non solo riprende l'epigrafe, ma ne fornisce anche un suo commento personale: «Это мой народ. Какой есть...» (Questo è il mio popolo. Così com'è...).<sup>74</sup> Di fronte alla consapevolezza delle imperfezioni del popolo russo l'umiltà è l'unica reazione possibile per la narratrice. Le storie di questa sezione sono insolitamente eterogenee: non è possibile individuare dei *Leitmotiv* ricorrenti come per le sezioni precedenti, né l'azione è legata a un'epoca o a un Paese in particolare. La narratrice si muove agilmente nel tempo e nello spazio della propria vita. Questo introduce a un'ulteriore differenza: la narrazione è svolta in prima persona. Infine, la trama è più coerente con il genere del racconto breve in senso "stretto". Le sezioni precedenti, pur concentrandosi su un evento significativo che ha rappresentato una svolta nella vita dei personaggi, delineano l'esistenza di un individuo nell'arco di diversi anni. Nell'ultima sezione l'attenzione si focalizza su eventi collaterali: il viaggio di alcune ore in camion per tornare in città dopo aver trascorso l'estate in campagna, l'incontro con una vecchia conoscenza passeggiando per strada, un convegno tra scrittori di diverse nazionalità o una messa a New York per benedire gli animali. Scritti quasi come appunti di viaggio, questi racconti includono anche riflessioni dirette su ciò che è accaduto. Se consideriamo alcuni episodi della vita di Ulickaja, la raccolta può essere considerata in parte autobiografica, il che spiega le caratteristiche sopra menzionate.

Il titolo e la prefazione alla raccolta propongono al lettore un concetto fondamentale per la comprensione dell'opera: l'intertestualità. La prosa e il teatro di

---

<sup>74</sup> L. E. Ulickaja, *Ljudi našego carja*, a cura di E. Šubina, Moskva: Izdatel'stvo AST, 2018 [2005], pp. 411.



Ulickaja contengono infatti molti esempi di riferimenti intertestuali, che rimandano ora a sue stesse composizioni, ora alla tradizione letteraria russa. La scrittrice annovera Puškin, Tolstoj, Bunin, Pasternak e Brodskij tra i suoi autori preferiti, e le sue opere, in particolare quelle composte negli anni Novanta, contengono diversi richiami a questi scrittori di primo piano del XIX e XX secolo. *Medeja* (1996; *Medea*, 2000),<sup>75</sup> ad esempio, racconta gli amori e le tragedie intergenerazionali di una rete di parenti e amici che si riuniscono ogni estate nella casa in Crimea della protagonista Medea. In sogno alla donna appare il marito defunto che martella qualcosa, una visione che rievoca il sogno ricorrente di Anna Karenina prima del suo suicidio. Poco dopo, Medea scopre le prove dell'infedeltà del coniuge, ma a differenza dell'eroina di Tolstoj, dilaniata dal distacco del figlioletto Sereža e dal pesante giudizio del bel mondo, alla fine del romanzo la donna al posto del risentimento arriva al perdono. In diversi casi Ulickaja inserisce nei titoli delle proprie narrazioni chiari riferimenti a predecessori letterari, e Medea rappresenta uno degli esempi più evidenti; al di là del nome, ad ogni modo, la protagonista, ha poco in comune con la sua omonima classica e la sua passione mortifera. I riferimenti presenti nei testi rivelano anche un'altra funzione dell'intertestualità: un'interdipendenza ludica fra le opere che enfatizza il controllo dell'autrice su ciò che scrive. In *Zelėnyj šatěr* (La tenda verde, 2011), ad esempio, alcuni dei personaggi principali visitano la tomba del poeta simbolista M. Vološin (1877-1932) in Crimea. La vedova del poeta li invita a fermarsi per la notte ospiti da una sua conoscente: si tratta della vedova di un dentista, ovvero della protagonista del romanzo *Medeja i eė deti* (1996; *Medea*, 2000). Questo legame sottolinea l'affinità concreta e allegorica tra personaggi positivi, una caratteristica tipica della letteratura precedente al XVII secolo presente anche in autori come Pasternak. A sua volta, Medea ricorda la figura del poeta Vološin, in quanto rievoca un passato non contaminato dal regime comunista. Attraverso i richiami intertestuali Ulickaja mostra da un lato che la letteratura costituisce la modalità migliore per raccontare come sia stato possibile superare la turbolenta epoca sovietica; dall'altro mette in luce come la memoria di un'opera possa rivivere attraverso la sua rappresentazione artistica da parte di altri autori.

---

<sup>75</sup> L. E. ULICKAJA, *Medea*, op. cit..

### 3.3 Tratti distintivi sul piano narrativo e stilistico

Uno degli aspetti che rende la narrativa di Ulickaja particolarmente interessante per il lettore è la sua semplicità e “accessibilità”. Dal punto di vista stilistico, infatti, la sua prosa è diretta e trasparente, priva di mimetismo e di artifici postmodernisti. Essa appare saldamente legata all’eredità del realismo russo ottocentesco e, in particolare, allo stile di uno degli scrittori più influenti di tale periodo, A. P. Čechov (1860-1904). In modo affine a Čechov, Ulickaja descrive la realtà ordinaria della gente comune, trasformando la quotidianità in evocazione artistica e mostrandone gli aspetti più dolorosi senza *pathos* tragico. Lo stile dei due autori si contraddistingue per la sinteticità e la laconicità. Tutti gli elementi occupano un posto ben preciso nelle loro opere, e non possono essere eliminati senza che ne risenta l’intera struttura. Čechov riesce a riassumere in poche parole l’essenza fisiognomica e caratteriale di un personaggio;<sup>76</sup> gli aggettivi nell’opera di Ulickaja assolvono alla medesima funzione. I due scrittori condividono inoltre la predilezione per la ricerca e la resa del ‘dettaglio’. La casualità dei particolari è apparente e ingannevole, perché attraverso la rappresentazione dei dettagli si esprimono i contenuti fondamentali e l’integrità dell’opera: essi possono essere legati a un singolo episodio o alla trama vista nel suo complesso svolgimento, oppure possono assumere diversi significati, instaurando rapporti con altri aspetti della struttura narrativa. Lo sviluppo del dettaglio čechoviano consiste spesso nella sua ripetizione: anziché accumulare nel racconto svariati particolari, Čechov preferisce descriverne solo uno da angolature diverse, con l’effetto di creare un’immagine unitaria del mondo e di ottenere una visione “completa” della realtà.<sup>77</sup> Tale approccio viene utilizzato da Ulickaja per la trattazione delle tematiche: ogni sezione affronta un *leitmotiv* che viene annunciato nel titolo e declinato nei vari racconti, concentrandosi di volta in volta su un elemento diverso, o ripresentando lo stesso aspetto, ma da prospettive diverse, consentendo così al lettore di costruire il quadro completo. Come Tolstoj (1828-1910), la scrittrice adotta la consuetudine di Puškin (1799-1837) di iniziare le narrazioni in prosa *in medias res*. Il registro prevalentemente utilizzato dall’autrice è la *razgovornaja reč*<sup>78</sup> contemporanea: semplice, spontanea, diretta e informale. Un altro settore linguistico dal quale l’autrice

---

<sup>76</sup> Cf. E. POLOCKAJA, *O poetike Čechova*, Moskva: Nasledie, 2000.

<sup>77</sup> Cf. A. TURKOV, *Čechov i ego vremja*, Moskva: Geleos, 2003.

<sup>78</sup> Linguaggio parlato, sfera colloquiale.

attinge è quello del mondo scientifico, che si manifesta nell'opera tramite l'utilizzo di tecnicismi della genetica e della biologia. I dialoghi dal tono naturale e le descrizioni rese in modo accurato da un lato delineano luoghi e personaggi, dall'altro creano parallelismi e svolgono funzioni comparative, riflettendo il punto di vista dell'autrice su personaggi, eventi e azioni. La cosiddetta "ironia gentile", uno dei tratti stilistici caratteristici di Ulickaja, smorza il tono della narrazione in situazioni che avrebbero potuto facilmente sfociare nel ridicolo o in una recisa condanna morale. Essa favorisce inoltre l'impressione di un punto di vista saggio ed empatico acquisito con l'esperienza, e contribuisce a creare l'illusione di un mondo sicuro, umano ed equilibrato. Non volendo né far rabbrivire i lettori, né evitare scene e argomenti che, agli occhi della censura sovietica, sarebbero stati ritenuti indecorosi, l'autrice riesce a trovare soluzioni di buon gusto a questioni potenzialmente problematiche, come l'esplicitezza sessuale, che continua a mettere in crisi gli scrittori russi cresciuti nella tradizione sovietica del 'puritanesimo letterario', cui è seguita, per breve tempo, una reazione impulsiva basata su un naturalismo morboso e radicale. L. Petruševskaja (1938), una delle principali figure della letteratura russa contemporanea e tenace sostenitrice del *disfemismo*,<sup>79</sup> ha elogiato la "disarmante discrezione" di Ulickaja. Per diversi aspetti, la prosa di Petruševskaja offre un utile parametro di raffronto con quella di Ulickaja. Mentre Petruševskaja può essere definita un'esistenzialista per la quale il mondo è un regno inospitale, pieno di minacce, delusioni e disastri, lo sguardo di Ulickaja si focalizza sulle ricchezze della vita. Entrambe riconoscono il tradimento come una debolezza umana e la natura potenzialmente distruttiva dell'istinto sessuale, ma mentre nella visione di Ulickaja tali pulsioni tendono a verificarsi come eccezioni in un mondo ricco di amore e legami affettivi, nella poetica di Petruševskaja questi ultimi appaiono ormai del tutto impossibili. Se la luce, la promessa e la realizzazione animano le case di Ulickaja, in quelle di Petruševskaja predominano conflitti feroci, desolazione, violenza e desiderio di affermare il proprio potere psicologico sugli altri.

---

<sup>79</sup> Il dizionario online della Treccani definisce il termine *disfemismo* come una figura retorica, opposta all'eufemismo, per cui si sostituisce una parola normale, spesso piacevole e anzi affettuosa, con altra per sé stessa sgradevole o offensiva, senza dare tuttavia all'espressione un tono offensivo o comunque spiacevole; ad esempio, quando i genitori vengono chiamati affettuosamente «il vecchio, la mia vecchia» (anche se in età ancor giovanile), o si rivolgono a bambini e altre persone care epiteti come «assassino», «brigante», e simili.

Dal punto di vista narrativo i racconti sono accomunati dalla presenza della stessa narratrice. Nella maggior parte dei testi, tuttavia, non c'è alcun riferimento su Ženja. In alcuni racconti è un personaggio minore, come in *Koška bol'šoj krasoty* (*Un gatto di grande bellezza*) e in *Tom*, dove viene menzionata solo di sfuggita, come per giustificare come può essere a conoscenza degli eventi narrati. In *Koridornaja sistema* (*Il sistema dei corridoi*) Ženja parla di sé in terza persona: ciò che sta narrando è il suo passato che riaffiora nei sogni sotto forma di ricordi frammentari, e secondo le leggi dei sogni la protagonista vede sé stessa dall'esterno. Tralasciando l'ultima sezione, di cui si è illustrato il carattere singolare nel paragrafo precedente, solo in pochi altri racconti Ženja riporta gli eventi in prima persona. Questa apparente incoerenza trova spiegazione nella prefazione: l'autrice, limitandosi a osservare, realizza il suo intento di mantenere un punto di vista il più oggettivo possibile di fronte agli eventi, anche se non ci riuscirà sempre. Il desiderio di oggettività dell'autrice ricorda quello di uno scienziato che si trova in laboratorio, e registra quanto accade durante un esperimento.

Le strategie narrative di Ulickaja sono condizionate da un compito difficile: mostrare il doloroso percorso di ricerca dell'uomo del significato dell'esistenza, da cui dipende l'esito della vita terrena e la memoria immortale come simbolo di vita eterna. La narrazione a due voci, effetto della doppia paternità, autore biografico e narratore fittizio, si trasforma nel corso dell'opera in una peculiare fusione fra la vita e le posizioni etico-filosofiche del personaggio finzionale. L'utilizzo del narratore combina armoniosamente il discorso diretto del personaggio, le descrizioni da parte del narratore onnisciente e l'ironia dell'autrice, che "corregge" l'interpretazione degli eventi. Lo sguardo ironico dell'autrice dall'esterno, che svolge una funzione di modellazione del mondo, permette infatti ai personaggi e ai lettori di chiarirsi le idee.<sup>80</sup> Avendo scelto di condurre una narrazione ciclica attraverso la presenza di un narratore fittizio, Ulickaja costruisce la struttura dell'opera in accordo con questa strategia generale. Cambiando la modalità narrativa da impersonale a personale, Ulickaja passa poi dal generale al particolare, e la tensione e la drammaticità del testo aumentano di racconto in racconto.

---

<sup>80</sup> Cf. <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-svoeobrazie-maloi-prozy-lyudmily-ulitskoi> (ultimo accesso: 21/04/2024).

### 3.4 Spazio e tempo: il cronotopo del testo

I concetti di spazio e tempo applicati all'opera letteraria sono stati studiati in modo approfondito dal critico letterario russo M. Bachtin (1895-1975), che a sua volta li ha presi in prestito dal mondo scientifico.<sup>81</sup> Bachtin definisce 'cronotopo' l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali che la letteratura rappresenta artisticamente. È una categorizzazione che riguarda allo stesso tempo la forma e il contenuto della letteratura, nella quale i connotati spaziali e temporali diventano un tutt'uno inscindibile: «il tempo si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile, lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo e della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura».<sup>82</sup> Nella teorizzazione di Bachtin il cronotopo assume un essenziale significato di genere. La letteratura ha fatto propri dei singoli aspetti del tempo e dello spazio accessibili in una determinata fase storica dello sviluppo dell'umanità, e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione e rielaborazione artistica degli aspetti di realtà.

Applicando queste considerazioni a un'analisi traduttologica del testo letterario, il semiologo estone P. Torop ha individuato tre livelli cronotopici. Il cronotopo topografico è legato al tempo e al luogo dello svolgimento degli eventi, e consente di stabilire le relazioni diatopiche, diacroniche e culturali tra lettore modello del prototesto e lettore modello del traduttore. Il cronotopo psicologico si riferisce al mondo soggettivo dei personaggi. Infine, il cronotopo metafisico definisce il mondo finzionale creato dall'autore, la sua concezione del mondo e la sua mentalità.<sup>83</sup> Oltre alla forza espressiva di ciascun personaggio il traduttore deve individuare in che modo l'autore esprime stilisticamente la presenza della propria visione delle vicende narrate. Tale visione viene detta "metafisica", perché si riferisce al mondo "mentale" dell'autore, che è l'espressione della sua concezione individuale e che va dunque al di là del mondo fisico.

---

<sup>81</sup> In fisica per 'cronotopo' si intende lo spazio a quattro dimensioni, costituito dalle tre coordinate spaziali e dalla coordinata temporale. La teoria della relatività di Albert Einstein (1879-1955), risolvendo il problema della struttura spazio-temporale in funzione universale, ha consentito di considerare in un'ottica diversa molti problemi non solo di ordine fisico, ma di tutta la cultura e letteratura del XX secolo.

<sup>82</sup> M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi, 1997, pp. 231-232.

<sup>83</sup> P. TOROP, *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano: Hoepli, 2010.

In merito al cronotopo topografico, nei racconti della raccolta le indicazioni storiche precise sono sporadiche: l'inizio della malattia del padre di Ženja, Michail Aleksandrovič, coincide ad esempio con la ristrutturazione politico-economica dell'intero Paese (*perestrojka*). Il cane disertore Tilda riceve la convocazione per il reclutamento alla fine di settembre del 1941. Il museo del nonno di Mamachen riceve una targa commemorativa all'inizio dell'epoca sovietica. Nel 1945 Klava termina un corso della Croce Rossa e diventa infermiera presso un ospedale per malati di tubercolosi. Ženja, seduta su una collina sopra la città di Užgorod, vede gli aerei volare verso la Cecoslovacchia, capisce che è iniziata una nuova guerra e commenta che sono passati ventitré anni dal 1945.

In questo modo, gli eventi storici fanno solo da sfondo agli eventi della narrazione ed emerge il vero intento di Ulickaja, che è quello di rendere la natura ciclica e ricorsiva della dimensione temporale, rafforzando la stessa idea di ciclicità che è espressa anche a livello strutturale. Si tratta di un tempo privo di corso storico progressivo, che si muove in modo circolare: il cerchio del giorno, il cerchio della settimana, del mese, il cerchio di tutta una vita, il cerchio della storia dell'uomo. In questa dimensione temporale tipica anche del mito gli uomini mangiano, bevono, dormono, si sposano, intrattengono relazioni extra-coniugali, divorziano, se ne stanno nei loro uffici, fanno pettegolezzi. È il tempo ciclico dell'esistenza consueta e quotidiana. Il primo racconto, intitolato *Put' osla (Il cammino dell'asino)*<sup>84</sup> è emblematico. Ambientandola venti secoli più tardi, nella contemporaneità, l'autrice ricrea sapientemente la notte di Natale con tutti gli elementi: la mamma Maria, il papà Jeanpierre, il bambino, il pastore, l'agnello e persino la stella che ha mandato il segno. Contrapponendo il passato e il presente, Ulickaja gioca con i diversi piani temporali, e mostra che la storia è destinata a ripetersi.

Nel corso dell'opera l'autrice fornisce alcune indicazioni esatte circa il luogo del compimento degli eventi. Nelle prime tre sezioni della raccolta i riferimenti sono legati alla città di Mosca: le vie Puškinskaja, Smolenskaja e Pokrovka, le fermate della metro Oktjabr'skaja e Novoslobodskaja, il mercato Tišinskij,<sup>85</sup> la stazione Belorusskaja e l'hotel

---

<sup>84</sup> L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., pp. 9-26.

<sup>85</sup> Il mercato *Tišinskij* era uno dei luoghi più colorati e pittoreschi della vecchia Mosca. Comparso nel XIX secolo, il nome è associato alla taverna *Tišina*, da cui prese il nome la vicina piazza Tišinskaja. La piazza ha mantenuto il suo nome fino ad oggi, mentre il mercato, così come la taverna, non ci sono più da tempo. Prima del 1917 ogni mercato di Mosca aveva una propria specializzazione merceologica: qui si

National.<sup>86</sup> Nell'ultima sezione, invece, l'ambientazione si sposta al di fuori della capitale, nelle città europee di Parigi e Varsavia, in Olanda, più a sud in Egitto e perfino a New York e Tokyo. Ma è soltanto grazie alla particolare condensazione e concentrazione dei connotati del tempo (del tempo della vita umana e del tempo storico) in determinate sezioni dello spazio che l'evento diventa un'immagine. Il cronotopo, dunque, fornisce il terreno essenziale per la raffigurazione degli eventi. Sulla scia di Dostoevskij in *Delitto e castigo* (1886), un cronotopo pregno di intensità valutativo-emozionale è rappresentato ad esempio dalla soglia e dagli spazi a essa contigui (androni, scale, corridoi, ingressi). Sulla porta di casa si svolge il drammatico tentativo di omicidio perpetrato da Ženja nei confronti del padre alcolizzato che picchia lei e sua madre;<sup>87</sup> davanti all'ingresso di casa un barbone viene ritrovato morto dopo essere stato investito da un'auto.<sup>88</sup> Il cronotopo della soglia assume il significato metaforico di crisi, di svolta in una vita, di decisione che muta il corso di un'esistenza. In questo cronotopo il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico: in linea con la nota teoria freudiana della rimozione del trauma, il giorno dopo aver spinto il padre giù dalle scale Ženja si sveglia e non ricorda nulla della sera precedente, e la vita continua come se nulla fosse accaduto.

L'importanza della soglia è motivata dalla predilezione di Ulickaja per l'ambientazione negli spazi interni. Tradizionalmente in Russia la casa è simbolo di stabilità e sicurezza, di appartenenza al territorio e al nucleo familiare, di difesa contro il mondo esterno visto come pericoloso e terribile. L'aggettivo più comunemente usato per descrivere in termini positivi un'abitazione o una singola stanza è *ujutnyj*, che contiene in sé l'idea di protezione. Il mondo esterno non sembra poter penetrare nell'angusto ambito circoscritto dell'appartamento se non sporadicamente, e quando i personaggi sono costretti ad andarvi è popolato da elementi ostili: nel panorama del mondo esterno esistono principalmente luoghi come la metropolitana, le stazioni ferroviarie, i mezzi di

---

commerciavano soprattutto fieno e paglia. Dopo la guerra esso fu sostituito da un mercato agricolo collettivo; oltre a frutta, verdura e carne si potevano comprare anche vestiti e scarpe.

<sup>86</sup> Inaugurato nel 1903, nel corso degli anni questo famoso hotel ha ospitato leader di Stato, personalità pubbliche, politici, scienziati, uomini d'affari, scrittori, attori e musicisti. Nel 1918 divenne la sede del primo governo sovietico. Nel 1933 fu la residenza temporanea del primo ambasciatore degli Stati Uniti in Unione Sovietica, W. Bullitt (1891-1967). Nel 1954 ospitò il poeta P. Neruda (1904-1973). A oggi, il *National* è ancora uno dei centri della vita pubblica, politica e culturale della Russia.

<sup>87</sup> Si veda il racconto *Pristavnaja lestnica (La scala a pioli)* in L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., pp. 27-33.

<sup>88</sup> È un episodio del racconto *Tom (Tom)* in L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., pp. 80-90.

trasporto sovraffollati, ponti e strade deserti e raggelati dall'ospitalità del clima invernale. Eppure proprio all'uomo russo la Storia ha riservato una delle esperienze più lontane dall'*ujut*, quella delle *kommunalki*.<sup>89</sup> Il carattere angusto e soffocante degli appartamenti in coabitazione diventa nell'opera di Ulickaja l'ambientazione per lotta alla sopravvivenza tra i vari membri della famiglia. L'isolamento interiore dei personaggi contrasta paradossalmente con il sovraffollamento degli appartamenti claustrofobici. La possibilità di ottenere una stanza più grande, o di fare una permuta, o di installarsi in quella di qualcun altro costituisce spesso la principale ragione di vita dei personaggi o l'unico motivo per mantenere un difficile rapporto con il coniuge.<sup>90</sup> Nelle *kommunalki* non è possibile preservare la distinzione tra 'pubblico' e 'privato', per cui tutti fanno tutto di tutti. L'angustia degli spazi, inoltre, rende ancora più difficile la convivenza: è indispensabile stabilire dei turni per l'uso della cucina e del bagno, i panni erano solitamente stesi in cucina, tutte le spese venivano minuziosamente ripartite grazie ai contatori. In queste condizioni è impossibile conservare quella maschera che ogni membro della società porta e che serve a rendere i rapporti interpersonali piacevoli o, per lo meno, civili. I coinquilini si rivelano fin da subito gli uni agli altri per quello che sono, con i propri difetti e le proprie manie, ma anche con doti di solidarietà, disponibilità, e gentilezza.<sup>91</sup> Nei racconti di *Ljudi našego carja* Ulickaja ricrea sapientemente scene di vita quotidiana che descrivono le difficoltà di condividere la ristrettezza dello spazio abitativo. Nel racconto *Koridornaja sistema (Il sistema dei corridoi)* il rumore dei tacchi di una giovane donna che corre dalla cucina alla propria stanza con una padella infuocata nella mano per cercare di servire la cena ancora calda al marito rimbomba lungo tutto il corridoio. La corsa della donna è una vera e propria sfida contro la legge di conservazione dell'energia e la porta della stanza viene perfino lasciata socchiusa in modo da poterla aprire con il piede e non lasciare che il calore della padella si disperda prematuramente nel freddo del mondo. Nel racconto *Velikij učitel' (Il grande maestro)* un dentista cura i

---

<sup>89</sup> Dopo la rivoluzione d'Ottobre le autorità decisero di destinare appartamenti di grande metratura a più nuclei familiari che avrebbero condiviso la cucina, il bagno e i servizi igienici. Più diffuse nei centri storici delle grandi città, le *kommunalki* continuarono a esistere fino al crollo dell'Urss e anche oltre. In appartamenti di sei o sette stanze potevano abitare fino a trenta persone diverse per gruppo sociale, grado di istruzione, età ed etnia. Cf. F. LEGITTIMO, *La sfinge russa*, Milano: Hoepli, 2020, pp. 114-115.

<sup>90</sup> G. IMPOSTI, *La "soglia" nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja*, in A.A. V.V., *Spazio e tempo nella letteratura russa del Novecento. Atti del convegno*, Bologna, 26-27 febbraio 1999, a cura di H. Pessina Longo, D. Possamai, G. Imposti, Bologna: Clueb, 1999, pp. 49-57.

<sup>91</sup> F. LEGITTIMO, *La sfinge russa*, op. cit., pp. 116.



pazienti tranquillamente nella sua stanza e per coprire il rumore del trapano suona sempre lo stesso disco di musica sferragliante. Alcuni personaggi si rendono responsabili di piccoli furti: l'avara Polina Ivanovna si intasca il sapone dal lavello della cucina, Klava ruba il burro, Šura prende un pentolino colmo di delizioso manzo alla Stroganoff dal frigo della sua coinquilina ventennale che non sopporta. I loro frigoriferi, posizionati l'uno accanto all'altro, sono identici, della stessa marca e acquistati nello stesso anno: se l'avesse accusata avrebbe potuto dire che si è semplicemente confusa, e poi le spettava di diritto dato che la coinquilina cucina più di tutti ma paga la stessa cifra per il gas. Le pareti degli appartamenti sono così sottili da essere permeabili ai suoni e ai rumori: Gennadij condivide il muro con il vicino Kupelis, e per tutta la notte sente i suoi sospiri roboanti, i grugniti e i colpi di tosse. Kupelis, che non usa il gabinetto comune, la sera, prima di preparare il caffè, tira fuori il recipiente notturno personale. Allora Gennadij avverte “i risucchi del clistere” e “i sottili scarichi dell'intestino malato”, lo sente “scuotere la bacinella dietro il muro, lavarsi il didietro schifoso e bere il caffè”.

### **3.5 Personaggi e tematiche principali**

I racconti sono ambientati nell'epoca sovietica, più precisamente tra gli anni Quaranta e Sessanta del XX secolo. Questo periodo coincide con l'infanzia e la giovinezza di Ulickaja, e rappresenta un ambito tematico di grande interesse anche per molti autori a lei contemporanei. L'autrice si inserisce nella una nuova tendenza realistica affermatasi negli ultimi anni nella letteratura russa, che appare caratterizzata da un approccio “sdoppiato”: Ulickaja utilizza infatti un punto di vista successivo al 1991 per comprendere cosa abbiano significato, a livello umano, i complessi avvenimenti dell'ultimo secolo di storia russa. L'autrice propone una riflessione sull'epoca della sua generazione cercando di attribuire un senso a quanto accaduto. Racconta la Storia attraverso le micro-storie individuali, la fa rivivere trasmettendone l'atmosfera e il modo di sentire, e scrivendo di tutto ciò che è stato significativo per coloro che l'hanno vissuta.

Ulickaja pone al centro di queste storie l'uomo comune e le relazioni umane nel quotidiano. L'autrice non affronta questioni legate al destino dello stato, poiché ritiene che siano i politici e gli storici a doversene occupare. Il suo intento, invece, è di raccontare un'epoca nelle sue svariate manifestazioni per comprendere come i macro-eventi storici

abbiano influito sulle scelte di vita delle persone, sul loro modo di comportarsi, sui loro amori, sulla loro vita comune. Si può affermare che la differenza tra le tematiche analizzate da Ulickaja e quelle presenti nelle opere di molte scrittrici a lei contemporanee sia paragonabile a quella tra due figure letterarie di inizio Ottocento, W. Scott (1771-1832) e J. Austen (1775-1817): i romanzi storici del primo parlano di conflitti di Stato e del destino dei regni, mentre le opere della seconda parlano della vita quotidiana e dalle consuetudini sociali.<sup>92</sup>

Le tematiche principali sono legate all'amore, al matrimonio, al tradimento e al divorzio. Inserendosi nella tendenza della prosa russa del suo tempo, l'autrice non racconta di un amore puro e giovanile, ma di relazioni tra individui maturi, sposati o addirittura separati. Le differenti relazioni familiari mettono in luce da un lato la crisi dell'istituzione del matrimonio, e dall'altro un ampliamento del concetto di famiglia, che si apre a relazioni di amicizia e affetto superando e sostituendo i legami biologici. In particolare, quest'ultima tematica viene approfondita nella seconda sezione intitolata *Tajna krovi (Il segreto del sangue)*. Ulickaja indaga l'eterno quesito su cosa costituisca la base dell'amore tra genitori e figli. Data la formazione scientifica dell'autrice, ci si aspetterebbe una risposta basata sulle misteriose leggi della genetica: al contrario, i problemi legati all'ereditarietà vengono visti nella sfera della spiritualità. Coloro che non contribuiscono al mantenimento dei figli sono semplicemente «uomini di saldi principi: non sono dispiaciuti per i figli degli altri, ma solo il senso di giustizia dice loro di opporsi alle velleità delle donne...».<sup>93</sup> Seguendo questo ragionamento, il protagonista del racconto *Ustanovlenie otcovstva (Il riconoscimento della paternità)*, Lenja, è un uomo 'senza principi', perché non solo è disposto a pagare gli alimenti per i figli che Inga ha avuto con altri uomini, ma li ama anche più della sua stessa figlia. Il paradosso si spiega molto semplicemente: l'amore per i figli nasce dall'amore per la madre; pur avendo sposato un'altra donna, Lenja è follemente innamorato di Inga, ed è disposto a fare di tutto per lei. Il protagonista del racconto *Staršij syn (Il figlio maggiore)*, Denis, è nato da una relazione extraconiugale breve e travolgente. Il padre biologico è sparito senza lasciar traccia, e Denis viene cresciuto dal marito della madre. I genitori hanno nascosto per

---

<sup>92</sup> E. SKOMP, B. SUTCLIFFE, *Ludmila Ulitskaya and the art of tolerance*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

<sup>93</sup> «[...] они люди просто принципиальные: им не денег жаль на чужого ребенка, а исключительно чувство справедливости велит сопротивляться бабьим покусениям...». In L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., p. 130.

molto tempo la verità al figlio, perché temono la sua reazione, ma quando finalmente si decidono a parlare con Denis costui non coglie davvero la notizia e quindi non avverte nessun cambiamento sul piano psicologico ed emotivo. In questa famiglia genitori e figli si amano così tanto che la genetica non ha alcuna rilevanza, e la vita familiare continua felice e serena come prima. I protagonisti dei racconti sono persone 'imperfette'. A livello subliminale, nella scrittura di Ulickaja si può cogliere una forte influenza di Dostoevskij (1821-1881), con la predilezione per gli umiliati e offesi della sua epoca. Come osserverebbe il Woland di Bulgakov, i "piccoli uomini" (*malen'kie ljudi*) maltrattati degli anni '40, '50 e '90 del XIX secolo non sono cambiati internamente con il passare del tempo. Sono tutti esseri umani dello zar, creature senza alcuni arti o con la psiche paralizzata. Alcuni di loro sono persone gentili e simpatiche, altri sono "tiranni degli ingressi" o ubriaconi; la maggior parte di loro si trova da qualche parte nel mezzo. L'autrice inventa deliberatamente alcuni 'difetti' dei suoi personaggi, ponendoli all'inizio dei singoli testi: Vasilij Loškarev ha perso le gambe durante la guerra; Granja era bella, ma guardandola da vicino si poteva notare un'imperfezione: il suo viso era coperto da increspature, come una pozzanghera all'inizio di un temporale. Griša Rajzman aveva perso un occhio durante l'adolescenza. Per alcuni personaggi la vita è un fardello pesante, anche in apparente assenza di problemi esterni, e questa percezione dolorosa della propria esistenza porta a conseguenze estreme. Nel racconto *Poslednjaja nedelja* (*L'ultima settimana*) la narratrice ricorda in prima persona i giorni che precedono il suicidio della sua cara amica Vasilisa. Da dettagli frammentari la narratrice presenta un quadro che dovrebbe convincere della totale assenza di una ragione per il suicidio: con l'università va tutto bene, la figlia di quattro anni sta bene, dal punto di vista sentimentale qualcosa si è appena mosso. Nonostante ciò, niente e nessuno ha potuto impedire il suicidio: Vasilisa non riesce a superare il senso di colpa per aver abbandonato la madre sei mesi prima della sua morte, e allo stesso modo la narratrice si sente colpevole per non essere stata in grado di salvare l'amica. I personaggi provano un senso di responsabilità per la vita dei propri cari, e non vivono solo per sé stessi, ma sentono il bisogno dell'altro per dare valore e pienezza alla propria esistenza. Questa è la base delle più grandi felicità e delle più grandi tragedie dell'uomo, e spiega la ragione del suicidio.

Il racconto *Menage a trois* narra la storia di una famiglia insolita: due donne sono sposate con lo stesso uomo, vivono sotto lo stesso tetto e condividono il destino con il

marito che amano. Per Benjamin le mogli sembrano completarsi a vicenda: l'una un'amica intelligente e comprensiva, l'altra una bellezza molto femminile. Il triangolo amoroso viene colpito da una serie di disgrazie. Il marito muore, la prima moglie Frida è costretta a partire per i campi di lavoro e il loro figlio Boren'ka muore durante il viaggio verso il fronte. Alice, che fin dalla nascita è legata alla vita da fili deboli, prima di addormentarsi si culla con il pensiero di non svegliarsi più. Desidera morire, e ha anche già scelto come: buttandosi giù da un ponte.<sup>94</sup> L'unica ragione che la trattiene dal compiere il gesto estremo è avere qualcuno per cui vivere. Quando anche l'ultima persona cara non c'è più, Alice si reca presso l'amato ponte e pone fine alla sua vita.

---

<sup>94</sup> «Алиса, от рождения привязанная к жизни слабыми нитями. Вечерняя, в минуты засыпания мысль о том, что можно однажды уснуть и не проснуться, была из самых заветных. Умерла бы, умерла бы - и даже способ выбрала. Женский, красивый: с моста», in L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., p. 247.



## CAPITOLO 4

### DAL RUSSO ALL'ITALIANO: I QUATTRO RACCONTI SELEZIONATI

#### 4.1 La proposta di traduzione

#### *ПРИСТАВНАЯ ЛЕСТНИЦА*

Барак, в котором жили Лошкаревы, именовался строением номер три и был частично двухэтажным. Половина второго этажа и лестница сгорели еще в войну, и не от бомбы, а от печки. И с тех пор в сохранившуюся часть второго этажа залезали по приставной лестнице, укрепленной Лошкаревым сразу после госпиталя. Граня привезла мужа Василия осенью и втащила его на второй этаж на своем горбу. А он гремел орденами, прицепленными на гимнастерку. Лестница стояла шатко, иногда ребята ее ради шутки сбрасывали, и тогда Граня или ее дочь Нина кричали, чтоб лестницу приставили обратно к стене.

Ноги Василию оторвало почти под корень, но руки зато у него были золотые. И силищи необыкновенной. Он, когда трезв был, на руках по лестнице поднимал свое широкое туловище, только тележку и толкалки – деревянные чурбаки, обтесанные под свою руку, – оставлял под лестницей, и потом их Граня поднимала наверх.

Лестницу он в ту же неделю, как приехал, прикрепил к стене, и никто уже не мог ее сдвинуть. Нине было шесть лет, когда отец появился, и она сначала испугалась, а потом обрадовалась: они Лошкаревыми были не даром – отец ножичком ей вырезал медведя, лошадку, пушечку, которая спичками стреляла... И ложек, конечно, вырезал множество: и больших, и малых, и для котла, и для сольницы. Он не ножом их вырезал, а сначала топором слегка деревяшку обтесывал, а потом кривым и острым лошкариком снимал лишнее...

## *LA SCALA A PIOLI*

La baracca in cui vivevano i Loškarev si chiamava edificio numero tre, ed era in parte a due piani. Metà del primo piano e la scala erano bruciati durante la guerra, e non a causa di una bomba, ma di una stufa. Da allora si accedeva alla parte superstite del primo piano per mezzo di una scala a pioli, che Loškarev aveva rinforzato appena tornato dall'ospedale. Granja aveva riportato a casa suo marito Vasilij in autunno, e l'aveva trascinato al primo piano sulla propria schiena. Lui faceva sbatacchiare le medaglie appuntate sull'uniforme. La scala si reggeva in modo precario, a volte i ragazzi la buttavano giù per scherzo, e allora Granja o sua figlia Nina gridavano di rimetterla appoggiata al muro.

Vasilij aveva le gambe amputate quasi alla radice, ma le sue mani in compenso erano d'oro, e di una forza straordinaria. Quando era sobrio trascinava con le braccia il suo busto massiccio su per la scala, lasciando giù soltanto il carretto e i giocattoli a spinta, dei pezzi di legno sbozzati con le sue mani che poi Granja portava di sopra.

Vasilij fissò la scala al muro la settimana in cui arrivò, e nessuno riuscì più a spostarla. Nina aveva sei anni quando suo padre ricomparve. In un primo momento ne fu spaventata, ma poi si rallegrò. Non per niente erano i Loškarev: suo padre le intagliò con un coltellino un orso, un cavallino e un piccolo cannone che sparava fiammiferi... E naturalmente intagliò un sacco di cucchiai: grandi, piccoli, da pentole e da saliera. Non li intagliava col coltello, prima sbozzava un po' il legno con un'accetta, poi toglieva gli eccessi con un cucchiaio ricurvo e affilato...

По воскресеньям Граня брала Нинку на Тишинский рынок – ложки продавать. Там была толкотня, покупали их товар плохо, и мать велела Нинке торговать, потому что Нина была красива, и у нее лучше ложки брали. Граня тоже была красива, но красота ее была дальнего вида, а вблизи замечалась порча – лицо ее было покрыто крупной рябью, как лужа в начале дождя. Рывины были глубокие и на лбу, и на щеках, и на шее было несколько оспин, а на теле – ни одной. Нина в бане всегда разглядывала материнское гладкое белое тело и думала, что пусть бы лучше оспины были у матери под одеждой.

Отец был чудной, не как у всех, пол-отца ей досталось: он, когда на своей тележке сидел, ростом был с Нинку. Трезвый он был ласковый, но когда выпивал, то сильно шумел и с матерью дрался. Когда он мать бил, она кричала, и Нинка тогда отца ненавидела. Правды ради надо сказать, что Нинку отец никогда не бил. Но мать его все равно любила, всё вокруг него бегала, картошку жарила и водкой его поила, и прыгала над ним и днем, и ночью, когда спать ложились. Напрыгала Нинке брата Петьку.

Нина его полюбила. Научилась нянчить его, пеленать и кормить, когда он кашу стал есть. Потом с детской кухни стали давать ему молоко, и Нинка, хоть одна в детскую кухню в Дегтярный переулок ходила, ни разу Петькиного молока не тронула. Доедала только то, что после него оставалось... Когда Петька сам ногами пошел, мать еще одного братика напрыгала. Нина на нее тогда рассердилась: в семь лет она было в школу пошла, но из-за Петьки перестала ходить. Пошла во второй раз, уже в восемь... А мать опять маленького... Поэтому Ваську она невзлюбила, так матери и говорила: «За Петькой я ходить буду, а за Васькой сама смотри...»

Граня на Нинку обижалась: смотри, какая барыня, у меня младших четверо было, а старшие – братья, так я одна за всеми смотрела...



La domenica Granja portava Ninka al mercato Tišinskij a vendere i cucchiari. Lì c'era molta gente, ma pochi acquistavano la loro merce, e sua madre diceva a Ninka di vendere perché era bella, e da lei i cucchiari li compravano più volentieri. Anche Granja era bella, ma se la guardavi da lontano; da vicino, invece, si potevano notare delle imperfezioni: il viso era coperto da grandi increspature, come una pozzanghera quando inizia a piovere. I solchi erano profondi sia sulla fronte che sulle guance, e aveva diverse cicatrici sul collo, ma nessuna sul corpo. Nella sauna Nina guardava sempre il corpo bianco e liscio della madre, e pensava che sarebbe stato meglio se i segni fossero stati sotto i vestiti.

Il padre di Nina era strano, non era come quello di tutti; si era ritrovata un mezzo-papà: quando stava seduto sul carretto era alto come lei. Da sobrio era affettuoso, ma quando beveva faceva un gran chiasso e se la prendeva con sua madre. Quando la picchiava lei urlava, e allora Ninka odiava suo padre. A onor del vero bisogna dire che non aveva mai picchiato Ninka. Ma nonostante tutto la madre lo amava, gli girava sempre attorno, gli friggeva le patate, gli dava la vodka, e gli saltava addosso sia di giorno sia di notte, quando andavano a letto. Sforò a Nina il fratello Pet'ka.

Nina se ne innamorò. Imparò ad accudirlo, a cambiarlo e a nutrirlo appena iniziò a mangiare la *kaša*.<sup>95</sup> Poi cominciarono a dargli il latte della mensa popolare<sup>96</sup> e Ninka, pur andando a prenderlo da sola fino al vicolo Degtjarnyj, non toccò mai il latte del fratello. Mangiava solo quello che avanzava... Quando Pet'ka cominciò a camminare, la madre sforò di nuovo un fratellino. Nina allora si arrabiò con lei: a sette anni aveva cominciato la scuola, ma poi a causa di Pet'ka non ci era più andata. Ci tornò quando aveva già otto anni... E la madre di nuovo con un altro piccolo... Per questo motivo era insofferente verso Vas'ka, e diceva alla madre: “Io mi occupo di Pet'ka, tu pensa a Vas'ka...”.

Granja si offendeva: ma guarda che nobildonna, avevo quattro fratelli più piccoli e dei fratelli più grandi, e badavo a tutti da sola io...

---

<sup>95</sup> Nella trazione gastronomica russa la *kaša* è una purea d'avena o altri cereali di consistenza simile al semolino.

<sup>96</sup> La *detskaja kuchnja* (o *moločnaja kuchnja*) era un'istituzione incaricata di distribuire gratuitamente latte, *kaša* e altri prodotti caseari alle famiglie più bisognose. La prima comparve nel 1901 presso l'orfanotrofio di San Pietroburgo. In epoca sovietica il Paese si trovò a fronteggiare una grave situazione di malnutrizione che colpì soprattutto i bambini, e su tutto il territorio si diffusero capillarmente centinaia di punti di distribuzione del latte. Ancora oggi a Mosca se ne contano più di 250.

Нина матери не боялась и говорила, что думала: а на что ты их рожает, мне их не нужно, братьев этих. А то водкой напьетесь и скачете, а мне потом за ними ходить...

Мать с отцом смеялись: ишь какая умная...

Она и впрямь была умная. Знала, что всё от водки. Сердилась, когда видела, что мать себе водку наливает.

– Оставь отцу-то, вон чаю попей, что ты сама-то за водку хватаешься, ну, мам, мамка-а, – приставала Нина, а отец посмеивался:

– Грань, а Нинка дело говорит, ты вон чайку, чайку попей...

Но Граня пила вслед за мужем и от водки слабела, а он, наоборот, чем больше выпьет, тем становился сильнее и злее. Кричал: «Убью! Зарежу!»

И Нина всё думала: это он вхолостую кричит, чтоб только поугадать, или впрямь зарежет?.. Ножей-то у него много было: круглый, и длинный, и охотничий, и немецкий трофейный.

Нина, хоть и на мать обижалась за прибывающих братьев, но всё же ее любила, и про себя решила, что не даст отцу мать убить, – если он на мать кинется, Нинка за нее сама вступится, а нож хлебный большой в кухоньке есть на крайний случай.

«Хорошо бы только прежде комнату получить, – соображала Нина, – как отец с войны вернулся, ему сразу пообещали как инвалиду дать комнату на первом этаже, без лестницы, но уже и победа прошла, а комнату всё не давали».

Весь холодный месяц декабрь отец плел елочные корзиночки из широкой древесной щепы, крашенной фуксином и зеленкой, с розочками на ободке. А мать выходила на продажу. Иногда и Нинку посылали, но она не любила зимой торговать, больно холодно, другое дело летом. В конце декабря мать заболела. Лежала да кашляла, и Ваську бросила кормить, так что Нина стала его кормить жидкой кашей через тряпочку. Но он сильно кричал и по-взрослому есть не хотел. Так незаметно прошел Новый год, и Нина сильно переживала, что опять не ходила в школу – там обещали всем дать подарок с конфетами и печеньем, и теперь, видно, всем дали, кроме нее.

Nina non temeva la madre, e le diceva ciò che pensava: perché li metti al mondo, non mi servono questi fratelli. Vi ubriacate di vodka, vi fate una cavalcata, e poi tocca a me andarci dietro...

La madre e il padre si fecero una risata: ma che ragazza intelligente...

Era davvero intelligente. Sapeva che era tutta colpa della vodka. Si arrabbiava quando vedeva la madre versarsene un po'.

- Lascia la vodka a papà, ecco, bevi un po' di tè, perché la prendi da sola, dai, mamma, mammina, - la importunava Nina, e suo padre si metteva a ridere:

- Granja, Ninka sta dicendo una cosa giusta, un po' di tè, beviti un po' di tè...

Ma Granja beveva appresso al marito, e la vodka la indeboliva; lui, al contrario, più beveva, più diventava forte e cattivo. Gridava: "Ti ammazzo! Ti sgozzo!".

Nina continuava a pensare: grida tanto per farlo, tanto per spaventala, o l'avrebbe sgozzata per davvero? Aveva molti coltelli: uno rotondo, uno lungo, uno da caccia e uno che aveva preso come trofeo da un tedesco.

Nonostante fosse arrabbiata con sua madre per l'arrivo dei fratelli, Nina le voleva comunque bene, e decise che non avrebbe permesso al padre di ucciderla: se si fosse scagliato sulla madre l'avrebbe protetta, in cucina c'era un grande coltello da pane per i casi estremi.

"Sarebbe bene ottenere prima la stanza, - rifletteva Nina. - Quando era tornato dalla guerra, in quanto invalido a papà avevano promesso una stanza al piano terra, senza scale; ma l'anniversario della vittoria è già passato, e ancora non gliel'hanno data".

Per tutto il freddo mese di dicembre suo padre intrecciò ceste per alberi di Natale con grandi trucioli di legno dipinte di rosso e verde e rose sul bordo. La mamma poi andava a venderle. A volte ci mandavano anche Ninka, ma lei detestava andarci d'inverno, faceva troppo freddo; in estate era diverso. Alla fine di dicembre sua madre si ammalò. Se ne stava a letto, tossiva e aveva smesso di dare da mangiare a Vas'ka, così Nina cominciò a nutrirlo con della *kaša* liquida filtrata attraverso uno straccio. Ma lui urlava forte, e non voleva mangiare come i grandi. Il Capodanno passò senza accorgersene. Nina era rimasta male perché non era ancora tornata a scuola: avevano promesso di dare a tutti un regalo con caramelle e biscotti, e ora, evidentemente, lo avrebbero dato a tutti tranne a lei.

Отец лежал лицом к стене неизвестно сколько дней, сначала молчал, потом велел Нинке принести от Кротихи самогону. Нина идти не хотела, но он рассердился, кинул в нее своей толкалкой и попал в самую голову. А мать лежала, кашляла громко и всё видела, да хоть бы слово сказала. Нина заплакала и принесла две бутылки. Отец одну почти сразу выпил и опьянел. Полез к матери драться. А она не то что убежать, встать на ноги не могла. Он бьет ее, а она только кашляет да кровь с лица оттирает. Братья кричат. А Нинка сжалась в комок, Петьку к себе прижала, а Ваську не взяла. Он как раз кричать к тому времени устал.

«Убить бы черта безногого, – думала Нина. – Но как тогда с комнатой быть? Без него ведь не дадут!».

Черт же безногий побушевал, допил самогон и уснул прямо на пороге, на половике. Нина материно лицо обтерла тряпочкой, и так ей стало ее жалко, что ну ее, эту комнату. А отец лежал возле самой двери, храпел, храп вырывался из его перебитого носа, и во сне поскребывал черными руками по полу, как будто ложки вырезал.

Нина посмотрела, посмотрела, дверь толкнула, она открылась на весь раствор. Чистый и твердый холод рванулся внутрь, и Нина сразу сообразила, что надо делать: она схватилась за край половика и потянула на себя, и отец перевесился через порог, а она дернула из-под него половик, и он плечами ушел за порог и рухнул вниз, грохоча об лестницу. Нина захлопнула дверь.

И сразу же заплакали оба брата, так что пришлось ей взять из горшка каши пшенной, пожевать и покормить их через тряпочку. Они пососали жамку и заснули. Матери дала попить.

Suo padre rimase sdraiato rivolto verso il muro non si sa per quanti giorni. Dapprima rimase in silenzio, poi disse a Ninka di portargli un po' di *samogon*<sup>97</sup> da Kroticha. Nina non voleva andare a prenderglielo, ma lui si arrabbiò, le tirò addosso un giocattolo di legno e la colpì in testa. Sua madre era a letto e tossiva forte: vide tutto, ma non disse una parola. Nina scoppiò a piangere e portò due bottiglie. Il padre ne bevve una quasi subito e si ubriacò. Si arrampicò sul letto per prendersela con la madre. Lei non riusciva a reggersi in piedi, figuriamoci a scappare. Lui la picchiava, mentre lei si limitava a tossire e a pulirsi il sangue dal viso. I fratelli gridavano. Ninka si rannicchiò e strinse a sé Pet'ka, ma non toccò Vas'ka. A quel punto si era stufato di gridare.

“Dovrei uccidere questo diavolo senza gambe, - pensò Nina. - Ma poi come fare con la stanza? Mica ce la daranno senza di lui!”.

Il diavolo senza gambe si infuriò, finì il *samogon* e si addormentò sulla soglia di casa, sopra lo zerbino. Nina asciugò il viso della madre con uno straccio, e la donna le fece così tanta pena che pensò che la stanza non era importante. Suo padre era sdraiato proprio vicino alla porta, russava. Il ronfo gli usciva dal naso rotto, e nel sonno raschiava il pavimento con le mani nere, come se stesse intagliando dei cucchiari.

Nina guardò, guardò ancora e spinse la porta, che si aprì del tutto. Irruppe un freddo secco e pungente, e Nina capì chiaramente cosa andava fatto: afferrò il bordo dello zerbino e lo tirò verso di sé. Ora il padre penzolava in bilico sulla soglia. Nina tirò di nuovo lo zerbino: il padre oltrepassò la soglia e ruzzolò giù, sbattendo contro le scale. Nina chiuse la porta.

Tutt'a un tratto i due fratelli scoppiarono a piangere, tanto che a Nina toccò andare a prendere dalla pentola della *kaša* di miglio, masticarla e dargliela da mangiare con lo straccio. Succhiarono la pappetta e si addormentarono. Fece bere sua madre.

---

<sup>97</sup> Si tratta di un superalcolico ad alta gradazione distillato in casa illegalmente. A differenza della vodka, il *samogon* conserva una piccola percentuale di impurità: in questo modo si preserva il sapore corposo dei cereali dal quale viene prodotto.

Нина была умна не по годам. Легла рядом с матерью, на освободившееся отцовское место, положила рядом Ваську – пусть греется возле мамки, раз она такая горячая. Про отца подумала мельком: «Если убился, то и пусть». А если не убился, то пусть замерзнет, как Шура-пьяница замерзла в том году прямо во дворе на лавочке. А меня и не заругают, скажу, сам упал.

И она стала засыпать, и было так хорошо в постели, на мягком, тем более что сквозь сон слышался колокольный звон, праздничный и частый... «Уже снится», – успела подумать Нина.

Но не снилось. Кончилась Рождественская служба в Пименовской церкви, и сумасшедший звонарь, нарушая строгий запрет, выколачивал из последнего оставшегося колокола радостную весть о рождении Младенца. А еще через двадцать минут две боговерующие старухи, самогонщица Кротиха и ее подруга Ипатьева, вошли в заснеженный двор, продолжая волнующую дискуссию – большой ли грех было пойти в эту самую Пименовскую церковь, обновленческую, партийную, или ничего, сойдет за неимением поблизости хорошей, правильной. Всё же было Рождество, великий праздник, и ангелы поют на небеси...

С небеси падал медленный, крупными хлопьями выделанный снег и, ложась на землю, светил не хуже электричества. Безногого Василия еще не замело, и старухи заметили темный ворох на земле около лестницы. Он не разбился. И даже не проснулся от падения. И замерзнуть тоже не успел.

Старухи оттерли его, напоили. И никто не умер. Оправилась от воспаления легких Граня, выходила еле живого маленького Ваську. И через год родила еще одного, Сашку. И комнату успели получить незадолго до смерти безногого Василия. Он вскоре после того, как комнату дали, сам и повесился. Нинка горько плакала на похоронах отца. Ей было его страсть как жалко. А что она его с лестницы бросала, она и не помнила.

А в ту Рождественскую ночь всё так хорошо обошлось.

Nina era più intelligente della sua età. Si sdraiò accanto alla madre nel posto lasciato libero dal padre, e si mise Vas'ka accanto in modo che si scaldasse vicino alla madre, per una volta che era così calda. Pensò di sfuggita al padre: “Se è morto, così sia. Se non è morto, fa' che muoia congelato, come è successo l'anno scorso a Šura-l'ubriacona proprio qui nel cortile, sulla panchina. Non mi sgrideranno, dirò che è caduto da solo”.

Stava per addormentarsi, ed era così bello sul letto, sul morbido, tanto più che nel sonno sentiva il suono delle campane, festoso e continuo... “Sto già sognando,” fece in tempo a pensare Nina.

Ma non stava sognando. La messa di Natale della chiesa di Pimenov era terminata, e il campanaro pazzo, trasgredendo il rigido divieto, scandiva con l'ultima campana superstite la gioiosa notizia della nascita del Bambino. Venti minuti dopo due anziane fedeli, la produttrice clandestina di *samogon* Kroticha e la sua amica Ipat'eva, entrarono nel cortile coperto di neve continuando a discutere animatamente se avessero commesso un gran peccato ad andare nella chiesa di Pimenov, rinnovazionista, del partito, o se andasse bene lo stesso, data l'assenza di una chiesa buona e giusta nelle vicinanze. Era pur sempre Natale, una festività solenne, e gli angeli cantavano in cielo...

La neve cadeva lentamente in grandi fiocchi, e a terra brillava non meno della luce elettrica. Il senzagambe Vasilij non era ancora ricoperto di neve, e le anziane signore notarono un cumulo scuro a terra, vicino alle scale. Era illeso. Non si era nemmeno svegliato per la caduta. Non aveva neppure fatto in tempo a congelarsi.

Le anziane signore lo ripulirono e gli diedero da bere. Nessuno morì. Granja si riprese dalla polmonite e salvò il piccolo Vas'ka, sopravvissuto per miracolo. Un anno dopo ne partorì un altro, Saška. E ricevettero la stanza poco prima della morte del senzagambe Vasilij. Si impiccò subito dopo aver ottenuto la stanza. Ninka pianse amaramente al funerale del padre. Era davvero tanto dispiaciuta per lui. E che l'aveva buttato giù dalla scala non lo ricordava nemmeno.

E in quella notte di Natale tutto si era risolto per il meglio.

## *СТАРШИЙ СЫН*

Малышка росла, не касаясь ногами земли, передаваемая с рук на руки старшими братьями и немолодыми родителями. Братьев было трое, и между младшим из братьев и последней девочкой было пятнадцать лет: неожиданный, последний ребенок, рожденный в том возрасте, когда уже ожидают внуков...

Старшему из братьев, Денису, исполнилось двадцать три. Все трое мальчиков, дети из хорошего дома, от добрых родителей, росли, не доставляя никому огорчений: были красивы, здоровы, хорошо учились и не думали курить в подъездах или топтаться в подворотнях.

Но скелет в шкафу стоял. О нем совершенно не думали весь год, но двадцать пятого ноября он начинал тревожно постукивать косточками, напоминая о себе. А дело было в том, что старший сын Денис был на год старше годовщины свадьбы, и потому, празднуя каждое двадцать пятое ноября, родители старательно уводили разговор в сторону от года, когда этот самый день двадцать пятого ноября случился. Год не сходил с датой рождения старшего сына. И это могло потребовать разъяснения. До поры до времени как-то удавалось обойти это скользкое место, но каждый раз в день торжества родители, в особенности, отец, заранее нервничали. Отец семейства напивался еще с утра, чтобы к вечеру никто не мог ему предъявить недоуменные вопросы.

Друзей было много: некоторые, друзья давних лет, знали, что мальчик Денис рожден был вне брака, от короткого бурного романа с женатым человеком, который исчез из поля зрения еще до рождения мальчика. Другие люди, приходившие в дом, вовсе не знали об этой тайне – вот этих самых людей, любителей восстановить ход исторических событий с выяснением точных дат посадок и выходов на свободу родителей-диссидентов или годов окончания институтов, разводов, отъездов и смертей, – немного побаивались.



## ***IL FIGLIO MAGGIORE***

La piccola cresceva senza poggiare i piedi per terra, passando dalle braccia dei fratelli maggiori a quelle dei genitori non più giovani. Erano in tre fratelli, e fra il più giovane e l'ultima bambina c'erano quindici anni di differenza: il suo arrivo fu inaspettato, nacque a un'età in cui si aspettano già i nipoti...

Denis, il fratello maggiore, aveva compiuto ventitré anni. Tutti e tre i ragazzi, figli di buona famiglia e di genitori rispettabili, erano cresciuti senza creare fastidi a nessuno: erano belli e sani, andavano bene a scuola, e non pensavano a fumare negli androni o a bighellonare nei vicoli.

Tuttavia avevano uno scheletro nell'armadio. Per tutto l'anno non ci pensavano per niente, poi il venticinque novembre cominciava a bussare con ansia, facendo ricordare di sé. Il fatto era che il figlio maggiore Denis aveva un anno in più rispetto all'anniversario di matrimonio, perciò quando ogni venticinque novembre festeggiavano i genitori stavano ben attenti a sviare la conversazione dall'anno in cui la ricorrenza ebbe inizio. L'anno non coincideva con la data di nascita del figlio maggiore, e questo avrebbe potuto richiedere delle spiegazioni. Fino ad allora erano riusciti in qualche modo a evitare il potenziale pericolo, ma ogni volta il giorno dei festeggiamenti i genitori, e in particolare il padre, diventavano nervosi ancor prima del dovuto. Il padre si ubriacava sin dal mattino, in modo che ora di sera nessuno potesse rivolgergli domande imbarazzanti.

Avevano molti amici: alcuni, di vecchia data, sapevano che il ragazzo Denis era nato fuori dal matrimonio da una relazione breve e travolgente con un uomo sposato: quest'ultimo sparì dalla vista ancor prima che il bambino nascesse. Le altre persone che frequentavano la casa non conoscevano assolutamente il segreto. Temevano un po' proprio queste persone che amavano ricostruire il corso degli eventi storici, con le date esatte dell'incarcerazione e della liberazione dei genitori dissidenti, o degli anni delle lauree, dei divorzi, delle partenze e delle morti.

Женившись, отец немедленно усыновил годовалого мальчика, и один за другим появились на свет еще двое, и жизнь пошла трудная, веселая, в большой тесноте, в безденежье, но, в сущности, очень счастливая. Их последняя, Малышка, придавала новый оттенок счастливой жизни: она была сверхплановая, совершенно подарочная девочка, беленький ангел, избалованный до нечеловеческого состояния...

Приближалась очередная годовщина свадьбы, и отец, как всегда, заволновался. И надо было такому случиться, что за неделю до события он с младшим из сыновей забежал по какому-то бытовому поводу в дом к старой приятельнице, бывшей когда-то наперсницей жены, свидетельницей давнего романа, и выпили немного, и расслабились. Младший сын копался в домашней библиотеке, а хозяйка дома ни с того ни с сего коснулась вдруг этого старого нарыва. Отец заволновался, зашикал, но остановить собеседницу уже не мог – она покраснела, раскочегарилась и начала вопить:

– С ума сошли! Как это можно столько лет молчать? Мальчик от чужих узнает, расстроится. Какая травма будет! Не понимаю, чего вы боитесь?

– Да, боюсь, боюсь! И вообще замолчи, ради бога, – и он указал глазами на младшего, восемнадцатилетнего, который то ли слышал, то ли нет. Стоял у открытого книжного шкафа и листал какую-то книжную ветошь.

– Ну, нет! – вскинулась старая подруга и окликнула мальчика, – Гошка! Подойди сюда!

Гоша не подошел, но положил книгу, поднял голову.

– Знаешь ли ты, что Денис родился от другого отца, и его усыновили, когда ему был год?

Гоша ошеломленно посмотрел в сторону отца:

– Пап, и от другой матери, что ли?

– Нет, – понурился отец. – Мы с мамой поженились, когда Денису был год.

Она его родила раньше...

– Вот это да! – изумился Гоша. – И никто не знает?

– Никто, – покачал головой отец.

– И мама?- спросил он. Хозяйка захохотала, сползая со стула:

– Ну, вы... ну, вы... семья идиотов!

Una volta sposati il padre adottò subito il bambino di un anno, e uno dopo l'altro ne nacquero altri due; così la vita continuò difficile e allegra, con momenti duri e senza soldi, ma sostanzialmente felice. L'ultima arrivata, che chiamavano la 'piccolina', diede una nuova sfumatura alla felicità familiare: era una bambina ricevuta in dono in modo imprevisto, un angelo bianco, e veniva viziata in modo incredibile...

Un altro anniversario di matrimonio si avvicinava, e come sempre il padre cominciò ad agitarsi. Accadde che una settimana prima dell'evento andò con il figlio più giovane a sbrigare una faccenda domestica a casa di una vecchia amica, che un tempo era stata la confidente della moglie e sapeva della vecchia relazione. Bevvero un po' e si misero a proprio agio. Il figlio più giovane stava frugando nella libreria, quando di punto in bianco la padrona di casa fece riferimento alla vecchia ferita. Il padre si agitò, tentò di zittirla, ma non riuscì a fermarla: lei arrossì, si infuriò e cominciò a gridare:

- Ma siete fuori di testa?! Come è possibile tacere per così tanti anni? Il ragazzo lo verrà a sapere da altri, e ne resterà sconvolto. Sarà un trauma! Non capisco, di cosa avete paura?

- Sì, ho paura, ho paura! E taci, per amor di Dio, - e indicò con gli occhi il giovane diciottenne, che poteva aver sentito o meno. Se ne stava in piedi vicino a una libreria aperta, e sfogliava un libro logoro.

- Eh, no! - la vecchia amica scattò in piedi, e chiamò il ragazzo: - Goška! Vieni qui!

Goša non si avvicinò, ma posò il libro e alzò il capo.

- Sapevi che Denis è nato da un altro padre, ed è stato adottato quando aveva un anno?

Goša guardò sbalordito in direzione del padre:

- Papà, ma anche da un'altra mamma?

- No, - rispose il padre mortificato. - Io e la mamma ci siamo sposati quando Denis aveva un anno. Lo ha avuto prima...

- Cavoli! - si meravigliò Goša. - E non lo sa nessuno?

- Nessuno, - scosse il capo il padre.

- E la mamma? - chiese il ragazzo. La padrona di casa scoppiò in una fragorosa risata, e si accasciò sulla sedia:

- Ah, voi... Ah, voi... che famiglia di idioti!

Засмеялся и Гоша, сообразив, что сморозил глупость. Отец налил в большую рюмку водки, выпил. Пути к отступлению теперь у него не было.

Всю неделю он плохо спал. Просыпался среди ночи, не мог заснуть, крутился, будил жену, затевал с ней разговор, а она сердилась, отмахивалась: вставать ей было рано, какие уж тут ночные разговоры...

Он наметил этот разговор на двадцать пятое, решил, что скажет сыну до прихода гостей, чтоб не было времени мусолить, чтоб сразу к плите, к столам...

Но не получилось. Денис задержался в институте, пришел, когда первые гости уже рассаживались.

Отец быстрейшим образом напился, и мать сердилась на него – мягко, ласково, посмеиваясь. Они, мало сказать, любили друг друга – они друг другу нравились: даже когда она впадала в истерику, а с ней такое случалось, и рыдала, и швыряла предметы, – он смотрел на нее с умилением: как женственно... А он, пьяный, казался ей трогательным, страшно искренним и нуждающимся в ее опеке...

Трое мальчиков уступили места за столом в большой комнате гостям, сами устроились на кухне, по-домашнему. К тому же они были не совсем втроем, скорее, впятером, потому что двое старших уже обзавелись девушками, и они сгрудились над кухонным столом и, опережая неторопливое застолье взрослых, ели принесенный кем-то из гостей многоярусный торт в кремовых оборках, барочный и приторный.

Отец уснул прежде, чем разошлись гости. Проснулся утром, похмельный, заставил себя встать и принялся мыть вчерашнюю посуду. Все еще спали. Первым на кухне появился Денис. Отец ждал этой минуты. Вылил в рот припрятанный на утро большой глоток водки, взбодрился и сказал сыну:

– Сядь, поговорить надо.

Денис сел. Они все были высокие, но этот, старший перемахнул за метр девяносто. Отец выглядел как-то плоховато, да и приготовление к разговору было непривычным: торжественным и скорее неприятным. Отец наклонил пустую бутылку, из нее выкатилось несколько капель, он понюхал и вздохнул.

Anche Goša rise, rendendosi conto di aver detto una sciocchezza. Il padre si versò un grande bicchiere di vodka, e bevve. Ora non aveva alcuna via di scampo.

Per tutta la settimana dormì male. Si svegliava nel cuore della notte, non riusciva a riaddormentarsi, e si rigirava; svegliava la moglie e si metteva a parlarle, ma lei si arrabbiava e non gli dava retta: doveva alzarsi presto, altro che discorsi notturni...

Si preparò il discorso per il venticinque, e decise che l'avrebbe detto al figlio prima dell'arrivo degli ospiti: in questo modo non ci sarebbe stato il tempo di tirarla per le lunghe, sarebbero andati subito ai fornelli e a tavola...

Ma la cosa non riuscì. Denis si trattenne all'università fino a tardi, e arrivò quando i primi ospiti si erano già accomodati.

Il padre si ubriacò il più rapidamente possibile; la madre si arrabbiò con lui in maniera dolce e affettuosa, ridendoci sopra. Dire che si amavano sarebbe riduttivo: si adoravano. Anche quando lei aveva una crisi isterica (e capitava), anche quando singhiozzava, anche quando lanciava oggetti lui la guardava con dolcezza: era così femminile... Quando il marito si ubriacava faceva tenerezza alla moglie, le sembrava terribilmente sincero e bisognoso delle sue cure...

I tre ragazzi lasciarono agli ospiti i propri posti a tavola in sala da pranzo, e si sistemarono alla buona in cucina. In realtà non erano in tre, ma in cinque, perché i due più grandi avevano già delle ragazze. Si strinsero intorno al tavolo della cucina, e mangiarono una torta a strati barocca e dolciastra portata da un ospite con decorazioni a base di crema. Finirono prima del lento banchetto degli adulti.

Il padre si addormentò prima che gli ospiti se ne andassero. Si svegliò al mattino con i postumi della sbornia, si costrinse ad alzarsi e si mise a lavare i piatti della sera prima. Tutti dormivano ancora. Denis fu il primo a comparire in cucina. Il padre aspettava questo momento. Bevve un grande sorso di vodka che aveva tenuto da parte dalla sera precedente, si fece coraggio e si rivolse al figlio:

- Siediti, dobbiamo parlare.

Denis si mise seduto. In famiglia erano tutti alti, ma lui superava addirittura il metro e novanta. Il padre aveva una brutta cera, e senza dubbio la preparazione alla conversazione era insolita: solenne e alquanto sgradevole. Il padre inclinò la bottiglia vuota da cui uscirono alcune gocce, annusò e sospirò.

Пока отец снимал и надевал очки, укладывал перед собой руки на столе, как школьник, кряхтел и морщился, Денис успел прикинуть, что же именно такое неприятное скажет ему сейчас отец: возможно, насчет его девушки Лены. Будет предостерегать от женитьбы. Или по поводу аспирантуры, которая была Денису предложена, но он решил идти работать, потому что было хорошее предложение...

«Нет, что-то более серьезное, уж больно отец нервничает...» И вдруг мелькнула ужасная догадка: родители разводятся! Точно! Не так давно у приятеля отец ушел из семьи, и мать страшно переживала, и даже совершала какие-то нелепые попытки самоубийства... И приятель сказал, что раньше это называли революцией сорок восьмого года, потому что на подходе к старости бывает у мужчин такой порыв – начать новую жизнь, завести новую семью...

Он посмотрел на отца отстраненным взглядом: отец был еще вполне ничего, русые волосы почти без седины, яркие глаза, худой, не расплзшийся...

И он представил себе с ним рядом какую-нибудь из молоденьких девушек, которых так много приходит в их дом... Да, возможно. Очень даже возможно... Он попробовал вообразить их дом без отца, и его насквозь прожгло.

– Денис, я давно должен был тебе сказать, но всё не решался, хотя понимаю, что надо было раньше...

«Господи, мама, Малышка... Невозможно. Невозможно», – подумал Денис и понял, что сейчас расплачется, и собрал жестко рот, чтобы углы не опали, как у обиженного ребенка.

– Эта наша годовщина, каждый год меня колотит, когда она подходит, потому что ты родился за год до нашей свадьбы...

Отец замолчал. Сын все никак не мог понять, о чем он толкует, что он так мучительно хочет ему высказать.

– Ты про что, пап? Ну, за год... о чем ты?

– Мы тогда не были женаты...

– Ну и что? Ну, не были, – недоумевал сын.

– Да мы с мамой тогда даже знакомы не были, – в отчаянии воскликнул отец, потерявший надежду на то, что когда-нибудь этот дурацкий разговор закончится.

Mentre il padre si toglieva e si rimetteva gli occhiali, mentre appoggiava le mani sul tavolo davanti a sé come uno scolareto, mentre grugniva e si corrugava le sopracciglia, Denis ebbe il tempo di valutare cosa gli avrebbe detto di così spiacevole. Forse qualcosa a proposito della sua ragazza Lena: lo avrebbe messo in guardia contro il matrimonio. Oppure era per via del dottorato che gli era stato offerto, e della sua decisione di andare invece a lavorare perché aveva ricevuto una buona proposta...

“No, è qualcosa di più serio, è troppo nervoso...” Improvvisamente gli balenò un’ipotesi terrificante: i genitori stavano per divorziare! Ma certo! Non molto tempo fa il padre di un amico aveva abbandonato la famiglia e la madre era terribilmente preoccupata, aveva perfino fatto degli assurdi tentativi di suicidio... L’amico disse che una volta si chiamava ‘la rivoluzione dei quarantotto anni’, perché avvicinandosi alla vecchiaia agli uomini viene un impulso irrefrenabile di iniziare una nuova vita e creare una nuova famiglia...

Guardò il padre con uno sguardo distaccato: era ancora niente male, capelli chiari quasi per niente grigi, occhi luminosi, magro e per nulla sciupato...

Si immaginò accanto a lui una di quelle svariate ragazze giovani che venivano a casa loro... Sì, è possibile. È persino molto probabile... Cercò di immaginare la loro casa senza il padre, e la cosa gli bruciò fino al midollo.

- Denis, dovevo dirtelo molto tempo fa, ma ho sempre esitato, anche se mi rendo conto che andava fatto prima...

“Ossignore, la mamma, la Piccolina. Impossibile. Impossibile,” pensò Denis, e capì che stava per piangere, così serrò la bocca per impedire che gli angoli si abbassassero come quelli un bambino ferito.

- Si tratta del nostro anniversario, ogni anno quando si avvicina sono terrorizzato, perché sei nato un anno prima del nostro matrimonio...

Il padre tacque. Il figlio non riusciva ancora a capire a cosa stesse alludendo, cosa volesse confessargli di così doloroso.

- Cosa intendi, papà? Ok, un anno prima. Ma di che parli?

- All’epoca non eravamo sposati...

- E allora? D’accordo, non lo eravate, - il figlio era perplesso.

- All’epoca io e la mamma non ci conoscevamo nemmeno, - esclamò disperato il padre, perdendo la speranza che quella stupida conversazione prima o poi terminasse.

– Да ты что? Правда? – удивился Денис.

– Ну да. Вот такие дела, понимаешь... Денис

У Дениса отлегло от сердца: никакой революции... никакого развода...

– Пап, и это все, что ты хотел мне сказать?

Отец пошарил рукой по столу. Поболтал бутылкой, посмотрел на свет, – она была окончательно пуста.

– Ну, да...

Оставалось с Ленкой. Денис поскреб ногтями стол какую-то прилипшую крошку на столе.

– А я тоже хотел тебя спросить, это... Как тебе моя Ленка?

Отец немного подумал. Не очень она ему нравилась. Но это не имело никакого значения.

– По-моему, ничего, – покривил душой отец.

Денис кивнул:

– Ну и ладно. А то у меня было такое впечатление, что она тебе не очень...

– Да ты что, очень даже... – это была проблема воспитательная, но не из самых важных.

Тут открылась дверь, и вошла четырехлетняя Малышка. На четвереньках. Она изображала собаку.

Отец и сын кинулись к ней одновременно, чтобы поднять, подхватить на руки. И стукнулись лбами. И оба засмеялись. И смеялись долго, так долго, что Малышка начала плакать:

– Вы всегда... вы всегда надо мной смеетесь... Как вам не стыдно... Вот маме скажу...



- Davvero? Sei serio? - Denis si stupì.

- Sì. Le cose stanno così, sai... Denis.

Al ragazzo si alleggerì il cuore: nessuna rivoluzione... nessun divorzio...

- Papà, è tutto quello che volevi dirmi?

Il papà tastò il tavolo con la mano. Agitò la bottiglia e la guardò controluce, era completamente vuota.

- Beh, sì.

Rimaneva la questione di Lenka. Denis grattò con le unghie una briciola incrostata sul tavolo.

- Anch'io volevo chiederti una cosa, cioè... Cosa pensi della mia Lenka?

Il padre rifletté un istante. Non gli piaceva molto. Ma non aveva nessuna importanza.

- Penso che non sia affatto male, - nascose la sua vera opinione il padre.

Denis annuì:

- D'accordo. Avevo l'impressione che non ti piacesse molto...

- Ma che dici, anzi... Era una questione di educazione, ma non si tratta di una delle cose più importanti.

In quel momento la porta si aprì, ed entrò la Piccolina di quattro anni. Gattonava, e fingeva di essere un cane.

Padre e figlio le si precipitarono incontro nello stesso momento per prenderla in braccio, e si scontrarono con le fronti. Entrambi risero. E risero a lungo, così a lungo che la Piccolina cominciò a piangere:

- Voi sempre... Ridete sempre di me... Ma non vi vergognate?!... Lo dirò alla mamma...

## ***ПОСЛЕДНЯЯ НЕДЕЛЯ***

Был понедельник. Она пришла вечером, довольно поздно. Села на кухне, на своем обычном месте, на диване, в углу, у стены. Мрачней, чем обычно. Сидит и молчит. Я ей говорю:

– Что-нибудь случилось, Васька?

– Ничего не случилось. Просто очень тошно. На проект смотреть не могу. На еду тоже. На Верку. Вообще глаза ни на что не глядят.

Смотрит исподлобья, из-под густых бровей, тяжким взглядом широко расставленных глаз. Лицо не то чтоб особенно красивое, но единственное и незабываемое: глубоко утопленная переносица, короткий нос, высокие скулы. Что-то от палеоазиатских народов, от сибирских предков.

– Может, разомнем? – десять лет я задаю этот вопрос вот в такие минуты. Она трудный ребенок. Ей двадцать пять, но она всё еще трудный ребенок, много раз раненный – в раннем детстве, в среднем детстве, в отрочестве... За десять лет, что она ко мне ходит, она мне все рассказала сама. Предысторию, историю, постисторию...

Один знакомый из города Судака привел ко мне пятнадцатилетнюю девочку, дочь его покойной подруги, чтобы я отвела ее креститься. В те годы всё было трудно: достать кусок мяса, врача, билет в театр или на поезд, креститься. А у меня всё было – продавец в подвале мясного магазина, врач-педиатр, билетерша по всем направлениям, и даже священник.

Знакомый был проездом, в тот же день уезжал из Москвы, оставил мне девочку вместе с этим поручением, мелькнул в дверях и побежал на поезд. Девочка осталась.

Я спросила тогда, как ее зовут.

– Васька, – она ответила.

## *L'ULTIMA SETTIMANA*

Era lunedì. Arrivò di sera, piuttosto tardi. Si mise a sedere in cucina al suo solito posto, sul divano, nell'angolo vicino alla parete. Era più cupa del solito. Se ne stava seduta e taceva. Le chiesi:

- È successo qualcosa, Vas'ka?

- Non è successo niente. Mi sento soltanto profondamente nauseata. Non riesco a guardare il progetto. E neppure il cibo. Né Verka. In generale, non riesco a sopportare la vista di nulla.

Guardava di traverso, da sotto le folte sopracciglia, con uno sguardo pesante negli occhi sbarrati. Non che il viso fosse particolarmente bello, ma era unico e indimenticabile. Lo spazio fra le sopracciglia era profondamente infossato, il naso corto e gli zigomi alti: si trattava di qualcosa che aveva ereditato dai popoli paleoasiatici, dagli antenati siberiani.

- Che dici, ci rilassiamo un po'? - da dieci anni facevo la stessa domanda in momenti come quello. È una ragazza difficile. Ha venticinque anni, ma è ancora una ragazza difficile, è stata ferita molte volte: nella primissima infanzia, da bambina, da adolescente... Nei dieci anni in cui è venuta da me mi ha raccontato tutto spontaneamente: la preistoria, la storia, la post-storia...

Un conoscente della città di Sudak mi portò la ragazzina di quindici anni, figlia di una sua amica defunta, in modo che la facessi battezzare. In quegli anni tutto era complicato: procurarsi un pezzo di carne, un medico, un biglietto per il teatro o per il treno, e battezzarsi. Ma io avevo tutto: un venditore nello scantinato di una macelleria, un pediatra, una bigliettaia per qualsiasi destinazione e perfino un prete.

Il conoscente era di passaggio, e quello stesso giorno ripartì da Mosca: mi affidò la ragazzina con quell'incarico, balenò un attimo sulla porta e corse a prendere il treno. La ragazzina invece rimase.

Allora le chiesi come si chiamava.

- Vas'ka, - rispose.

Я не очень удивилась ее мужской кличке, потому что она несомненно была породы тех девочек, которым бы очень хотелось родиться мальчиками. Звали ее Василиса, как выяснилось спустя несколько недель, при крещении.

В тот день она просидела допоздна, и пришла в следующий, и стала ходить, сидеть в кухне с чашкой чая. Странная такая девочка. Если ее спросить о чем-нибудь, ответит. Не спрашивать – молчит. Но молчит тяжело, наполняя немотой всё пространство. И даже воздух густел вокруг нее. В ее присутствии я чаще, чем обычно, роняла предметы и била чашки. Но к ней самой это никак не относилось: когда она что-то делала, всё было ловко, с умом и с собранной силой, и она даже любила всякую тяжелую работу – делать ремонт, мыть окна, окапывать деревья. И профессию выбрала очень правильную – ландшафтная архитектура...

И вот мы разбираем текущий момент. Я психотерапевт-самоучка. Даже какая-то собственная методика выработалась на такие разговоры. Такое назначение. У меня это глубоко в крови – я недавно узнала, что моя родная пра-пра-пра – не знаю сколько – бабушка приходилась родной сестрой Малки Натанзон из Одессы, которая была матерью Зигмунда Фрейда.

Значит, так: с учебой всё хорошо, Васька выдюжила тяжелейший институт, архитектурный. Поступила, с великими трудами проучилась пять лет, остался только диплом. С ребенком тоже всё отлично, не правда ли? Ребенок у нас получился случайно, при невыясненных обстоятельствах: с вечера вся студенческая компания напилась так, что утром Васька так и не смогла вспомнить, с кем согрешила. Но мы его родили, вытянули. Родители, то есть отец и мачеха, очень помогли. Сейчас Верке четыре года, и она, в отличие от самой Васьки, легкое и солнечное существо. Значит, так: с Веркой тоже все отлично. Хреново у нас с личной жизнью. Ее нет. Но тебе двадцать пять, да? А мне сорок, и ты видишь, какие руины, и никаких перспектив, да? На самом деле ей мои руины очень нравятся, я это знаю... А у тебя как раз что-то затеплилось. Тот парень из Бологого, с которым ты познакомилась в поезде по дороге из Москвы в Питер, хоть и не приехал пока, но звонит... Да?

Il soprannome maschile<sup>98</sup> non mi sorprese particolarmente, perché era senza dubbio il genere di ragazzina che avrebbe desiderato intensamente nascere maschio. Il suo vero nome era Vasilisa, come si scoprì qualche settimana dopo durante la cerimonia del battesimo.

Quel giorno rimase fino a tardi, e venne il giorno seguente, si mise a camminare e poi si sedette in cucina con una tazza di tè. Era una ragazzina strana. Se le veniva chiesto qualcosa, rispondeva; altrimenti rimaneva in silenzio. Ma il suo silenzio era pesante, e riempiva tutta la stanza. Perfino l'aria attorno a lei diventava più densa. In sua presenza facevo cadere oggetti e rompevo tazze più spesso del solito. Ma lei non c'entrava nulla: quando faceva qualcosa, tutto era fatto con abilità, intelligenza e una forza raccolta. Amava perfino i lavori pesanti: fare delle riparazioni, lavare le finestre e scalzare gli alberi. Infatti scelse una professione molto adatta: architettura del paesaggio...

Ed ecco che abbiamo analizzato il presente. Ero una psicoterapeuta autodidatta. Avevo addirittura sviluppato una mia metodologia per queste conversazioni. Era una sorta di vocazione. Ce l'avevo nel sangue: avevo scoperto da poco che la mia bis-bisnonna (non ricordo il grado preciso) era la sorella di Malka Nathansohn di Odessa, la madre di Sigmund Freud.

E così all'università tutto bene. Vas'ka era sopravvissuta alla facoltà più difficile: architettura. Era stata ammessa, aveva studiato con grande impegno per cinque anni, mancava soltanto la laurea. Anche con la bambina va tutto bene, no? Era successo per caso e in circostanze poco chiare: una sera tutti i compagni di università avevano bevuto così tanto che al mattino Vas'ka non riusciva a ricordare con chi avesse peccato. Ma l'avevamo messa al mondo e tirata su. I genitori, ovvero il padre e la matrigna, ci avevano aiutato molto. Ora Verka ha quattro anni, e a differenza di Vas'ka è una creatura semplice e solare. E così anche con Verka va tutto bene. La nostra vita sentimentale fa schifo, non esiste proprio. Tu hai venticinque anni, giusto? Invece io ne ho quaranta, e vedi che rovine, e nessuna prospettiva, giusto? In realtà le piacciono molto le mie rovine, questo lo so... Però qualcosa per te si è mosso. Quel ragazzo di Bologoe che avevi conosciuto sul treno da Mosca a San Pietroburgo, anche se non era ancora venuto qui, ha telefonato... Giusto?

---

<sup>98</sup> Vas'ka è un diminutivo del nome proprio maschile Vasilij.

– Последний раз позвонил, час разговаривали, он сказал, что едет завтра, и пропал. А потом позвонил через три дня, оказалось, что попал в катастрофу, побился. Обещал приехать, когда гипс снимут, и месяц уже не звонит... – уточняет Васька.

Я это знаю.

– Позвонит, – говорю я уверенно. – Такие, как ты, – штучный товар, не каждому по плечу...

Это я ей по плечу... Она рослая, большая, почти красивая. Во всяком случае, у нее очень значительная внешность, и глаза огромные, серые, с синим переливом, когда в настроении...

А наследственность – ужасная. Мать умерла совсем молодой, и неизвестно, от рака или от водки, потому что было и то, и другое. Но в ту сторону мы давно уже решили не смотреть, считать, что все уже исчерпано, понято, прожито, прощено...

Что прощено? Кому прощено? Почему? Потому что двенадцатилетняя Васька ушла от матери к отцу за полгода до ее смерти, не выдержала пьянства и умирания. Ушла встретиться с отцом в воскресенье и не вернулась. Мать осталась тогда с младшей сестрой, восьмилетней, и та была с ней до самого конца... А Васька три года после смерти матери не могла спать, не взявши кого-нибудь за руку. Чаще всего это была рука ее мачехи Тани, ангел небесный эта Таня, своих детей двое, от первого брака и маленький – от Васькиного отца, работа совсем не бабья – физик, ученая женщина, и эта двенадцатилетняя больная девочка, психопатка, ночами не спит... к ней всё покойная мать приходит, то в виде кошки, то из черной головки богини Нефертити вылезает... Поспит пятнадцать минут, и кричит...

Мы это с Васькой разобрали подробно и очень жестко. Это она себе простить не может, что от матери ушла, всё горе и всю работу на сестру оставила: восьмилетняя Зойка общую уборку в коммунальной квартире делала – а Васька к отцу сбежала...

- L'ultima volta che ha chiamato abbiamo parlato per un'ora, mi ha detto che sarebbe arrivato l'indomani ed è sparito. Tre giorni dopo ha chiamato, ha detto che aveva fatto un incidente, che si era scontrato. Aveva promesso che sarebbe venuto quando avrebbe tolto il gesso, ma è da un mese che non lo sento... - aveva precisato Vas'ka.

Lo so.

- Chiamerà, - dico fiduciosa. - Una donna come te è un bene di qualità rara, non tutte le spalle sono in grado di reggerlo...

Avevo le spalle larghe anche per lei... Era alta, robusta, e quasi bella. In ogni caso aveva un fisico decisamente notevole, e gli enormi occhi grigi risplendevano di azzurro quando era di buon umore...

Invece l'eredità familiare era terribile. Sua madre morì molto giovane e non si seppe se di tumore o per la vodka, poiché fu a causa dell'uno e dell'altra. Ma da tempo avevamo deciso di non guardare in quella direzione, e di pensare che tutto fosse stato già risolto, compreso, vissuto e perdonato...

Perdonato cosa? Perdonato chi? Perché? Perché Vas'ka a dodici anni se n'era andata dal padre e aveva abbandonato la madre sei mesi prima della sua morte, non riuscendo a sopportare di vederla bere e lasciarsi morire. Una domenica era andata a trovare il padre e non era più tornata. La madre rimase con la sorella più piccola, di otto anni, che restò con lei fino alla fine... Per tre anni dopo la morte della madre Vas'ka non riuscì a dormire senza tenere qualcuno per mano. Il più delle volte stringeva quella della matrigna Tanja. Era un angelo celeste, questa Tanja: aveva due figli dal primo matrimonio, e uno più piccolo dal padre di Vas'ka. Svolgeva un lavoro per nulla femminile, era un fisico, una scienziata donna. E questa ragazzina dodicenne malata, psicopatica, che non dormiva la notte... la madre defunta le compariva sempre, e le appariva ora con le sembianze di un gatto, ora in quelle di Nefertiti con la corona nera sulla testa... Dormiva per un quarto d'ora e poi urlava...

Io e Vas'ka avevamo analizzato questo evento nei dettagli e con molto rigore. Non riusciva a perdonarsi di aver abbandonato la madre, e di aver lasciato alla sorella tale dolore e tali incombenze: Zojka a otto anni faceva le pulizie nell'appartamento in coabitazione, mentre Vas'ka se ne era scappata dal padre...

Стоп, стоп, стоп, Василиса! Но ведь Зойка и не могла к отцу сбежать. Не было у нее отца. Он застрелился, этот молоденький мальчик, от которого она родилась... Геологическая партия, в которой были родители, и этот мальчишка случился... Так спутались или по великой любви? Никто точно не знает, что и как, но мальчишка застрелился, а Зойка родилась, и отец ушел... Ты не хуже сестры, у тебя были другие обстоятельства...

Десять лет мы к этому время от времени возвращаемся. Этот вполне объяснимый поступок измученной двенадцатилетней девочки стал ее болезнью, и она то затаивается, то вылезает, как экзема.

Мы всё разобрали в очередной раз.

– Вот видишь, Васька, у тебя всё в порядке. Причин для депрессии сегодня у нас нет. Остались только чисто медицинские обстоятельства, всякая биохимия в крови, в головке, в железах. Я считаю, что надо идти к психиатру. Чего ты пугаешься? Помнишь Толю Крестовского, на последнем дне рождения, высокий такой седой парень... он давний приятель, психиатр. Я ему завтра позвоню, и ты поезжай. Никто тебя ни в какую психушку не закатает... Совсем свой человек. Решили?

Час ночи. Предложить остаться или дать денег на такси? Дома опять будут недовольны, что я ее у себя оставила. Там утром Верку в детский сад вести. Таня, ангел, всё за Ваську сделает. Но пусть лучше она будет при доме, при семье, в кругу своих обязанностей – колготки ребенку стирает, за картошкой ходит. Сделает усилие...

Даю денег на такси. Бледная, измученная, несчастная Васька уезжает...

Во вторник утром я позвонила Толе. Рассказала об обстоятельствах. Он побряхтел, покашлял в трубку. Задал несколько вопросов. Я ему изложила свои соображения про депрессию. Он еще раз побряхтел и назначил встречу на утро среды. У меня было опасение, что Васька к нему не пойдет. Но она пошла.

Он сам позвонил мне в среду вечером.



Basta, basta, basta, Vasilisa! In fondo Zojka non avrebbe potuto scappare dal padre. Non ce l'aveva un padre. Il ragazzino che l'aveva generata si era sparato... Nella squadra geologica di cui facevano parte i genitori c'era anche quel ragazzo... Così si sono confusi, o è stato per un grande amore? Nessuno sapeva esattamente cosa e come, ma il ragazzo si era sparato, Zojka era nata, e suo padre se ne era andato... Tu non sei peggio di tua sorella, le tue circostanze erano diverse...

In questi dieci anni ogni tanto siamo tornate sull'argomento. Il comportamento più che comprensibile di una dodicenne tormentata divenne la sua malattia, ora rimanendo latente, ora manifestandosi come un eczema. Cercammo di analizzare per l'ennesima volta.

- Vedi, Vas'ka, le cose ti vanno bene. Oggi non abbiamo motivi per essere depresse. Rimangono solo condizioni di natura puramente medica: tutta la biochimica nel sangue, nella testa e nelle ghiandole. Penso che dovresti vedere uno psichiatra. Cosa ti spaventa? Ricordi Tolja Krestovskij, quell'uomo alto e brizzolato all'ultima festa di compleanno... è un vecchio amico, uno psichiatra. Domani lo chiamo, e ci vai. Nessuno ti rinchiuderà in nessun ospedale psichiatrico... Fa proprio al caso nostro. È deciso?

Era l'una di notte. Dovevo offrirle di restare o darle i soldi per un taxi? A casa sarebbero stati di nuovo scontenti se l'avessi fatta restare da me. La mattina seguente bisognava portare Verka all'asilo. Tanja, l'angelo, avrebbe fatto tutto per Vas'ka. Ma era meglio che stesse a casa con la sua famiglia, e con le sue le sue occupazioni: lavare le calze della bambina, andare a prendere le patate. Avrebbe fatto uno sforzo...

Le avevo dato i soldi per un taxi. Vas'ka se ne era andata pallida, esausta e infelice...

Martedì mattina chiamai Tolja e gli parlai della situazione. Grugnì e tossì al telefono. Fece alcune domande. Gli esposi la mia opinione sulla depressione. Grugnì di nuovo, e fissò un incontro per mercoledì mattina. Temevo che Vas'ka non sarebbe andata. Ma lo fece.

Tolja mi telefonò mercoledì sera.

– Доктор ты хренов, – сказал он мне. – У девочки твоей маниакально-депрессивный психоз, никакая не депрессия. Строго говоря, я должен был ее немедленно госпитализировать. Она в острой фазе. Но у нее там какие-то обстоятельства, диплом, ребенок... Я выписал ей галопиридол. Сильнее ничего нет. Немедленно надо начинать курс, и через три дня пусть ко мне заедет.

– Через три дня суббота, – быстро посчитала я.

– Да я работаю всегда, и по субботам тоже. Пусть утром в субботу и приезжает, – хмуро сказал Толя. – Запущенный случай...

В четверг утром Васька дала рецепт Тане – та работала недалеко от аптеки, где продавали эти самые психотропные лекарства, их не в каждой аптеке держали...

\* \* \*

В четверг Таня купила таблетки. Но после работы она встречалась со своими институтскими друзьями и пришла поздно: дверь в Васькину комнату была закрыта, спала она или нет, трудно было сказать, но Таня не стала ее беспокоить.

В пятницу утром Таня перед работой отвела Веру в садик. Ваську не будила, пусть выспится. Васька, проснувшись, никаких таблеток на столе в кухне не увидела, выпила чашку чаю и поплелась в институт. Я в тот день ей не позвонила, замоталась во всяких делах.

В субботу я позвонила около двенадцати, подошел Васькин отец. Я спросила Ваську.

– Ее больше нет, – сказал он обычным своим голосом. – Она только что выбросилась в окно. За ней еще не приехали...

Они жили в новом доме, на одиннадцатом этаже.

Потом были похороны, самые страшные из всех похорон, которые мне пришлось пережить. Отпевал ее тот же самый священник, что и крестил. Самоубийц у нас не отпевают – в наказание за самовольность, что ли. Но отец Александр взял это на себя: девочка ведь была больна, это болезнь ее убила...

- Sei un medico del cavolo, - disse. - La tua ragazza non ha una depressione, ha una psicosi maniaco-depressiva. A rigore dovevo farla ricoverare immediatamente: è in fase acuta, ma la sua situazione, la laurea, la bambina... Le ho prescritto l'aloiperidolo. Non esiste niente di più forte. Deve iniziare la terapia subito, e deve venire da me fra tre giorni.

- Fra tre giorni è sabato, - calcolai prontamente.

- Lavoro sempre, anche di sabato. Falla venire la mattina, - disse tristemente. - È un caso grave...

Giovedì mattina Vas'ka consegnò la ricetta a Tanja, che lavorava vicino alla farmacia in cui vendevano lo psicofarmaco, non tutte ce l'avevano...

\* \* \*

Giovedì Tanja comprò le pillole. Dopo il lavoro si incontrò con i compagni di università, e arrivò tardi: la porta della stanza di Vas'ka era chiusa, ed era difficile dire se dormisse o no, e Tanja non la disturbò.

Venerdì mattina prima di andare al lavoro Tanja accompagnò Vera all'asilo. Non svegliò Vas'ka, la lasciò dormire. Quando Vas'ka si alzò non vide le pillole sul tavolo in cucina, bevve una tazza di tè e si trascinò in facoltà. Quel giorno non la chiamai, ero oberata di impegni.

Sabato telefonai verso mezzogiorno, rispose il padre di Vas'ka. Chiesi di lei.

- Se n'è andata, - disse con la voce di sempre. - Si è buttata dalla finestra poco fa. Non sono ancora venuti a prenderla...

Vivevano in una casa nuova, al decimo piano. Poi organizzarono il funerale, il più penoso a cui mi è toccato di assistere. Venne celebrato dallo stesso prete che l'aveva battezzata. Ai suicidi non è concessa la cerimonia religiosa di sepoltura, come punizione per aver trasgredito la volontà divina o qualcosa del genere. Ma padre Aleksander se ne fece carico personalmente: la ragazza infatti era malata, ed era stata proprio la malattia a ucciderla...

Все были так потрясены, что почти и не плакали. Потом приехали в эту новую квартиру, не совсем еще обжитую. Привезли бабушку, чтоб была. Увезли дочку, чтоб не было. Застолье было молчаливым. Телефон зазвонил посреди многолюдной тишины. Сестра Зоя подошла к телефону. После смерти матери Васьки они ведь и Зойку забрали, приняли в дом. Великие люди, Васькин отец и его жена Таня. Зойка стояла с трубкой в руке, прислонившись к стене. Молчала, а потом сказала.

– Василисы больше нет. Ее сегодня похоронили.

Потом она медленно опустила трубку, тупо посмотрела на телефон.

– Кто звонил?

И тогда Зойка схватила аппарат и яростно швырнула его об пол.

– Звонил этот парень из Бололого. Он приехал.

И тут все завывли.

Прошло двадцать лет. Умерли мои родители, первый муж, множество друзей ушло. А я всё вспоминаю тот понедельник: если бы я оставила ее тогда ночевать...

Eravamo tutti così sconvolti che quasi neanche piangemmo. Poi ci recammo in quel nuovo appartamento che non sembrava ancora abitato. Portarono lì la nonna affinché fosse presente. Allontanarono la figlia, in modo che non ci fosse. Mangiammo senza proferire parola. Il telefono iniziò a squillare in quel silenzio pieno di gente. La sorella Zojka si avvicinò all'apparecchio. Dopo la morte della madre di Vas'ka infatti avevano preso anche lei con loro: il padre di Vas'ka e sua moglie Tanja erano proprio delle brave persone. Zojka stava in piedi con la cornetta in mano, appoggiandosi alla parete. Tacque per un momento, poi disse.

- Vasilisa non c'è più. È stata seppellita oggi.

Poi mise lentamente giù il telefono e lo fissò con lo sguardo vuoto.

- Chi era?

Allora Zojka afferrò l'apparecchio e lo scagliò violentemente a terra.

- Era quel ragazzo di Bologoe. È qui.

E allora tutti scoppiarono a piangere.

Sono trascorsi vent'anni. Sono morti i miei genitori, il mio primo marito, molti amici se ne sono andati. Ma io continuo a ricordare quel lunedì: se solo l'avessi lasciata dormire da me...

## *КИМОНО*

Как выяснилось, в Токио не носят кимоно. Их можно увидеть только в монастыре. Невесты и их подружки наряжены в удивительно сложные костюмы. Кроме кимоно, там наворочено еще много всякого другого, а когда поверх кимоно с огромным поясом-протезом сверху накидывают еще какую-то шелковую одежду, изящная японка превращается в горбатое чудовище. Правда, переводчица не поняла моего изумления и попыталась объяснить мне, что получившийся силуэт и есть самый женственный, потому что без этого горба женской фигуре чего-то недостает, а так получается полная гармония.

В общем, пояс этот протезный, при всей его красоте — вещь для носки невозможная. Но мне все-таки хотелось купить настоящее кимоно, но без пояса, и я спрашивала у знакомых японцев, где их продают. Они слегка удивлялись, и в конце концов, отвели меня на последний этаж большого универмага. Там было множество кимоно, но они были помпезные, слащавые, на мой взгляд, пошлые, сплошь карамельно-розовые, а если и белые, то непременно с большими жирными цветами. И самое дешевое переваливало за тысячу долларов.

Мы спустились с последнего этажа на первый и пошли гулять по парку, что возле Токийского университета, и дивиться деревьям, еще не освобожденным от зимней упаковки из соломы, и тонким конусам из жердей, сооруженным поверх сосен для защиты от снегопада — чтобы сырой тяжелый снег не сломал ненароком драгоценной ветки... Чудная, чудная страна Япония, всё в ней не так, всё по-другому, и понять хочется, и понимаешь, что невозможно ни в чем разобраться, и прежде всего в том, как маленькие японцы вырастают в грамотных взрослых, потому что для чтения средней сложности книги, без особых выкрутасов, надо знать четыре тысячи иероглифов... Еще непонятно было, почему они так заводятся от Достоевского, что их так тянет в бездну русского характера, и почему эти безумные слависты изучают творчество художника Матюшина и его жены Елены Гуро, в то время как про них в России не каждый профессор искусствоведения знает...

## ***IL KIMONO***

A quanto pare, a Tokyo non portano i kimono. Si possono vedere solo in monastero. Le spose e le loro damigelle indossano abiti notevolmente complessi. Oltre al kimono ci sono un sacco di altre cose, e quando sopra al kimono, con l'enorme cintura simile una protesi, indossano un'altra veste di seta, un'elegante donna giapponese si trasforma in una sorta di "mostro gobbo". Giustamente l'interprete non comprese il mio stupore, e cercò di spiegarmi che la *silhouette* che ne risulta è estremamente femminile, perché senza questa "gobba" mancherebbe qualcosa, invece così l'armonia è completa.

A ogni modo, pur con tutta la sua bellezza questa cintura-protesi è una cosa impossibile da indossare. Volevo comunque comprare un kimono autentico, anche se senza cintura, così ho chiesto ai miei conoscenti giapponesi dove li vendevano. Rimasero un po' sorpresi, ma alla fine mi portarono all'ultimo piano di un grande magazzino. Ce n'erano tantissimi, ma erano appariscenti, stucchevoli, e, a mio parere, di cattivo gusto, tutti rosa caramello, mentre quelli bianchi avevano immancabilmente dei fiori grandi e grossi. Il più economico costava più di mille dollari.

Scendemmo dall'ultimo al primo piano, e andammo a passeggiare nel parco vicino all'università di Tokyo. Eravamo stupiti che gli alberi non si fossero ancora liberati dell'involucro invernale di paglia, e che delle sottili strutture coniche fossero state issate in cima ai pini per proteggerli dalle neviccate: in questo modo la neve bagnata e pesante non avrebbe spezzato accidentalmente un ramo prezioso... Incantevole, Paese incantevole il Giappone, ma tutto in esso non è come sembra, è tutto diverso. Più cerchi di capire, più ti rendi conto che è impossibile capire qualcosa, soprattutto come i bambini giapponesi diventino adulti istruiti, poiché per leggere un libro di difficoltà media, senza artifici particolari, bisogna conoscere quattromila geroglifici... Era anche incomprensibile perché Dostoevskij li entusiasmasse così tanto, come mai fossero così attratti dall'abisso del carattere russo, e perché questi slavisti folli studiassero le opere dell'artista Matjušin e di sua moglie Elena Guro quando in Russia non tutti i professori di arte li conoscono...

Словом, вот с таким бесподобным безумцем, специалистом по русскому авангарду, отправились мы на один день в город Киото, чтобы посмотреть Золотой Павильон, Серебряный Павильон, Храм Тысячи Будд и еще кое-что по списку в режиме «фастфуд».

Мы приехали на скоростном поезде из Токио в Киото, бросив взгляд на симметричную Фудзияму, взяли такси и поехали по всем положенным точкам. Наглые облезлые косули выпрашивали спецпеченье, для них и туристов здесь изготавливаемое. Мы всюду успели, и мой спутник был доволен, что так быстро и оперативно мне все показал, а я испытывала стыд и отвращение к себе за то, что поддалась на эту приманку и поехала, чтобы поставить галочку, и ничего, кроме того, что можно увидеть в кино, да еще и в лучшем ракурсе, не увидела, и поклялась себе, что лучше буду сидеть дома, чем унижать, возможно, бессмертную душу такими низкими упражнениями...

Итак, мы неслись на вокзал, и дорога наша лежала через рынок. Но времени уже почти не оставалось, и даже предаться свободному глазению на чужую еду, на невиданные овощи и странные фрукты было некогда. Но вдруг в каком-то закутке я увидела группу женщин, распаковывающих большие сумки. Женщины были какие-то особенные, между ними была некая неуловимая связь. У японцев все непонятно, и глаз все время обманывается, как и вкус...

Они выкладывали на прилавок какие-то тряпки, и тряпки потянули меня к себе. И мы подошли. На прилавок выкладывали кимоно – те самые, о которых я мечтала: оранжево-лиловые, алые, дымчато-голубые, не совсем новые, некоторые даже заметно старые и чиненные, одно с маленькой честной заплаткой на видном месте, в увядающих цветах и мелких рыбках, с пятнами луны и бамбуковыми скелетами... Это я говорю «кимоно», а эти одежды были с точки зрения японцев, совершенно не кимоно, какие-то полукурточки, и халаты, и предметы неизвестного нам назначения... Шелк тонкий, блестящий, и шелк-сырец, и то ли полотно, то ли бумага...

– Ико, что это? – спросила я у спутника. Он о чем-то тихо переговаривался с женщинами. Кивал головой, улыбался, немного кланялся, и они тоже улыбались, и кивали, и немного кланялись...



Insomma, ecco che con questo pazzo incredibile esperto d'avanguardia russa siamo andati a Kyoto in giornata a vedere il Padiglione d'Oro, il Padiglione d'Argento, il Tempio dei Mille Buddha e alcune altre cose della lista in modalità 'fast food'.

Ci siamo spostati da Tokyo a Kyoto con il treno ad alta velocità, dando un'occhiata al simmetrico Fujiyama, abbiamo preso un taxi e ci siamo recati in tutti i punti stabiliti. I caprioli, sfacciati e spelacchiati, chiedevano con insistenza i biscotti preparati apposta per loro e per i turisti. Abbiamo fatto in tempo ad andare dappertutto, e il mio compagno di viaggio era soddisfatto di avermi mostrato tutto in modo così rapido ed efficiente, mentre io provavo vergogna e disgusto verso me stessa per aver abboccato a quest'esca, per aver spuntato una casella, e per non aver visto nulla se non ciò che si può vedere al cinema, e perfino da un'angolazione migliore. Giurai a me stessa che sarei rimasta a casa, piuttosto che umiliare la mia anima probabilmente immortale con attività di così bassa lega...

Ci dirigemmo quindi verso la stazione; la strada passava attraverso il mercato. Non restava quasi più tempo, e non c'era neanche modo di indugiare con sguardo disinvolto sul cibo della gente, su verdure mai viste prima e frutti strani. Ma all'improvviso da qualche parte vidi un gruppo di donne disfare grandi borse. Avevano qualcosa di speciale, tra loro c'era un legame inafferrabile. Nei giapponesi non tutto è chiaro, gli occhi vengono costantemente ingannati, così come il gusto...

Avevano tirato fuori sulla bancherella certi vestiti, e quei vestiti mi attiravano. Ci avvicinammo. Sulla bancarella avevano esposto dei kimono proprio come quelli che sognavo: arancioni e lilla, rosso scarlatto, blu fumo. Non erano proprio nuovi, alcuni erano perfino notevolmente vecchi e rammendati, uno con la sua brava piccola toppa in un punto visibile, uno con colori sbiaditi e piccoli pesci, uno con macchie di luna e scheletri di bambù... Io li chiamavo "kimono", ma per i giapponesi non lo erano affatto; erano piuttosto delle mezze giacche, delle vestaglie, capi dall'impiego a noi sconosciuto... Erano in seta fine e lucente, seta grezza, panno o cotone...

- Iko, di cosa si tratta? - chiesi al mio compagno di viaggio. Parlò di qualcosa a voce bassa con le donne. Annuì, sorrise, si inchinò leggermente, e anche loro sorrisero, annuirono e si inchinarono leggermente...

– Ты знаешь, я такого еще в жизни не встречал: это благотворительная акция. Женщины эти – матери детей-инвалидов, и женщины из богатых семей собрали свою старую одежду, они починили ее и теперь продают, чтобы вырученные деньги взять для своих детей...

Они были все великолепны, эти старые, вычищенные и вычищенные вещи. Выбрать было трудно. Меня одолела жадность и тяга к прекрасному одновременно, и я не могла остановиться. Я знала, кому я их подарю: алое – невестке Наташе, дымчатое – подруге Алле, огромное темно-синее – брату Грише... Я накупила их девять, самое дешевое стоило шесть долларов, самое дорогое – двадцать пять.

Все кимоно вскоре я раздала, осталось у меня только оранжевое, короткое, веселое, с невыводящимися пятнами ржавчины на белой подкладке. Теперь у меня сколько угодно времени разглядывать подлинный кусок настоящей Японии. Оранжевым кимоно кажется только издали, а вблизи, при правильном глядении, обнаруживается его тонкая полосатость и даже чуть более светлые знаки, не то иероглифы, не то диаграммы между полосками. Если очень долго и сосредоточенно смотреть, можно много узнать про Японию.

- Sai, in vita mia non ho mai visto niente del genere: è un evento di beneficenza. Queste donne, madri di bambini disabili, hanno raccolto dei vestiti vecchi da altre signore provenienti da famiglie ricche, e li hanno rammendati. Ora li vendono per ricavare denaro per i loro figli...

Erano tutti splendidi, questi abiti vecchi, puliti e rammendati. È stato difficile scegliere. Fui sopraffatta dall'avidità e dalla bramosia di bellezza allo stesso tempo, e non riuscii a fermarmi. Sapevo a chi regalarli: quello scarlato a mia cognata Nataša, quello blu fumo alla mia amica Alla, quello blu scuro enorme a mio fratello Griša... Ne comprai nove, il più economico costava sei dollari, il più caro venticinque.

In poco tempo li avevo distribuiti tutti, era rimasto solo quello arancione, corto, allegro, con macchie di ruggine sulla fodera bianca che non venivano via. Ora ho tempo a volontà per guardare un pezzo autentico di vero Giappone. Solo da lontano sembra arancione, mentre guardandolo bene da vicino si nota una striatura sottile e dei segni un po' più chiari tra le strisce, che non sono né geroglifici, né diagrammi. Se si osserva molto a lungo e con molta concentrazione, si può imparare molto sul Giappone.

## 4.2 Commento e analisi del processo traduttivo

### 4.2.1 Funzioni e significati dei titoli: *La scala a pioli, Il figlio maggiore, L'ultima settimana, Il kimono*

Il titolo riveste indubbiamente una rilevanza significativa nelle opere letterarie, e di conseguenza nel loro processo di traduzione: esso costituisce infatti il primo incontro tra l'opera e il lettore, si caratterizza per una condensazione di forma e di significato, e, soprattutto se breve, ha una funzione esplicativa rispetto al testo. Per questo motivo, per un traduttore è buona norma trovare la soluzione migliore per la resa del titolo *a posteriori*, dopo aver letto e tradotto il prototesto.<sup>99</sup>

Fra gli altri, C. Nord ha proposto un approccio alla traduzione dei titoli basato sul modello delle funzioni del linguaggio di R. Jakobson. In base a questa teoria tutti i titoli senza eccezione svolgono tre funzioni fondamentali.<sup>100</sup> La prima è una funzione distintiva: il titolo deve distinguere l'opera all'interno del *corpus* della letteratura nella lingua di arrivo. La seconda è quella fática: esso deve essere in grado di attirare l'attenzione del proprio pubblico di riferimento, e di essere ricordato. La terza funzione, infine, è metatestuale: ogni stringa-titolo deve adattarsi alle convenzioni del genere della cultura ricevente. Nord individua, inoltre, altre tre funzioni che considera, invece, accessorie. La prima è la funzione descrittiva, incentrata sul contenuto: se il titolo intende trasmettere delle informazioni, è necessario che esse siano comprensibili per il destinatario in base alla sua conoscenza del mondo. Ad esempio, nel caso dei racconti *La scala a pioli, Il figlio maggiore e Il kimono* il lettore riesce a immaginare qualcosa di concreto leggendo i titoli scelti: in questi testi, infatti, è stato possibile procedere con una traduzione letterale, conservando la massima fedeltà semantica all'originale ed evitando perdite di significato. La seconda è la funzione espressiva, focalizzata sul soggetto: un titolo di questo tipo comunica al lettore una valutazione o un'opinione riguardo a un particolare aspetto dell'opera. L'ultima funzione è quella appellativa, mirata al destinatario: il titolo deve tenere conto della suscettibilità e delle aspettative specifiche

---

<sup>99</sup> M. BOBADILLA PÉREZ, *Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works*, «Huarte De San Juan. Filología Y Didáctica De La Lengua», n. 9, 2007: p. 119.

<sup>100</sup> C. NORD, *Text Functions in Translation: Titles and Headings as a Case point*, «Target», vol. 7, 2, 1995: pp. 264-267.

della cultura dei potenziali lettori. Un ottimo esempio è il romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore*<sup>101</sup> di I. Calvino: attraverso il suggestivo espediente del titolo interrotto il lettore viene invitato a mettersi nella condizione di condividere le angosce del viaggiatore.<sup>102</sup> È possibile attribuire questa funzione anche al titolo *L'ultima settimana*, in quanto l'aggettivo fa presagire la fine di qualcosa in senso temporale.

I titoli dei racconti tradotti sono estremamente concisi, costituiti da parole-chiave: un sostantivo accompagnato da un aggettivo o da un sintagma preposizionale (*La scala a pioli*, *Il figlio maggiore*, *L'ultima settimana*), o addirittura solo da un sostantivo (*Il kimono*), che svela il nucleo semantico principale sui cui si sviluppano le vicende narrate. G. Genette definisce questa tipologia di titoli letterari "tematici", contrapponendola ai titoli "rematici", che contengono, invece, l'inserzione della designazione generica, o riferimenti a elementi testuali.<sup>103</sup> Genette opera un'ulteriore distinzione all'interno della tipologia dei titoli tematici. Alcuni titoli designano infatti l'oggetto centrale dell'opera senza deviazioni e senza figure,<sup>104</sup> oppure un oggetto di rilevanza secondaria, a volte deliberatamente marginale, attraverso una sineddoche o una metonimia. Altri titoli, invece, sono puramente simbolici o metaforici, e necessitano di uno sforzo interpretativo da parte del lettore; allo stesso tempo, tuttavia, la loro struttura lo guida nel processo di interpretazione del testo.<sup>105</sup> A quest'ultima tipologia appartiene indubbiamente *L'ultima settimana*: in questo racconto l'autrice ripercorre l'ultima settimana di vita della sua amica Vasilisa. Dal punto di vista temporale, la successione degli eventi viene presentata in modo lineare con il susseguirsi dei giorni della settimana, anch'essa destinata a concludersi alla fine del racconto.<sup>106</sup> Il lunedì Vasilisa fa visita a Ženja, e rimangono a parlare fino a tarda notte. Il martedì Ženja, preoccupata per le condizioni di salute mentale

---

<sup>101</sup> I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano: Mondadori, 2016.

<sup>102</sup> H. WEINRICH, *I titoli e i testi*, in *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, a cura di M. Prandi, P. Ramat, Milano: Franco Angeli, 2001, pp. 49-62.

<sup>103</sup> Durante il periodo classicista (XVIII secolo), in particolare, gli autori tendono ad assegnare alle proprie opere titoli rematici. Successivamente, a partire dal XX secolo, i titoli diventano più brevi, più ermetici e più ambigui. Anche il sottotitolo, che connota una costruzione prevalente classica, tende a sparire. Cf. P. PERAZZOLO, *Il titolo come specchio del testo: il caso delle 'Lettres écrites de Lausanne' e di 'Caliste, ou: suite des Lettres écrites de Lausanne'*, «Studi Francesi Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone», vol. 147, 3, 2005: pp. 486-500.

<sup>104</sup> In questo caso si parla di titoli resi in modo letterale.

<sup>105</sup> G. GENETTE, *Soglie*, Torino: Einaudi, 1989, pp. 81-88.

<sup>106</sup> È importante precisare che, in realtà, nel racconto la sequenza cronologica viene costantemente interrotta da rimandi al passato, che la narratrice inserisce in prima persona per spiegare la vita della protagonista. Tuttavia questo aspetto non ha rilevanza in relazione al titolo, e verrà approfondito nel paragrafo dedicato alle sfide traduttive.

della sua amica, telefona a un amico psichiatra e gli chiede di visitare la ragazza. Il mercoledì lo psichiatra comunica a Ženja la diagnosi: Vasilisa è affetta da una psicosi maniaco-depressiva in fase acuta. Il giovedì Vasilisa non esce dalla sua camera, e dorme per tutto il giorno. Il venerdì la ragazza si trascina a fatica all'università. Il sabato Ženja chiama a casa dell'amica e viene a sapere da suo padre che si è suicidata gettandosi dalla finestra. A questo punto la successione dei giorni si interrompe, e l'indicazione temporale diventa vaga: "poi organizzarono il funerale". L'ultimo giorno della settimana, tuttavia, non è assente dal testo: era proprio domenica, il giorno in cui Vasilisa era andata a trovare il padre e non era più tornata, abbandonando la madre sei mesi prima della sua morte, e lasciando alla sorella di otto anni le pesanti incombenze di quella difficile situazione. Si potrebbe affermare che Vasilisa, seppur lasciando fisicamente il mondo il sabato, fosse già "morta" dal punto di vista psicologico la domenica in cui aveva abbandonato la madre: si tratta infatti di un trauma che non riesce a superare, di un fardello con il quale non riesce a convivere.

Il processo di traduzione dei titoli dal russo all'italiano ha messo in luce delle principali differenze nei tratti fondamentali delle due lingue.<sup>107</sup> Nel primo capitolo si è osservato che le categorie di determinatezza e indeterminatazza in italiano sono espresse dai rispettivi articoli; essendo privo di queste parti del discorso, il russo esprime la funzione dell'articolo attraverso altri mezzi lessicali e grammaticali, fra i quali gli aggettivi e l'ordine delle parole. È stato quindi necessario scegliere se inserire l'articolo determinativo o quello indeterminativo nella resa in italiano. Il linguista e filologo tedesco Harald Weinrich (1927-2022) ha distinto tra funzione *ante-textum* e funzione *post-textum* dei titoli.<sup>108</sup> Secondo la grammatica testuale l'articolo determinativo richiama per il sostantivo che segue un'informazione testuale o situazionale nominata precedentemente, per lo più allo scopo di ottenere maggiore chiarezza ed efficacia (*i.e.* valore "anaforico"). Al contrario, l'articolo indeterminativo rinvia a un'informazione che non è ancora stata enunciata, ma che è comunque attesa nel testo a seguire (*i.e.* valore "cataforico"). Weinrich riconosce che i titoli letterari sono accompagnati con maggior frequenza dall'articolo determinativo, e molto più raramente dall'articolo indeterminativo. Questo dato non è coerente con una pragmatica del titolo *ante-textum*: sul piano teorico l'articolo

---

<sup>107</sup> L. TORRESIN, *Tradurre dal russo: teoria e pratica per studenti italofofoni*, op. cit., pp. 24-35.

<sup>108</sup> H. WEINRICH, *I titoli e i testi*, in *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, op. cit., pp. 49-62.

indeterminativo si adatterebbe decisamente meglio, poiché sarà il racconto a trasmettere la “post-informazione” alla quale la funzione grammaticale dell’articolo indeterminativo fa riferimento. Questa incoerenza apparente si risolve considerando i titoli come informazioni che vengono fornite al lettore *ante-textum*, ma che sono destinate ad avere un valore *post-textum*. Il traduttore, deve quindi prediligere l’utilizzo dell’articolo determinativo per la resa dei titoli letterari, visto che sono concepiti al fine di imprimere e ricordare l’informazione dominante, e si riferiscono *post-textum* al libro letto, che funge da loro “pre-informazione”. Gli articoli indeterminativi non soddisfano questa condizione, in quanto creano un’aspettativa di una post-informazione che *post-textum* non ha più ragion d’essere.<sup>109</sup>

Per la traduzione del titolo *Il kimono* si è posta una questione ulteriore, ovvero la scelta tra il singolare o il plurale dell’articolo determinativo. La parola russa *кимоно* è infatti di origine straniera, e in quanto terminante in -o è indeclinabile: si potrebbe pertanto tradurre in italiano anche con un plurale. Tuttavia, alla luce della funzione simbolica del titolo e del significato allegorico del finale del racconto, il singolare è sembrato la soluzione più efficace.

In due casi la perdita di riferimenti ad altre opere letterarie è stata inevitabile. In russo *Старший сын* è infatti anche il titolo di un film del 1976 diretto da V. Mel’nikov (1928-2022), che a sua volta ha tratto la trama dall’omonima *pièce* teatrale di A. Vampilov (1937-1972),<sup>110</sup> drammaturgo sovietico definito dai critici contemporanei “il Čechov siberiano”.<sup>111</sup> L’opzione “primogenito” non è stata presa in considerazione, in quanto per definizione si intende “nato per primo tra due o più figli degli stessi genitori”. Nel titolo del racconto *La scala a pioli* oggi è invece evidente il rimando all’opera autobiografica di qualche anno dopo *Lestnica Jakova* (tr. lett. *La scala di Giacobbe*, 2015) della stessa Ulickaja; purtroppo il riferimento intertestuale viene perso nella traduzione italiana edita, in quanto il titolo è stato reso con *Il sogno di Jacov*.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> La *pièce* racconta di due giovani sfaccendati che in una fredda notte d’autunno rimangono bloccati in un borgo di periferia, dopo aver accompagnato a casa due ragazze. Tutti i loro tentativi di restare per la notte falliscono. Infine, bussando al primo appartamento, e conoscendo già la risposta, i giovani non trovano niente di meglio che dichiarare che uno di loro è il figlio illegittimo del capofamiglia. Sorprendentemente, in quella casa credono al loro scherzo. La situazione diventa ancora più sibillina quando anche l’autore della finzione inizia a credere nella parentela immaginaria.

<sup>111</sup> È interessante segnalare, inoltre, che di recente è stata pubblicata la traduzione in italiano dell’opera di M. Wollstonecraft Shelley (1797-1851) *Il figlio maggiore e altri racconti inediti sulla famiglia* (2024).

<sup>112</sup> Cf. L. E. ULICKAJA, *Il sogno di Jacov*, tr. it. di M. De Michiel, Milano: La Nave di Teseo, 2018.

#### 4.2.2 La resa dei nomi propri

La lingua russa abitualmente ricorre a una vasta gamma di diminutivi e vezzeggiativi dei nomi propri per esprimere diversi gradi di familiarità o connotazione emozionale. Queste molteplici gradazioni segnalano lo stato psicologico del parlante (*i.e.* il nominante), del destinatario (*i.e.* il nominato), oppure del rapporto tra i due interlocutori in generale.<sup>113</sup> Dal punto di vista teorico si possono ipotizzare due orientamenti diversi che il traduttore può assumere durante la traduzione dei diminutivi di nomi propri russi. Il primo, attualizzante e omologante, ha come scopo quello di proporre un'equivalenza funzionale finalizzata a rendere il testo di arrivo familiare e naturale al destinatario. A seconda del contesto pragmatico-semiotico si possono utilizzare diverse strategie di compensazione per ottenere la massima comprensione del messaggio, mettendo in secondo piano le asimmetrie tra la lingua di partenza e la lingua d'arrivo. In altre parole, si tratta di identificare delle categorie linguistiche che attuino nella lingua *target* la stessa funzione espressa dalla lingua di partenza. Ad esempio, la modulazione emotiva di gentilezza del diminutivo russo può essere resa attraverso il modo condizionale in italiano, più marcato con la negazione: *Natašenka, peredajte vodu, požalujsta!* si può tradurre con 'Nataša, per favore le spiacerebbe passarmi l'acqua?'.<sup>114</sup> La seconda possibilità, storicizzante e straniante, è quella di mantenere nel destinatario una consapevolezza della distanza che separa le due lingue, ovvero di creare nel testo di arrivo residui di alterità e di straniamento. Sulla scia del dialogo interculturale, nella proposta di traduzione dei quattro racconti in questione si è optato per la seconda alternativa: si è preferito ricorrere alla semplice traslitterazione dei diminutivi e vezzeggiativi dei nomi propri russi, visto che sono presenti in numero ridotto, e sono riferiti a bambini, o utilizzati tra persone adulte legate da legami affettivi di confidenza e intimità. A nostro modo di vedere, in questi contesti la distanza tra la cultura di partenza e quella di arrivo non è così significativa, e non necessita di una resa contestuale o di un adattamento che in italiano potrebbe suonare, anziché naturale come in russo, un po' "stucchevole" o artefatto.

---

<sup>113</sup> Cf. L. SALMON, *Diminutivi e vezzeggiativi nella ricezione interlinguistica. Dal «culture shift» alla traduzione*, in A.A. V.V. *Multilinguismo e interculturalità: confronto, identità, arricchimento. Atti del Convegno Centro Linguistico Bocconi*, Milano, 20 ottobre 2000, a cura di G. Garzone, L. Salmon, L. T. Soliman, Milano: LED, 2007, pp. 125-143.

<sup>114</sup> *Ibidem*.



### 4.2.3 I *realia* russi tra *byt* e connotazione

Nel primo capitolo si è analizzata la definizione di *realia* (lett. “cose vere”, “reali”) quali vocaboli o espressioni lessicali che non hanno equivalenti diretti nella lingua di arrivo, poiché indicano realtà culturali (oggetti, concetti, fenomeni) che si riscontrano nella vita quotidiana, nella cultura o nella storia del Paese della lingua di partenza.<sup>115</sup> In assenza di un corrispettivo diretto il traduttore ha due opzioni: conservare il termine originale, accompagnandolo con informazioni in più rispetto al testo di partenza che ne spieghino il significato, o tradurlo.<sup>116</sup> L’alternativa è trovare una parola o un’espressione nella lingua di arrivo che sia semanticamente il più vicino possibile al significato del termine della lingua di partenza.<sup>117</sup> Nel primo caso si parla di “prestito”, che si può definire come il processo di traslitterazione del termine dall’alfabeto della lingua di partenza a quello della lingua di arrivo. La forma della parola presa in prestito può subire gradi diversi di adattamento dal punto di vista fonemico e morfologico (in questo caso si parla di “calco”), oppure può essere traslitterata senza ulteriori modifiche. La prima opzione conserva il cosiddetto “sapore esotico” della parola creando un effetto “straniante”, e dà al lettore l’impressione di una maggiore immersione nella cultura della lingua di partenza. La seconda, al contrario, riduce la distanza tra le due lingue a scapito delle valenze semantiche e pragmatiche che competono ai *realia*. La strategia che il traduttore mette in atto in questi casi viene definita di “addomesticamento”.<sup>118</sup>

Nel processo di traduzione dei quattro racconti dove è stato possibile si è preferito lo straniamento all’addomesticamento, per conservare l’atmosfera del contesto sovietico dei testi originali. In particolare, i due *realia* russi *kaša* e *samogon* sono stati traslitterati. *Kaša* è un *realia* piuttosto diffuso, tuttavia si è preferito inserire una glossa per spiegarne brevemente il significato per i lettori meno avvezzi alla cultura materiale russa. *Samogon* è un *realia* meno noto, e pertanto in questo caso si è preferito inserire una glossa più dettagliata. Si è optato per questa soluzione per due motivazioni: in primo luogo, una traduzione descrittiva avrebbe influito sulla scorrevolezza della lettura; in secondo luogo,

---

<sup>115</sup> S. FLORIN, S. VLACHOV, *Neperevodimoe v perevode*, Moskva: R. Valent, 2012.

<sup>116</sup> Cf. N. MALININ, *Tradurre il russo*, op. cit., e J. DOBROVOL’SKAJA, *Il russo: l’ABC della traduzione*, op. cit..

<sup>117</sup> T. TRIBERIO, *Insights into Translation of Russian Realia*, op. cit., pp. 55-68.

<sup>118</sup> Cf. L. VENUTI, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge, 1995.

ai fini della comprensione del racconto è importante informare il lettore che non si tratta di una semplice bevanda alcolica, ma di qualcosa che viene prodotto in casa illegalmente e in modo artigianale. Nel caso di *detskaja kuchnja* si è pensato che la soluzione migliore fosse rendere il *realia* di carattere storico-sociale con la traduzione descrittiva ‘mensa del latte popolare’, accompagnata, anche in questo caso, da una glossa.

#### 4.2.4 Le scelte di carattere stilistico

Lo stile di Ulickaja si contraddistingue per l’essenzialità e la concisione, che si riflettono nell’assenza di estetismo e sentimentalismo. L’autrice ritrae la crudeltà degli uomini e del destino con occhio oggettivo e voce decisa: è sensibile al dolore fisico e spirituale, tuttavia non cade nel sentimentalismo; è dura nei confronti dei difetti degli uomini, ma è più un’osservatrice che una moralista.<sup>119</sup> Tali tratti amplificano la drammaticità e la brutalità del tono dei racconti. I due momenti più carichi di *pathos*, il tentato parricidio da parte di Nina e il suicidio di Vasilisa, vengono raccontati icasticamente con poche frasi misurate: “Nina capì chiaramente cosa andava fatto: afferrò il bordo dello zerbino e lo tirò verso di sé. Ora il padre penzolava in bilico sulla soglia. Nina tirò di nuovo lo zerbino: il padre oltrepassò la soglia e ruzzolò giù, sbattendo contro le scale. Nina chiuse la porta.”<sup>120</sup> e “Se n’è andata, [...] - si è buttata dalla finestra poco fa”.<sup>121</sup> L’unica espressione di una manifestazione affettiva si trova nel racconto *L’ultima settimana*, quando la narratrice partecipa al funerale dell’amica e commenta: “Poi organizzarono il funerale, il più penoso a cui mi è toccato di assistere”.<sup>122</sup> Gli aggettivi non hanno una funzione estetica, vengono sapientemente scelti dall’autrice per fornire una chiave interpretativa del testo. Loškarev è spesso “ubriaco” e “cattivo”; Nina è “bella” e “intelligente”; il corpo “bianco” e “liscio” di Granja viene contrapposto alle “cicatrici sul collo” e ai “solchi sulla fronte e sulle

---

<sup>119</sup> Cf. D. BROWN, *The Last years of Soviet Russian Literature: prose fiction, 1975-1991*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

<sup>120</sup> «Нина сразу сообразила, что надо делать: она схватилась за край половика и потянула на себя, и отец перевесился через порог, а она дернула из-под него половик, и он плечами ушел за порог и рухнул вниз, грохоча об лестницу. Нина захлопнула дверь», L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., p. 31.

<sup>121</sup> «Ее больше нет, [...] - Она только что выбросилась в окно», L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., p. 219.

<sup>122</sup> «Потом были похороны, самые страшные из всех похорон, которые мне пришлось пережить», L. E. ULICKAJA, *Ljudi našego carja*, op. cit., p. 219.

guance”. L’aggettivo *čudnoj*, utilizzato in coppia con il paronimo<sup>123</sup> *čudnyj*, pone in contrasto la stranezza del “mezzo-papà” con lo splendore del Giappone. Un sinonimo dell’aggettivo *čudnoj* è *strannyj*, che viene utilizzato per descrivere Vasilisa. I tre fratelli del racconto *Il figlio maggiore* sono “belli”, “sani” e figli di “genitori per bene”. La sera dell’omicidio il clima era di un freddo “secco e pungente”. Solo per Vasilisa viene presentato un quadro descrittivo più completo: sopracciglia folte, sguardo pesante, enormi occhi grigi che risplendevano di azzurro quando era di buon umore; viso non particolarmente bello, ma unico e indimenticabile; spazio fra le sopracciglia infossato e zigomi alti; alta, robusta, fisico decisamente notevole.

Dal punto di vista lessicale il registro prevalentemente utilizzato dall’autrice è quello parlato, decisamente orientato alla sfera colloquiale: *naprygala brata* (“sforonò un fratellino”), *radi Boga* (“per amor di Dio”), *kakaja travma budet* (“sarà un trauma”), *gospodi* (“ossignore”), *nu i čto?* (“e allora?”), *menja kolotit* (“sono terrorizzato”), *pochmel’nyj* (“con i postumi della sbornia”), *vygljadel plochovato* (“aveva una brutta cera”), *razomnem?* (“ci rilassiamo un po’?”), *značit, tak* (“e così”), *vsë chorošo* (“tutto bene”), *zamotalas’ vo vsjakich delach* (“ero oberata di impegni”). Solo in un paio di occasioni l’autrice ricorre a espressioni gergali: *sem’ja idiotov!* (“che famiglia di idioti!”) e *doktor ty chrenov* (“sei un medico del cavolo”). Due racconti si contraddistinguono in particolare per la presenza del lessico delle emozioni: in *La scala a pioli* prevalgono parole legate alla sfera semantica del dolore (“pianse amaramente”, “la madre le fece così tanta pena”), mentre ne *Il figlio maggiore* sono frequenti verbi che esprimono paura e preoccupazione (“diventavano nervosi”, “temevano”, “cominciò ad agitarsi”, “ho paura”). Nel racconto *La scala a pioli* prevale invece il lessico della violenza: Loškarev picchia la moglie, che si pulisce il sangue dal viso, minaccia di ammazzarla e di sgozzarla; egli tira addosso alla figlia un giocattolo di legno e la colpisce in testa. Anche ne *Il figlio maggiore* vengono raccontati degli episodi di tensione all’interno del rapporto tra marito e moglie, ma i toni della narrazione sono completamente diversi: quando il marito si ubriaca la moglie si arrabbia in maniera dolce e affettuosa, guardandolo con tenerezza e ridendoci sopra; quando la moglie ha delle crisi isteriche il marito la guarda con dolcezza; dire che si amano sarebbe riduttivo, si adorano. Nel racconto *La scala a pioli* sono

---

<sup>123</sup> Il termine “paronimo” indica una parola che è simile a un’altra nella forma, ma ne differisce nel significato.

presenti tecnicismi legati alla lavorazione del legno come *obtesannye* (“sbozzato”)<sup>124</sup> e *ščepa* (“truciolo”).<sup>125</sup> Ne *Il figlio maggiore* e *L’ultima settimana* l’autrice utilizza la terminologia della medicina e della psicologia: Denis sarà traumatizzato se viene a sapere la verità da un estraneo e sua madre ogni tanto ha delle crisi isteriche; Ženja è una psicoterapeuta autodidatta, ha sviluppato una sua metodologia e analizza con Vasilisa il suo passato e il suo presente; Vasilisa soffre di una psicosi maniaco-depressiva in fase acuta che ora rimane latente, ora si manifesta come un eczema; lo psichiatra Krestovskij prescrive alla ragazza l’aloperidolo. Nel racconto *Il kimono* gli abiti vengono descritti soffermandosi con particolare attenzione sulle tinte e sui tessuti: rosso scarlatto, blu fumo, seta fine e lucente, seta grezza, panno, e cotone.

Ulickaja ricorre spesso a un uso figurato del linguaggio, segnalato nei testi dalla presenza di fraseologismi e metafore. Nella resa in italiano, in alcuni casi si è scelto di optare per espressioni idiomatiche che hanno un significato equivalente rispetto a quelle del testo originale: *ruki u nego byli zoloty* (“le sue mani erano d’oro”); *u Denisa otleglo ot serdca* (“al ragazzo si alleggerì il cuore”), *u menja éto v krovi* (“ce l’avevo nel sangue”), *v režime «fastfud»* (“in modalità ‘fast food’”), *poddalas’ na étu primanku* (“aver abboccato a quest’esca”). In altri casi si è dovuto ricorrere all’espansione o alla sintesi del testo originale: *pravdy radi* (“per amore del vero”),<sup>126</sup> *isčez iz polja zrenija* (“sparì dalla vista”).<sup>127</sup> Infine, nei seguenti passaggi si è dovuto apportare una piccola modifica alla sfera semantica: *pojavis’ na svet* (“nacquero”),<sup>128</sup> *skelet v škafu stojal* (“aveva uno scheletro nell’armadio”),<sup>129</sup> *sovsem svoj čelovek* (“fa proprio al caso nostro”),<sup>130</sup> *ego naskvoz’ prožglo* (“gli bruciò fino al midollo”),<sup>131</sup> *chozajka doma kosnulas’ étego starogo naryva* (“la padrona di casa fece riferimento alla vecchia ferita”),<sup>132</sup> *s uma cošli* (“siete fuori di testa”),<sup>133</sup> *takimi nizkimi upražnenijami* (“attività di così bassa lega”),<sup>134</sup> *postavit’*

<sup>124</sup> Il verbo “sbozzare” significa dare la prima forma al blocco o alla massa di materia da cui si vuole trarre una scultura o altro determinato oggetto.

<sup>125</sup> Per “truciolo” si intende il materiale impiegato nella fabbricazione di ceste e cappelli ricavato con appositi utensili da tronchi sottili di piante a legno bianco, tagliati ancora verdi e senza nodi, e sottoposti a particolari processi di inumidimento.

<sup>126</sup> Lett. per la verità.

<sup>127</sup> Lett. sparì dal campo visivo.

<sup>128</sup> Lett. vennero al mondo.

<sup>129</sup> Lett. stava uno scheletro nell’armadio.

<sup>130</sup> Lett. è proprio il nostro uomo.

<sup>131</sup> Lett. gli bruciò da parte a parte.

<sup>132</sup> Lett. la padrona di casa toccò il vecchio ascesso.

<sup>133</sup> Lett. siete usciti di senno!

<sup>134</sup> Lett. esercizi così bassi.

*galočku* (“per aver spuntato una casella”).<sup>135</sup> In vari passaggi, inoltre, la scrittrice invita il lettore a cogliere il significato figurato delle parole attraverso le metafore:

- *лицо ее было покрыто крупной рябью, как лужа в начале дождя* (“il viso era coperto da grandi increspature, come una pozzanghera quando inizia a piovere”).
- *Снег [...] ложась на землю, светил не хуже электричества* (“la neve a terra brillava non meno della luce elettrica”).
- *Революцией сорок восьмого года, потому что на подходе к старости бывает у мужчин такой порыв – начать новую жизнь, завести новую семью* (“la ‘rivoluzione dei quarantotto anni’, perché avvicinandosi alla vecchiaia agli uomini viene un impulso irrefrenabile di iniziare una nuova vita e creare una nuova famiglia”).
- *Изящная японка превращается в горбатое чудовище* (“un’elegante donna giapponese si trasforma in una sorta di ‘mostro gobbo’”).
- *Такие, как ты, – штучный товар, не каждому по плечу* (“una donna come te è un bene di qualità rara, non tutte le spalle sono in grado di reggerlo”).

Quando la comunicazione verbale di fatto non è possibile, Ulickaja ricorre alla gestualità. I “quadretti” di straordinaria forza rappresentativa nel racconto *Il figlio maggiore* esprimono lo stato d’animo dei personaggi e il “non detto” fra loro. Per prepararsi alla conversazione impegnativa che deve affrontare con Denis e per farsi coraggio, il padre agita la bottiglia di vodka vuota, la guarda contro luce, la inclina, fa uscire alcune gocce, annusa e sospira. Negli istanti che precedono l’inizio del discorso, il padre si toglie e si rimette gli occhiali, appoggia le mani sul tavolo davanti a sé come uno scolareto, grugnisce e corruga le sopracciglia. In preda all’agitazione, Denis serra la bocca per impedire che gli angoli si abbassino come quelli un bambino ferito, tasta il tavolo con la mano, gratta con le unghie una briciola incrostata.

La narrazione si svolge in terza persona nei racconti *La scala a pioli* e *Il figlio maggiore*, e in prima persona ne *L’ultima settimana* e *Il kimono*. Ne *Il figlio maggiore* il punto di vista è quello del padre per la maggior parte del racconto, ma verso la fine l’io narrante condivide i pensieri del figlio. In tutti gli altri racconti il punto di vista è quello di figure femminili che soffrono fisicamente ed emotivamente. Ne *La scala a pioli* è quello di una bambina di nove anni: il narratore riporta i suoi pensieri, e il padre violento

---

<sup>135</sup> Lett. per aver messo un segno di spunta.

viene reificato nell'immagine di un 'diavolo senza gambe'. L'utilizzo frequente di domande retoriche da parte dei personaggi o dell'io narrante rende il lettore partecipe dell'interiorità dei protagonisti e fa provare empatia nei loro confronti. Nina si domanda se il padre urlava tanto per minacciare o se avrebbe potuto uccidere veramente la madre. Ženja interroga Vasilisa, sé stessa e il lettore: "È successo qualcosa Vas'ka?", "Va tutto bene, no?", "Tu hai venticinque anni, giusto?", "Perdonato cosa? Perdonato chi? Perché?", "Dovevo offrirle di restare o darle i soldi per un taxi?".

#### 4.2.5 Alcune annotazioni culturali

Si è già discusso delle competenze che un traduttore letterario valido deve possedere: oltre a conoscenze e abilità linguistiche, i traduttori devono essere esperti anche delle usanze, delle abitudini e delle tradizioni delle culture di riferimento. Devono conoscere la geografia, la storia sociale e la politica delle rispettive lingue. In altre parole, devono essere anche dei mediatori culturali.<sup>136</sup> L'espressione "mediatore culturale" appare per la prima volta nell'opera curata da S. Bochner *The mediating person: bridges between cultures* (1981).<sup>137</sup> Nel suo contributo lo psicologo sociale australiano R. Taft definì il mediatore come colui che facilita la comunicazione, la comprensione e l'interazione tra individui o gruppi che si differenziano per linguaggio e cultura. Questo delicato ruolo viene svolto interpretando le espressioni, le intenzioni, le percezioni e le aspettative di ogni gruppo culturale nei confronti dell'altro. Secondo Taft per operare come mediatore tra diverse culture una persona deve avere le seguenti cognizioni: conoscenza della società (la storia, il folklore, le usanze, le tradizioni, i valori, i divieti, le condizioni ambientali e la loro importanza, i popoli confinanti, persone di rilievo nella società ecc.); doti comunicative (a livello scritto, orale, non verbale, prossemico); e competenze sociali (conoscenza delle norme che regolano le relazioni sociali nella società, comprensione del livello emotivo).<sup>138</sup> Alla luce di queste riflessioni, si è reso necessario indagare gli aspetti

---

<sup>136</sup> Cf. M. ULRYCH, *Tradurre: un approccio multidisciplinare*, Torino: Utet, 1997.

<sup>137</sup> A.A. V.V. *The mediating person: bridges between cultures*, a cura di S. Bochner, Cambridge: Schenkman, 1981.

<sup>138</sup> R. TAFT, *The role and personality of the mediator*, in A.A. V.V., *The mediating Person: Bridges between cultures*, op. cit., pp. 53-88.

culturali più rilevanti per una comprensione adeguata dell'opera originale: si presentano qui di seguito i risultati dell'analisi.

Nel racconto *La scala a pioli* le due anziane fedeli che trovano Vasilij disteso a terra e ricoperto di neve erano andate a messa nella «chiesa di Pimenov, rinnovazionista e di partito». L'aggettivo *obnovlenčeskij*<sup>139</sup> letteralmente significa 'che, chi rinnova' e appartiene alla sfera semantica del sostantivo *obnovlenie* ('rinnovamento') e del verbo *obnovljat'* ('rinnovare', 'restaurare'). Tradurre il sintagma *cerkov' obnovlenčeskiju* con l'espressione 'chiesa rinnovatrice' è un errore che comporta la perdita di un preciso riferimento storico degli eventi che coinvolsero la Chiesa ortodossa russa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. La necessità di rinnovare la Chiesa ortodossa sorse intorno agli anni Sessanta dell'Ottocento, sulla via delle grandi riforme dello zar Alessandro II (1818-1881). Nel 1905 un gruppo di sacerdoti di San Pietroburgo, noti come "I Trentadue", pubblicò un *memorandum* nel quale si esponevano le principali questioni religiose del cosiddetto movimento rinnovazionista.<sup>140</sup> Durante la Rivoluzione d'Ottobre il Movimento crebbe esponenzialmente, ottenendo un vasto consenso grazie al proprio approccio democratico e sociale. Successivamente i rinnovazionisti si schierarono a fianco del governo bolscevico. Il Movimento tentò senza successo di limitare l'anticlericalismo<sup>141</sup> del governo, ma il Concilio reagì vigorosamente: cacciò i sacerdoti rinnovazionisti dalla Chiesa, istituì a sua volta la cosiddetta "Amministrazione ecclesiastica suprema" che prese il nome di "Chiesa Vivente", e appoggiò il nuovo stato per propagandare i propri ideali ormai non solo spirituali, ma anche politici.<sup>142</sup> Il Partito Comunista sfruttò la situazione di divisioni interne per indebolire le fondamenta della Chiesa, e attuò una serie di decreti per ratificare la separazione tra Stato e Chiesa: i beni ecclesiastici furono confiscati, le istituzioni pedagogiche e spirituali vennero chiuse, l'insegnamento del catechismo fu vietato; i preti furono selvaggiamente torturati e

---

<sup>139</sup> Si vedano anche i seguenti termini: *obnovlency* 'rinnovazionisti', *obnovlenčestvo* 'rinnovazionismo', *obnovlenčeskij raskol* 'scisma rinnovazionista'.

<sup>140</sup> I temi principali erano: la separazione tra Stato e Chiesa, la forma conciliare di amministrazione della Chiesa al posto del Patriarcato, l'introduzione del calendario Gregoriano, l'inserimento delle liturgie in russo parlato al posto dello slavo ecclesiastico, e il ripristino dei vescovi che erano stati perseguitati dalle autorità zariste in quanto ritenuti sovversivi (o semplicemente vicini ai movimenti di sinistra estrema che diedero adito alla rivoluzione del 1905).

<sup>141</sup> Per anticlericalismo si intende l'atteggiamento di opposizione all'ingerenza del potere ecclesiastico nella vita politica e sociale di un Paese. Ad esempio, dapprima fu proibito ai sacerdoti di insegnare nelle scuole pubbliche, successivamente vennero abolite le scuole religiose e nazionalizzate le proprietà ecclesiastiche.

<sup>142</sup> Cf. <https://foma.ru/nachalo-dvizheniya-czerkovnyix-obnovlenczev.html> (ultimo accesso: 17/05/2024).

assassinati, e le monache violentate. Gli arresti e le persecuzioni durarono in diverse ondate<sup>143</sup> fino al 1988 quando, in occasione del millesimo anniversario della conversione della Rus' al Cristianesimo, il patriarca Pimen (1910-1990) si incontrò con il presidente Gorbačëv (1931-2022) e discussero di una legge sulla libertà di coscienza, volta a restituire alla Chiesa i suoi diritti spirituali ed educativi. Questo evento divenne un momento storico di enorme importanza che pose fine alla persecuzione dei Cristiani Ortodossi in Unione Sovietica.<sup>144</sup>

Nel racconto *Il Kimono* si fa riferimento al musicista e pittore russo M. Matjušin (1861-1934) e alla moglie E. Guro (1877-1913), poetessa e pittrice. Potrebbe sembrare che la scelta sia ricaduta su queste due figure artistiche casualmente, solo per menzionare qualcuno di meno conosciuto rispetto a nomi più famosi. Tuttavia un'analisi più approfondita ha messo in luce alcune riflessioni interessanti. Matjušin lavorò come violinista nell'Orchestra filarmonica di San Pietroburgo dal 1882 al 1913. Nel 1910 fondò insieme alla moglie l'associazione di pittori d'avanguardia 'Unione della gioventù'<sup>145</sup> a San Pietroburgo. L'Unione fu concepita per riunire artisti non accademici, ed era aperta ad accogliere tutte le innovazioni stilistiche. Nel 1913 Matjušin compose la musica per l'opera teatrale futurista *La Vittoria sul Sole* insieme al poeta cubo-futurista A. Kručënych (1886-1968), che ne scrisse i versi, e a uno dei padri dell'astrattismo russo, K. Malevič (1879-1935), che si occupò dei costumi e della scenografia. I protagonisti dell'opera, i 'Macisti avveniristici', sono un gruppo di "superuomini" che combattono e uccidono il Sole. Raggiungono quindi un nuovo mondo, il "Decimo Terro", dove non esiste più la forza di gravità e l'universo è ristrutturato nella forma essenziale di un quadrato metà bianco e metà nero.<sup>146</sup> La vittoria sulle forze cosmiche e la conquista degli astri simboleggia la rivolta contro ogni imposizione del passato. L'opera viene considerata il preludio al Suprematismo<sup>147</sup> e il primo spettacolo cubo-futurista.<sup>148</sup> Malevič realizza sei

---

<sup>143</sup> Cf. <https://www.maurizioblondet.it/la-persecuzione-giudeobolscevica-la-chiesa-ortodossa/> (ultimo accesso: 17/05/2024).

<sup>144</sup> Cf. [https://www.gazeta.ru/science/2021/06/01\\_a\\_13616834.shtml](https://www.gazeta.ru/science/2021/06/01_a_13616834.shtml) (ultimo accesso: 17/05/2024).

<sup>145</sup> *Sojuz molodëži*.

<sup>146</sup> G. DI MILIA, *L'invisibile, vuoto come una tasca*, in *Kazimir Malevič: Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Milano: Abscondita, 2000, pp. 127-150.

<sup>147</sup> L'idea alla base di questo movimento artistico è la più completa semplificazione degli elementi figurativi per giungere a una pura combinazione di elementi geometrici, intesi come l'essenza "suprema" della visione.

<sup>148</sup> I. M. BATTAFARANO, M. MARZADURI, D. RIZZI, *Scritti sul futurismo russo*, New York: Peter Lang, 1991, p. 91.



bozzetti per *La Vittoria sul Sole*, che ritraggono forme geometriche primarie (quadrati, cerchi, croci, rettangoli) e pochi colori. Lo spazio che aspira a rappresentare fatica a essere riportato sulla carta, poiché si trova al di là della ragione: non c'è più un punto di fuga, perché non c'è più la separazione tra primo piano e fondo; in questo modo, lo spettatore è obbligato a compiere lo sforzo di abbandonare una lettura esclusivamente visiva per passare al ragionamento.<sup>149</sup> Malevič e Matjušin ricercano assieme «nuovi procedimenti che insegnino un modo nuovo di comprendere il mondo, superando il mondo reale, affrancandosi dai sensi e dalla ragione, per attingere a una realtà superiore» vagliando nuove forme di espressione nell'arte, nella letteratura e nella musica.<sup>150</sup>

Matjušin trascorse più di un decennio a studiare il colore, ed espose i risultati della sua ricerca nell'opera *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovykh sočetanij. Spravočnik po svetu (La regolarità della variabilità delle combinazioni di colori. Manuale del colore)*.<sup>151</sup> L'oggetto delle ricerche e degli esperimenti non era solo il colore in sé, ma anche i processi della visione umana in diverse condizioni. Secondo Matjušin, infatti, le qualità estetiche delle armonie cromatiche dipendono direttamente da fattori fisiologici e psicologici legati alla percezione, a loro volta strettamente connessi alla facoltà creativa. Così nel manuale inserisce a supporto delle esposizioni teoriche alcune tavole di colori con lo scopo di stimolare l'intuizione dell'artista, allenare i suoi occhi ed eccitare la sua immaginazione creativa. Matjušin sostenne che il valore della visione risiede nella capacità non solo di vedere i dettagli, ma anche di cogliere tutto ciò che si osserva nella sua interezza. È nella capacità di “allargare” l'angolo della visione e nei cambiamenti di prospettiva che le regolarità della percezione del colore si manifestano pienamente. Secondo Matjušin le persone non sfruttano al massimo le proprie capacità visive, egli esortava quindi a coltivare l'abitudine di guardare tutto insieme, per intero.<sup>152</sup>

La protagonista del racconto *Il Kimono* è alla ricerca di un kimono autentico, e chiede consiglio ai conoscenti in Giappone per trovarne uno. Viene portata in un grande magazzino di Tokyo, dove vendono kimono costosi di colore rosa caramello o decorati con grandi fiori; la protagonista, tuttavia, li ritiene pacchiani, di cattivo gusto rispetto a

---

<sup>149</sup> L. SCALA, *La Vittoria sul Sole di Malevič: la dissoluzione della realtà*, «FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città», 2020, 51: pp. 49-57.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>151</sup> M. MATJUŠIN, *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovykh sočetanij. Spravočnik po svetu*, Moskva: D. Aronov, 2007.

<sup>152</sup> Cf. <http://www.raruss.ru/avant-garde/2541-matiushin.html> (ultimo accesso: 22/05/2024).

ciò che aveva in mente. Un giorno si trova casualmente in un mercato di Kyoto, e scorge su una bancarella quelli che le sembrano i *kimono* dei suoi sogni: vecchi, rammendati, con toppe e macchie, ma autentici. Parlando con le donne che li vendono grazie all'interprete, viene a sapere che il ricavato sarebbe stato destinato a dei bambini disabili. Come Matjušin, Ulickaja dice che se non guardiamo le cose con la giusta concentrazione i nostri occhi rischiano di essere ingannati, e se non si osserva da prospettive diverse non è possibile cogliere la completezza e l'autenticità delle manifestazioni della vita.

Matjušin giunse a un'altra conclusione che può rappresentare un interessante parallelismo con la raccolta di Ulickaja. Secondo l'artista il colore è un fenomeno complesso e mobile, poiché dipende dai colori vicini, dall'intensità della luce e dalla scala dei campi di colore. In altre parole, la percezione e la tonalità effettive del colore dipendono dall'ambiente in cui si trova, che ne determina le condizioni e le peculiarità. Le tavole contenute nel manuale, con le loro combinazioni e contrasti di tonalità, sono concepite per il movimento spaziale dei colori, per le transizioni da uno all'altro e per le loro diverse connessioni compositive.<sup>153</sup> Questo stesso principio sembra guidare, sul piano strutturale, la disposizione dei singoli racconti all'interno della raccolta dell'autrice, creando quella circolarità e intertestualità fra motivi e rimandi tematici di cui si è parlato nel capitolo precedente.

I racconti *La scala a pioli a L'ultima settimana* sono accomunati dalla tematica del trauma. Originariamente il termine deriva dal greco τραῦμα ("ferita"), e viene utilizzato nell'ambito della medicina per indicare una lesione prodotta nell'organismo da un agente esterno capace di azione improvvisa, rapida e violenta. Successivamente esso viene adottato anche dalla psichiatria per designare un turbamento dello stato psichico prodotto da un avvenimento dotato di notevole carica emotiva.<sup>154</sup> R. Branchini ha tracciato l'evoluzione della nozione di trauma dal dibattito psicologico del primo Ottocento alla recente costituzione del genere letterario *Trauma Fiction*.<sup>155</sup> Nel 1899 lo psichiatra tedesco Hermann Oppenheim (1858-1919) teorizzò la nevrosi traumatica quale

---

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Cf. <https://www.treccani.it/vocabolario/trauma/> (ultimo accesso: 22/05/2024).

<sup>155</sup> R. BRANCHINI, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2013, 2: pp. 389-402.

una distorsione dell'attività del sistema nervoso a seguito di un forte *shock* emotivo.<sup>156</sup> A partire dalla fine del XIX secolo la nozione di trauma viene integrata con gli studi medici sull'isteria: da questa unione prenderanno avvio gli studi di P. Janet (1859-1947) e S. Freud (1856-1939), due riferimenti imprescindibili dello sviluppo dei *Trauma Studies*. Secondo la teoria di Janet il trauma è all'origine del fenomeno della dissociazione: la memoria traumatica, incomprensibile al soggetto a causa di una mancata adattabilità alla memoria ordinaria, è alla base della creazione di un sistema di idee fisse subconscie, che influenzano in modo determinante il comportamento del soggetto traumatizzato.<sup>157</sup> Nell'opera freudiana realtà psichica, memoria e trauma sono correlate tra loro. Il fondatore della psicoanalisi avanza l'ipotesi di una repressione causata non dall'esperienza concreta dell'evento traumatico, bensì da un'interpretazione di esso a posteriori e più consapevole. Egli descrive il trauma in termini di una lacerazione improvvisa dello scudo protettivo dell'Io, dovuta a un'esperienza spaventosa e improvvisa alla quale la persona non è preparata. L'eccesso di energia psichica causato dalla forte emozione è responsabile della rimozione dell'evento: non essendo integrato nella coscienza, esso non può essere ricordato a parole, ma ne permane comunque una sua registrazione inconscia. L'esperienza della Seconda Guerra Mondiale, riconosciuta come il primo trauma di massa dell'Occidente, contribuisce ad apportare nuovi sviluppi delle teorie contemporanee sul trauma. Il dibattito nato attorno all'Olocausto ha un ruolo sostanziale all'interno dei *Trauma Studies*, e verte su due tematiche principali: il valore della testimonianza e la rappresentabilità dell'esperienza traumatica. Tra gli altri, una tra le figure più importanti e influenti che conferisce un inedito spessore psicologico ai *Trauma Studies* è C. Caruth. Riprendendo le teorie freudiane Caruth spiega che la ferita della mente non è un evento semplice e guaribile come la ferita del corpo, ma piuttosto un evento che viene sperimentato troppo inaspettatamente per essere pienamente conosciuto, e non è quindi disponibile alla coscienza fino a quando non si impone di nuovo, ripetutamente, negli incubi e nelle azioni ripetitive del sopravvissuto.<sup>158</sup> Una tappa

---

<sup>156</sup> Cf. P. LERNER, *Rationalising the Therapeutic Arsenal: German Neuropsychiatry in World War I*, in M. BERG, G. COCKS, *Medicine and Modernity: Public Health and Medical Care in Nineteenth and Twentieth Century Germany*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 121-148.

<sup>157</sup> F. PUTNAM, *Pierre Janet and Modern Views of Dissociation*, «Journal of traumatic stress», 1989, 2: pp. 413-429.

<sup>158</sup> Cf. C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.

fondamentale, infine, è segnata dagli studi di B. Van der Kolk (1943) e O. Van der Hart (1941), in quanto le loro teorie hanno fornito una base scientifica alla concezione del trauma inteso come aporia della rappresentazione. La forte emozione derivata dallo *shock* traumatico impedisce all'ippocampo di collocare i dati dell'esperienza in precise coordinate spazio-temporali.<sup>159</sup>

I due personaggi Nina e Vasilisa vivono un trauma quando sono ancora ragazzine: la prima tenta di uccidere il padre alcolizzato e violento; la seconda abbandona la madre che sta per morire e la sorellina di otto anni. I sintomi che si manifestano a seguito dell'evento traumatico sono diversi. Vasilisa non riesce a dormire la notte, perché la madre defunta le appare in sogno con le sembianze di un gatto o di Nefertiti. Nina sperimenta quello che P. Levi ha definito "il caso limite della deformazione del ricordo di una colpa commessa", ovvero la sua soppressione.<sup>160</sup> Con la stessa apparente semplicità e rapidità con cui tira lo zerbino verso di sé facendo ruzzolare il padre giù dalle scale, Nina chiude la porta dietro di sé e innalza una barriera di auto-difesa, lasciando il ricordo di quanto è appena successo al di là della soglia. A differenza di Vasilisa, che rivive lo *shock* inconsciamente nei sogni e consciamente parlando con Ženja, Nina lo rimuove nel momento stesso in cui si verifica. Il modo migliore per difendersi dall'invasione di memorie pesanti è impedirne l'ingresso, perché è più facile bloccare l'accesso a un ricordo che liberarsene dopo che è stato registrato.<sup>161</sup> La narratrice Ženja consente di osservare la tematica del trauma da un'ulteriore prospettiva. Nina e Vasilisa sono accomunate dal senso di colpa per aver compiuto un gesto estremo. Per Ženja, invece, non c'è il dolo: a differenza di Nina, non ha bisogno di elaborare un meccanismo di difesa per discolparsi di una colpa. Questo, tuttavia, non le impedisce di continuare a tormentarsi ripercorrendo nella sua mente l'ultima settimana di vita dell'amica, e domandandosi se avesse potuto fare qualcosa di diverso per salvarla. Il finale del racconto è emblematico: "Sono trascorsi vent'anni. Sono morti i miei genitori, il mio primo marito, molti amici se ne sono andati. Ma io continuo a ricordare quel lunedì: se solo l'avessi lasciata dormire da me...". La narrazione in prima persona costituisce un espediente

---

<sup>159</sup> O. VAN DER HART, B. VAN DER KOLK, *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma*, in C. CARUTH, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182.

<sup>160</sup> Cf. P. LEVI, *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi, 2020.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

letterario di Ulickaja per coinvolgere il lettore e renderlo testimone degli eventi.<sup>162</sup> Si possono distinguere due livelli di “testimonianza”: da un lato c’è Ženja che ascolta il trauma di Vasilisa, dall’altro il lettore che viene reso partecipe del trauma di Ženja. In questo modo, Ženja “trasferisce” sul lettore quello stesso senso di colpa e responsabilità che lei stessa sente nei confronti di Vasilisa.

#### 4.2.6 Il metatesto e le sfide traduttive

Nel presente paragrafo si illustrano i punti che si sono rivelati più “problematici” durante il processo di traduzione, e le soluzioni a cui si è fatto ricorso per una resa efficace:

- *толкалки*: per questo termine presente nel racconto *La scala a pioli* non solo non esiste un equivalente diretto adeguato in italiano, ma non è stato possibile trovarne menzione neppure nei dizionari monolingui di lingua russa. Si è dovuti ricorrere a Internet e all’analisi del co-testo. Il campo semantico al quale fa riferimento è quello del termine *толкание*, che significa 1. ‘spinta’, ‘spingimento’, ‘urto’; 2. (sport) lancio, getto; del derivato *толкатель*, che corrisponde a 1. (meccanica) spintore, spingitore, spingitoio; 2. (sport) lanciatore; e infine del verbo *толкать*, che si rende con 1. dare spinte, spingere, urtare 2. spingere, far muovere con spinte 3. incitare, stimolare, spingere. Il dizionario online della Treccani definisce “spintore” così: «nella tecnica, termine con cui si indicano vari dispositivi usati, in macchine e impianti, per trasmettere una spinta a un determinato organo (derivato di ‘spingere’, dalla forma del participio passato “spinto”)»<sup>163</sup>. Il termine “spingitoio”, invece, viene definito come «un attrezzo, dispositivo, congegno per spingere; in particolare: a. dispositivo che serve per introdurre e spingere lingotti o pezzi metallici semilavorati entro i forni di trattamento; b. nei fucili a ripetizione con serbatoio nel fusto, congegno di forma cilindrica, che, sotto l’azione di una molla elicoidale, spinge le cartucce verso la camera di caricamento».<sup>164</sup> Queste due alternative sono chiaramente di ambito troppo tecnico e settoriale per costituire una soluzione efficace in una traduzione letteraria. Con *толкалки* oggi si fa riferimento a dei giocattoli,

---

<sup>162</sup> Cf. S. YOUNG, *Recalling the Dead: Repetition, Identity, and the Witness in Varlam Shalamov’s Kolymskie rasskazy*, «Slavic Review», vol. 70, 2, 2011: pp. 353-372.

<sup>163</sup> Cf. <https://www.treccani.it/vocabolario/spintore/> (ultimo accesso: 30/05/2024).

<sup>164</sup> Cf. <https://www.treccani.it/vocabolario/spingitoio/> (ultimo accesso: 30/05/2024).

soprattutto in legno, costituiti da una figura (che può avere forme diverse, come un cane, una macchina, ecc.) con le ruote e un'asta che può essere impugnata per spingerli. Sono state valutate quindi come opzioni asta, manico, gioco trainabile, preferendo alla fine la variante 'giocattolo a spinta'.

- *Напрыгала*: il verbo imperfettivo *прыгать* significa "saltare", "balzare", e con l'aggiunta del suffisso *на-* viene utilizzato nell'ambito di un registro gergale con il significato di "far saltar fuori" o "far scaturire". Se si volesse rendere l'originale in modo neutro rispettando il significato si potrebbe ricorrere a "partorire", "procreare", o "generare"; tuttavia in questo modo ci sarebbe una perdita stilistica rispetto all'efficacia del registro. Si è pensato, quindi, che una soluzione per una resa migliore possa essere il verbo "sforzare", il quale contiene inoltre la sfumatura di reiterazione dell'azione, in quanto in senso figurato significa "produrre in grande quantità e con notevole continuità".
- *Если не убился, то пусть замерзнет, как Шура-пьяница замерзла в том году прямо во дворе на лавочке*: il verbo *замерзнуть* significa letteralmente "congelare", "morire di freddo", "assiderarsi". Lo stesso verbo viene ripetuto a distanza di poche righe, e per evitare la ripetizione meno accettata in italiano rispetto al russo si può valutare di scegliere un sinonimo. Un buon traduttore deve tuttavia tenere in considerazione che in questo caso l'autrice sta esponendo i pensieri di una bambina di nove anni, e utilizzare un verbo come "morire assiderato" sarebbe inadatto, seppure semanticamente equivalente, in quanto appartiene a un lessico "alto" e istruito che una bambina non può possedere, soprattutto in una situazione di scarsa scolarizzazione.
- *Институт*: il termine indica un'istituzione educativa che come l'università offre programmi di istruzione superiore. Il più delle volte gli istituti sono altamente specializzati, cioè forniscono una formazione professionale specifica per un particolare settore: economia, legge, psicologia, medicina, architettura, lettere. Gli istituti possono esistere da soli o operare all'interno di un'università come parte integrante o settore della stessa. L'Unione Sovietica investì molte risorse nello sviluppo dell'istruzione accademica: subito dopo la Rivoluzione i bolscevichi fondarono un gran numero di nuove università per la classe proletaria. Ancor di più ne furono fondate negli anni Trenta, quando il programma di industrializzazione su

larga scala iniziò a richiedere nuovi specialisti. Nonostante molti istituti di istruzione superiore sorti in epoca sovietica siano ora università o accademie, la parola “istituto” è ancora ampiamente utilizzata nel linguaggio quotidiano. Nei due racconti *Il figlio maggiore* e *L'ultima settimana* si è optato per la resa con “università”, in quanto in italiano è più comunemente utilizzato per indicare l'istruzione di livello superiore, e anche al fine di per evitare di creare fraintendimenti con il significato generale di “istituto” quale «ente pubblico o privato cui è affidato il compito di impartire l'istruzione nei vari gradi in cui esso si articola (scuole elementari e secondarie, università). Nell'uso scolastico italiano, infatti, il termine è utilizzato genericamente per qualsiasi scuola secondaria».<sup>165</sup>

- *Кроме кимоно, там наворочено еще много всякого другого, а когда поверх кимоно с огромным поясом-протезом сверху накидывают еще какую-то шелковую одежду*: si è svolta una piccola ricerca sul *kimono* nuziale, che ha una lunga tradizione. Esso è composto da tre parti principali: il “classico” *kimono* elegante con maniche ampie e lunghe che prende il nome di “*kakeshita*”; la cintura chiamata “*obi*”, realizzata in tessuto pregiato; e, infine, il soprabito decorato e ricamato in maniera preziosa che prende il nome di “*uchikake*” e che viene indossato sopra il *kimono*. Tutti gli elementi tessili che lo compongono vengono tagliati da un unico rotolo di stoffa. Tale tessuto è solitamente in seta o broccato, e viene chiamato “*tan*”. Le cuciture sono realizzate a mano seguendo una linea esclusivamente retta, fatta eccezione per il colletto che richiede delle piccole cure. Non vengono apposti cerniere o bottoni, così come non esistono taglie differenti. Il modello viene realizzato nello stesso modo per tutte le donne: per accordare l'abito alla propria fisicità è possibile utilizzare una piega particolare che ne riduce la lunghezza e che viene coperta successivamente dalla cintura.<sup>166</sup>
- *И тонким конусам из жердей, сооруженным поверх сосен для защиты от снегопада — чтобы сырой тяжелый снег не сломал ненароком драгоценной ветки*:<sup>167</sup> si tratta della cosiddetta tecnica “*Yukitsuri*”. Nella regione settentrionale del

---

<sup>165</sup> Cf. <https://www.treccani.it/vocabolario/istituto/> (ultimo accesso: 30/05/2024).

<sup>166</sup> Cf. <https://www.ilsake.it/il-kimono-nuziale-giapponese-tradizione-e-stile/> (ultimo accesso: 30/05/2024).

<sup>167</sup> Si riporta la proposta di traduzione: “che delle sottili strutture coniche fossero state issate in cima ai pini per proteggerli dalle neviccate: in questo modo la neve bagnata e pesante non avrebbe spezzato accidentalmente un ramo prezioso”.

Giappone, in cui le neviccate sono abbondanti, sulla cima degli alberi viene issato un palo dal quale si tendono delle corde, e poi si legano ai rami che si intende sostenere a distanza regolare. Il risultato è un cono sospeso di corde che impediscono il cedimento dei rami e li proteggono dalla rottura eventualmente causata dal peso eccessivo della neve. Come in molte opere artigianali giapponesi, gli “*Yukitsuri*” sono una combinazione di funzionalità e bellezza. Nella cultura giapponese gli alberi hanno un ruolo di grande importanza che ha origine nella religione shintoista, la più antica del Paese. Secondo questo culto gli alberi sono animati da spiriti responsabili di conservare l’equilibrio tra uomo e natura. Per tale motivo in Giappone essi, e soprattutto quelli più antichi, vengono trattati con grande rispetto e attenzione: si crede, infatti, che se qualcuno li abbatte, dovrà fare i conti con l’ira degli spiriti.<sup>168</sup> In questo caso, come in quello precedente, la sfida traduttiva è stata rappresentata dalla profonda differenza rispetto alla cultura nipponica: a seguito di una ricerca per approfondire le due realtà culturali e colmare la lacuna di informazioni non si sono comunque riscontrate grosse difficoltà nella resa in italiano.

- L’analisi degli effetti del trauma sui personaggi è strettamente legata ad aspetti relativi al profilo stilistico e formale del testo.<sup>169</sup> Durante il processo di traduzione del racconto *L’ultima settimana* un punto “problematico” è stato la resa dei tempi verbali. D. La Capra ha individuato e spiegato dettagliatamente due fasi che possono verificarsi dopo aver vissuto un evento traumatico. Nella fase di “*working through*” chi ha subito un forte shock è in grado di distinguere tra passato e presente, dal momento che ricorda che qualcosa è successo “allora”, ma al contempo è consapevole di vivere nel “qui e ora”. Ad esempio, nel racconto *La scala a pioli* la narratrice usa esclusivamente i tempi al passato anche quando riporta i pensieri di Nina: “Sarebbe bene ottenere prima la stanza,” rifletteva Nina, oppure “Dovrei uccidere questo diavolo senzagambe,” pensò Nina. La categoria del tempo viene utilizzata in modo lineare, e la resa in italiano non comporta grosse difficoltà, se non la scelta del tempo verbale più adatto per rendere i diversi rapporti di contemporaneità, anteriorità o posteriorità nel passato. Nella fase di “*acting out*” la linea temporale che separa il passato e il presente è sfumata, e le distinzioni spazio-temporali tra “qui” e “lì”, e tra

---

<sup>168</sup> Cf. <https://www.greenme.it/ambiente/natura/yukitsuri-proteggere-alberi-neve/> (ultimo accesso: 30/05/2024).

<sup>169</sup> C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, op. cit..



“ora” e “allora” si annullano. Si è perseguitati dal passato e si è ossessionati dalla ripetizione compulsiva di scene traumatiche; il passato ritorna, mentre il futuro è bloccato o perduto in un circolo infinito di *feedback* malinconici.<sup>170</sup> Nel racconto *L'ultima settimana* la narratrice, che dopo vent'anni non ha ancora superato la perdita dell'amica, vive evidentemente nella fase di “*acting out*”. L'uso dei tempi è complesso fin dall'inizio: non essendoci stata una effettiva rielaborazione del trauma, verbi al presente e al passato si alternano senza seguire un criterio logico. Il passato è il tempo della ricostruzione oggettiva degli eventi pertinenti l'ultima settimana (arrivò la sera tardi, si sedette in cucina, lo psichiatra chiamò, comprò le medicine), e la giovinezza di Vasilisa (come la narratrice ha conosciuto la ragazza, gli anni di studio all'università, le circostanze che hanno portato al concepimento della figlia Verka). Il presente è invece il tempo della dissociazione causata dallo *shock* traumatico: esso viene utilizzato per esporre le riflessioni della narratrice, per porgere domande a cui nessuno sa dare risposta, e per instaurare una sorta di dialogo o confessione con il lettore. In questi passaggi si è pertanto ritenuto efficace conservare il tempo presente anche nella resa in italiano: gli effetti del trauma possono essere così adeguatamente rappresentati imitandone forme e sintomi. Attraverso il presente dilatato della coscienza la temporalità cronologica si dissolve, e la narrazione si arricchisce di ripetizioni e rimandi;<sup>171</sup> tradurre tutti i verbi con il passato non avrebbe permesso di far emergere nel metatesto un aspetto significativo sia sul piano formale che su quello semantico. A nostro avviso, infatti, in questo caso la forma della narrazione è importante quanto il contenuto, o addirittura di più, e vale la pena cercare di preservarla.

---

<sup>170</sup> Cf. A. GULLOTTA, *More than a Cat: Reflections on Shalamov's and Solzhenitsyn's Writings through the Perspective of Trauma Studies*, «Studies in Slavic literature and poetics», 2021, 63: pp. 70-96.

<sup>171</sup> A. WHITEHEAD, *Trauma Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.



## CONCLUSIONI

Il presente elaborato propone la traduzione e il commento di quattro racconti tratti dalla raccolta *Ljudi našego carja* (La gente del nostro zar, 2005) di L. Ulickaja, ancora inedita in Italia. A questo scopo, il primo capitolo ha ricostruito i concetti e le caratteristiche fondamentali della traduzione letteraria odierna dal russo all'italiano, fornendo gli "strumenti" e la cornice teorica necessari per impostare e comprendere la successiva analisi traduttiva.

Muovendo dal generale al particolare, è stata innanzitutto fornita la definizione di 'testo' e delle funzioni che esso può rivestire, con particolare attenzione alle caratteristiche che distinguono il testo letterario da un generico atto comunicativo; sono stati inoltre individuati i diversi generi letterari. Si è quindi approfondita la tematica della traduzione letteraria, analizzando le tre fasi che costituiscono il processo traduttivo, l'approccio, le problematiche generali e le strategie più efficaci che il traduttore può adottare per affrontarle. Infine, sono stati presentati i tratti specifici della lingua russa e di quella italiana, evidenziando in ottica comparativa gli elementi morfosintattici e lessicali che possono rivelarsi più "problematici" durante il processo traduttivo.

Il secondo e il terzo capitolo illustrano il profilo biografico dell'autrice, le tematiche principali delle opere, i tratti fondamentali dello stile e la sua collocazione all'interno del più ampio panorama letterario. Come osservano L. Chines e C. Varotti, la comprensione del testo letterario non può prescindere dalla conoscenza del contesto in cui è inserito.<sup>172</sup> Ulickaja, attuando una precisa selezione e combinazione di soluzioni linguistiche e stilistiche, pone *Ljudi našego carja* all'interno di un dialogo aperto dai numerosi richiami intertestuali alla tradizione precedente e a quella contemporanea. L'analisi di "parole chiave" e di motivi ricorrenti ha consentito di individuare lo spostamento dal livello denotativo dei termini a quello figurativo e simbolico, che riflette la visione filosofica ed estetica dell'autrice, ma allo stesso tempo attinge a una dimensione psicologica più profonda.

Come propone B. Osimo, la figura del traduttore può essere paragonata a quella di un "ponte" tra due diversi mondi linguistici, sociali e culturali. La sua attività di

---

<sup>172</sup> Cf. L. CHINES, C. VAROTTI, *Che cos'è un testo letterario*, op. cit..

comunicazione interlinguistica e interculturale si rivolge a coloro che non possiedono le conoscenze per passare autonomamente da un punto all'altro, e agisce in due direzioni. Da un lato il traduttore può accompagnare il lettore lungo il ponte e fornire gli strumenti per affrontare un testo altrimenti inaccessibile; dall'altro il traduttore può accorciare o, nei casi più estremi, annullare la lunghezza del ponte, semplificando il mondo da scoprire e traducendolo con termini già familiari.<sup>173</sup> Posti di fronte alle potenziali alternative durante il processo traduttivo, lo scopo che ci ha orientato nelle decisioni è stato una resa fedele, coesa e coerente del testo originale. La prospettiva di far provare al lettore la disperazione di Nina e l'apatia di Vasilisa, di fargli sentire lo scricchiolio della neve sotto i piedi al ritorno dalla messa di Natale, e di fargli immaginare di pulire il sangue dal viso di Granja dopo essere stata picchiata ci ha portato a privilegiare il contenuto dei racconti rispetto alla loro forma. Al fine di trasmettere la preoccupazione di rivelare al proprio figlio di non esserne il padre biologico, o di fare i conti con la difficoltà ad accettare di non essere stati in grado di salvare un'amica dal suicidio, la connotazione linguistica presente nell'originale è stata preferita a una resa standard e opaca, basata sulla neutralizzazione. È stato quindi riprodotto il ritmo serrato del discorso diretto, che contrappone in modo efficace l'ottusità di Denis nel non voler cogliere l'evidenza e l'incapacità del padre di essere più esplicito. Si è cercato di conservare il sapiente alternarsi dei vari punti di vista, ed è stata riprodotta la discrepanza tra la percezione personale e la realtà dei fatti. L'approccio che produce nel destinatario un effetto di straniamento è stato preferito all'addomesticamento del prototesto. Al posto di ricercare equivalenti culturali che fossero noti al lettore, i nomi propri russi, i toponimi e i *realia* sono stati traslitterati e accompagnati con note esplicative laddove necessario. Di conseguenza, si è messo in atto una sorta di 'decentramento semantico', ossia si è mirato a instaurare un rapporto tra il testo di partenza e quello di arrivo che ha comportato una nostra presa di posizione a favore del primo dal punto di vista linguistico e culturale. Negli ultimi anni si è a lungo dibattuto sull'opportunità e sul diritto di autoaffermazione del traduttore, la cui professionalità è stata spesso misconosciuta in passato, e il cui futuro è reso sempre più incerto dallo sviluppo degli strumenti tecnologici e dall'avvento dell'Intelligenza Artificiale. Se si intendesse interpretarlo come un piccolo contributo a tale dibattito, il presente elaborato rappresenterebbe un esempio concreto di quanto la

---

<sup>173</sup> Cf. B. OSIMO, *Manuale del traduttore: Guida pratica con glossario*, op. cit..

migliore 'visibilità' del traduttore talvolta possa consistere proprio nella sua capacità di rendersi 'invisibile'.



## **BIBLIOGRAFIA**

### **A. Opere dell'autrice**

ULICKAJA, LJUDMILA, *Medea*, tr. it. di G. Gigante, Torino: Einaudi, 2000.

ULICKAJA, LJUDMILA, *Daniel Stein, traduttore*, tr. it. di E. Guercetti, Milano: Bompiani, 2010.

ULICKAJA, LJUDMILA, *Ljudi našego carja*, a cura di E. Šubina, Moskva: Izdatel'stvo AST, 2018 [2005].

ULICKAJA, LJUDMILA, *Il sogno di Jacov*, tr. it. di M. De Michiel, Milano: La Nave di Teseo, 2018.

### **B. Studi critici**

A.A. V.V., *The mediating person: bridges between cultures*, a cura di S. Bochner, Cambridge: Schenkman, 1981.

A.A. V.V., *La letteratura russa contemporanea. Autori opere tendenze*, a cura di H. Pessina Longo, Bologna: Clueb, 1998.

A.A. V.V., *Spazio e tempo nella letteratura russa del Novecento. Atti del convegno*, Bologna, 26-27 febbraio 1999, a cura di H. Pessina Longo, D. Possamai, G. Imposti, Bologna: Clueb, 1999.

APEL, FRIEDMAR, *Il manuale del traduttore letterario*, Milano: Guerini, 1993.

AUGÉ, MARC, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano: Eleuthera, 1996.

BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi, 1997.

BATTAFARANO, ITALO MICHELE, MARZADURI, MARZIO, RIZZI, DANIELA, *Scritti sul futurismo russo*, New York: Peter Lang, 1991.

BOBADILLA PÉREZ, MARIA, *Relevance and complexities of translating titles of literary and filmic works*, «Huarte De San Juan. Filología Y Didáctica De La Lengua», n. 9, 2007: pp. 117-124.

BOYM, SVETLANA, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge: Harvard University Press, 1994.

- BRANCHINI, RACHELE, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2013, 2: pp. 389-402.
- BROWN, DEMING, *The last years of Soviet Russian literature: prose fiction, 1975-1991*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- CALVINO, ITALO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano: Mondadori, 2016.
- CARAMITTI, MARIO, *Hapax traduttivi: titoli senza contesto*, «INTRALINEA ONLINE TRANSLATION JOURNAL», special issue *La traduzione e i suoi paratesti 2020*: pp. 1-6.
- CARUTH, CATHY, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 158-182.
- CARUTH, CATHY, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore: John Hopkins University Press, 1996.
- CEVESE, CLAUDIA, DOBROVOL'SKAJA, JULIA, MAGNANINI, EMILIA, *Grammatica russa: manuale di teoria*, Milano: Hoepli, 2018.
- CHINES, LOREDANA, VAROTTI, CARLO, *Che cos'è un testo letterario*, Roma: Carocci, 2015.
- DARBELNET, JEAN, VINAY, JEAN-PAUL, *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris: Didier, 1958.
- DELABASTITA, DIRK, *There's a Double Tongue: An Investigation Into the Translation of Shakespeare's Wordplay, with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1993.
- DIADORI, PIERANGELA, *Teoria e tecnica della traduzione: strategie, testi e contesti*, Firenze: Le Monnier università – Mondadori education, 2012.
- DIDDI, CRISTIANO, *Sulla genesi e il significato del cronotopo in Bachtin*, «Ricerche Slavistiche», 7 (53), 2009: pp. 143-156.
- DI MILIA, GABRIELLA, *L'invisibile, vuoto come una tasca*, in *Kazimir Malevič: Suprematismo*, a cura di G. Di Milia, Milano: Abscondita, 2000, pp. 127-150.
- DOBROVOL'SKAJA, JULIJA, *Il russo: l'ABC della traduzione*, Milano: Hoepli, 2016 [2a ed.].
- FLORIN, SIDER, VLACHOV, SERGEJ, *Neperevodimoe v perevode*, Moskva: R. Valent, 2012.
- GENETTE, GÉRARD, *Soglie*, Torino: Einaudi, 1989, pp. 81-88.



GIAQUINTA, ROSANNA, *Il limbo di Ljudmila Ulickaja*, in *Cinque letterature oggi: Atti del Convegno Internazionale*, Università di Udine, novembre-dicembre 2001, a cura di A. Cosentino, Udine: Forum, 2002, pp. 71-79.

GLANC, TOMAŠ, *Tendenze della letteratura russa contemporanea. Breve rassegna di movimenti, temi e problemi*, Udine: Forum, 2003.

GULLOTTA, ANDREA, *More than a Cat: Reflections on Shalamov's and Solzhenitsyn's Writings through the Perspective of Trauma Studies*, *Studies in Slavic literature and poetics*, 2021, 63: pp. 70-96.

JAKOBSON, ROMAN, *Saggi di linguistica generale*, Milano: Feltrinelli, 1983.

JAMPOL'SKAJA, ANNA, LASORSA, CLAUDIA, *La traduzione all'università: russo-italiano e italiano-russo*, Roma: Bulzoni, 2001.

LEGITTIMO, FRANCESCA, *La sfinge russa*, Milano: Hoepli, 2020.

LERNER, PAUL, *Rationalising the Therapeutic Arsenal: German Neuropsychiatry in World War I*, in M. BERG, G. COCKS, *Medicine and Modernity: Public Health and Medical Care in Nineteenth and Twentieth Century Germany*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 121-148.

LEVI, PRIMO, *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi, 2020.

LEVY, JERY, *Translation as a decision process*, in *To honor Roman Jakobson, Essays on the occasion of his seventieth birthday 11 October 1966*, Paris: The Hague, 1967, pp. 1171-1182.

MALININ, NATALIE, *Tradurre il russo*, Roma: Carocci, 2012.

MALONE, JOSEPH, *The science of linguistics in the art of translation. Some tools from linguistics for the analysis and practice of translation*, Albany: State University of New York's Press, 1988.

MARTINI, MAURO, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano: Bruno Mondadori, 2022.

MATJUŠIN, MICHAIL, *Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovykh sočetańij. Spravočnik po cvetu*, Moskva: D. Aronov, 2007.

MATTIOLI, EMILIO, *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, Palermo: Centro internazionale studi di estetica, 1993.

NORD, CHRISTIANE, *Text Functions in Translation: Titles and Headings as a Case point*, «Target», vol. 7, 2, 1995: pp. 264-267.

NOVOKHATSKIY, DMITRY, *Il participio russo: teoria ed esercizi con soluzioni*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2018.

OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore: Guida pratica con glossario*, Milano: Hoepli, 2004.

PERAZZOLO, PAOLA, *Il titolo come specchio del testo: il caso delle 'Lettres écrites de Lausanne' e di 'Caliste, ou: suite des Lettres écrites de Lausanne'*, «Studi Francesi Rivista quadrimestrale fondata da Franco Simone», vol. 147, 3, 2005: pp. 486-500.

PIRETTO, GIAN PIERO, *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino: Einaudi, 2001.

PIRETTO, GIAN PIERO, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano: Raffaello Cortina, 2018.

POLOCKAJA, EMMA, *O poetike Čechova*, Moskva: Nasledie, 2000.

PUTNAM, FRANK, *Pierre Janet and Modern Views of Dissociation*, «Journal of traumatic stress», 1989, 2: pp. 413-429.

RIVALI, ANTONIO, *Una vocazione da «libri proibiti». Colloquio con Ljudmila Ulickaja*, «Studi cattolici», dicembre 2011: pp. 882-884.

SABATINI, FRANCESCO, *'Rigidità-esplicitzza' vs 'elasticità-implicitzza': possibili parametri massimi per una tipologia dei testi*, in A.A., V.V., *Linguistica testuale comparativa. In memoriam di Maria-Elisabeth Conte. Atti del Congresso interannuale della Società di Linguistica Italiana*, Copenhagen, 5-7 febbraio 1998, København: Museum Tusulanum Press, pp. 141-172.

SALMON, LAURA, *Diminutivi e vezzeggiativi nella ricezione interlinguistica. Dal «culture shift» alla traduzione*, in A.A. V.V., *Multilinguismo e interculturalità: confronto, identità, arricchimento. Atti del Convegno Centro Linguistico Bocconi*, Milano, 20 ottobre 2000, a cura di G. Garzone, L. Salmon, L. T. Soliman, Milano: LED, 2007, pp. 125-143.

SCALA, LAURA, *La Vittoria sul Sole di Malevič: la dissoluzione della realtà*, «FAMagazine. Ricerche E Progetti sull'architettura E La Città», 2020, 51: pp. 49-57.

SCHMIDT, SIEGFRIED J., *La comunicazione letteraria*, Milano: Il Saggiatore, 1983.

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino: Einaudi, 1999.

SKOMP, ELIZABETH, SUTCLIFFE, BENJAMIN, *Ludmila Ulitskaya and the art of tolerance*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

SPALIVIERO, CAMILLA, *Educazione letteraria e didattica della letteratura*, Venezia: Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2020.

SPENDEL, GIOVANNA, *Due scrittrici anticipano la perestrojka*, in Id., *Sguardi di scrittrici sulle società contemporanee*, Milano: Franco Angeli, 1992, pp. 97-108.

SUTCLIFFE, BENJAMIN, *Mother, daughter, history: embodying the past in Ljudmila Ulitskaya Sonechka and The case of Kukhotsky*, «The Slavic and East European Journal», vol. 53, 4, 2009: pp. 606-622.

TOROP, PEETER, *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano: Hoepli, 2010.

TORRESIN, LINDA, *Tradurre dal russo: teoria e pratica per studenti italofoeni*, Milano: Hoepli, 2022.

TRIBERIO, TANIA, *Insights into Translation of Russian Realia*, «Translation Studies: Theory and Practice», vol. 1, 2, 2021: pp. 55-68.

TRIFONE, PIETRO, *Malalingua: l'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna: Il mulino, 2007.

TURKOV, ANDREJ, *Čechov i ego vremja*, Moskva: Geleos, 2003.

ULRYCH, MARGHERITA, *Tradurre: un approccio multidisciplinare*, Torino: Utet, 1997.

VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London: Routledge, 1995.

WEINRICH, HARALD, *I titoli e i testi*, in *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria Elisabeth Conte*, a cura di M. Prandi, P. Ramat, Milano: Franco Angeli, 2001, pp. 49-62.

WHITEHEAD, ANNE, *Trauma Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

YOUNG, SARAH, *Recalling the Dead: Repetition, Identity, and the Witness in Varlam Shalamov's Kolymskie rasskazy*, «Slavic Review», vol. 70, 2, 2011: pp. 353-372.

### C. Sitografia

[https://www.corriere.it/esteri/24\\_marzo\\_18/ulitskaya-russia-putin-1912b70e-e499-11ee-938c-e223464c796e.shtml](https://www.corriere.it/esteri/24_marzo_18/ulitskaya-russia-putin-1912b70e-e499-11ee-938c-e223464c796e.shtml).

(Ultimo accesso: 10/03/2024)

<https://magazines.gorky.media/inostran/2009/7/8220-odna-horoshaya-kniga-sposobna-proizvesti-dejstvie-kotoroe-ne-mozhet-vagon-plohih-8221.html>.

(Ultimo accesso: 10/03/2024)

<https://www.elkost.com/authors/ulitskaya>.

(Ultimo accesso: 19/03/2024)

<https://inosmi.ru/20141001/223347337.html>.

(Ultimo accesso: 19/03/2024)

<https://www.svoboda.org/a/24188014.html>.

(Ultimo accesso: 24/03/2024)

<https://www.newyorker.com/magazine/2014/10/06/weight-words>.

(Ultimo accesso: 24/03/2024)

<https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennoe-svoeobrazie-maloi-prozy-lyudmily-ulitskoi>.

(Ultimo accesso: 21/04/2024)

<https://aulalettere.scuola.zanichelli.it/sezioni-lettere/interventi-d-autore/le-parole-della-rivoluzione>.

(Ultimo accesso: 23/04/2024)

<https://cyberleninka.ru/article/n/povestvovatel'naya-strategiya-l-ulitskoy-v-knige-lyudi-nashego-tsarya>.

(Ultimo accesso: 23/04/2024)

<https://cyberleninka.ru/article/n/svyatye-i-greshnye-dva-rasskaza-l-ulitskoy-o-semie-oni-zhili-dolgo-i-umerli-v-odin-den>.

(Ultimo accesso: 23/04/2024)

<http://iteach.vspu.ru/01-2019/18830/>.

(Ultimo accesso: 23/04/2024)

<https://hootch.ru/state1.htm>.

(Ultimo accesso: 08/05/2024)

<https://foma.ru/nachalo-dvizheniya-czerkovnyix-obnovlenczev.html>.

(Ultimo accesso: 17/05/2024)

<https://www.maurizioblondet.it/la-persecuzione-giudeobolscevica-la-chiesa-ortodossa/>.

(Ultimo accesso: 17/05/2024)

[https://www.memorial-italia.it/archivio\\_mem/gulag/w2d3/v3/view/feltrinelli/gulag/cronologia/cronache--33/dettaglio2646.html?max=68&ordinale=8&pagina=1](https://www.memorial-italia.it/archivio_mem/gulag/w2d3/v3/view/feltrinelli/gulag/cronologia/cronache--33/dettaglio2646.html?max=68&ordinale=8&pagina=1).

(Ultimo accesso: 17/05/2024)

[https://www.gazeta.ru/science/2021/06/01\\_a\\_13616834.shtml](https://www.gazeta.ru/science/2021/06/01_a_13616834.shtml).

(Ultimo accesso: 17/05/2024)

<http://www.raruss.ru/avant-garde/2541-matiushin.html>.

(Ultimo accesso: 22/05/2024)

<https://www.ilsake.it/il-kimono-nuziale-giapponese-tradizione-e-stile/>.

(Ultimo accesso: 30/05/2024)

<https://www.greenme.it/ambiente/natura/yukitsuri-proteggere-alberi-neve/>.

(Ultimo accesso: 30/05/2024)

<https://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/ljudmila-evgenevna-ulitskaya/>.

(Ultimo accesso: 03/06/2024)



## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la *professoressa Remonato*, per l'enorme disponibilità e il costante supporto didattico, ma soprattutto umano.

Ringrazio mia *madre*, per avermi insegnato a diventare una donna coraggiosa.

Ringrazio mio *padre*, per avermi insegnato ad amare incondizionatamente.

Ringrazio *Giovanna, Giulia e Sara*, per l'amicizia di venticinque anni.

Ringrazio *Sandy*, per le risate fino alle lacrime durante le impegnative giornate lavorative. Hai segnato un parametro di difficile confronto per tutti i futuri colleghi.

Ringrazio *Laura*, la famiglia che mi sono scelta. Sei la mia persona.

Ringrazio *David*, il mio cuore sorride ogni volta che stiamo insieme.

Ringrazio *Franci*, nonostante tutto.





## Краткое содержание дипломной работы

Людмила Улицкая – одна из самых известных современных писательниц на русской и международной литературной сцене. Она автор романов, пьес, рассказов, эссе и детских книг, переведённых более чем на тридцать иностранных языков. В ее историях, рассказанных с юмором и нежностью, жизнь и смерть, любовь и возрождение переплетаются на фоне сложной и трудной реальности. Главными героями страниц Улицкой являются «маленькие люди», те, кто живут на задворках общества. Они необычные и подлинные персонажи, которые живут своей повседневной жизнью со своими сложностями и противоречиями. Предлагаемая работа представит итальянскому читателю перевод и анализ подборки четырёх рассказов из сборника «Люди нашего царя» (2005), еще не переведенных на итальянский язык.

Известный русский лингвист Р. Якобсон (1896-1982) дал такое определение речевой коммуникации: в определенном контексте, коммуникатор отправляет реципиенту сообщение с помощью общего для обоих кода. Каждому из шести определённых факторов коммуникации соответствует отдельная функция языка. Сообщение выполняет референтную функцию, когда оно позволяет языку сослаться на объекты действительности, описывать ситуации и выражать конкретные содержания мира. Эмотивная функция связана с коммуникатором и выражает его отношение к исходящей речи. Конативная функция позволяет говорящему воздействовать на получателя определенным образом и требовать какого-то действия или ответа. Метаязыковая функция проявляется в том случае, когда предметом коммуникации становится код. Фатическая функция позволяет участникам коммуникативного акта убедиться, что канал связи жизнеспособен для обмена информацией. Наконец, поэтическая функция обозначает направленность внимания на сообщение ради самого сообщения, а не ради других компонентов коммуникации. Эта функция представляет собой характерную черту искусства языка, а во всех других формах языковой деятельности она становится дополнительным аспектом. Особенности различных литературных жанров предполагают участие других речевых функций в переменном иерархическом

порядке: например, эпическая поэзия в большой степени опирается на коммуникативную функцию языка, или лирическая поэзия тесно связана с эмотивной функцией.

Следующие особенности отличают художественное произведение от текста, принадлежащего к обычной коммуникации: 1. большинство коннотативных компонентов в значении слов. 2. Двусмысленный и непрозрачный язык 3. свобода интерпретации речи у читателя. 4. Возможность бесконечного перечитывания текстов. 5. Сообщение ставится в центр коммуникативного акта. 6. Слово является «гиперзнаком» или «иконическим знаком». Учитывая внутренние характеристики, определяющие художественный текст, необходимо также рассматривать историко-культурный контекст создания и восприятия художественных произведений. Еще одним внешним параметром литературности является конкретно эстетическая цель.

Для получения полноценного и качественного перевода переводчик должен уметь различать типы текстов и литературные жанры. Можно различать универсальные классификации текстов в зависимости от преобладающей коммуникативной функции и связанных с ней когнитивных способностей. Общепринятыми типами текстов и жанрами являются те, которые впервые были выделены классической риторикой: повествовательные тексты (романы, рассказы, новости, биографии, отчеты о путешествиях); дескриптивные тексты (описательные части литературных произведений, путеводителей, технических руководств); аргументативные тексты (агитки адвокатов, политические речи, статьи); объяснительные тексты (школьные учебники, энциклопедии, научные статьи, лекции, конференции); инструктивные тексты (кодексы, регламенты, уставы, инструкции, рецепты). Сегодня эти общие классификации находят конкретное осуществление в одном или нескольких жанрах; и наоборот, один жанр может относиться к нескольким типам текстов и все же принадлежать к определенному типу на основе прагматической доминанты.

Выражение «литературный перевод» означает процесс перевода литературного текста, то есть повествовательного, поэтического или театрального текста, который является открытым для интерпретаций читателя. Теоретики перевода выделяют три основных этапа этого процесса: понимание, интерпретация

и стилистическая трансформация. Нужно также помнить, что процесс перевода не линейен, а цикличен. Итальянская лингвист П. Диадори предложила подробный анализ основных трудностей, возникающих при переводе художественного текста. Первая трудность – анизоморфизм: это явление, при котором разные языки придают разную языковую форму тем же понятиям, так что два знака с похожей сферой употребления имеют значения, которые не являются идеально накладываемыми друг на друга. Вторая трудность – коннотация. Денотация указывает на прямое и чаще всего зафиксированное значение слова, а коннотация выражает дополнительное (вторичное или переносное) значение, которое может варьироваться от контекста слова. При переводе переводчик должен учитывать, что значение слова может выходить за пределы его буквального значения и выражать социо-культурные и персональные ассоциации. К лингвистическим проблемам относятся неологизм и языковая девиация. Неологизмы – новые слова или фразы, которые недавно вводятся в язык путем деривации, композиции из уже используемых слов или адаптации из другого языка. Языковая девиация, с другой стороны – отклонения от языковой нормы в исходном тексте. Итальянский лингвист П. Трифоне размышляет о том, как новые языковые тенденции смешивают техницизмы, заимствования, жаргоны и диалекты. У переводчика сложная задача интерпретации и передачи текста, он постоянно сомневается, принимать стандартизированную форму языка или находить рискованные и творческие решения. Игры слов представляют собой одну из самых интригующих переводческих задач, так как между обыгрываемыми словами языка оригинала и соотносительными единицами переводимого языка должна быть эквивалентность нескольких семантических уровней. Последняя трудность представлена наличием различных языковых кодов в одном тексте, который в этом случае называется «смешанным текстом». Смешение может происходить как на уровне слов (англ. «code-mixing»), так и на уровне предложений (англ. «code-switching»).

Столкнувшись с этими общими трудностями, переводчик имеет различные варианты, чтобы найти эффективное решение. На данном этапе работы следует провести различие между подходом и приемом. Под «подходом» подразумевают общее отношение, с которым переводчик подходит к тексту для перевода. Конкретно говорить можно выделить следующие варианты: приоритет формы или

содержания; коннотация или нейтрализация; остранение или доместикация; приоритет оригинального текста или приоритет реципиента; видимость или невидимость переводчика. Каждый переводческий подход реализуется в одном или нескольких приемах. Когда переводчик адаптирует оригинальный текст в реципиента, а не отдает предпочтение верной передачи оригинала, то он использует так называемый прием «косвенного перевода». Наоборот, если цель - сделать переводчика незаметным и приблизить читателя к оригиналу, предпочтение отдается приему «прямого перевода». Если характеристики целевого текста позволяют или требуют этого, переводчик может расширить («декомпрессия») или сузить («компрессия») форму и содержание оригинала по отношению к целевому тексту. Наконец, каждый прием перевода реализуется рядом конкретных переводческих стратегий.

Чтобы лучше понять процесс перевода, необходимо сравнить язык перевода с исходным языком. Поэтому представим основные черты русского языка в контрасте с итальянским: 1. Церковнославянский язык стал частью современного русского языка, а латынь был забыт. Множество придворных слов часто отсутствуют на языке перевода с теми же характеристиками. 2. Русский язык принадлежит к числу флективных языков: существительные, прилагательные, местоимения склоняются по падежам, и глаголы спрягаются. 3. Итальянский язык выражает категории определенности и неопределенности артиклями; на русском языке, напротив, функция артикля выражается различными лексическими и грамматическими средствами, как порядок слов или определенные местоимения и прилагательные. 4. На русском языке личным местоимением подлежащее всегда выражено, в отличие от итальянского. 5. На обеих языковых системах порядок слов стоит подлежащее – глагол – сказуемое. На русском языке, в отличие от итальянского, довольно распространено изменение прямого порядка члены предложения, для выделения наиболее важных по смыслу слов и как средство выразительности в предложении. 6. Ударение в русском и итальянском языке является свободным и имеет отличительное значение. Теперь перейдем к более детальному анализу двух языковых систем, рассмотрев некоторые морфосинтаксические и лексические элементы, которые могут вызвать серьезные проблемы при переводе.

Начнем с некоторых замечаний о порядке слов в предложениях. На итальянском языке порядок слов, как правило, прямой, но все же можно начать предложение с члена, на котором хочется выделить, чтобы подчеркнуть тон сообщения. На русском языке обратный порядок слов является нормальным и частым. В отличие от русского языка, в итальянском прилагательные отношения обычно следует за существительными, к которому они относятся, а качественные прилагательные чаще всего предшествуют существительному. С другой стороны, размещение наречий свободно в обеих языковых системах. Что касается употребления именного сказуемого, он состоит из одного слова и передаёт грамматическое значение и/или дополнительное лексическое значение всего сказуемого. По вопросу о глагольном сказуемом переводчик должен обратить особое внимание на два аспекта: итальянский язык использует различные временные формы для выражения значений, которые в русском языке передаются виды (совершенного и несовершенного), и у итальянского нет грамматически оформленного выражения, соответствующего категории образа действия (длительность, частотность, и т.д.). Русские безличные конструкции переводятся на итальянский язык эквивалентными выражениями, страдательными конструкциями с «si», или личными и безличными конструкциями в зависимости от того, отражено или нет логическое подлежащее. В отличие от итальянского языка, в котором всего две формы причастия, в русском их четыре: настоящее действительное и страдательное, прошедшее действительное и страдательное. При переводе это количественное несоответствие компенсируется лексическими и синтаксическими средствами: в целом русское причастие можно передать на итальянский язык причастием, прилагательным или относительным предложением. В русском языке герундий несовершенного вида обозначает действие, одновременное действию основного глагола, а герундий совершенного вида - действие, предшествующее действию главного глагола. В итальянском языке они соответствуют герундием настоящего и прошедшего времени соответственно. Учитывая значение глагола, как правило можно перевести русский герундий итальянским герундием, соответствующей явной формой или аналогичной конструкцией. Русскую прямую речь можно переводить буквально.

*Реалии* представляет собой одной из самых больших трудностей для тех, кто пробует свои силы на художественном переводе с русского на итальянский. *Реалии* - лексемы называющие объекты, характерные для жизни одного народа и чуждые другому, которые являются носителями национального и исторического колорита, и не имеют точных соответствий в других языках. Чтобы справиться с трудностями перевода *реалий*, переводчик может использовать различные стратегии в зависимости от типа текста и реципиента. Если термин известен и используется в итальянском языке, его можно оставить в оригинальной (или адаптированной) форме без изменений. Например, такие русские *реалии*, как «интеллигенция» и «тройка», не нуждаются в пояснениях. Иначе при переводе можно использовать прием описательного перевода: например «коммуналка» может перевести как «appartamento in coabitazione». В некоторых случаях его можно заменить реалию эквивалентом на языке перевода. Наконец, при переводе художественных текстов, если переводчик выбирает транскрипцию реалий, необходим аппарат примечаний, чтобы как можно более кратко объяснить понятие, выраженное термином. Русский язык богат терминами, заимствованными из других языков, так называемыми заимствованиями, которые не представляют особых проблем при переводе. В зависимости от контекста переводчик может: сохранить иноязычное слово без изменений, использовать адаптированному эквиваленту, объяснить термин или создать новое слово. В случае данных в итальянском языке русских слов обычно используется транслитерированная или адаптированная форма, которая уже вошла в обиход. Имена собственные, герои народных сказок, и географические названия (площади, улицы, школы, университеты, больницы) транслитерируются, за исключением тех, которые имеют устоявшийся перевод в целевом языке. Имена исторических личностей, персонажей сказок и прозвища следует переводить. Исторические термины должны быть транскрибированы, объяснены и в основном приняты как заимствования. Институциональные акронимы следует оставить, при необходимости добавив их перевод. Многозначные слова - слова, имеющие более одного значения. Переводчик должен обращать особое внимание на контекст многозначных слов, чтобы избежать ошибок, изменяющих смысл высказывания. У русских есть привычка часто применять так называемые «крылатые выражения», то есть цитаты из литературных произведений, метафоры и имена собственные,

вошедшие в письменном и разговорном языке. Переводчик должен уметь не только признавать их, но и находить эквиваленты в целевом языке.

Во второй главе данной работы представлены биография Улицкой и краткий экскурс ее творчества, обращая внимание на основные темы и персонажи. Людмила Евгеньевна Улицкая родилась в 1943 году в Башкирии. Пойдя по стопам матери-биолога и отца-инженера, в 1968 году будущая писательница окончила биологический факультет в МГУ. В 1970 году Улицкая начала работать в Институте общей генетики Академии наук СССР, откуда ее уволили за перепечатку самиздата. Она впервые выступала в литературном мире в 1979 году, когда она стала завлитом Камерного еврейского музыкального театра в Москве. Но популярность настигла ее в 1992 году после того, как в «Новый мир» напечатали ее повесть «Сонечка», которая была признана премией “Медичи” во Франции и премией имени “Джузеппе Ачерби” в Италии. С тех пор Улицкая опубликовала более десятка романов, пьес и рассказов. В 1996 году вышел семейный роман «Медея и ее дети», через год «Веселые похороны», и в 2001 году роман «Казус Кукоцкого», за который Улицкая стала первой женщиной-лауреатом премии «Русский Букер». За ним последовали в 2004 году роман «Искренне ваш Шурик» и в 2006 году роман «Даниэль Штайн, переводчик», получивший премию «Большая книга». В 2007 году в Санкт-Петербурге в Театре Сатиры на Васильевском состоялась премьера спектакля «Русское варенье», отмеченной премией «Золотой софит». В 2012 году был опубликован «Священный мусор» - автобиографический сборник рассказов и эссе, которые автор писала на протяжении двадцати лет. Улицкая по-прежнему активно участвовала в политической и общественной жизни России, публично высказывая свои идеи. В 2007 году она организовала собственный благотворительный фонд по поддержке гуманитарных инициатив. Писательница приняла участие в 2011 году в протестном движении за нарушения парламентских выборов и в 2014 году в конгрессе «Украина – Россия: Диалог», прошедшем в Киеве с целью сблизить интеллигенцию двух стран. После вторжения на Украину Улицкая покинула Москву и переехала в Берлин, где она проживает до сих пор.

Проза 1980-х годов обретает новую жизнь по сравнению с традициями предыдущих советских десятилетий: чувства, мнения, собственная биография

автора входят на произведения и переплетаются с судьбой многочисленных реальных и вымышленных персонажей. Не случайно действие романа «Медея» (1996) происходит в Крыму, в стране, где Улицкая в детстве проводила лето в доме бабушки и дедушки. Литературный архетип произведения очищен от традиционного смысла и наполнен новым, противоположным греческому мифу значением. Героиня не является настоящей убийцей мужа и детей, а нежной и доверчивой женщиной, которая прощает слабости людей и никогда никого не осуждает. У нее нет своих детей, но, принимая на себя материнство многочисленных окружающих родственников, она становится центром, вокруг которого вращается ее семья. В доме Медеи встречаются судьбы самых разных персонажей, представляющих различные исторические тенденции России XX века: ссыльные крымские татары, большевики и контрреволюционеры. Однако значительные исторические события, как революция, депортация татар и погромы евреев, служат лишь фоном для индивидуальных судеб посетителей дома. Улицкая отказывается от политических тем и посвящает себя повествованию быта. Нет ничего важнее частной жизни человека, как можно отмечать в романе «Сонечка». В образе Сонечки отражены многочисленные личности погруженной в реальность женщины – семейную, социальную, профессиональную и сентиментальную с их стремлениями, радостями и страданиями. Женские персонажи в произведениях автора – умны и смелы женщины, которые берут на себя ответственность за семью и работу, эмигрируют, переживут аборт, и страдают от тяжелой утраты. Одна из наиболее часто обсуждаемых в ее произведениях тем - материнство, которое трактуется нетрадиционно: материнская роль переосмысливается, чтобы включить в себя отчаяние и трудности, которые часто опускаются в классических женских образах. Даже понятие семьи отличается нестандартностью изображения и расширяется заменяющим биологические узы отношением дружбы.

Улицкая смещает внимание с великих эпических тем на память исторического быта. Ее герои стремятся выжить в обществе, находящемся в беспорядке, и отстаивать свое право на лучшую жизнь. Великие идеалы и глубокие чувства, которыми всегда руководствовались классические русские герои, уступают место простым, порой банальным, часто проигрывающим персонажам. Например, действие романа «Зеленый шатёр» (2011) происходит в Советском



Союзе, и в центре произведения – поколение «шестидесятников», к которому принадлежит сама автор. Улицкая оживляет обстоятельства и дух этого исторического периода путем эпизоды жизни персонажей. Главный герой, Миша, представляет собой разочаровавшегося в нечестности и цинизме советского общества поэта, и его трагическая судьба показана на фоне равнодушного государства. Он проводит целую ночь за чтением запрещенной рукописи, а когда его обнаруживают, не выдержит настойчивого давления, вынуждающего его сотрудничать с КГБ, и решает покончить с собой. Его смерть метафорически выражает судьбу, которая постигает тех, кто обладает талантом и совестью, но живет в строе, ценящем лишь конформизм и посредственность.

Писательница посвятила значительную часть своей жизни изучению биологии и генетики: неизбежно было, что эти мотивы повлияли на ее художественный стиль. Роман «Казус Кукоцкого» (2006) затрагивает сложный вопрос о пределах человеческой свободы и границах между здоровьем и болезнью, жизнью и смертью. Доктор Кукоцкий, известный гинеколог в СССР, обладает уникальным даром: он способен видеть организм человек изнутри и сразу понимать, от какой болезни страдают его пациенты. Его жена, Елена, также обладает даром – доступом к таинственному потустороннему измерению, в которых сублимируется материальная реальность. Кукоцкий выражает рациональность и материалистический подход сталинской медицинской элиты, но именно его особое видение делает его чудотворцем, а не одним из многих талантливых гинекологов. Образ Елены объединяет эмпирический и мистический подходы. Важная тема романа – декриминализация аборт. Врач готов сделать все возможное, чтобы защитить нерожденную жизнь, но в то же время он считает своим долгом отстаивать право на аборт и спасти тысячи женщин от смерти из-за подпольных абортов.

Еще один повторяющийся мотив в произведениях писательницы – религия. Пытаясь понять, каким должно быть христианство, Улицкая написала свой самый амбициозный роман «Даниэль Штайн, переводчик» (2006). В центре произведения – жизнь польского еврея Освальда Руфайзена, который выживает Вторую Мировую войну и спасает триста евреев из гетто в Белоруссии, работая переводчиком в гестапо. Затем он принимает христианство и основывает иудео-

христианскую церковь в Израиле. Даниэля называют «переводчиком» не только из-за его работы, но прежде всего потому, что, согласно этимологии глагола «переводить», он является «паромщиком душ»: благодаря ему люди переходят из заточения на свободу. Через образ главного героя роман прославляет взаимное уважение, веротерпимость, и духовности, которая не привязана к определенной религии. Автор рассказывает о трудностях, с которыми сталкивались евреи в Советской России, никогда не уходя в религиозный фаворитизм или этнический предрассудки.

Одна из последних изданных Улицкой романов – «Лестница Якова» (2015). Яков Осецкий пишет письма своей жене Марусе из лагеря, и спустя годы его внучка Нора их находит и читает. Тем временем жизнь Норы идет своим чередом: она любит одного мужчину, но выходит замуж за другого, рождает ребенка, хоронит родителей, стареет, борется с тяжелой болезнью и радуется появлению внука. Жанр сложно определить однозначно. Две отдельные текстовые части можно выделить. Повествовательная и автобиографическая часть характеризуется умелым сочетанием описания и диалога, чередованием различных точек зрения, тщательным балансом между сказанным и несказанным. В рассудительной и интимной части воспоминания проявляется несоответствие между личным восприятием и реальностью. Автор не живет жизнью своих героев, а наблюдает и описывает ее глазами и голосом рассказчика, благодаря чему литературное пространство совпадает с временной плоскостью. Поэтому можно сказать, что повествователь отсутствует или, во всяком случае, его присутствие сведено к минимуму. Автор предпочитает лаконичное описание и не углубляется в горестный психологический анализ своих героев – довольно необычно для русской повествовательной прозы. Трагичность судьбы героев доверяется мучительному и мятущемуся тону повествования, которое ведет читателя через простые бытовые сцены. Персонажи Улицкой поражают тем, что читатель воспринимает их как подлинные и близкие ему.

Посвященная формальному и содержательному анализу «Люди нашего царя», третья глава дает контекстуальное введение для понимания рассказов. Во второй половине XX века женская проза давно занял прочное место в литературе и, несмотря на разнообразие художественных ориентаций, предлагает

повествование, рисующее мрачную картину российского общества. Сосредоточившись на различных аспектах быта и эмоциональной сферы человека, авторы рассказывают о распаде семейных уз и удручающих условиях среды, в которой ежедневно мужчины и женщины живут. Современная Россия служит фоном для изображения оригинальных персонажей – бедных, отчужденных от работы, часто пьяных, буйных чертов, плачущих или улыбающихся в существовании, ограниченном узостью физического и ментального пространства. Женские персонажи – крайне далекие от искусственных моделей, к которым привык читатель – участвуют в бытовой и профессиональной жизни. Смелый, многоголосый и, прежде всего, ироничный тон повествования сопровождает читателя через простые, едва набросанные бытовые сцены.

«Люди нашего царя» (2005) – сборник из 37 рассказов, разделенных на четыре циклы. В разные периоды своей жизни рассказчица Женя наблюдает и описывает многочисленные движения души людей, с которыми она вступает в контакт. Рассказы, разные по длительности, расположены таким образом, что тематические мотивы развиваются, усиливая и подчеркивая основное содержательное ядро: проблема поиска нравственного идеала для русского народа. Заглавие, расширенное эпиграфом, представляет собой цитату из знаменитого писателя XIX века Н. С. Лескова (1831-1895). С помощью этой отсылки Улицкая пытается восстановить единый образ собственной идентичности, который рассыпался на множество осколков. При этом автор старается сделать повествование предельно объективным, описывая со стороны, как живут «маленькие люди нашего царя».

Основополагающим термином для понимания произведения является интертекстуальность. Действительно, проза и театр Улицкой содержат множество примеров интертекстуальных отсылок, то к ее собственным сочинениям, то к русской художественной традиции. Среди своих любимых авторов она называет Пушкина, Толстого, Бунина, Пастернака и Бродского, и в ее произведениях есть несколько отсылок к этим выдающимся писателям XIX века. Путем этих с одной стороны, автор показывает, что литература – лучший способ рассказать о том, как можно было преодолеть беспокойную советскую эпоху; с другой стороны, она

подчеркивает, что память о произведении может быть возрождена благодаря его художественному представлению другими авторами.

Последний цикл, «Дорожный ангел», имеет особенности, которые значительно отличают его от предыдущих частей. Прежде всего, он имеет собственное введение и заключение, как бы «произведение во произведении». Кроме того, рассказываемые истории необычайно разнородны: нельзя выделить повторяющиеся лейтмотивы, как в других частях, и действие не привязано к определенной эпохе или стране. Наконец, сюжет в большой степени соответствует жанру рассказа в типичном его понимании. В предыдущих циклах рассказывается о жизни героя на протяжении нескольких лет, а в последней части внимание сосредоточено на отдельных событиях, как встреча со старым знакомым во время прогулки.

Одно из свойств, делающих прозу Улицкой особенно интересной для читателя – «доступность»: она пряма и прозрачна, в ее стиле ощущается сильное влияние реализма XIX века. В основном автор использует современную разговорную речь и научный язык, который проявляется в произведении специальной лексикой биологии. Естественно звучащие диалоги и точно переданные описания, с одной стороны обрисовывают места и персонажей, а с другой отражают авторскую точку зрения на героев, события и поступки. Наконец, так называемая «мягкая ирония» смягчает тон повествования в ситуациях, которые легко могли бы привести к насмешке или моральному осуждению.

Относительно повествования рассказы объединяет присутствие той же рассказчицы. В большинстве рассказов, однако, о Жене нет ни упоминаний. Лишь в несколько них Женя повествует о событиях от первого лица, а в других либо о Жене говорится в третьем лице, либо о ней лишь вскользь упоминается, как бы объясняя откуда может быть ей известно о происходящем. Но объясняется эта кажущаяся непоследовательность предисловием: сведя вмешательство к минимуму, автор выполняет свое намерение сохранить как можно более объективную точку зрения на происходящее, хотя удается это ей не всегда. Повествовательные стратегии Улицкой обусловлены непростой задачей – показать мучительный поиск смысла существования. Использование нарратора гармонично

сочетает прямую речь персонажа, описания всезнающего повествователя и авторскую иронию, которая «корректирует» интерпретацию событий.

Понятия пространства и времени применительно к литературе глубоко изучил русский литературовед М. Бахтин (1895-1975). «Хронотоп» он понимает как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. Это – категоризация, касающаяся как форму, так и содержание литературы, в которой пространственные и временные коннотации становятся неразрывным целым. Хронотоп в теории Бахтина приобретает существенное жанровое значение. Применяв эти соображения к переводческому анализу художественного текста, эстонский семиотик П. Тороп выделил три хронотопических уровня. «Топографический хронотоп» связан со временем и местом разворачивания событий. «Психологический хронотоп» относится к субъективному миру персонажей. Наконец, «метафизический хронотоп» определяет вымышленный мир, созданный автором, его мировоззрение и менталитет.

В рассказах сборника точные указания времени единичны: таким образом, исторические события служат лишь фоном для повествования. Истинный замысел Улицкой проявляется в том, чтобы передать цикличность и рекурсивность временного измерения: круг дня, месяца и человеческой истории. Точные пространственные указания встречаются чаще. В первых трех циклах сборника речь идет о Москве, а в последней части действие перемещается за пределы столицы, в некоторые европейские города и даже в Токио. Но событие становится образом только благодаря особой конденсации и концентрации коннотаций времени в определенных участках пространства. Вследствие хронотоп обеспечивает необходимую почву для изображения событий. Например порог – проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью хронотоп. На пороге происходит драматическая попытка Женей убийства жестокого алкоголика отца. В литературе хронотоп порога получил метафорическое значение кризиса и меняющего жизнь решения.

Улицкая рассказывает о сложных событиях последнего столетия русской истории через отдельные микро-истории с целью понять, как они повлияли на жизненные выборы обычных людей и их поведение. Основные темы связаны с

любовью, браком, изменой и разводом. Следуя тенденции русской прозы своего времени, автор рассказывает не о чистой, юношеской любви, а об отношениях между зрелыми, женатыми или даже разлученными людьми. Различные семейные отношения подчеркивают кризис института брака и расширение понятия семьи, которое расширяется заменяющим биологические узы отношением дружбы. В частности, эта тема рассмотрена во втором цикле, озаглавленном «Гайна крови». Улицкая исследует вечный вопрос на том, что основывается любовь детей и родителей, и это она решает в сфере духовности. Некоторые мужчины готовы растить и содержать чужих детей, и этим детям биологические факты не имеют значения: они любят друг друга независимо от генетики. Главные персонажи рассказов – «несовершенные» люди, и автор намеренно придумывает некоторые физические «недостатки» своих героев. Как сказал бы герой Булгакова, обиженные «маленькие люди» 1840-х, 1850-х и 1890-х годов не изменились с течением времени. Некоторые из них – добрые и отзывчивые люди, другие – «привратники» или пьяницы, их большинство – нечто среднее. Для небольшой части героев жизнь является тяжелым временем, даже при кажущемся отсутствии проблем, и это болезненное восприятие своего существования приводит к крайнему последствию самоубийства.

В четвертой главе представлены перевод четырёх рассказов «Приставной лестницы», «Старший сын», «Последняя неделя», «Кимоно» и его анализ. Заглавие имеет большую важность в литературных произведениях и соответственно в процессе перевода, поскольку оно характеризуется сгущением формы и значения. Подход К. Норда к переводу заглавий художественных произведений определяет различные функции, которые они могут выполнять: отличительную, фатическую, метаязыковую, дескриптивную, экспрессивную, нарицательную. Функция заглавий «Приставной лестницы», «Старший сын» и «Кимоно» дескриптивна: переводчик может их буквально переводить и читатель может представить себе нечто конкретное. Функция названия «Последняя неделя» нарицательна, так как прилагательное предвещает конец чего-то во временном смысле. Заглавие переводных рассказов очень лаконичны и состоят из предложного словосочетания, из существительного и прилагательного, или просто из существительного. Ж. Женетт называет этот тип художественных заглавий «тематическими»,

противопоставляя их «ремагическим» заглавиям, которые содержат обозначение жанра или ссылки на другие элементы текста. Женетт также различает названия, обозначающие центральную тему произведения без отклонений и риторических фигур, от метафорических названий, требующих интерпретации читателя. К второму типу, несомненно, относится «Последняя неделя», в которой рассказчица воскрешает в памяти последнюю неделю жизни своей подруги Василисы.

В процессе перевода названий также пришлось выбирать, какой артикль включать в итальянский язык – определительный или неопределенный. Исходя из предложенного Х. Вайнрихом различия между пред-текстовой и пост-текстовой функцией, предпочтение было отдано определительному артиклю, поскольку цель заглавия – запечатлеть и запоминать доминирующую информацию, которая еще не была озвучена, но, тем не менее, ожидается в последующем тексте. Для перевода названия «Кимоно» единственное число артикля показалось более эффективным решением, чем множественного, учитывая символический и аллегорический смысл рассказа. В двух случаях потеря ссылок на другие художественные произведения была неизбежна. На русском языке «Старший сын» – также название пьесы А. Вампилова. Интертекстуальная отсылка к произведению Улицкой «Лестницы Якова» (2015) утрачена в опубликованном итальянском переводе «Il sogno di Jacov».

В русском языке используется широкий набор уменьшительно-ласкательных имен собственных для выражения различных степеней интимности или нежного отношения. С теоретической точки зрения переводчик может придерживаться актуализирующей и утверждающей ориентации, предлагая функциональный эквивалент, чтобы текст перевода казался естественным реципиенту. Иначе он может выбрать историзирующий и отчуждающий подход, поддерживая в реципиенте осознание дистанции, разделяющей два языка. Учитывая межкультурный диалог, при предлагаемом переводе четырех рассказов транслитерация русских уменьшительно-ласкательных имен собственных была предпочтена. На наш взгляд, в этом контексте дистанция между исходной и целевой культурами не столь значительна и не требует адаптации, которая на итальянском языке может звучать несколько искусственно.

Для передача реалий переводчик может сохранить оригинальный термин и сопроводить его объяснением, создав у читателя впечатление большего погружения в культуру исходного языка (остранение). Или же он может найти на языке перевода семантически максимально близкое к оригиналу выражение, сокращая дистанцию между двумя языками (доместикация). При процессе перевода четырех рассказов, где это было возможно, остранение предпочиталось доместикацию, чтобы сохранить атмосферу советского контекста оригинальных текстов. Две русские *реалии* как «каша» и «самогон» транслитерированы и снабжены глоссой. Русская реалия «детская кухня» была переведена с помощью описательного перевода и пояснена глоссой.

Помимо языковых знаний и навыков, переводчики должны знать привычки и традиции целевого культура. Другими словами, они должны быть культурными медиаторами. Поэтому для адекватного понимания сборника «Люди нашего царя» необходимо исследовать наиболее значимые культурные аспекты. В рассказе «Приставная лестница» два пожилых боговерующей, которые нашли лежащего во дворе и покрытого снегом Василия, пошли в «Пименовскую обновленческую и партийную церковь». Переводить словосочетание «обновленческую церковь» выражением «*chiesa rinnovatrice*» – ошибка, позволяющая потерю точного указания на исторические события, в которых вовлекла Русская Православная Церковь в прошлом веке. В начале XX века сформировалось так называемое обновленческое движение, которое придерживалось демократического и социального подхода, и отстаивало необходимость обновления по различным религиозным вопросам. Попытка движения ограничивать антиклерикализм государственной власти Советской России вызвало ряд гонений, приговоров к смерти и конфискаций церковных ценностей, продолжавшихся с Октябрьской революции до 1980-х годов.

В рассказе «Кимоно» упоминаются русский музыкант и художник М. Матюшин и его жена Е. Гуро, поэт и живописец. Они рассматривали новые формы выражения в искусстве и музыке, которые освобождаясь от чувств и разума, выходят за пределы реального мира и добиваются к высшей реальности. Матюшин написал музыку к опере «Победа над солнцем» (1913), которая считается прелюдией к супрематизму и первым кубо футуристическим спектаклем, и вместе с женой основал объединение художников-авангардистов «Союз молодежи»,



открытое для любых художественных инноваций. По мнению Матюшина, ценность зрения заключается в способности не только видеть детали, но и наблюдать во всей полноте. Именно в способности «расширять» поле зрения и в изменении перспективы в полной мере проявляются закономерности цветового восприятия. Как Матюшин, через аллегорический смысл в рассказе «Кимоно» Улицкая говорит, что если мы не внимательно смотрим на вещи, наши глаза могут быть обмануты, и если мы не наблюдаем с разных точек зрения, мы не можем понять полноту и подлинность жизненных проявлений.

Рассказы «Приставная лестница» и «Последняя неделя» объединены темой травмы. Травма – термин используемый в психиатрии для обозначения нарушения психического состояния, вызванного острым, тяжёлым, значительным эмоциональным событием. Благодаря исследованиям Р. Бранкини возможно проследить развитие исследования травма (англ. «Trauma studies») и применить фундаментальные вклады С. Фрейда, К. Карута, Б. Ван Дер Колка и О. Ван Дер Харта к переводу рассказов, являющихся предметом данного работа. Две героини, Нина и Василиса, переживают травму, когда они еще маленькие девочки, и проявляют разные симптомы в результате шока. Василиса не может спать ночью, потому что умершая мать ей всплывёт в снe в образе кошки или Нефертити. Нина подавляет воспоминание о покушении на убийство. Повествование от первого лица является литературным способом, чтобы вовлекать читателя и наблюдать за событиями с дополнительной точки зрения. Нину и Василису объединяет чувство вины за совершенный экстремальный поступок. Для Жени вины нет, но она продолжает терзать себя, мысленно прокручивая последнюю неделю жизни подруги и размышляя, могла ли она поступить иначе, чтобы спасти ее.

Ниже приведены моменты, которые оказались наиболее «проблематичными» при процессе перевода, и решения, к которым пришлось прибегнуть для эффективной передачи:

- *толкалки*: для этого слова не только нет адекватного прямого эквивалента на итальянском языке, но его не удалось найти даже в толковых словарях русского языка. Пришлось прибегнуть к интернету и анализу контекста. Оно относится к семантическому полю глагола «толкать», означающего на итальянском «spingere». Два итальянских специальных термина «spintore» и «spingitoio» слишком техничны

и не являются эффективным решением в художественном переводе. Сегодня под «толкалками» подразумеваются игрушки, состоящие из фигурки с колесиками и стержня, отсюда решение «giocattoli a spinta».

- Перевод русского глагола «прыгать» на итальянский «sforzare» позволил сохранить смысл и эффективность стилистического регистра оригинального текста.

- Глагол «замерзнуть» означает на итальянском «congelare», «morire di freddo». Качественный переводчик должен учитывать, что в данном случае автор излагает мысли девятилетней девочки, и использование такого глагола, как «morire assiderato», было бы неуместным, хотя и семантически эквивалентным, поскольку он относится к лексике, которой девочка владеть не может.

- Несмотря на то, что многие высшие учебные заведения, возникшие в советское время, превратились в университеты или академии, слово «институт» по-прежнему широко используется в сфере повседневного общения. Оно был переведен как «università» по двум причинам: потому что оно обычно используется на итальянском языке для обозначения высшего образования и чтобы избежать недоразумений с общим значением «istituto».

- В рассказе «Кимоно» широкое расстояние от японской культуры заставило провести небольшое исследование, чтобы перевести некоторые описательные части, которые могли бы быть «проблематичными» без соответствующего уточнения. Следовательно был восполнен пробел в информации о «кимоно» и «юкицури» (технике защиты ветвей деревьев от поломки, вызванной чрезмерным весом снега).

- При процессе перевода рассказа «Последняя неделя» передача времен глаголов стала сложным моментом. Согласно исследованиям Д. ЛаКапры, люди как Женя, которые пережили травму и не проработали ее, оказываются в так называемой фазе «acting out» (англ.), в которой пространственно-временные различия между «здесь» и «там», между «сейчас» и «тогда» стираются. Повествование Жени чередует глаголы в настоящем и прошедшем времени без логического критерия. Прошедшее время – время объективной реконструкции событий, а настоящее время - время диссоциации, вызванной травматическим шоком. Поэтому было сочтено эффективным сохранить настоящее время и в переводе на итальянский: передача

всех глаголов в прошедшее время не позволила бы выявить в тексте перевода важный аспект на формальном и семантическом уровне.

В данной работе читателю предлагались перевод и анализ четырех рассказов из произведения Л. Улицкой «Люди нашего царя» (2005), ещё не изданного в Италии. Перед множеством переводческих вариантов цель точной передачи оригинального текста руководствовала в принятии решений. Намерение привести читателя в чувство отчаяния Нины и представить, как она стирает кровь с лица Граньи, заставило нас отдать предпочтение содержанию рассказов перед их формой. Чтобы передать беспокойство отца, стремящегося показать сыну, что он не является его биологическим отцом, коннотация языка предпочиталась его нейтрализации. В переводе рассказов был воспроизведен жесткий ритм прямой речи, противопоставляющий тупость Дениса неспособности отца быть явным. Сохранено умелое чередование различных точек зрения и передано несоответствие между личным восприятием и реальностью. Подход, вызывающий у реципиента эффект остранения, был предпочтен доместикацию оригинального текста: для передачи русских имен собственных, географических названий и реалий использовалась транслитерация, сопровождаемая при необходимости пояснениями. В результате между исходным и целевым текстом установилось отношение, которое влекло за собой определение позиции в пользу оригинала о лингвистических и культурных вопросах.