

L'INGEGNERE DEGLI ANELLI

O come J.R.R. Tolkien stava per diventare un autore di fantascienza in Urss

GIORGIO SCALZINI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Abstract – J.R.R. Tolkien’s renowned fantasy work, *The Lord of the Rings*, has a notably complex history in Russia. The country’s ongoing state of change during the decades has influenced the trilogy’s fate, turning it into a mirror of the dynamics of assimilation, appropriation, and transformation that are characteristic of Russian culture. In the Soviet Union, the trilogy was censored as a symbol of Western decadence. However, this did not prevent the clandestine circulation (the so-called *samizdat*) of amateur translations, many of which were not published until after 1991. On the contrary, it prompted unique narrative experiments with the fantasy genre, which was nearly absent in the USSR. One illustrative example from the mid-1960s is Zinaida Bobyr’s early translation of the trilogy, *The Lay of the Ring* (*Povest’ o Kol’tse*). In her failed bid for publication, Bobyr adapted the work to fit the conventions of science fiction, a genre favored by Soviet censorship. Consequently, the magical deeds associated with the Ring are rationally explained by a group of scientists using a narrative device invented by Bobyr to enhance the original’s scientific and cognitive potential. Using *The Lay of the Ring* as a case study, this paper aims to examine how Tolkien’s work was altered under the USSR’s censorship regime, with a particular focus on the assimilation and metamorphosis of foreign cultural models.

Keywords: *The Lord of the Rings*; J.R.R. Tolkien; *The Lay of the Ring*; Translating fantasy; Soviet science fiction; Russian mass literature.

The translation of The Lord of the Rings will prove a formidable task [...]. No alterations, major or minor, rearrangements, or abridgements of this text will be approved by me – unless they proceed from myself or from direct consultation. I earnestly hope that this concern of mine will be taken account of.
(J.R.R. Tolkien, “The letters of J.R.R. Tolkien”, 1995, pp. 248-249).

1. Introduzione

Nel dicembre 2014, per celebrare l’uscita in Russia de *Lo Hobbit: La battaglia delle cinque armate*, terzo e ultimo film della saga diretta da Peter

Jackson, il collettivo artistico Svečenie aveva annunciato l'avvio di un progetto indipendente volto alla realizzazione di un ologramma del Grande Occhio infuocato di Sauron, l'Oscuro Signore di Mordor nonché antagonista principale del *Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien. L'installazione luminosa, una sfera con effetti 3D e un diametro di un metro, sarebbe dovuta apparire sul tetto di uno dei grattacieli di Moscow City, il distretto finanziario della capitale, così da illuminare i cieli moscoviti per una notte. Tuttavia, il progetto, sebbene accolto con grande entusiasmo dai fan tolkieniani, è stato abbandonato a causa delle aspre critiche ricevute da parte della Chiesa ortodossa, che ha definito l'Occhio un simbolo demoniaco, un emblema del male trionfante sulla città. La contestazione ha inoltre portato alle scuse del collettivo, che in un post su Facebook ha comunque ribadito come nelle sue intenzioni non vi fosse alcun sottotesto politico o religioso, bensì la semplice e genuina volontà di festeggiare l'uscita del film in Russia. Eppure, sulla scorta dell'annosa strumentalizzazione politica e ideologica di cui l'opera tolkieniana si è vista oggetto, tanto in Occidente quanto nella Russia sovietica e postsovietica, la scelta del collettivo Svečenie sembra per lo meno ambigua, quando non auto-ironica: niente meglio dell'Occhio di Sauron sembra infatti trasmettere l'idea di 'impero del male' popolato da un esercito di orchi abietti e spietati.

Questa diatriba rappresenta una misura fedele delle proporzioni che il fenomeno tolkieniano ha raggiunto nell'odierna cultura russa, al punto che "one of the series' most loathsome antagonists (the Orcs) becomes a self-mocking symbol of post-Soviet Russia" (Borenstein 2023, p. 122). Tramite la sistematica appropriazione di affiliazioni identitarie negative – ancorché fittizie, come quelle che vedono in Mosca l'ipostasi terrena di Mordor e nei russi l'incarnazione paradigmatica degli orchi tolkieniani – la società russa pone un'interrogazione di forte caratura sulla legittimità del proprio statuto ontologico. Non solo il turbolento processo di rielaborazione identitaria viene soggiogato all'assimilazione dell'immagine dell'orco, l'essere più vile e spregevole tra quelli creati da Tolkien, ma per suo tramite perpetua con cinico sarcasmo il senso di mostruosa alterità e impenetrabilità della Russia dall'esterno:

The Orc identity has its roots in self-hatred, in that it is based on an identification with archetypical villains. But it also points to the simplest way self-hatred is overcome, or at least gives the appearance of being overcome: by reversing the valences and turning shame into pride. (Borenstein 2023, p. 17)

Se ne deduce che questa 'identità orchica' scaturisce da un atavico sentimento di odio verso se stessi, volto paradossalmente a un totale ribaltamento di prospettiva: da profonda vergogna a rinnovato orgoglio nazionale. Tale fenomeno merita particolare attenzione in quanto assurge a emblema della capacità della cultura russa di assimilare, adattare e rielaborare

modelli allogeni, una dinamica che affonda le sue radici nella storia del paese sin dai tempi dell'antica Rus' di Kiev (Possamai 2018). Inoltre, da questo processo prende forma una strategia di costruzione identitaria figlia della cosiddetta glocalizzazione, da intendersi come "l'intima connessione tra la disponibilità chiaramente universale di simboli culturali e gli usi sempre più diversificati e territoriali che se ne fanno" (Bauman 2005, p. 342). In questo senso, è interessante notare come nella Russia tardo- e postsovietica la fantasy tolkieniana, intesa come prodotto della letteratura di massa occidentale, è stata eletta a fonte privilegiata di variazione di sistemi ermeneutici, rendendo il paese "the most active venue for deconstructing *The Lord of the Rings*' political implications" (Borenstein 2023, p. 129).

Paradossalmente, nonostante la Russia sia l'unica nazione a vantare oggi dieci diverse traduzioni del *Signore degli Anelli* (Hooker 2003), in epoca sovietica il fenomeno del 'tolkienismo' ha inizialmente stentato ad attecchire, in quanto ostacolato da un orientamento sociale per lungo tempo "unaccustomed to thinking of mass culture in anything but a pejorative sense" (Lovell 2005, p. 28). Difatti, mentre le origini del fenomeno risalgono agli anni Sessanta, quando iniziano a circolare nel cosiddetto *samizdat* (autopubblicazione clandestina) le prime traduzioni russe della celebre trilogia tolkieniana, soltanto nei tardi anni Ottanta, in corrispondenza della *perestrojka* e dell'allentamento dei freni della censura, esso comincia a diffondersi inarrestabile su larga scala, fino a diventare uno dei capisaldi della cultura di massa all'inizio del nuovo millennio. Tra le suddette prime traduzioni clandestine, la versione di metà anni Sessanta proposta dalla traduttrice Zinaida Bobyr', dal titolo di *Storia dell'Anello (Povest' o Kol'ce)*, si distingue per il suo audace carattere ibridante, capace di includere in uno stesso spazio sincretico gli elementi irrazionali della fantasy e quelli razionali della fantascienza, che, a differenza della prima, era un genere approvato dalla critica ufficiale sovietica.

Sulla base di tale esempio paradigmatico, dunque, il presente articolo intende indagare il potenziale transnazionale della fantasy, da cui scaturiscono indagini ontologiche e modelli di funzionamento che sono il riflesso di diverse culture ed epoche storiche (Gomel, Gurevitch 2023). Per comprendere appieno la portata del fenomeno, tuttavia, occorre fare un passo indietro e cercare di individuare le peculiarità tipologiche del genere fantasy, nonché tratteggiare i contorni del microcosmo culturale sovietico in cui la trilogia di Tolkien si è originariamente inserita.

2. La fantasy: un tentativo di definizione

Il genere della fantasy è da sempre ammantato da un alone di ambiguità assiologica, in primo luogo legata a un dilemma semantico, ovvero cosa si

intende con l'utilizzo di tale termine. Nell'introduzione alla sua *Fantasy Encyclopedia*, Judy Allen (2005, p. 10) osserva con arguzia che “defining the word ‘fantasy’ is like catching fog in a fishing net. Fantasy is fluid and ever-changing, with no fixed boundaries. Its worlds drift in and out of our world, always close by, but often only visible to the imagination”. Tale fluidità è così connaturata alla fantasy al punto che la sua circoscrizione rappresenta tuttora un sostanziale pomo della discordia nel dibattito culturale, tanto in ambito russo quanto nel resto del mondo.

Un fattore che contribuisce a rinfocolare la babelica confusione è la saltuaria tendenza, soprattutto in area anglosassone (Jackson 1981; Mendlesohn 2008), a identificare la fantasy con la più onnicomprensiva letteratura fantastica,¹ dai confini inevitabilmente più ampi e pervasivi. Partendo dal presupposto che anche il fantastico è “questione senza risposta” (Albertazzi 1993, p. 23), sulla scia di vari studi (Attebery 1992; Ceserani 1996; Frumkin 2021) appare più produttivo intenderlo non come un genere, bensì un ‘modo letterario’ che:

Ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creative, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. (Ceserani 1996, p. 11)

Di fatto, fantastico e fantasy condividono la loro intrinseca ambiguità, la porosità dei confini e il generale rifiuto di qualsivoglia uniformità monolitica ma, mentre il primo rappresenta una sovrastruttura convenzionalmente assurta a dimora della letteratura fantastica nella sua complessa interezza, la seconda è invece una sua articolazione, un'entità sottocategoriale distinta che presenta tutti i paradossi e le eccezioni comuni ad altri generi ugualmente ibridi. Inoltre, la già accennata natura proteiforme e ‘fluida’ della fantasy si ripercuote sulla sua spiccata resistenza a qualsiasi volontà tassonomica, a sua volta riflessa nella tediosa opacità del termine e nella conseguente difficoltà di delineare dei domini di appartenenza delle innumerevoli suddivisioni interne al genere:

Assistiamo dunque, anche in questo campo, ad un fenomeno tipico della contemporaneità: la contaminazione si riverbera sulle arti, basse, intermedie o alte che siano, provocando il continuo travaso di stili, forme e contenuti tra le varie letterature, in senso sia diacronico sia sincronico. A ciò si contrappone una contemporanea rivendicazione di autonomia e peculiarità tipologica di quegli stessi stili, forme e contenuti, che vengono fittiziamente sistematizzati in un frammentarsi di categorie e sottocategorie, dai confini a volte talmente labili da risultare pressoché prive di senso. (Possamai 2018, p. 60)

¹ Noteremo *en passant* che nel mondo anglofono la letteratura fantastica è definita *speculative fiction*, mentre in quello russofono si usa notoriamente il termine *fantastika*.

La fluidificazione dei confini della fantasy ha reso impossibile fornire una risposta esaustiva e definitiva sulla sua vera natura. Non è quindi un caso se i numerosi tentativi di classificare le opere ascrivibili al genere della fantasy stanno gradualmente perdendo la loro attualità, tanto da indurre a restringere il campo di indagine focalizzandosi sulle direttrici intragenere, che si prestano a essere individuate e raggruppate secondo un principio tematico (Korolev 2020, p. 324). Sebbene l'opacità, figlia della fluidità, permanga in parte anche nel caso delle sottocategorie, ciò non impedisce loro di continuare a proliferare: si passa infatti dallo *Sword and sorcery* alla *High fantasy*, dall'*Urban fantasy* alla *Dark fantasy*, solo per citarne alcune (Clute, Grant 1997).

Nonostante la mole degli studi sul genere continui a crescere, dire cosa sia la fantasy sembra più difficile rispetto a dire cosa *non* lo sia. O meglio, si potrebbe affermare che un approccio al microcosmo della fantasy possa godere di maggior fortuna mettendo questa in relazione con i generi a lei attigui. Pertanto, al di là di inevitabili discordanze terminologiche, un discrimine comunemente accettato dagli studiosi sembra essere quello tra la fantasy e la fantascienza, che nel caso della Russia vanta una tradizione ben più lunga e affermata (Suvin 1979). Come sostiene Elena Kovtun:

Fantascienza e fantasy differiscono anzitutto per la natura del loro presupposto fantastico. Nella prima, la motivazione dell'elemento straordinario viene spesso fornita direttamente nel testo dell'opera e rappresenta una spiegazione razionale dettagliata [...] o ridotta [...] del fantastico e dell'impossibile. La fantasy raramente indulge alla giustificazione del soprannaturale: qualsiasi tentativo di chiarire il 'meccanismo' delle sue azioni è dannoso per l'aura enigmatica e misteriosa che avvolge tali trame. (Kovtun 2007a, p. 7)²

In sostanza, mentre la fantascienza motiva razionalmente gli eventi componendo una “cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore” – del tutto esplicabile secondo le leggi che governano la nostra percezione della realtà – la fantasy è dedita “all'innesto di leggi anticognitive nell'ambiente empirico” (Suvin 1979, trad. it. pp. 23-24). L'impossibilità, dunque, parrebbe essere la norma, il presupposto quasi assiomatico su cui la fantasy deve fondarsi. Tramite l'elemento irrazionale, pieno diritto ontologico viene conferito alla magia, che assurge a nuova scienza della fantasy, nonché a guida essenziale con cui progredire nella narrazione. Di fatto, tale potenzialità del genere permette la creazione di uno spazio narrativo privilegiato per contestare la sistematicità dogmatica del reale. In aggiunta, per convincere i lettori della valenza epistemologica dei mondi finzionali incontrati, la fantasy deve rispettare una legge necessaria quanto

² Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dal russo sono dell'autore del presente articolo.

imprescindibile: la coerenza interna; se questa è soddisfatta, l'irrealtà diviene assolutamente *realistica* e rende non solo credibile, ma anche attendibile “qualsiasi evento o personaggio meraviglioso” (Possamai 2021, p. 131). Già negli anni Settanta questo aspetto era stato evidenziato da Julij Kagarlickij, quando sosteneva che “più è difficile creare l'illusione di verità, più ci si deve dedicare alla credibilità” (Kagarlickij 1974, p. 39). Di conseguenza, l'impossibile che diventa possibile si impone come criterio informante della fantasy nel suo complesso, garantendo sempre maggiore consistenza a ogni edificio simbolico al suo interno.

L'anelito verso una rappresentazione il più possibile veritiera e dettagliata dell'irrealtà era ciò che più animava il già citato Tolkien, autore universalmente riconosciuto come il padre della fantasy e dalla cui figura, a tratti ingombrante, essa fatica tuttora a emanciparsi. La notevole coerenza interna dell'universo fantastico di Tolkien, il suo spiccato gusto cartografico e genealogico, unito al sapiente utilizzo dell'epica arcaica e dell'invenzione mitopoietica, sono alcuni dei motivi per cui, almeno in Occidente, si tende a far coincidere la nascita della fantasy *come genere a sé stante* proprio con le prime pubblicazioni delle opere tolkieniane, risalenti alla prima metà del secolo scorso (Ekman 2013, p. 9). Come riportato in Stroeve (2005), tuttavia, questa sensazione di autenticità dei mondi secondari della fantasy sorge nei lettori principalmente per via indiretta, attraverso la percezione che di questi mondi hanno i protagonisti delle saghe; se ne deduce quindi che per la fantasy è di vitale importanza anche rappresentare nel modo più accurato possibile la realtà interiore dei personaggi. All'interno del genere, in particolare per quanto riguarda la fantasy tolkieniana, una tale operazione si compie sulla base di sistemi di opposizione binaria, tendenzialmente manichei, in cui si rinvengono i poli del Bene e del Male. Questi due schieramenti, in perenne lotta tra loro, assurgono al rango di nuclei etici universali in grado di finzionalizzare la realtà, livellandone al contempo le alterità destrutturanti per uniformarle a un modello confezionato. Sulla base di questo carattere dicotomico, e in virtù del trionfo delle forze del Bene, la fantasy identifica e tematizza un autentico repertorio di valori morali positivi e “modelli di azione e comportamento direttamente legati ai dilemmi pratici attuali” (Dal Lago 2017, p. 22). A tale scopo diventa fondamentale il ricorso al tema del viaggio-ricerca, la cosiddetta *quest*, definibile come “a series of adventures experienced by the hero and his or her companions that begins with the simplest confrontations and dangers and escalates through more threatening and perilous encounters” (Senior 2012, p. 190). Questo itinerario si snoda all'interno del luogo che Tolkien stesso ha definito *Feeria* (*Faerie*), il mondo secondario in cui immaginario e immaginazione coesistono nell'opera volta a ridimensionare la realtà. Dal punto di vista narrativo, *Feeria* consiste in un modello archetipico contraddistinto da uno stile volutamente arcaicizzante, a sua volta basato su strutture mitiche e mitologiche in grado di

conferire fissità simbolica. Bisogna qui ricordare, infatti, che la fantasy ha lo sguardo rivolto a un remoto passato mitologico, di cui tende a esaltare i valori etici e morali tradizionali; e in ciò si discosta dalla fantascienza, che è invece proiettata verso il futuro e discute i dilemmi politico-morali connessi al progresso tecnologico e scientifico. L'ambientazione in contesti medievaleggianti, tipica della fantasy, permette di cogliere lo *Zeitgeist*, di registrare l'ineluttabilità di un determinato status quo oppure, all'occorrenza, il suo sovvertimento secondo strategie narrative differenti e in contesti culturali altrettanto diversificati. Come vedremo nella prossima sezione, sebbene tale genere si presti alla problematizzazione di immaginari nazionali, sovranazionali e multiculturali, il caso della Russia sovietica insegna che la fantasy è anche assoggettata ai fenomeni socioculturali e ai canoni estetici dominanti di una determinata epoca storica, che inesorabilmente ne influenzano l'assimilazione in un contesto di sviluppo diverso rispetto a quello di appartenenza.

3. Fantasy vs Fantascienza in Urss

Anche per l'epoca tardo-sovietica, il percorso critico che contraddistingue la fantasy non può prescindere dal suo raffronto con i codici stilistico-figurativi della fantascienza. L'eterno dialogo che sussiste tra questi due generi altamente sincretici consente di intercettare le dinamiche di contaminazione reciproca che entrambi mettono in atto, sempre all'interno di un peculiare rapporto scandito da fenomeni di attrazione e repulsione. Nel caso specifico della Russia, inoltre, l'analisi retrospettiva dell'interazione tra questi due modelli narrativi permette di evidenziare non solo la loro innata propensione alla già citata capacità di assimilazione e rielaborazione di modelli alloculturali, ma anche le potenzialità della fantasy di integrare al suo interno, con esiti alterni, i canoni della più affermata fantascienza sovietica per accelerare il processo della propria emancipazione tipologica, come testimonia l'esempio della *Storia dell'Anello*. Essendo fantasy e fantascienza due produzioni letterarie in grado di relativizzare fortemente il concetto di realtà – che, tra Urss prima e spazio postsovietico poi, ha più volte dimostrato nell'ultimo secolo la propria variabilità non solo dal punto di vista storico, ma anche ideologico – investigarne le suddette relazioni richiede di commisurarle alla frenetica mutevolezza del loro contesto sociopolitico di appartenenza, così da comprendere i diversi modi in cui l'alterità è stata immaginata, rappresentata e plasmata all'interno dello stesso ambiente culturale russo e russofono.

Come si è già accennato, rispetto all'impiego relativamente recente della fantasy intesa come genere a sé stante, nell'immaginario collettivo dei lettori russi la fantascienza è stata a lungo un campo letterario d'eccezione,

sia per reimmaginare la realtà sociale quotidiana sia per configurare uno spazio dedito all'elaborazione artistica di proiezioni future (Suvin 1979; Banerjee 2012). In Unione Sovietica, la strumentalizzazione ideologica ha portato i canoni della fantascienza a diventare talmente totalizzanti da inglobare l'intero orizzonte della letteratura fantastica, diventando di fatto "luogo di incubazione storicamente istituito di tutti i mondi possibili" (Calabrese 2016, p. 13), almeno per via ufficiale. Marcato in quegli anni dal trionfo dell'utopia futurista circa la costruzione di una società comunista felice, il regime sovietico aveva abbracciato l'immaginario fantascientifico condannando la fantasy all'esclusione imposta dalle morsa della censura. Al pari di altri generi letterari quali la storia alternativa e il viaggio nel tempo (Novokhatskiy 2023), infatti, la fantasy era rivolta al passato e non al 'radioso futuro' che la leadership sovietica era così impegnata a modellare. Di conseguenza, questi generi erano in aperto contrasto con i dettami del realismo socialista e i relativi principi di determinismo storico, che intendono la costruzione della società comunista come il naturale punto culminante dell'evoluzione sociale. Dato che la visione del mondo in Urss era basata sui successi della scienza e della tecnica, ogni narrazione fantastica doveva avere delle basi scientifiche più o meno solide; dunque, va da sé il sostanziale rifiuto della fantasy al pari di altre formule letterarie che, nel tentativo di ridefinire tali postulati, si addentravano nell'esplorazione di un passato magico e inesistente. Come precisato da Volodichin (2007, p. 85), tali opere "non venivano lapidate per il loro scarso spessore letterario, bensì per il loro allontanamento dagli ideali della fantascienza: razionalismo, materialismo, scientismo". Per giunta, la fantasy veniva rigettata anche perché ritenuta un genere nocivo in quanto riflesso emblematico della decadenza dell'Occidente capitalista, finendo quindi per essere considerata come letteratura marginale e dallo scarso tenore artistico. È sufficiente leggere la seguente affermazione del critico letterario Evgenij Brandis, risalente alla fine degli anni Cinquanta, per percepire il clima di avversione nei confronti di generi quali la fantasy:

In Occidente [...] si scrivono spesso romanzi fantasmagorici lontani da qualunque tipo di scienza [...]. La fantascienza sovietica segue un percorso diverso. I nostri scrittori non distorcono fatti scientificamente già noti per compiacere la propria fantasia. (Brandis 1959, pp. 43-44)

Alla luce di tali aspri giudizi, a cui si somma l'impossibilità di accedere alle opere fantasy, non desta sorprese il fatto che gli autori e i lettori sovietici non sentissero il bisogno di questo tipo di letteratura fantastica:

La fantasy, la mistica, l'horror, il cyberpunk, perfino la cara vecchia utopia prosperavano indisturbate *di là*. *Di qua*, invece, non solo rimanevano incastrati

nel setaccio della censura, ma banalmente nessuno sapeva come trattarli, né tantomeno si cercava di imparare. (Volodichin 2007, p. 88)³

Da qui derivava anche la mancanza di un termine univoco con cui riferirsi a un genere di letteratura fantastica diverso dalla fantascienza (Kovtun 2007b, p. 316): la critica, infatti, faceva largo uso di vocaboli più familiari al pubblico sovietico quali ‘fiaba’ (*skazka*), ‘leggenda’ (*legenda*), ‘parabola’ (*pritča*), ‘mito’ (*mif*); in alternativa si ricorreva ad epiteti quali *fantastika* ‘fiabesca’ (*skazočnaja*), ‘magica’ (*volšebnaja*), ‘meravigliosa’ (*čudesnaja*), ‘pura’ (*čistaja*), o addirittura una non meglio specificata *fantastika* ‘in generale’ (*fantastika voobščē*). Di conseguenza, quando non rimanevano al bando, le opere che si basavano su presupposti illogici o magici erano considerate quantomeno indesiderabili e, pertanto, la loro circolazione era concessa essenzialmente nella forma di fiaba, favola d’autore o generica storia fantastica indirizzata a un pubblico infantile.

L’assenza di un chiaro paradigma assiologico tramite cui formulare e avvalorare l’esistenza della fantasy, intesa come genere letterario autonomo e pienamente codificato, ha comportato che anche *Il Signore degli Anelli* di Tolkien cadesse sotto il giogo della censura sovietica. In questo senso, per quanto peculiare nella forma, la traduzione di Zinaida Bobyr’ rappresenta il primo tentativo di introdurre la narrativa tolkieniana all’interno di un contesto allogeno a essa particolarmente ostile, seguita da altre traduzioni amatoriali, tutte allo stesso modo relegate nel mondo dell’autopubblicazione clandestina, almeno fino al 1982. A questa data risale infatti la pubblicazione ufficiale, per quanto in forma abbreviata, del primo tomo della trilogia tolkieniana, reintitolata *I Custodi (Chraniteli)* dai due traduttori, Vladimir Murav’ev e Andrej Kistjakovskij. L’iniziale rifiuto della casa editrice di pubblicare il prosieguo della trilogia, figlio anche del clima politico di quegli anni, ha incoraggiato l’iniziativa personale di una schiera di appassionati, che si sono cimentati in ulteriori traduzioni amatoriali, anch’esse diffuse in *samizdat* con fortune alterne. L’insieme delle suddette traduzioni vedrà la luce soltanto a ridosso della dissoluzione dell’Urss,⁴ ribadendo di fatto la sostanziale inesistenza in epoca sovietica della fantasy intesa come genere letterario a sé stante (Menzel 2005; Korolev 2020; Possamai 2021). A sua volta, ciò ha permesso alla fantasy di fare irruzione su larga scala nell’immaginario collettivo dei lettori – che finalmente potevano apprezzare senza restrizioni un tipo di letteratura a lungo bandita – nonché di scardinare l’egemonia di paradigmi ermeneutici obsoleti a favore di nuove narrazioni, ritenute ora più adatte a intercettare le aspettative e le speranze del mutato pubblico di

³ Il corsivo è dell’originale.

⁴ Per un’analisi comparata delle principali traduzioni di Tolkien, si vedano Hooker (2003) e Afanasyeva (2021).

riferimento. In questo contesto, e in seguito alla crisi di statuti conoscitivi legata al trauma del crollo dell'Urss, l'opera tolkieniana si è fatta portavoce di un determinato canone letterario cui ispirarsi e a cui aspirare, che, come si è visto all'inizio, nel panorama dell'odierna cultura russa di massa è divenuto uno strumento efficace per innescare un processo sempre più autoconsapevole di radicamento nazionale (Zabirko 2018; Suslov, Bodin 2020). Tale esito non sarebbe comunque stato possibile senza l'esperienza sovietica delle traduzioni apocriefe del *Signore degli Anelli*, tra le quali si distingue appunto la versione di Zinaida Bobyr'. Distorcendo e piegando le strutture dell'originale alle necessità coeve più impellenti, questa traduzione offre tutt'oggi molteplici chiavi di lettura.

4. La Storia dell'Anello di Zinaida Bobyr'

Nel decennio compreso tra i tardi anni Cinquanta e la fine dei Sessanta, si è assistito in Unione Sovietica a un periodo di sperimentazione letteraria che ha portato la fantascienza ad assumere dei contorni più marcatamente socio-filosofici (Kovtun 2008, p. 262). Nella sua sollecitazione di continue analogie culturali, infatti, tale genere ha virato con più decisione verso temi legati alla critica sociale, nonché alla riflessione metaletteraria e ontologica sul destino dell'umanità sulla Terra. La produzione fantascientifica di tale momento storico rappresenta altresì l'incarnazione letteraria delle speranze, in seguito infrante, della generazione dei cosiddetti *šestidesjatniki*, a cui fanno capo celebri autori quali Ivan Efremov e i fratelli Arkadij e Boris Strugackij (Bartoni 2005). In quest'epoca d'oro della fantascienza sovietica, tradurre e diffondere nel paese un'opera come *Il Signore degli Anelli*, che per temi e motivi era radicalmente opposta, rappresentava un'iniziativa quantomai audace; soprattutto se concepita da un'affermata e rispettata traduttrice di romanzi fantascientifici, quale era Zinaida Anatol'evna Bobyr'.⁵

Nell'anno 1966, quest'ultima propose alla rivista divulgativa "Technika – moloděži" la sua traduzione della trilogia sperando nella pubblicazione. Si trattava di un'opera drasticamente ridotta rispetto al testo di partenza: infatti, i tre volumi originali – contenenti sessantadue capitoli per un totale di quasi milleduecento pagine – erano stati compressi in un unico libro di tredici capitoli per circa quattrocentottantasei pagine. Le appendici, le poesie interne al testo e tutte le descrizioni così minuziose del mondo secondario, tanto care a Tolkien, erano state rimosse per far spazio alla sola trama principale (Semenova 2010, p. 89). In aggiunta, pur di aggirare

⁵ Nella lista di autori tradotti in russo da Zinaida Bobyr', che conosceva dodici lingue, si riscontrano nomi del calibro di Jules Verne, H.G. Wells, Robert A. Heinlein, Ray Bradbury, Isaac Asimov e Stanisław Lem.

l'ostacolo della censura e aumentare le possibilità di pubblicazione, Bobyr' aveva apportato una serie di modifiche e di aggiunte volte ad accrescere il potenziale scientifico-cognitivo dell'opera tolkieniana ibridandola con i dettami della fantascienza, genere ben più congeniale tanto a lei stessa quanto al pubblico di appassionati.

Il romanzo si apre dunque con un preludio completamente frutto dell'inventiva di Bobyr', in cui i lettori vengono introdotti all'esistenza di due lettere, una scritta all'apparenza da Tolkien in persona e l'altra da un suo conoscente del Derbyshire, medico di professione. Nella sua lettera, il Tolkien di Bobyr' scrive di aver ricevuto il manoscritto dell'opera corredato dalla lettera del suo amico, in cui si legge che "a causa di circostanze incredibili" egli aveva "preso parte a un certo esperimento conclusosi [...] tragicamente" (Semenova 1997). Oltre al medico, gli altri partecipanti all'esperimento erano un ingegnere, un fisico, un chimico, un informatico e un comandante.⁶ All'interno di svariati 'intermezzi' posti all'inizio di ogni tomo della trilogia, anch'essi inventati da Bobyr', il gruppo disquisisce sulla natura dell'Unico Anello di cui sono entrati in possesso. Dopo averlo sottoposto a un esperimento per l'elettrofusione, i sei vengono colpiti da una scintilla ad alta tensione che causa in ognuno di essi delle visioni relative alla storia dell'anello. Iniziano quindi a comporre il manoscritto sulla base delle immagini che via via affiorano nella loro mente, sempre cercando una spiegazione razionale che possa motivare gli eventi straordinari legati a quell'oggetto misterioso:

- Più si va avanti, più si ha a che fare con il fantastico – disse il Comandante – Talismani, spiriti, incantesimi... Chi crederà davvero a tutto ciò? [...].
- Del resto – aggiunse il Chimico – quasi tutti i miracoli a cui abbiamo assistito possono essere spiegati dal punto di vista della scienza moderna [...].
- Prima di tutto, non c'è nulla di magico nei Nani, negli Orchi o negli Hobbit. Sono solo tribù diverse, come quelle che vivono tuttora sulla Terra. E ognuno di loro potrebbe essere un nostro antenato.
- Persino gli Orchi?
- Sì, persino gli Orchi. Dopotutto, chi sono loro se non i primitivi abitanti delle grotte e delle foreste?
- E gli Elfi? – chiese il Comandante – Non sono forse creature soprannaturali? Prendete Lothlórien con tutti i suoi miracoli.
- Gli Elfi e i Númenoreani – disse penseroso l'Informatico – Questa la questione più interessante di tutto ciò.
- Númenor, noto anche come Ovesturia, è il centro perduto di una qualche cultura superiore, che poi è stata trasferita nel nostro mondo [...].
- È tutto molto semplice: Númenor, od Ovesturia che dir si voglia, potrebbe essere un altro pianeta. I Númenoreani sono degli alieni.

⁶ Si noti come i sei personaggi in questione siano i protagonisti dell'opera *Eden* di Stanisław Lem, uno degli autori tradotti da Zinaida Bobyr'.

- Questo spiegherebbe davvero molte cose – affermò pensieroso l’Informatico
- Specialmente perché i Númenoreani sembrano identici agli Elfi [...].
- E il bastone luminoso di Gandalf è chiaramente una sorta di laser – aggiunse il Fisico [...].
- E Gandalf può essere definito uno specialista di sistemi elettrici – disse l’Ingegnere. (Bobyř’ 2013, p. 138)⁷

La conclusione a cui giungono è che non si tratti di un semplice anello, ma di un “deposito di informazioni che vengono rilasciate sotto lo stimolo di una scintilla” (Bobyř’ 2013, p. 137). Da questo breve estratto è evidente l’intenzione di Zinaida Bobyř’ di elaborare un paradigma interpretativo basato sull’egemonia della scienza tradizionale, che per sua stessa natura ostacola l’emergere di una nuova sensibilità legata alle complicatezze irrazionali e inspiegabili del fantastico. Ciò sfocia inevitabilmente nel ritocco creativo, attraverso cui l’opera originale si carica a tal punto di sovrasensi da risultare denaturalizzata. In aggiunta, tale mutamento di strategie e di intenti comporta l’immissione di elementi all’apparenza paradossali, come il tentativo di spiegare la natura degli elfi e dei númenoreani – così nel *Signore degli Anelli* vengono chiamati gli abitanti dell’isola di Númenor, dotati di capacità soprannaturali benché siano di razza umana – ricorrendo all’espedito della loro provenienza aliena. Evidentemente – forse anche a causa dell’influenza storica della corsa al cosmo, il periodo a cui risale la traduzione di Bobyř’ – era molto più facile spiegare l’esistenza di extraterrestri che quella di umani dalle doti straordinarie. Un simile approccio razionalizzante ha investito senza distinzione gli altri elementi all’apparenza inspiegabili della trilogia. Per esempio, i cosiddetti *palantiri*, le pietre veggenti degli elfi, vengono considerati alla stregua di sofisticati calcolatori in grado di trasmettere impulsi nervosi; gli Ent, i famosi alberi parlanti tolkieniani, sono il risultato della simbiosi tra le piante e altre non meglio specificate forme di vita intelligenti; mentre la caduta del regno di Sauron viene attribuita a un’eruzione vulcanica, concorrendo a spiegare le elevate dosi di basalto riscontrate nell’Anello. Anche le forze del Male, in particolare nella veste dei Nazgûl, i fedeli servitori dell’Oscuro Signore, sono cadute vittima di tale riallineamento semantico:

- Tutto ciò ci sembra soprannaturale soltanto perché non riusciamo ancora a trovare una spiegazione. Come per quei fantasmi, i Cavalieri Neri.
- Che urlano in modo così spaventoso – intervenne l’Ingegnere.
- Ultrasuoni – disse il Fisico – È proprio così che agiscono sull’uomo: opprimono, creano uno stato di angoscia e di paura, fino al punto di causare un arresto cardiaco. Questo è chiaro. Molto meno chiaro è cosa siano loro stessi.

⁷ Nella traduzione russa, i númenoreani e gli hobbit vengono chiamati rispettivamente *Prišel’cy iz-za Morja* e *Korotyši*, traducibili con ‘Alieni dall’Oltremare’ e ‘Piccoletti’. Per una maggiore chiarezza, in questa sede si è preferito adottare gli originali termini tolkieniani.

Che cosa sono? Dire ‘fantasmi’ equivale a non dire nulla. Non possiamo accettare questo termine.

– Discutere sui termini è del tutto inutile – ribatté l’Ingegnere – Penso che la parola ‘fantasmi’ sia la più appropriata per loro. Creature viventi e reali, la cui essenza è visibile solo al Portatore dell’Anello. Che cosa sono? Chiamateli esseri provenienti da una limitrofa realtà ultradimensionale, da un mondo parallelo al nostro, e allora tutto si spiega. Almeno così ci si avvicina alla fantascienza, a cui siamo già tutti abituati. (Bobyr’ 2013, p. 138)

Lo stesso dicasi per i celebri Anelli del Potere, anch’essi assoggettati all’algoritmo vincolante della motivazione tecnico-scientifica:

– E voi cosa pensate che rappresentino questi Anelli ‘buoni’ e ‘cattivi’ che sono stati più volte menzionati? – chiese il Chimico.

– Credo di avere una spiegazione – disse piano l’Informatico senza distogliere lo sguardo dall’Anello [...] – Probabilmente si tratta di dispositivi simili al nostro Anello, in cui sono memorizzati degli engrammi biopotenziali molto complessi, o meglio, dei programmi comportamentali. Basta indossare uno di questi anelli e il programma si aziona. Forse è proprio così che si spiega l’influenza distruttiva dell’Anello del Potere sul suo portatore. Invece negli anelli ‘buoni’ sono memorizzati altri programmi. Come vedete, non c’è niente di soprannaturale. (Bobyr’ 2013, p. 140)

Nell’arco della narrazione, inoltre, Zinaida Bobyr’ si è concessa altre licenze creative, soprattutto con l’aggiunta di un ulteriore elemento inesistente nella trilogia tolkieniana: la ‘Corona di Argento dei Signori di Ovesturia’ (*Serebrjanyj Venez Povelitelej Vesternessa*). È interessante notare come essa non diventi oggetto delle intricate elucubrazioni degli scienziati, se chi la indossa può ottenere il dono dell’onniscienza o se invece può essere all’istante trasformato in polvere in quanto non sufficientemente degno di cingerla. Nel finale della *Storia dell’Anello* si legge che il vero erede al trono, l’eroe Aragorn, sconfigge il nemico Sauron e si serve della Corona per diventare il legittimo re di Gondor, nuovo reame degli Uomini dopo la caduta di Númenor. Ad affiancare tale invenzione della traduttrice subentra infine una lunga serie di rimozioni e adattamenti, in cui Bobyr’ ha omesso qualsiasi riferimento al fumo e alla cosiddetta Erba Pipa, tanto apprezzata dagli hobbit tolkieniani. Esempio a tal riguardo il passaggio in cui Aragorn offre allo hobbit Merry non una pipa, come nell’originale, bensì una fiaschetta di buon vino (Semenova 2002).⁸

⁸ Si vuole evidenziare che Zinaida Bobyr’, come ha spiegato in un suo articolo (Bobyr’ 1994, p. 178), ha sempre considerato *Il Signore degli Anelli* e *Lo Hobbit* di Tolkien come un’unica tetralogia. Dato che la seconda è un’opera dal carattere maggiormente ‘fiabesco’, sulla scia di Čepelevskij (2013: 5) si può ipotizzare che Bobyr’ abbia cercato di preservare tale aspetto anche nella sua traduzione, immaginandosi un testo rivolto in particolare ai giovani lettori. Da qui la stravagante serie di omissioni e aggiunte.

Ad ogni modo, gli scienziati, spinti dalla sete inesauribile di informazioni su quel magico reperto, continuano imperterriti con l'esperimento, che non può che sfociare in tragedia – il macchinario per l'elettrofusione va in fiamme e l'anello esplode emettendo raggi altamente radioattivi:

Rimasero in silenzio a osservare i resti anneriti del macchinario distrutto. Non avevano ottenuto una risposta alla loro ultima domanda, e non avrebbero più avuto la possibilità di ottenerla. Ma in cuor loro, tutti – compreso il Comandante – sapevano che la risposta poteva essere soltanto che affermativa e che il nostro mondo, in qualche modo a noi ancora sconosciuto, aveva ricevuto il testimone della Ragione da un mondo scomparso innumerevoli secoli fa. FINE. (Bobyry' 2013, p. 140)

Le modifiche apportate da Zinaida Bobyr' alla trilogia tolkieniana, frutto della sua personale interpretazione dell'opera (Bobyry' 1994), non sono tuttavia bastate a eludere la censura, e la *Storia dell'Anello* non è mai stata pubblicata durante l'Unione Sovietica. Essa è apparsa soltanto nel 1991, ed è uscita in due diverse edizioni mai più ristampate, ma ormai era sparito il particolare contesto extratestuale che aveva costretto Bobyr' a effettuare i suddetti cambiamenti. Peraltro, le due edizioni della *Storia dell'Anello* sono state pubblicate prive degli intermezzi e dei commenti di Bobyr' sulle sue scelte narrative e traduttive, rendendo più difficile l'opera di decifrazione testuale da parte dei lettori.⁹ Non è un caso, infatti, se fino a oggi tale traduzione non ha mai goduto dei favori del pubblico, attirando su di sé persino severi attacchi dai più fervidi fan tolkieniani. Da notare, inoltre, quanto affermato da Markova (2004, p. 167) circa l'autorialità della *Storia dell'Anello*: “The difference between this and other Russian Tolkienesque literature is that this one is attributed to Tolkien, and not to its real author”. Eppure, sebbene la versione di Bobyr' non sia propriamente classificabile come una reale traduzione, a causa della mole di slittamenti introdotti, si vuole ribadire come essa rappresenti comunque il primo tentativo di far circolare l'opera di Tolkien in Unione Sovietica:

Bobyry's condensation is almost universally dismissed as a hack job by the present generation of Russian Tolkienists, who have access to a number of full translations and even to the English original. In the context in which it first appeared, however, it was a daring effort at making Tolkien available – albeit in condensed form – to the Russian reading public, despite the unreceptive political climate of the Soviet, state-controlled publishing industry. (Hooker 2003, p. 18)

⁹ Gli intermezzi verranno pubblicati per la prima volta soltanto nel 2013, nel numero di gennaio della rivista “Mir fantastiki”, da cui sono stati tratti i brani citati nel presente articolo.

5. Conclusioni

Da quanto emerso finora, si può affermare che la *Storia dell'Anello* di Zinaida Bobyr', con tutto il suo arsenale di libera associazione e riformulazione del *Signore degli Anelli*, costituisce in prima istanza il testamento di una determinata epoca sovietica. In tutta la sua specificità, quest'ultima preferiva i futuribili viaggi interstellari della fantascienza agli antimondi irrazionali e medievaleggianti della fantasy, che a quei tempi era ancora ben lontana dall'affermarsi all'interno della tradizione letteraria del paese. Alla luce di ciò, la *Storia dell'Anello* evidenzia altresì i livelli di manipolazione del testo che il regime di censura ideologica in Urss era in grado di imporre, talvolta anche a discapito delle intenzioni originali degli stessi autori, come nel caso di Tolkien.¹⁰ Nell'allora mancanza dei necessari presupposti per un efficace adattamento di repertori fantastici allogenici, il tentativo di Zinaida Bobyr' di ibridare le convenzioni della fantasy con quelle della fantascienza non poteva che rivelarsi vano. Ciononostante, in Russia tale vicenda rappresenta una tappa importante del fenomeno di ricodifica identitaria basato sull'appropriazione della narrativa tolkieniana, che, come si è visto all'inizio, è diventato talmente rilevante da avvicinarsi a portare l'Occhio di Sauron a Mosca. A questo punto, rimane soltanto da chiedersi quale sarebbe stato l'impatto sulla coscienza collettiva di milioni di sovietici, se la *Storia dell'Anello* fosse stata accettata per la pubblicazione; quali sarebbero state le reazioni degli stessi cittadini sovietici quando, dopo il crollo dell'Urss, avrebbero scoperto che *Il Signore degli Anelli* era un'opera completamente diversa da quella che fino a quel momento avevano conosciuto; quali, infine, sarebbero state le ricadute in patria sullo stesso genere della fantasy, dopo che per decenni la sua opera cardine era stata venduta come un alquanto singolare romanzo di fantascienza. Tutti quesiti destinati inesorabilmente a rimanere irrisolti.

Bionota: Giorgio Scalzini ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla letteratura russa contemporanea allo studio diacronico della narrativa fantastica russofona, con particolare attenzione a generi letterari quali la fantasy, la fantascienza e la storia alternativa. La sua tesi di dottorato, intitolata *Metamorfosi e ibridismo della fantasy slava in lingua russa* (2025), indaga il ruolo della cosiddetta

¹⁰È importante precisare che le linee guida per i traduttori di Tolkien, compilate dallo stesso autore, verranno rese pubbliche solo nel 1975, quasi un decennio dopo l'ideazione della *Storia dell'Anello*, per cui Zinaida Bobyr' non poteva esserne a conoscenza.

fantasy slava nei processi di negoziazione identitaria tipici della letteratura di massa russofona postsovietica.

Recapito autore: giorgio.scalzini@phd.unipd.it

Riferimenti bibliografici

- Afanasyeva A. 2021, *Il Signore degli Anelli in russo: traduzioni a confronto*, in Arduini R. e Wu Ming 4 (eds.), *I quaderni di Arda. Tolkien e la traduzione*, vol. II, Eterea Edizioni, Roma, pp. 243-272.
- Albertazzi S. 1993, *Il punto sulla letteratura fantastica*, Laterza, Roma.
- Allen J. 2005, *Fantasy Encyclopedia*, Kingfisher, Boston.
- Attebery B. 1992, *Strategies of Fantasy*, Indiana University Press, Bloomington.
- Banerjee A. 2012, *We Modern People. Science Fiction and the Making of Russian Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Bartoni S. 2005, *Fantascienza e anni Sessanta in Unione Sovietica*, in “eSamizdat” 2-3, pp. 341-361.
- Bauman Z. 2005, *Globalizzazione e glocalizzazione*, Armando, Roma.
- Bobyř Z. 1994, *Istorija – Saga – Poëzija*, in “Sverchnovaja amerikanskaja fantastika” 6, pp. 178-196.
- Bobyř Z. 2013, *Povest’ o Kol’ce. Intermedii*, in “Mir fantastiki” 1, pp. 137-140.
- Borenstein E. 2023, *Soviet Self-Hatred: The Secret Identities of Postsocialism in Contemporary Russia*, Cornell University Press, Ithaca/London.
- Brandis E. 1959, *Sovetskij naučno-fantastičeskij roman*, Obščestvo po rasprostraneniu političeskich i naučnych znanij RSFSR, Leningrad.
- Calabrese S. 2016, *Quando i romanzi facevano male alla salute*, in “Enthymena” 14, pp. 12-25.
- Čepelevskij S. 2013, *Perevody romana Dž.R.R. Tolkiëna «Vlastelin kolec» kak istočnik izučënija ego bytovanija v kul’turnom prostranstve SSSR i Rossii*, in “Vestnik MGOU” 1, pp. 1-15.
- Ceserani R. 1996, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna.
- Clute J., Grant J. 1997, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit books, London.
- Dal Lago A. 2017, *Eroi e mostri. Il fantasy come macchina mitologica*, Il Mulino, Bologna.
- Ekman S. 2013, *Here Be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Frumkin K. 2021, *Filosofija i psihologija fantastiki*, Librokom, Moskva.
- Gomel E., Gurevitch D. (eds.) 2023, *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, Palgrave Macmillan, Cham.
- Hooker M. 2003, *Tolkien Through Russian Eyes*, Walking Tree Publishers, Zurich.
- Jackson R. 1981, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, London.
- Kagarlickij Ju. 1974, *Čto takoe fantastika*, Chudožestvennaja literatura, Moskva.
- Korolev K. 2020, *Poiski nacional’noj identičnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoj kul’ture*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg.
- Kovtun E. 2007a, *Fantastika kak ob’ekt naučnogo issledovanija: problemy n perspektivy otečestvennogo fantastovedenija*, in Kovtun E. et al. (eds.), *Russkaja fantastika na perekrest’e epoch i kul’tur. Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii: 21-23 marta 2006 g.*, Izdatel’stvo Moskovskogo universiteta, Moskva, pp. 20-38.
- Kovtun E. 2007b, *Roždenie fëtezi: transformacija posylki v rossijskoj fantastike konca XX stoletija*, in Ajdačić D. e Jović B. (eds.), *Slovenska naučna fantastika*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, pp. 305-327.
- Kovtun E. 2008, *Chudožestvennyj vymysel v literature XX veka*, Vysčaja škola, Moskva.
- Lovell S. 2005, *Literature and Entertainment in Russia: A Brief History*, in Lovell S. e

- Menzel B. (eds.), *Reading for entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Otto Sagner, München, pp. 11-28.
- Markova O. 2004, *When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien*, in "Tolkien Studies" 1, pp. 163-170.
- Mendlesohn F. 2008, *Rhetorics of Fantasy*, Wesleyan University Press, Middletown.
- Menzel B. 2005, *Russian Science Fiction and Fantasy Literature*, in Lovell S. e Menzel B. (eds.), *Reading for entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, Otto Sagner, München, pp. 117-150.
- Novokhatskiy D. 2023, *Spasti prošloe: chronokorrekcija v ruskoj literature*, Criterion, Milano.
- Possamai D. 2018, *Al crocevia dei due millenni: viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Esedra, Padova.
- Possamai D. 2021, *Appropriazioni debite: la fantasy russa*, in Piva M. (a cura di), *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, I libri di Emil, Città di Castello, pp. 127-143.
- Semenova N. 1997, "Èto ne prostoe kol'co, a kakoj-to pribor!", in "Znanie-sila" 9. <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/bobysila97.html> (28.8.2024).
- Semenova N. 2002, *Vlastelin Kolec v zerkale russkich perevodov*, in "Archivy Minas-Tirita". <http://www.kulichki.com/tolkien/arhiv/ugolok/semnova.shtml> (28.8.2024).
- Semenova N. 2010, *Tekstual'naja zavismost' perevodov odnogo proizvedenija v uslovijach ich neoficial'nogo i anonimnogo bytovanija tekstov*, in "Vestnik RGGU" 9, pp. 87-102.
- Senior W.A. 2012, *Quest fantasies*, in Edward J. e Mendlesohn F. (eds.), *Cambridge Companion to Fantasy Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Stroeva K. 2005, *Fentezi-2004. M., 2004. Fentezi-2005. M., 2004*, in "Novoe literaturnoe obozrenie" 1. <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/fentezi-2004-m-2004-fentezi-2005-m-2004.html> (28.8.2024).
- Suslov M., Bodin P.A. (eds.) 2020, *The Post-Soviet Politics of Utopia. Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, I. B. Tauris, London/New York.
- Suvin D. 1979, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven/London; trad. it. di Del Buono O. 1985, *Le metamorfosi della fantascienza: poetica e storia di un genere letterario*, Il mulino, Bologna.
- Tolkien J.R.R. 1995, *The letters of J.R.R. Tolkien*, HarperCollinsPublishers, London.
- Volodichin D. 2007, *Intellektual'naja fantastika. Monografija i stat'i*, IPO, Moskva.
- Zabirko O. 2018, *The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)*, in "The Ideology and Politics Journal" 1 [9], pp. 66-134.