

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

ANNA BELOZOROVICH

Un corpo plasmabile: Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič tra trasposizioni e adattamenti

*A malleable body: Dmitrij Grigorovič's Gutta-percha boy
between transpositions and adaptations*

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo prende in esame alcuni adattamenti di cui è stato oggetto il racconto lungo *Guttaperčevyj mal'čik* (1883) di Dmitrij Grigorovič e si interessa soprattutto alla figura del protagonista e alle variazioni che lo riguardano. Tra i testi considerati vi sono due trasposizioni cinematografiche (Kas'janov 1915; Gerasimov 1957) due teatrali (Nikitina 2014; Cypina 2015), una menzione in ambito musicale (Otto Dix 2012) e la pubblicazione *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovič* (1910) a cura di Renato Fucini. L'analisi si concentra su alcuni aspetti narratologici, con particolare attenzione all'opera in lingua italiana. La riflessione finale riguarda le differenti rappresentazioni dell'immagine del bambino e le letture simboliche del suo corpo.

The article examines some adaptations of the short novel *Guttaperčevyj mal'čik* (1883) by Dmitry Grigorovich and is mainly interested in the figure of the protagonist and the variations that concern him. Among the texts considered there are two cinematographic transpositions (Kas'janov 1915; Gerasimov 1957) two theatricals (Nikitina 2014; Cypina 2015), a mention in the musical field (Otto Dix 2012) and the book *The rubber boy. Free translation from Russian of the story by D. V. Grigorovič* (1910) by Renato Fucini. The analysis focuses on some narratological aspects, with particular attention to the Italian publication. The final reflection concerns the different representations of the child's image and the symbolic readings of his body.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Dmitrij Grigorovič; *Il ragazzo di guttaperca*; trasposizione cinematografica; adattamento; traduzione culturale

Dmitry Grigorovich; *The gutta-percha boy*; cinematic transposition; adaptation; cultural translation



ANNA BELOZOROVICH

*Un corpo plasmabile:
Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič
tra trasposizioni e adattamenti*

Из чего только сделаны мальчишки?
(Maršak 1955)¹

ГУТТАПЕРЧА, -и, ж. Упругая, похожая на кожу масса из свернувшегося млечного сока нек-рых растений, обладающая высоким электрическим сопротивлением и водонепроницаемостью.
ГУТТАПЕРЧЕВЫЙ, -ая, -ое. 1. см. guttaperča. 2. Уклончивый, допускающий разные истолкования. Гуттаперчевое решение. Гуттаперчевая резолюция. (Ožegov, Švedova 1992)²

1. Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič

Nel 1883, dopo un lungo silenzio letterario durato trent'anni, Dmitrij Grigorovič, già noto al lettore e alla critica russa con *Derevnja* (*Campagna*, 1846), *Anton-Goremyka* (*Anton lo sfortunato*, 1847), e *Rybaki* (*Pescatori*, 1853), e annoverato tra i classici del proprio tempo (Meščerjakov 1976), riprende la penna per dare

vita a un'opera breve ma dotata di grande profondità: il racconto lungo *Guttaperčevyj mal'čik* (*Il ragazzo di guttaperca*). In linea con le opere precedenti, lo sguardo attento dello scrittore è rivolto agli strati meno fortunati della società, ai quali si era interessato sin dai primi esperimenti di scrittura e dalla collaborazione con Nekrasov a *Fiziologija Peterburga* (*Fisiologia di Pietroburgo*, 1845), e che avevano ispirato i suoi più celebri romanzi.

Sebbene l'ingresso di Grigorovič nella cerchia dei suoi illustri contemporanei fosse stato lento e ostacolato dalla padronanza limitata della lingua russa, come egli stesso racconta nelle sue *Memorie letterarie* uscite nel 1893, lo scrittore ebbe un ruolo rilevante nella storia della letteratura russa e ottenne un significativo riconoscimento. Lo testimoniano la pubblicazione della sua opera completa avvenuta quando egli era ancora in vita (cfr. Grigorovič 1896) ma anche l'apprezzamento da parte di importanti voci critiche della sua epoca (cfr. Annenkov 1854), che lo accostarono a Turgenev. Il posto di Grigorovič fu tra gli scrittori di quella grande generazione che fece della Russia una delle patrie del realismo europeo (cfr. Poggioli 1951; Lukács 1964), un realismo interessato soprattutto alla riproduzione e all'interpretazione della vita interiore dell'uomo e meno all'inseguimento della bellezza e dell'emozione estetica (Bertoni 2007: 213-14). Quel movimento seppe in maniera straordinaria mettere in contatto la natura umana e la società e coinvolgere le due in un dialogo intenso, facendo emergere le criticità dell'ultima (Lukács 1964: 126-241). Così, agli scrittori realisti, tra cui Grigorovič, si può riconoscere un merito nelle trasformazioni dell'opinione pubblica che determinarono l'abolizione della servitù della gleba, grazie alle opere che seppero raffigurare in tutta la sua umanità un popolo sino ad allora invisibile (Lo Gatto 1921: 109).

Scritto oltre vent'anni dopo l'abolizione della servitù della gleba, in un periodo in cui la società russa era interessata, tra le

altre cose, ai problemi di diritto di famiglia, *Il ragazzo di guttaperca* si aggiunge a un corpus di opere incentrate sull' "infanzia ferita" (Belozorovitch 2020: 57-59) e riserva uno spazio centrale a figure vulnerabili e lontane dalle istituzioni (64). Il racconto, visto sia come testo "sull' "infanzia sia "per" l'infanzia, godette di una vita lunga nell'universo russo, prestandosi, anche per la sua sensibilità "di classe", all'inserimento nel canone scolastico dell'Unione Sovietica, che aveva presto riconosciuto il valore didattico della letteratura per bambini e la possibilità di utilizzarla per promuovere una linea ideologica (Husband 2006). Così *Il ragazzo di guttaperca*, più modesto dei suoi celebri contemporanei e meno noto all'estero, riuscì ad attraversare numerosi decenni rimanendo ancorato nell'immaginario del lettore russo, grazie anche alle rivisitazioni di cui fu oggetto.

1.1 *Dalle pagine alla pellicola*

La trama tragica e commovente dell'opera di Grigorovič ebbe fortuna sul grande schermo, affascinato, sin dagli albori, dall'universo circense in cui il racconto è ambientato. Spazio per eccellenza della trasformazione e delle possibilità illimitate, simbolo della transizione e del movimento, il circo ispirò le prime produzioni di un'arte che, come il circo, nasceva itinerante, associata al divertimento fieristico (Belen'kij 2008: 21). Arrivato dapprima come prodotto occidentale ma presto diventato nazionale con la prima pellicola prodotta nel 1908 (Fedorov 2021: 8-9), come in Occidente il cinema russo fu affascinato dal setting circense per la sua fantasia di volo e scoprì rapidamente il potenziale delle trame drammatiche (cfr. Stoddart 2015; Zacharova 2020; Belen'kij 2008: 146-48). Il bambino orfano, sfruttato sull'arena sotto la guida di un acrobata spietato e infine vittima di un incidente mortale davanti agli occhi di un pubblico benestante, venne "adottato" nel 1915 dal regista Kas'janov in *Guttaperčevyj mal'čik, Drama*. La pellicola rappresentò uno dei

primi film realizzati per l'infanzia e riscosse notevole successo nel pubblico (Sobolev 1961: 126). Il libretto originale dell'opera può essere utile, a questo punto, per riassumere la trama del racconto:

“Il ragazzo di guttaperca” (secondo il racconto di Grigorovič).

Dramma dalla vita circense in quattro parti.

Parte 1a: Il luogo perduto.

Parte 2a: Su una strada difficile.

Parte 3a: Sofferenze terribili.

Parte 4a: La morte pone fine a tutto.

Esistono al mondo molti bambini infelici, verso i quali il destino, sin dalla loro nascita, si comporta come una matrigna e i quali conoscono solo il dolore e la sofferenza. Il piccolo Petja era una di queste creature infelici e tutta la sua breve vita fu una catena ininterrotta di privazioni e di sofferenze. Petja nacque in un sottoscala piccolo e sporco e fu la causa involontaria della perdita di lavoro da parte di suo padre, poiché le grida e gli strilli del neonato disturbavano gli inquilini del palazzo altolocato dove questi lavorava. Presto, suo padre fu richiamato al servizio militare e ucciso in battaglia, mentre Anna, la madre di Petja, rimase ad accudire il bambino priva di mezzi.

Venne assunta in una lavanderia e, inoltre, svolse lavori saltuari di casa in casa. Petja subì numerose privazioni perché sua madre non aveva i mezzi per sfamare sé stessa né il bambino. Distrutta dal lavoro, Anna si ammala gravemente e, dopo un cedimento in strada, muore in ospedale. Dopo la morte della madre, Petja passa di mano in mano, a donne semplici e di cuore che compatiscono il povero orfanello. Infine, grazie all'impegno di una comare della madre, Varvara la lavandaia, finisce in qualità di allievo presso il malvagio acrobata circense Karl Bekker.

Qui, Petja conosce tutta la fatica della scienza circense, la fame e il gelo, e i maltrattamenti continui dell'acrobata

malvagio e arrogante il quale pensa che un'educazione autentica sia fatta di crudeltà indicibili e di botte. Invano i compagni di Bekker lo persuadono ad essere più delicato con il bambino. Le crudeltà di Bekker indignano in maniera particolare il clown Edward, il quale si è legato al piccolo Petja e ha preso ad amarlo con tutta la sua anima solitaria. Per il povero Petja, l'amore del clown è l'unico raggio luminoso nella sua vita sofferente, a maggior ragione perché Edward, avendo pietà del bambino, gli fa dei doni semplici. Ma il crudele Bekker confisca i doni e punisce l'allievo per insubordinazione.

A causa della difficile vita e della cattiva alimentazione, i muscoli di Petja non riescono a rafforzarsi abbastanza per poter affrontare il duro lavoro circense e in un'occasione, durante uno spettacolo, Petja cade da una lunga asta, tenuta in equilibrio sulla spalla di Bekker, sulla quale avrebbe dovuto esibirsi in contorsioni ed esercizi acrobatici. Dopo un volo dall'alto, Petja si schianta di fronte all'orrore del pubblico e, soprattutto, agli occhi dei figli del Conte Z., portati al circo per vedere il numero del "ragazzo di guttaperca", come il povero Petja figurava sul cartellone del circo. I figli del conte vengono riportati, sconvolti, a casa, e i genitori sono molto preoccupati che la loro preferita, la figlia più grande Veročka, possa ammalarsi per le impressioni ricevute, essendo sensibile e molto matura per i suoi anni. Al circo, invece, al termine dello spettacolo, sotto le volte della stalla buia, su un materasso di paglia sporco, accanto al corpo distrutto e avvolto nelle garze del piccolo e povero Petja, piange il clown Edward, l'unico che l'aveva amato, mentre tenta di annegare il dolore nel vino (*Guttaperčevyj mal'čik. Drama*, 1915).³

Il libretto rappresenta una sinossi quasi perfetta del racconto. Sappiamo che Kas'janov aveva introdotto precocemente l'utilizzo dei sottotitoli nelle sue pellicole (Sobolev 1961: 126-27), e dunque possiamo ipotizzare che il testo accompagnasse

la proiezione. Merita una breve osservazione la suddivisione della trama in quattro parti fondamentali, che sembrano voler rintracciare nel racconto le “leggi” che ne reggono l’universo, ovvero un ciclo narrativo (cfr. Bremond 1969). In particolare, la seconda parte, intitolata “Su una strada difficile”, suggerirebbe una possibilità di miglioramento delle condizioni del protagonista che poi non verrà realizzata. Gli episodi principali del racconto sono rispettati nel contenuto e nella disposizione cronologica. Viene, tuttavia, ridotta la presenza di Veročka, personaggio al quale Grigorovič dedicava un’attenzione quasi pari a quella riservata al protagonista. La personalità della contessina, le sue condizioni sociali e familiari e il suo sentire venivano dettagliatamente descritte dall’autore, il quale riuscì, in una trama dominata dalla tragedia della povertà e dell’esclusione sociale, a mettere in evidenza anche le forme di negligenza di cui può essere oggetto un infante circondato dal benessere (Belozorovitch 2020: 58-60).

L’adattamento cinematografico implica inevitabilmente un processo di esplicitazione che altera, espande, riduce il testo letterario dal quale è originato. Le soppressioni, le condensazioni, le espansioni a livello narrativo servono a produrre coerenza interpretativa e al contempo orientano l’esperienza dello spettatore (Del Grosso 2008: 14; Dusi 2017: 136-37). La dosatura delle informazioni necessaria a organizzare l’esperienza del fruitore finale dell’opera avviene, nel caso della pellicola cinematografica, sfruttando mezzi diversi dalla sola parola e la “traduzione” si muove anche sfruttando codici diversi, generando, in ultima istanza, una nuova vita dell’opera (Lanzo 2015: 68-71). Il risultato che ne consegue è un testo meno ambiguo rispetto all’opera letteraria (Dusi 2017: 123-24): ciò che viene mostrato coincide in maniera significativa con quanto si vuole che lo spettatore veda.

Se, per quanto possibile evincere dal libretto, il film di Kas’janov rappresenterebbe una trasposizione nel vero senso

del termine (Wagner 1975: 10-11), un adattamento realizzato più tardi si discosterà maggiormente dal testo originale, generando un'opera impegnata nel "gioco di interazioni" con l'originale (Costa 1993: 9) ma autosufficiente. Dal primo adattamento cinematografico passano oltre quarant'anni finché il regista Vladimir Gerasimov riporta il piccolo Petja sul grande schermo (*Guttaperčevyj mal'čik*, 1957). Nel ruolo principale troviamo il dodicenne Aleksandr Popov, un bambino acrobata la cui corporatura e i cui movimenti sicuri sull'arena del circo contrastano con la fragilità e l'inadeguatezza del piccolo Petja di Grigorovič. Questa differenza trova riscontro anche nel carattere del protagonista della pellicola di Gerasimov. Non solo egli è bravo a eseguire gli esercizi che gli vengono insegnati, ma è fiero della propria bravura. Invece di essere terrorizzato dal suo maestro, risponde alla sua durezza con sfida. In un episodio assente nell'opera letteraria, Petja, per ripicca, dà il nome del suo maestro a un'oca ammaestrata. Il nomignolo si diffonde tra i circensi e mette in ridicolo l'esperiente acrobata. Quando Bekker uccide il cucciolo regalato a Petja, la sua esasperazione sembra quasi giustificata dalla provocazione ricevuta dal bambino. Bekker sembra essere ulteriormente scusato dal regista per la sua ingenuità quando domanda al bambino: "Ma perché non mi vuoi bene? Non importa, farò comunque di te un artista". Alla fine del racconto è Petja stesso a rassicurare Edwards quando, dopo la caduta, si risveglia: "Sono duraturo/resistente/uno che sopravvive" [*живучий*], gli dice. La consapevolezza che ha di quel che gli accade è evidente sin da quando prova i primi trucchi acrobatici e all'insistenza di Bekker esclama "Giuro su Dio che cadrò!", o quando racconta all'amico Edwards del tempo in cui chiedeva l'elemosina e gli recita la sua vecchia preghiera, che termina con le parole "Niente soldi per seppellirmi, nessuno per ricordarmi!". Mentre il pagliaccio scoppia in lacrime, Petja esibisce un ghigno, consapevole del potere della sua performance.

Il rapporto tra Edwards e Petja nella pellicola di Gerasimov viene "nobilitato" rispetto al racconto. Per Grigorovič, il pagliaccio è un alcolizzato che si affeziona alle piccole creature – cani e bambini – nei suoi periodi di depressione, e il suo sentimento di pietà, seppure colmo di trasporto, resta in superficie e non si traduce mai in un tentativo deciso di salvataggio. Il clown del grande schermo, invece, si dà da fare per salvare il piccolo amico. Dapprima contatta le autorità e denuncia le condizioni di lavoro pericolose per la vita del ragazzo. Un funzionario gli spiega che può solo far rispettare le leggi dell'Impero russo, al che Edwards esclama: "Possibile che queste migliaia di pagine non contengano una riga che possa proteggere il nostro Petja?". Edwards decide quindi di mettere a rischio la vita e prepara un numero pericolosissimo per racimolare una grossa cifra e fuggire insieme al bambino. Il sogno della fuga comune accompagna i due fino alla fine della trama e rappresenta per Petja un barlume di speranza, del tutto assente nell'opera letteraria. Dopo la caduta, Petja non si spegnerà abbandonato in un corridoio, in mezzo agli attrezzi inutilizzati, come accade in Grigorovič, ma verrà trasportato amorevolmente nell'ufficio del direttore dove potrà contare sulla presenza dell'amico Edwards. Dopo la morte di Petja giungono degli impiegati delle pompe funebri ed Edwards esige che si tolgano il cappello. I soldi guadagnati per portare il piccolo via da quel luogo servono ora a coprire le spese di un funerale. Petja ottiene il rispetto, i soldi per la sepoltura e qualcuno che lo pianga.

Anche in questo adattamento la figura di Veročka passa in secondo piano. La sua condizione non viene presentata in maniera critica e lei rappresenta il prototipo della bambina ricca e viziata. La sua fragilità e la sua empatia sono scarsamente esplorate. Tuttavia, Gerasimov aggiunge un dettaglio interessante proprio in apertura del film: mentre Petja cammina seguendo il feretro della madre, molto prima del suo approdo

al circo, Veročka lo intravede dalla carrozza. È un incontro casuale che resta impresso nella mente della bambina. Nel vedere il ragazzino piangente, Veročka inventa una storia su di lui: prima della morte della madre era un gigante, ma per una maledizione è stato obbligato a crescere “all’indietro”, in una modalità che richiama la vicenda del protagonista del film *The Curious Case of Benjamin Button* (Il curioso caso di Benjamin Button, Fincher 2008). Questo momento racchiude l’immaginazione fervida della bambina descritta da Grigorovič e la sua passione per le storie. Ma, simbolicamente, apre uno spazio per la discussione sulla plasmabilità di un protagonista infantile, che “può essere” qualunque cosa ma è condannato alla peggiore delle opzioni.

2. In versi e sul palco

Il *Ragazzo di guttaperca* resta nella cultura popolare russa dell’era post-sovietica anche tramite la musica. Nel 2012, il gruppo musicale darkwave Otto Dix, caratterizzato dalle melodie cupe e dai testi di ispirazione mistica e biblica cantati dal controtenore di Michael’ Drau, pubblica l’album *Mortem* di cui fa parte la canzone *Guttaperčevyj mal’cik* (Otto Dix 2012). Le strofe dipingono a pennellate tetre l’ambiente circense, mettendone in evidenza la sofferenza celata agli occhi del pubblico:

I pagliacci annegano il dolore nel vino,
Le mantelle nascondono il sangue sulle schiene,
Le ossa dei ginnasti fanno male sempre
Ma ognuno continua nel proprio ruolo.

Un “intermezzo” ricorda l’inevitabilità dello spettacolo che deve continuare nonostante tutto (“*Ars longa, vita brevis est*”), e il ritornello ricompare tra le strofe, mettendo a fuoco il giovane acrobata:

Balla, balla, ragazzo di guttaperca,
sulla fune sottile, sopra una voragine di sguardi.
Balla e ridi, inciampa e cadi.
Fa male, fa male, ma il bambino non piange.

L'imperativo del ritornello "detta" al protagonista la coreografia. La caduta è così fatale da farne parte. Il verso "il bambino non piange", ripetuto più volte alla fine del pezzo, esalta la capacità di sopportazione. L'immagine di Petja subisce una nuova riscrittura rispetto all'opera originale, che si apriva con l'epigrafe:

... quando io nacqui, piansi;
in seguito, ogni giorno vissutomi rese chiaro come mai
avessi pianto, nascendo... (Grigorovič 1883, ed. 2018: 225)

L'epigrafe è coerente con la trama del racconto che presenta una spirale peggiorativa quasi ininterrotta. Non soltanto Petja è un bambino che soffre ma, nell'opera di Grigorovič, egli è praticamente privato della parola. Non è un caso, forse, che Gerasimov avesse inserito il pianto del bambino in apertura del film: per tre scene consecutive, ambientate in luoghi e tempi differenti, Petja singhiozza.

Il tema della sofferenza del protagonista è centrale nel racconto di Grigorovič anche alla luce della collocazione di quest'ultimo nel realismo ottocentesco russo e il suo peculiare rapporto con la giustizia sociale. Proprio l'ineludibilità dei mali a cui il bambino viene sottoposto nella trama funge da liquido rivelatore in grado di portare a galla l'ingiustizia della condizione di Petja, caratterizzata da una specifica intersezionalità. Egli è un minore, nato in povertà da una madre appartenente a una minoranza etnica di origine finnica e successivamente orfano di entrambi i genitori. Il suo destino è segnato sin dalla nascita. L'opera di Grigorovič, in linea con il movimento letterario in

cui è inserita, compie la sua “giustizia poetica” riunendo tali elementi in maniera sapiente (cfr. Belozorovitch 2020). Le rivisitazioni, però, sembrano cedere in diversi gradi alla tentazione di rimediare alle ingiustizie o di renderle almeno un po’ più blande.

In tempi recenti, *Il ragazzo di guttaperca* è stato oggetto di due adattamenti teatrali. Il primo, a cura della compagnia SamArt e sotto la regia di Evgenija Nikitina (*Guttaperčevyj mal’čik*, 2014), è pensato per bambini dai sei anni in su e pone il clown Edwards nel ruolo di un angelo custode che ha a cuore il destino di Petja ma “non fa in tempo a salvarlo” al momento della caduta (“Prem”era *Guttaperčevogo mal’čika...*” 2014). Il secondo, realizzato dal Teatro delle marionette di Brest [*Brestskij teatr kukol*] sotto la regia di Irina Cypina (*Guttaperčevyj mal’čik*, 2015), pone nel ruolo di alleata di Petja non solo Edwards ma anche Veročka, che aiuta il bambino a “superare le difficoltà” (*Sostožalsja obščestvennyj prosmotr...* 2015). In una presentazione televisiva del progetto, si dichiara che “la priorità non è il divertimento del pubblico, ma l’educazione alla bontà e alla compassione”, e che forse “i genitori avranno maggiore cura dei loro bambini”. Intervistata, Cypina afferma: “Io vorrei che il pubblico piangesse” (Utrennij Espresso 2015), quasi a volersi collegare alla funzione originaria della tragedia di suscitare la pietà dello spettatore (Aristotele ed. 2011: 29). Entrambi gli spettacoli da una parte riconoscono la funzione educativa dell’opera mentre dall’altra interferiscono con la fabula del racconto originale, individuando dei personaggi ai quali attribuire la funzione di aiutante (Propp 1928, ed. 2000: 85-97) e infondendo nel racconto una certa dose di speranza.

Nello spettacolo curato da Cypina, Petja è inevitabilmente una marionetta: il suo corpo scenico richiama, simbolicamente, la sua posizione di essere umano nell’universo raccontato da Grigorovič. Alla densità dei dialoghi si privilegia la voce del

narratore fuori campo. La scelta estetica è di presentare bambole quasi prive di corpo, e senza un antropomorfismo immediato, per poter “trasmettere appieno l’immagine tragica di un bambino solo e indifeso” (Selamova 2015). In diversi passaggi la narrazione si affida all’animazione con la sabbia, sottolineando la natura “incorporea, effimera”, delle figure protagoniste (Gapeeva 2015).

Non dobbiamo dimenticare che questi due adattamenti sono stati pensati per un pubblico prevalentemente infantile e di conseguenza privilegiano alcune delle strategie narrative già caratteristiche dei testi per l’infanzia, quali la scelta dell’azione a favore della descrizione e l’enfasi sulla funzione didattica intrinseca del testo (Nodelman 2008: 76-81). Altri elementi, ovvero il protagonista (innocente) coetaneo dei fruitori del testo e la narrazione in terza persona (81), erano già presenti nel racconto. L’opera originale, tuttavia, non fu scritta per l’infanzia e, anzi, sfida la distinzione tra letteratura per l’infanzia e quella per l’età adulta (Gubar 2011: 209-16), ricalcando, forse, la posizione dello stesso Grigorovič, che sembrerebbe voler rifiutare ogni distinzione gerarchica tra bambini e adulti. La “plasmabilità” del bambino viene problematizzata nel racconto, ricollegandosi all’immagine di un “ragazzo di guttaperca” in senso simbolico. Ed è proprio per questo che il trattamento riservato a Petja e al suo corpo infantile nelle diverse forme di adattamento che sono nate da quest’opera ha particolare interesse.

3. Un Petja “italiano”

Il ragazzo di guttaperca viene pubblicato in italiano per la prima volta in versione integrale nel 2020. Tuttavia, già nel 1910 Renato Fucini proponeva un adattamento dell’opera con il titolo di *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch* (1910b). Nella prefazione, Fucini precisava di non aver tradotto egli stesso il testo bensì di es-

sersi servito dell'aiuto di Barbara Naryškina (Marchesa Pucci), che gli avrebbe comunicato il contenuto del racconto, successivamente elaborato in italiano (1910a: 7-9). Lo scrittore italiano specificava, inoltre, di aver voluto abbreviare "qualche lungaggine" e aggiungere "qualche pennellata di colore" pur "lasciando intatta l'ossatura e i grossi muscoli del racconto" (9).

L'operazione risulta estremamente interessante proprio per le modalità scelte per venire incontro a tali premesse. Tra gli interventi di sottrazione, spiccano quelli che riguardano la memoria di Petja (Pietrino in Fucini). I flashback che rivelano i momenti felici della sua esistenza ancora in compagnia della madre (Grigorovič 1883, ed. 2018: 239-49) e quelli sul funerale della donna (242-43) scompaiono nell'opera italiana. Scompare anche una lunga descrizione di Veročka, raffigurata da Grigorovič come bambina sensibile e dotata di fervida immaginazione, capace di inventare storie (260). Questi passaggi rappresentavano gli unici spazi della soggettività dei personaggi. Tra gli elementi aggiunti o modificati, invece, emerge una tendenza generale a esplicitare l'emotività tramite il linguaggio non verbale, o a caricare i gesti fisici là dove, nel testo originale, erano appena accennati. Così, se nell'opera russa Petja nasconde il pianto spalancando gli occhi (Grigorovič 1883, ed. 2018: 235), in Fucini egli si asciuga le lacrime (1910b: 35). Se in Grigorovič l'acrobata Bekker avvicina a sé il viso del bambino prendendolo dal mento (1883, ed. 2018: 247), nella versione italiana gli dà una "botta sotto il mento" (Fucini 1910b: 63). E se l'autore del racconto originale accennava a maltrattamenti subiti da Petja con espressioni ambigue, come "vedersela nera" [*приходится плохо/хуже*] (Grigorovič 1883, ed. 2018: 250), lo scrittore italiano inserisce passaggi esplicitivi: "Beeker andava a sfogarsi addosso a lui con [...] tremende scariche di pugni e di pedate" (Fucini 1910b: 70-71).

L'adattamento italiano mostra, inoltre, in una luce completamente diversa il rapporto di Petja con la madre. L'indifferenza

di quest'ultima in Grigorovič viene mitigata da Fucini con interventi piccoli, se presi separatamente, ma di portata significativa una volta messi a confronto. Gli sforzi che la donna compie per guadagnarsi da mangiare (Grigorovič 1883, ed. 2018: 241) avvengono, in Fucini, "per poter dare al suo bambino, almeno la sera, prima di metterlo a letto, una fetta di pane" (1910b: 50). La follia che precede la morte della donna (Grigorovič 1883, ed. 2018: 246) viene attribuita dallo scrittore italiano ai debiti troppo alti che lei avrebbe contratto per sfamare il bambino (Fucini 1910b: 52). L'intervento si esprime anche sul piano grammaticale, sostituendo Fucini in più occasioni un soggetto singolare o neutro con il plurale per "madre e figlio", suggerendo per i due un destino e un interesse comune (Grigorovič 1883, ed. 2018: 239; Fucini 1910b: 46-47).

Anche i personaggi secondari, di cui l'opera è ricca nonostante la sua brevità, diventano nell'adattamento di Fucini molto più solidali verso il bambino. Ne è un esempio l'anziana venditrice ambulante alla quale Petja viene occasionalmente affidato e che in Fucini si preoccupa di non fargli prendere freddo nelle giornate invernali (1910b: 51). In Grigorovič, la donna sfrutta il calore del suo pentolone per scaldare se stessa (1883, ed. 2018: 241-42). Ne è esempio anche Varvara, amica della madre di Petja, che lo affida, ormai orfano, all'acrobata Bekker. L'autore russo le attribuiva gesti di cura sbrigativi, mentre Fucini esalta la sua premura con numerose parole e gesti di conforto (Fucini 1910b: 61; Grigorovič 1883, ed. 2018: 246).

Nonostante Fucini dichiararsi di aver voluto adattare il racconto "alla nostra indole e ai nostri costumi" (1910a: 9), i suoi interventi non si limitano alla traduzione o eliminazione dei toponimi, dei nomi stranieri o dei *realia* della cultura russa (cosa che, in verità, non avviene in maniera consistente) ma producono senz'altro un differente quadro affettivo e relazionale (cfr. Belozorovich 2021). Sotto la sua penna, il *bambino di gommaelastica*

rivela tutta la sua plasmabilità e, proprio come un bambino, “subisce” una nuova narrazione che dà origine a una nuova immagine.

3.1 Un corpo plasmabile e la sua morte

E, a proposito di plasmabilità, di che cosa era dunque “fatto” il corpo del piccolo Petja? La guttaperca appartiene a un più ampio gruppo di gomme naturali ottenute dal lattice di estratto dalle foglie di diverse piante. La caratteristica della guttaperca, a differenza di altre simili gomme naturali, è quella di avere una elasticità limitata ma di essere, in cambio, estremamente flessibile. Il termine in russo (e italiano) è un prestito da *gutta-percha* già in uso nell’inglese e nel francese (Vasmer 1950, ed. 1986: 479) e a sua volta deriva dalla lingua malese, con diverse ipotesi sull’etimologia originaria (479; Ćudinov 1894: 269). La guttaperca arriva in Russia a metà dell’Ottocento e trova il suo uso nelle prime apparecchiature elettriche, così come nella produzione di oggetti di uso domestico e giocattoli (Belovinskij 2003: 721). Secondo alcuni dati sull’importazione di materie prime dell’Impero Russo, i prodotti elastici iniziano a essere oggetto di interesse a partire dal 1860 e restano in graduale aumento sino al 1890, quando si assiste a una vera e propria esplosione (Mendel’son 1959: 726). Il termine compare già nel dizionario di Vladimir Dal’, pubblicato tra il 1863 e il 1866, accompagnato dal rispettivo aggettivo di materia (Dal’ 1880: 422). L’aggettivo russo *guttaperčevyj* indica ciò che è prodotto da tale materiale (Ušakov 1935: 642) ma acquisisce anche il significato figurato di ‘evasivo’, ‘ambiguo’, ‘passibile di varie letture’ (Ožegov, Švedova 1992: 351). Una fonte più affidabile in senso diacronico è rappresentata dall’opera di Michel’son (1912) (lo studioso morì nel 1908), che suggerisce come significati anche ‘indifferente’, ‘insensibile’, ‘impassibile’ [*бесчувственный, бесстрастный*] (171). L’esempio riportato in Michel’son, “Non sono mica di

guttaperca!" [*Ведь я не гуттаперчевая!*] suggerisce, per estensione, l'idea di finto, opposto all'umano.

Quanto descritto permette di fare due osservazioni. La prima è che il materiale al quale faceva riferimento il titolo dell'opera originale potesse essere percepito come "nuovo" o "di avanguardia", come oggi giorno accade con materiali più recentemente impiegati nell'industria e riconosciuti per il loro potenziale, come ad esempio il titanio o il kevlar. Così, il titolo del racconto – e, nell'universo che il racconto raffigura, il titolo sul cartellone del circo – doveva suscitare fantasie futuristiche sul corpo del bambino. La seconda, è che l'autore potrebbe aver tenuto conto del significato figurato dell'aggettivo, ricalcando con ironia il divario tra quel che il bambino "era" (solo un bambino) e ciò che rappresentava per gli altri: un giocattolo, un oggetto "artificiale" della cui interiorità non è necessario tener conto. Infine, che fosse "passibile di più letture".

L'"artificialità" di Petja raggiunge, nel racconto, il proprio culmine al momento della caduta fatale. Grigorovič, infatti, opta per il pronome indefinito neutro [*что-то*] per descrivere il corpo in caduta libera:

Внезапно что-то сверкнуло и завертелось, сверкая в воздухе; в ту же секунду послышался глухой звук чего-то упавшего на арену (1883, ed. 2018: 277).

All'improvviso, qualcosa brillò e si mise a ruotare, scintillante, in aria. In quello stesso istante si udì il rumore sordo di qualcosa che atterrava sull'arena.

Fucini riproduceva l'effetto, eliminando, tuttavia, la ripetizione del soggetto:

In quell'istante qualche cosa brillò avvolgendosi per l'aria, e si udì un tonfo sordo sull'arena (1910b: 124-25).

Questo passaggio, che vede il bambino coincidere in toto con un oggetto, è anche la narrazione della sua morte. Le poche ore che gli resteranno da vivere saranno trascorse proprio là dove vengono riposti gli attrezzi, in mezzo a essi.

È proprio l'esperienza circense a deumanizzare il bambino. Prima di approdare al circo, sottolinea Grigorovič, Petja era un bambino comune, semplice, normale [обыкновенный], "come tutti gli altri bambini" (1883, ed. 2018: 240). L'autore russo contrapponeva il suo essere associato a un materiale "speciale" a nessun materiale, all'inutilità di specificarne uno: ovvero, all'appartenere al genere umano. Fucini genera un'antitesi diversa, contrapponendo alla gomma-elastica la carne: "era di semplice carne come tutti i ragazzi" (1910b: 47). L'opposizione viene così spostata da umano/non-umano, alla dimensione fisica del corpo, sollevando una questione di portata simbolica tale da non poter essere ignorata. La scelta di Fucini, infatti, che può apparire meramente lessicale nei primi passaggi del racconto, conosce la sua massima espressione nelle righe finali:

На следующее утро афишка цирка не возвещала упражнений 'гуттаперчевого мальчика'. Имя его и потом не упоминалось; да и нельзя было: гуттаперчевого мальчика уже не было на свете (Grigorovič 1883, ed. 2018: 281. Corsivo mio).

Al mattino seguente, la locandina del circo non annunciava più il numero del 'ragazzo di guttaperca'. Il suo nome non fu più ricordato. D'altronde non sarebbe stato possibile. Il ragazzo di guttaperca non c'era più (Corsivo mio).

La mattina di poi sugli avvisi della Compagnia equestre non era annunciato l'esercizio del Bambino di Gomma elastica. Sul fare del giorno egli aveva cessato d'essere di gomma elastica e d'essere infelice; era ritornato di carne e aveva finito di soffrire (Fucini 1910b: 133. Corsivo mio).

La morte del bambino, in Fucini, coincide con il suo “ritornare” ad essere di carne e rappresenta anche la sua liberazione definitiva dal titolo che lo teneva prigioniero. Grigorovič non suggerisce passaggi intermedi: Petja aveva cessato da molto di possedere un corpo, e nella sua condizione giuridica di infante non aveva mai posseduto se stesso. Egli “era” il nome con il quale veniva chiamato. La sua identità era definita interamente dalla sua performance. Allo scomparire della performance, egli non esiste più.

Il piccolo “martire” (Fucini 1910b: 61), invece, attraversa una tappa intermedia: il privilegio di ritornare ad essere un corpo che può essere abbandonato dall’anima. L’immagine affonda le radici nella cultura cristiana e nel concetto di risurrezione che accompagnò l’immaginario funebre sin dal primo Cristianesimo (Mastino 2006). In questo lessico, il corpo è anche metafora della comunità cristiana, della Chiesa, luogo della somiglianza tra Dio e l’uomo, speranza di salvezza (Biffi 2000: 28, 33). La morte come liberazione si trova in dialogo con la vicenda di Cristo, che sperimenta su di sé la sofferenza e la distruzione fisica e fa del corpo un messaggio (Tilliette 2001). L’incarnazione offre una forma temporanea al Verbo divino, che mantiene la propria vitalità anche dopo la distruzione del corpo nella celebrazione liturgica (Fernández Rodríguez 2016). La morte di Petja, dunque, passando attraverso il corpo, e per tramite della carne, esalta la sua esperienza in termini di martirio e ripone la “giustizia” ad egli riservata nella salvezza intesa in termini cristiani, come un ritorno all’abbraccio accogliente di Dio.

Il bambino di Grigorovič non riceve pietà nel corso della vita né ottiene sollievo per tramite della morte. Più che corpo e anima, Grigorovič sembrerebbe interessato alle categorie di identità e riconoscimento. La vocazione della sua opera è semmai sociologica. Il processo di riconoscimento, non di salvezza, viene affidato al lettore e il testo letterario offre a Petja – in quanto

“singolare frequente” (Turnaturi 2003: 23-27) – l’unica salvezza possibile.

4. *Osservazioni conclusive*

Petja rappresenta idealmente, vorrei suggerire, la metafora tra corpo e testo (cfr. Maier 2007) o, ancora, tra corpo infantile e testo nel contesto della performance che vede coinvolto il corpo infantile, asessuato, astratto, in movimento (cfr. Tada-shi 2006). Egli è eterno o mortale tanto quanto lo possa essere l’immagine del suo corpo artistico, acrobatico: la durata della sua immagine corrisponde alla durata della sua esistenza. E proprio il suo essere bambino permette di incanalare il problema politico che la sua presenza comporta: Petja di Grigorovič, così come gli altri minori rappresentati nel racconto, è (problematicamente) “altro” dall’adulto (cfr. Alberth 2013). In quanto personaggio, Petja non è progettato per diventare adulto ma per evolvere verso una materia che lo allontana sempre di più dall’essere umano. Il suo corpo, al quale Grigorovič non prevede un “ritorno”, è il corpo della vittima, alla quale il corpo non appartiene ed è estraneo, parte del mondo vittimizzante che ne rappresenta il carnefice (Ataria 2016: 225-26). Il contatto di Petja con il proprio corpo si realizza attraverso le tecniche corporee nell’accezione di Mauss (1934) e tramite i gesti che lo distinguono dall’adulto sulla base della differente distribuzione del potere (Alberth 2013: 73): nell’essere (mal) vestito, (mal) nutrito, allenato, esibito. La sua caduta improvvisa, sfuggita al controllo altrui, tuttavia, svela la verità come un lampo di luce denuda l’illusione praticata al buio: scostandosi dalla coreografia che gli è destinata, Petja sfugge alla metafora in cui è intrappolato.

L’opera di traduzione o adattamento del racconto mette colui che si trova ad aver a che fare con Petja di fronte al problema del testo come corpo, che reclama una propria dignità ed agency (Maier 2007: 138). Proprio perché il nuovo testo genera

necessariamente un nuovo universo, si avrà a che fare con un nuovo corpo intessuto in una rete di relazioni tutte da costruire. Come nel cinema, così nel teatro, il lavoro di adattamento avviene in bilico tra l'opera originale e i "grandi schemi narrativi tratti dal patrimonio universale" ai quali tende (Battisti 2008: 45). Petja non è "solo" con gli sceneggiatori, i registi e gli scrittori che lo hanno ri-scritto ma è invece "un" bambino-protagonista facente parte dell'"inconscio collettivo" (45). Le opere cinematografiche, teatrali e letterarie che abbiamo potuto osservare molto brevemente raccontano di un rapporto con la figura di Petja coinvolto in numerosi legami intertestuali. Il mito del gigante all'origine del bambino vulnerabile (Gerasimov), le bambole incorporate in un paesaggio di sabbia animata (Cypina), il martire spezzato tra la sua natura carnale e quella spirituale (Fucini) sono la traccia leggibile di un braccio di ferro con "i muscoli grossi del racconto" (Fucini 1910b: 9), che Fucini aveva riconosciuto e identificato, felicemente, con tale immagine corporea. Le differenti letture producono inevitabilmente differenti soggetti e, insieme ad essi, differenti soggettività. Ma Petja resta, attraverso tutte queste opere, fedele alla sua natura di bambino – plasmabile nelle mani altrui – e di acrobata: elastico, passibile di numerose letture.

NOTE

¹ "Di che cosa sono fatti i bambini?" è un verso della poesia *O mal'čikach i devočkach* (*Sui bambini e sulle bambine*, 1955) di Samuil Maršak. Nel testo, i bambini sono fatti "di lumache, di conchiglie, di rane verdi" e le bambine "di caramelle, di pasticcini, di ogni genere di dolciume" (1955: 21).

² Si riportano le voci del dizionario di lingua russa a cura di Ožegov e Švedova relative al sostantivo femminile *guttaperča* [guttaperca] e del relativo aggettivo di materia *guttaperčevyj* (di guttaperca), i cui usi e la cui interpretazione verranno trattati con maggiore dettaglio nel par. 3.1. La prima voce dà la definizione della sostanza, la seconda indica alcuni usi figurati

nella lingua russa. Come esempi vengono riportate le espressioni “decisione di guttaperca” e “mozione di guttaperca”, entrambe con il significato di ‘ambiguo, reticente, evasivo, passibile di più letture’ (1992: 351).

³ Qui e in tutti i passaggi successivi, ove non diversamente indicato, le traduzioni dal russo sono mie. Per motivi di spazio si è preferito riportare l’originale in lingua russa solo laddove questo presenta un certo grado di ambiguità e/o nei passaggi in cui l’analisi si concentra su aspetti traduttologici.

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Alberth, Lars (2013), “Body Techniques of Vulnerability: The Generational Order and the Body in Child Protection”, *Human Studies*, 36/1: 67-88.
- Annenkov, Pavel Vasil’evič (1854), “Romany i rasskazy iz prostanorodnogo byta v 1853 godu”, *Sovremennik*, 2/3: 1-22.
- Aristotele (ed. 2011), *Poetica*, ed. G. Paduano, Bari, Laterza.
- Ataria, Yochai (2016), “I Am Not My Body, This Is Not My Body”, *Human Studies*, 39/2: 217-29.
- Battisti, Chiara (2008), *La traduzione filmica: il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte.
- Belen’kij, Igor’ (2008), *Lekcii po vseobščej istorii kino. Gody bezzvučija*, Moskva, Gitr.
- Belovinskij, Leonid (2003), *Enciklopedičeskij slovar’ rossijskoj žizni i istorii: XVIII - načalo XX v.*, Moskva, Olma Press.
- Belozorovich, Anna (2020), “Il ragazzo di guttaperca e la ‘giustizia poetica’ di Dmitrij Grigorovič”, *MediAzioni*, 27/2020: 53-77.
- Belozorovich, Anna (2021), “Un ragazzo di guttaperca e ‘la voglia di travestirlo da italiano’: Da Grigorovič a Fucini, tra traduzione e adattamento”, *Agon*, 28/2021: 155-201.
- Bertoni, Federico (2007), *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi.
- Biffi, Giacomo (2000), “La capitalità salvifica di Cristo: La prospettiva anagogica”, *Divus Thomas*, 2013/2: 18-41.

- Bremond, Claude (1969) "La logica dei possibili narrativi", *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, ed. R. Barthes, Milano, Bompiani: 94-122.
- Costa, Antonio (1993), *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET Libreria.
- Čudinov, Aleksandr (1894), *Slovar' inostrannyh slov vošedšich v sostav russkogo jazyka*, Sankt- Peterburg, Izdanie knigoprodavca. Gubinskogo, vol. 1.
- Dal', Vladimir (1880), *Tolkovyj slovar' živago velikoruskago jazyka*, Sankt-Peterburg-Moskva, Izdanie knigoprodavca-tipografa M. O. Vol'fa, vol. 1.
- Del Grosso, Simone (2008), *Sequenze. Strategie e dispositivi di traduzione intersemiotica dal romanzo inglese al cinema*, Roma, Aracne.
- Dusi, Nicola (2017), *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET Università.
- Fedorov, Aleksandr (2021), *Tysjača i odin samyj kassovyj sovetskij fil'm: mnenija kinokritikov i zritelej*, Moskva, Informacija dlja vsech.
- Fernández Rodríguez, Pedro (2016), "La Parola di Dio nella Celebrazione Liturgica", *Angelicum*, 93/ 3: 599-614.
- Fucini, Renato (1910a), "Due parole di prefazione", *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio: 7-9.
- Fucini, Renato (1910b), *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio.
- Gapeeva, Tat'jana (2015), "V teatre kukol postavili Guttaperčevogo mal'čika", 12/06/2015, *Brestskaja Gazeta* [28/12/2020] <https://www.b-g.by/culture/26966/>
- Grigorovič, Dmitrij (1883), *Il ragazzo di guttaperca*, trad. it a cura di A. Belozorovitch, Roma, Croce, 2020.
- (1883), *Guttaperčevyj mal'čik, Guttaperčevyj mal'čik: povesti*, Sankt-Peterburg, Azbuka, 2018.

- (1893), *Literaturnye vospominanija*. Iz 'Vospominanij V. A. Panaeva', ed. G. Elizavetina, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1987.
- (1896), *Polnoe sobranie sočinenij v 12-ti tomach*, Sankt-Peterburg, Izdanie A.F. Marksa.
- Gubar, Marah (2011), "On Not Defining Children's Literature", *PMLA*, 126/1: 206-16.
- Husband, William A. (2006), "Correcting Nature's Mistakes: transforming the Environment and Soviet Children's literature, 1928-1941", *Environmental History*, 11/2: 300-18.
- Lanzo, Ludovico (2015), "L'adattamento e il cinema postmoderno. Il caso di *The Great Gatsby*", *Quaderni del Ludovicinum*: 67-96.
- Lo Gatto, Ettore (1921), *I problemi della letteratura russa*, Napoli, Riccardo Ricciardi.
- Maier, Carol (2007). "Translating as a body: meditations on mediation (Excerpts 1994-2004)", *The Translator as Writer*, eds. S. Bassnett, P. Bush, New York, Continuum: 137-48.
- Lukács, Georg (1964), *Studies in European Realism*, New York, Grosset & Dunlap.
- Maršak, Samuil (1955), "O mal'čikach i devočkach", *Ogonëk*, 38: 20-21.
- Mastino, Attilio (2006), "La risurrezione della carne nelle iscrizioni latine del primo cristianesimo", *Diritto @ Storia*, 5.
- Mauss, Marcel (1934), *Le tecniche del corpo*, trad. it a cura di M. Fusacchi, Pisa, ETS, 2017.
- Mendel'son, Lev A. (1959), *Teorija i istorija ekonomičeskich krizisov i ciklov*, Moskva, Izdatel'stvo social'no-ekonomiceskoj literatury.
- Meščerjakov, Viktor, (1976), "D. V. Grigorovič. Tvorčeskij put'", D. Grigorovič, *Izbrannoe*, Moskva, Chudožestvennaja literatura: 3-19.
- Michel'son, Moric (1912), *Russkaja mysl' i reč. Svoë i čužoe. Opyt russkoj frazeologii. Sbornik obraznych slov i inoskazanij*, Sankt-Peterburg, Brokgauz-Efron.
- Nodelman, Perry (2008), *The hidden adult: defining children's literature*, Baltimora, Johns Hopkins University Press.

- Ožegov, Sergej; Švedova, Natalija (1992), *Slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Az".
- Poggioli, Renato (1951), "Realism in Russia", *Comparative Literature*, 3/3: 253-67.
- "Prem"era *Guttaperčevogo mal'čika* projdët na scene samarskogo TJuZa", 01/03/2014, *Ria Novosti – Kul'tura* [28/12/2020] <https://ria.ru/20140301/997647573.html>
- Propp, Vladimir (1928), *Morfologia della fiaba*, trad. it. a cura di G. L. Brava, Torino, Einaudi, 2000.
- Šelamova, Tat'jana (2015), "Teatr kukol gotovit spektakl' *Guttaperčevyj mal'čik*", 13/06/2015, *Večernij Brest* [28/12/2020] <https://vb.by/culture/theatre/teatra-kukol-gotovit-spektakl-guttaperchevyj-malchik.html>
- Sobolev, Ramil P. (1961), *Ljudi i fil'my russkogo dorevoljucionnogo kino*, Moskva, Iskusstvo.
- Sostojalsja obščestvennyj prosmotr spektaklja* (2015), Brest, Brestskij Teatr Kukol [28/12/2020] <http://www.puppet-brest.by/rus/articles/194/sostojalsja-obschestvennyj-prosmotr-spektaklja>
- Stoddart, Helen (2015), "The Circus and Early Cinema: Gravity, Narrative, and Machines", *Studies in Popular Culture*, 38/1: 1-17.
- Tilliette, Xavier (2001), "Come Cristo visse la sua umanità: Un saggio di esegesi fenomenologica", *Gregorianum*, 82/3: 527-41.
- Tadashi, Uchino (2006), "Globality's Children: The 'Child's' Body as a Strategy of Flatness in Performance", *TDR (1988-)*, 50/1: 57-66.
- Ušakov, Dmitrij (1935), *Tolkovyj slovar' v četyrëch tomach*, Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, vol. 1.
- Vasmer, Max [Fasmer, Maks] (1950), *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Moskva, Progress, 1986, vol. 1.
- Wagner, Geoffrey (1975), *The novel and the cinema*, Vancouver-Madison, Fairleigh Dickinson University Press.
- Zacharova, Alexandra et al. (2020), "Nemaja i svobodnaja. Emansipacija v rannem kino", 12/08/2020, *Seans* [28/12/2020] <https://seance.ru/articles/silent-and-free>

FILMOGRAFIA

Guttaperčevyj mal'cik, Dir. Sergej Gerasimov, URSS, 1957.

Guttaperčevyj mal'cik, Dir. Vladimir Kas'janov, Russia, 1915.

The Curious Case of Benjamin Button (Il curioso caso di Benjamin Button),
Dir. David Fincher, USA, 2008.

Utrennij Espresso, 04 giugno 2015, Teleradiokompanija "Brest",
Belarus', 2015.

DISCOGRAFIA

Otto Dix, "*Guttaperčevyj mal'cik*", *Mortem*, Russia, Dizzaster Music,
2012.

TEATRO

Guttaperčevyj mal'čik, Dir. Irina Cypina, Brestskij Teatr Kukol, Brest,
Belarus', 2015.

Guttaperčevyj mal'čik, Dir. Evgenija Nikitina, Teatr Junogo Zritelja
"SamArt", Russia, 2014.

