

Claudia Criveller

*La sceneggiatura cinematografica Pietroburgo
di Andrej Belyj*

ABSTRACT:

The present article is devoted to the unpublished screenplay *Petersburg*, which Andrei Belyi adapted from his homonymous masterpiece and wrote in 1918. The screenplay was commissioned by the Moscow Kinokomitet and is now preserved in the D. Bogomilskii Collection of the Moscow Russian State Library. In many ways, the genesis of Belyi's work is still unclear and is here reconstructed. The structure of the work is also reconstructed: the screenplay is divided into five parts which comprise several 'scenes' (*kartiny*). The article goes on to examine its fundamental elements, including the drawings with which Belyi provides simple but effective instructions to the director, and also analyses the main functions and characteristics of its captions. A brief description of the screenplay's most distinctive stylistic features is also included.

Il 16 luglio 1918 il Kinokomitet di Mosca commissionò ad Andrej Belyj la trasposizione cinematografica del suo romanzo *Peterburg* (Pietroburgo), pubblicato dapprima nei tre fascicoli della rivista «Sirin» nel 1913 (ottobre-dicembre)–1914 (marzo) e in volume nel 1916 (*Peterburg. Roman v 8-mi glavach s prologom i epilogom*, Tip. M.M. Stasjuleviča, Petrograd)¹. Il Kinokomitet era stato fondato solo pochi mesi prima, il 4 marzo 1918², quale sezione cinematografica del Mossovet. Il 19 marzo un decreto della Bol'saja gosudarstvennaja komissija po narodnomu prosvěščeniju sulla scorta della relazione del rappresentante del Mossovet Nikolaj Preobraženskij aveva definito le aree di attività della nuova istituzione e la struttura dell'istituzione. Nella prima riunione del 10 aprile si erano organizzate le diverse

¹ A. DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, Naučno-issledovatel'skij Institut Kinoukustva Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii, Gosfil'mfond Rossijskoj Federacii, Muzej Kino, Materik, Moskva 2004, p. 257. Yuri Tsivian, facendo riferimento al contratto conservato nel fondo 989 (k. 1, ed. chr. 5, p. 41) dell'archivio RGALI di Mosca, indica la data 18 giugno 1918, vedi Y. TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge Library Editions, London and New York 1994, p. 185.

² DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, cit., p. 243.

sezioni, fra queste quella artistico-letteraria (guidata da Aleksej Tolstoj e alla quale parteciparono gli scrittori Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Jurij Ajčhenval'd). A fine giugno con un nuovo decreto il Kinokomitet era stato riorganizzato nelle sezioni letteraria, della riproduzione e della ricerca di nuovi percorsi nell'ambito dell'arte cinematografica e dello studio cinematografico. Dal maggio 1918 esso era passato sotto il controllo del Narkompros, nel quale, con la nazionalizzazione del cinema, venne infine incorporato il 27 agosto 1919 sotto la presidenza di Nikolaj Preobraženskij. La rete di collaboratori divenne via via sempre più estesa, dalla fine di maggio vi si unirono, per esempio, Dziga Vertov e Aleksandr Tairov, ma furono in particolare scrittori di fama ad essere sempre più frequentemente coinvolti sin dalla sua fondazione. Aleksej Tolstoj scrisse per il Kinokomitet le sue prime sceneggiature *Tok ljubvi*, messa in scena in seguito da Vladimir Gardin, e *Carevna-ljaguška*. Il'ja Vin'jar stipulò un contratto per la sceneggiatura *Signal*, tratta dall'opera di Vsevolod Garšin, che in seguito fornì la prima messa in scena del Kinokomitet nell'atelier nazionalizzato dello Skobelevskij komitet. Il 29 giugno fu il turno di Valerij Brjusov per la stesura della sceneggiatura *Karma*, «okkul'tnaja kinodrama», il cui film non venne realizzato. In seguito, al Kinokomitet consegnarono i propri lavori Belyj, l'attore e regista Vladimir Dobrovol'skij e il drammaturgo e narratore Evgenij Čirikov, lo scrittore Aleksandr Serafimovič (che stipulò un contratto per la sceneggiatura *V podpol'e*). Il primo corpus cinematografico russo continuò in seguito ad attingere al patrimonio letterario nazionale anche con il concorso indetto nel mese di agosto per la migliore sceneggiatura e messa in scena delle opere di Ivan Turgenev, di cui ci si apprestava a celebrare il centenario della nascita. L'attività della sezione artistico-letteraria si interruppe presto, dopo questi primi mesi che avevano visto avviare per la neonata industria cinematografica russa intense collaborazioni e iniziative originali, sempre in stretta connessione con l'ambiente letterario. La sezione venne infine liquidata il 15 novembre 1918³.

La sceneggiatura che Belyj trasse dal romanzo *Pietroburgo* è tuttora inedita e conservata nell'archivio di David Kasrielevič (Kirillovič) Bogomil'skij (1887-1967) presso la Biblioteca Statale Russa di Mosca⁴. Con Bogomil'skij, negli anni 1924-1925 collaboratore della

³ DERJABIN (otv. red.), *Letopis' rossijskogo kino 1863-1829*, cit., pp. 257-269.

⁴ RGB, f. 516, k. 3, ed. chr. 37. D'ora in avanti si citerà direttamente a testo, indicando il numero di pagina di riferimento fra parentesi. Il manoscritto è in corso di stampa in C. CRIVELLER, *Pietroburgo. La sceneggiatura cinematografica* (titolo provvisorio), Collana di

casa editrice Krug di Mosca, mentre si trovava ospite di Maksimilian Vološin a Koktebel', tra il mese di giugno 1924 e settembre 1925⁵, Belyj avviò una fitta corrispondenza, incentrata essenzialmente sulla complessa vicenda della pubblicazione del ciclo narrativo *Moskva* (*Moskva pod udarom* e *Moskovskij čudak*)⁶. Egli lo giudicava in generale positivamente («коммунист, очень милый, порядочный, романтический настроенный человек, я его мало знаю, но ручаюсь за его берукоризненную честность»)⁷, e approvava per questo la proposta di Boris Pil'njak di fondare insieme, loro tre, una casa editrice⁸. Sulle vicende che, alla luce dei rapporti instauratesi e sulla base dei documenti citati, fecero sì che la sceneggiatura *Peterburg* entrasse in possesso di Bogomil'skij non è però stato finora possibile fare chiarezza.

Dell'opera, del resto, non rimane traccia neppure nell'amplissimo epitesto privato bieliano, fatta eccezione per una lettera indirizzata ad Aleksej Tolstoj⁹, nella quale Belyj, che invano aveva cercato di contattarlo, lo informa del fatto che la sceneggiatura, da Tolstoj precedentemente richiesta, era stata conclusa¹⁰. Come dichiara qui Belyj, l'unico motivo, che lo aveva indotto ad accettare il lavoro commissionato, era stata la prospettiva di guadagno e con questa lettera egli con insistenza chiede proprio il saldo del suo onorario, probabilmente rifiutatogli a causa della mancata realizzazione del film.

Della sceneggiatura consegnata da Belyj al Kinokomitet evidentemente si persero le tracce ma, come noto, nella «Leningradskaja Pravda» del 18 novembre 1925¹¹, e nel «Kommunist» di Char'kov del

Europa Orientalis, Salerno 2022.

⁵ RGALI, f. 1607, k. 1, ed. chr. 9.

⁶ *Moskovskij čudak* e *Moskva pod udarom* vennero pubblicati da Krug, Moskva 1926.

⁷ *Minuvšee: Istoričeskij al'manach*, 15, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1993.

⁸ Lettera di Belyj a Ivanov-Razumnik da Koktebel', 17 luglio 1924, in A. BELYJ, IVANOV-RAZUMNIK, *Perepiska 1880-1934*, publ., vstup. stat'ja i komm. A. Lavrova i Dž. Mal'mstad, Atheneum-Feniks, Sankt-Peterburg 1998, pp. 294-299. Vedi anche A. BELYJ, *Rakurs k dnevniku*, in Id., *Avtobiografičeskie svody*, sost. A. Lavrov, Dž. Mal'mstad, Nauka, Moskva 2016, p. 483.

⁹ T. NICOLESCU, *Andrej Belyj "Peterburg" – ot romana k fil'mu*, in *Andrej Belyj. Publikacii. Issledovanija*, sost. A. Bojčuk, IMLI RAN, Moskva 2002, pp. 253-263; vedi anche K. KRIVELLER, *Prostranstvo v kinoscenarii po romanu "Peterburg". Nekotorye predvaritel'nye zamečanija*, in Dž. DŽULIANO, K. KRIVELLER, M. SPIVAK, A. FRIZON (red.), *Simvolizm i poëtika prostranstva v tvorčestve Andreja Belogo*, cit., Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2020, pp. 161-171.

¹⁰ A. BELYJ, *Pis'mo k Alekseju Tolstomu*, RGB, f. 25., k. 30, ed. chr. 18, b.d.

¹¹ N. 264, p. 8.

18 dicembre 1925, si diede notizia dell'imminente inizio delle riprese del film tratto da *Peterburg*, che si sarebbe dovuto realizzare durante la tournée leningradese del MchAt 2 nella primavera del 1926. Neppure in questo caso è noto se la sceneggiatura utilizzata sarebbe stata quella stesa da Belyj nel 1918 e in ogni caso neanche questa iniziativa andò a buon fine e il film rimase solo un progetto non realizzato.

Come dichiarato da Belyj nella lettera a Tolstoj, la sceneggiatura, costituita da 140 «quadri» («картины»), venne portata a compimento. Il testo contenuto nel manoscritto conservato, intitolato *Kinoscenarij po romanu Peterburg*, è diviso in cinque parti: *Neudačnaja ljubov'*, *Domino*, *Bomba*, *Mednyj vsadnik*, *Vzryv*, corredate da didascalie e illustrazioni e, come indicato dagli archivisti nel manoscritto, «senza conclusione»¹².

La numerazione delle pagine e dei quadri contenuti in ciascuna parte non è ordinata (il testo ha inizio a p. 37 mentre le precedenti non sono state conservate), molto diffuse sono le cancellazioni e le ripetizioni, tanto da rendere plausibile l'idea che il testo sia solo una bozza della versione finale consegnata al Kinokomitet ed evidentemente perduta con la nazionalizzazione dell'industria cinematografica russa del 1919. Secondo l'ordine (apparentemente) definitivo dato da Belyj, la prima parte contiene ventotto quadri (di cui due sono ripetuti nella numerazione, uno mancante), la seconda ventidue (altri otto sono interamente cancellati), la terza venti (cinque sono cancellati, di altri cinque manca la numerazione), la quarta diciotto (sei sono cancellati), la quinta sedici (nove sono cancellati). È interessante notare come a livello di uno sguardo superficiale tale struttura riveli una certa dimestichezza con quelle che oggi sono divenute consuetudini o addirittura buone regole alle quali attenersi nella stesura di una sceneggiatura cinematografica. Come raccomanda Robert Mcknee, il ritmo degli eventi è opportuno sia crescente e sempre più denso nel corso dell'opera, mentre, sul piano quantitativo, il numero delle scene contenute in ciascuna parte del film dovrebbe diventare via via minore¹³.

Va rilevato come le correzioni apportate da Belyj nel manoscritto siano assai diffuse, fino a riguardare intere parti dell'opera, specie nell'ultima, dove lunghi brani sono cancellati e riscritti, in alcuni

¹² La trama e i suoi più rilevanti elementi sono stati presentati in JA. ŠULOVA, *Kinoscenarij Andrej Belyj Peterburg*, in «Voprosy literatury», n. 4, 2009, pp. 191-219.

¹³ R. MCKNEE, *Story. Contenuti, struttura, stile, principi per la sceneggiatura e l'arte di scrivere storie*, Omero, Roma 2013, pp. 274-279.

punti più volte. Il prologo, a cui Belyj ripetutamente rinvia nel testo, non è conservato. Per Tsivian, che si basa sulle dichiarazioni di Belyj contenute nell'opera, esso avrebbe raccolto «non meno di diciotto» immagini prive di contesto narrativo, il cui significato sarebbe emerso in seguito nel corso della trama, evocando un senso di *déjà-vu* nelle scene più importanti. Come nel romanzo esso sarebbe iniziato con la rappresentazione confusa della città e degli interni, come l'ufficio di «un certo Ministro del Governo»¹⁴.

Elemento essenziale nella tessitura dell'opera sono i disegni tracciati da Belyj al fine di fornire semplici ma al tempo stesso chiare informazioni di regia. Si tratta di otto schizzi, alcuni più elaborati e precisi degli altri, a corredo della trama, inclusi per chiarire ora la costruzione della scena, ora l'interpretazione di alcune scene di natura onirica e fantastica, in alcuni casi non presenti nel romanzo.

Il primo disegno (p. 15) rappresenta la pianta della casa degli Ableuchov. L'intento è chiaramente di mostrare gli spazi in cui i personaggi si muovono entro lo schermo («пространство экрана»), chiarendo quando descritto nella parte narrativa. In questo caso vengono tracciati la suddivisione delle stanze (salotto, parete, corridoio), il mobilio (tavolo, buffet) e addirittura gli oggetti che vi sono contenuti (un orologio).

Il secondo disegno (p. 44) è lo schizzo abbozzato del volto di Sergej Lichutin, ritratto con barba e baffi prima della scena del tentato suicidio che lo induce a radersi, e poi con il volto glabro e folle.

Il terzo disegno (p. 68) illustra la scena in cui Nikolaj Apollonovič immagina la scena in cui il padre è racchiuso come un piccolo canarino in una gabbia, nella quale si trova la bomba. Il senatore, spaventato a morte, si arrampica sulla gabbia «come una scimmia». Il disegno è suddiviso in quattro riquadri. Nel primo è raffigurata una gabbia nella quale è rinchiuso il senatore, arrampicato sulla griglia, e un tavolo sopra al quale è appoggiata la bomba. Per maggiore chiarezza Belyj aggiunge qui delle indicazioni, che sciolgono ogni possibile dubbio di comprensione della scena («сенатор», «клетка», «бомба»). Nel secondo riquadro Nikolaj Apollonovič, ritratto in primo piano con indosso il copricapo mongolo con il quale compare sia nel romanzo, che nella sceneggiatura, osserva con una lente d'ingrandimento la scena ritratta nel primo riquadro. La testa di Nikolaj Apollonovič è «gigantesca» e ritratta in primissimo piano nella parte inferiore

¹⁴ TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, cit., pp. 185, 348.

dello schermo. Nel terzo riquadro la bomba esplode dentro la gabbia («Взрыв»), mentre Nikolaj Apollonovič si avvicina e osserva a bocca aperta. Nel quarto scompare la scena e al suo posto prende corpo la frase: «Гигантская голова Ник. Апол., разсматривающая в луну» (p. 68). Il quarto disegno, solo abbozzato, mostra Nikolaj Apollonovič seduto, con la testa abbassata di fronte alla bomba appoggiata sul tavolo («бомба»; p. 68 verso). Il quinto disegno (p. 76 verso; «схема картины») è anch'esso suddiviso in tre riquadri. Nel primo si osservano due diavoli («черти») che scaraventano Aleksej Ivanovič Dudkin («Алекс. Ив.») nel vuoto («теневого утес»). Nel secondo Aleksej Ivanovič cade («падение Ал. Ив. в бездну»). Nell'ultimo Aleksej Ivanovič cade sul tetto dell'edificio stilizzato («падение Ал. Ив. сквозь трубу»), in cima al quale ha cercato rifugio dai diavoli, che lo hanno inseguito mentre tentava di rientrare nel suo appartamento. Il sesto disegno («p. 77; схема экрана») rappresenta l'ambiente dell'appartamento («стена по которой пролетает тень, дверь, ведущая на лестницы; стена») di Aleksej Ivanovič, qui rappresentato disteso sul letto, mentre dorme («спящий Алекс. Ив.»). Separata dalla parete, è mostrata la scala (accanto alla quale compare l'indicazione «перила») dalla quale sta salendo Lippančenko («Липпанченко»), che si dirige verso l'appartamento del terrorista (p. 176). Il settimo (p. 78) raffigura Aleksej Ivanovič, risvegliatosi dall'incubo in cui i diavoli lo inseguono e tentano di ucciderlo, mentre osserva il braccio insanguinato, e Lippančenko alle sue spalle con espressione diabolica. L'ottavo schizzo tratteggia la stanza di Aleksej Ivanovič, separata dalla scala solo dalla porta (p. 90).

Per la rappresentazione di personaggi e scene, Belyj incessantemente rinvia la regia alle pagine del romanzo, fornendo precisi dettagli sulla collocazione dei brani utilizzati (capitolo, pagina, parola di inizio e di fine del frammento preso in considerazione). In un solo caso egli rimanda a una fonte diversa ma sempre, imprescindibilmente per la natura stessa della trasposizione destinata al grande schermo, di natura visiva. Per il ritratto del Domino Bianco, che compare fra gli invitati al ballo degli Cukatov, in particolare nella scena durante la quale Sof'ja Petrovna Lichutina esce dal palazzo e si avvia verso casa con lo stesso Domino Bianco, l'autore chiede di far riferimento alla tela del pittore pre-raffaellita William Holman Hunt, *The Light of the World* (1853-1854), aggiungendo dettagli precisi, che nel ritratto contenuto nel romanzo mancano. Si sottolineano in questo modo la corona di spine, il mantello, il lume, 'luce del mondo', sorretto dalle mani di Cristo.

Ultimo elemento costitutivo della sceneggiatura sono le didascalie, che inframezzano in numerosi punti i «quadri» contenuti nelle diverse sezioni. Secondo la consuetudine cinematografica dei primi anni Dieci, nella maggior parte dei casi esse forniscono chiarimenti e spiegazioni sugli eventi che prendono forma sullo schermo, che altrimenti rimarrebbero non sempre decifrabili dallo spettatore, talvolta disorientato di fronte a scene oniriche, allucinazioni, ma anche semplicemente non in grado di ricostruire vicende senza il supporto del sonoro. Solitamente esse vengono introdotte dalle frasi: «Слова, появляющиеся на экране» oppure «На экране появляются слова» e chiuse dalle espressioni: «Слова обрываются», «Слова исчезают». Tali brevi testi (si estendono per non più di qualche riga) principalmente introducono i protagonisti dell'azione, per esempio: «Николай Аполлонович Аблеухов, сын известного сановника, убежденный революционер, известен в партийных кругах, как теоретик революции» (p. 2) oppure illustrano gli eventi mostrati sullo schermo: «Сенатор Аблеухов вступает с сыном на философскую тему» (p. 22 verso), «В маскированном доме житейские грозы протекали безшумно – там же менее житейские грозы протекали здесь губительно...» (pp. 24 verso-25). In altri, frequenti, casi le didascalie sono costituite da citazioni letterali delle parole pronunciate dagli attori (per esempio «Лягушонок!.. Урод!.. Красный шут!» (p. 7 verso); «Не бросай!.. Вернись!.. Божество» (p. 8); «Одиночество знаете, убивает меня» (p. 28); «Мне поручено... передать на хранение вам этот вот узелок» (p. 28 verso), che ridanno voce agli attori e al tempo stesso richiamano i titoli dei capitoli del romanzo creati, anch'essi, utilizzando citazioni di battute pronunciate dai personaggi (per esempio: «Какой такой костюмер?»; «Красный шут»)¹⁵.

Le didascalie ricostruiscono, inoltre, i nessi causali e garantiscono la coerenza della linea narrativa là dove hanno luogo eventi provocati precedentemente da situazioni non mostrate allo spettatore. Caso esemplare è la riproduzione sullo schermo del testo di lettere e biglietti, altrimenti visibili solo ai protagonisti e inaccessibili agli spettatori. Si tratta, per esempio, del testo redatto da Nikolaj Apollonovič, nel quale il giovane studente dichiara la propria intenzione di suicidarsi e mettere la propria morte al servizio del partito: «На экране появляется текст письма», «Я решил покончить с своей жизнью. Но – не убил себя; я хотел бы утилизировать свою смерть, чтобы быть

¹⁵ A. BELYI, *Peterburg*, Respublika, Moskva 1994, pp. 39, 65.

полезным Партии; если Партии понадобятся руки, на все готовые, – предлагаю себя. Николай Аблеухов (Текст письма исчезает)» (p. 14 verso), oppure della risposta alla lettera di Nikolaj Apollonovič, che viene mostrata in seguito: «Мы спешим уведомить вас, что очередь ныне за вами. Нужный вам материал в виде бомбы с часовым механизмом своевременно передан в узелке... Постарайтесь его подложить под постель вашего отца. Комитет (Слова угасают)» (p. 55). Entrambi i brevi testi consentono di spiegare le circostanze e il senso dell'azione, senza conoscere i quali gli spettatori non potrebbero ricostruire e seguire gli eventi al centro della trama.

In altri casi le didascalie assumono il punto di vista espresso nel romanzo dal narratore e interpretano la condizione psicologica e i pensieri ora dell'uno, ora dell'altro personaggio. In questo caso, per esempio, allo spettatore viene svelato lo stato d'animo di Sergej Lichutin: «На экране вспыхивают слова. Как ужасна участь обыденного человека; Его жизнь разрешается в обиходе совершенно ясных поступков. Господа, при малейшем житейском толчке, он лишается разума: простодушному мозгу остается разбиться; и он – разбивается» (p. 44 verso).

In generale gli elementi che costituiscono il tessuto della sceneggiatura cinematografica sono piuttosto semplici e rivelano una scarsa familiarità con le tecniche e le convenzioni cinematografiche, che verso la fine degli anni Dieci-inizio degli anni Venti diventavano via via sempre più raffinate ma, come nota anche Tsvian, mettono senza dubbio in risalto la conoscenza del nuovo mezzo da parte di Belyj spettatore¹⁶. L'aspetto visivo, intorno al quale si modella la poetica di *Peterburg*, tanto da essere stato più volte avvicinato alla poetica cinematografica, nella sceneggiatura si rafforza e si adatta al codice semiotico. Belyj frequentava e conosceva il cinema sin dalle prime rappresentazioni organizzate a Mosca, come testimoniano i suoi saggi *Sinematograf, Gorod e Teatr i sovremennaja drama* dei primi anni Dieci. Alcuni critici hanno inoltre notato la 'cinematograficità' della sua opera, non solo di *Peterburg*, ma anche di opere successive, quali il ciclo *Moskva*, resa attraverso le immagini, le allusioni, le imitazioni dei procedimenti tipici del montaggio (in particolare l'uso del *Leitmotiv*), il punto di vista, l'enfasi sul gesto, l'organizzazione compositiva e sintattica del discorso dell'autore e delle citazioni¹⁷. Nel lavoro qui

¹⁶ TSIVIAN, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, cit., p. 185.

¹⁷ V. I. MART'JANOVA, *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografičnosti*, Saga, Sankt-Peterburg 2001.

presentato diversi elementi possono essere ricondotti a tale schema. La figura del Cavaliere di bronzo, già ricorrente nel romanzo, diviene nella sceneggiatura *Leitmotiv* di rilievo centrale. Apollon Apollonovič è frequentemente ritratto nella posa del Cavaliere, del quale incarna le prerogative del potere imperiale: più volte è ritratto con il braccio steso in avanti come imitando il celebre monumento («повелительно протянутою рукою»), anche mentre compie le azioni più semplici della quotidianità. In alcuni casi questo *Leitmotiv* si trasfigura, ricreando l'atmosfera tipicamente espressionista del cinema dell'orrore, molto in voga in quegli anni e al quale non infrequentemente l'opera di Belyj è stata avvicinata: «Огромная тeneвая голова Аполлона Аполлоновича с нетопыримыми крыльями в космических пространствах; сквозь нее выступает карта Российской Империи, которую он покрывает своими тeneвыми крыльями» (p. 20).

In altri punti il medesimo gesto si trasforma in chiave grottesca, di nuovo conservando atmosfere tipicamente espressioniste. Il braccio steso si riduce per Apollon Apollonovič, poco propenso a salutare il giovane sospetto Dudkin, a due dita stese di fronte: «Протягивает два пальца» (p. 30).

Altre volte il gesto è trasferito dal padre al figlio e si depriva del significato simbolico, riducendosi a mostrare un braccio steso per sorreggere la lampada che illumina la casa oscura nella notte: «Николая Аполлоновича в бухарской ермолке, протягивается рука со свечою; он – смотрит в спину Аполлону Аполлоновичу бегущему в ни с чем несравнимое выражение – смесь любопытство, жалости к отцу; и – гадливости» (p. 24 verso).

Si tratta in generale, come già osservato, di elementi che rivelano una certa ingenuità nel trattamento di un genere nuovo per Belyj quale quello della sceneggiatura cinematografica. Silvio Alovio in suo ampio studio sulla sceneggiatura nel cinema muto distingue una prima tipologia di sceneggiatura, consueta per gli anni 1896-1913, introdotta dai Méliès e costituita da un breve «scenari», nel quale veniva presentata brevemente la descrizione dell'azione, non divisa in quadri ma «corredato di indicazioni sui cambi della scenografia, sullo sviluppo e le ellissi temporali del racconto e integrato da eventuali commenti pubblicitari», e una seconda forma, che consisteva nella «divisione della trama in quadri numerati, corrispondenti alle scene da realizzare», il «cosiddetto metodo delle 'scene artificialmente

disposte»¹⁸, non ancora autonomo poiché ricreava nel modo più fedele possibile la fonte letteraria d'origine¹⁹. Il lavoro di Belyj può probabilmente essere ricondotto a questa seconda tipologia, ancora piuttosto rudimentale nella forma, poiché limitato alla descrizione delle scene del loro contenuto narrativo, ma in cui già erano incluse, come abbiamo visto, semplici indicazioni per la regia, nella forma di rinvio a brani descrittivi tratti dal romanzo, a disegni abbozzati nel testo e altre immagini. Mentre in Italia, afferma Alovio, il coinvolgimento da parte delle case cinematografiche (principalmente la torinese Ambrosio) di primi sceneggiatori professionisti risale agli anni 1908-1909²⁰, in Russia fu proprio il Kinokomitet di Mosca a reclutare solo nel 1918 scrittori di fama, con l'obiettivo di ampliare le tematiche proposte, utilizzare il repertorio letterario e creare nuovi testi originali, definendo al tempo stesso anche il ruolo dell'autore per il cinema e il grado di artisticità dell'opera. Alcuni di loro si fecero coinvolgere, pur senza lasciare traccia di queste collaborazioni (Alovio definisce tale atteggiamento, comune anche fra gli autori italiani e occidentali, quale «prestazione rimossa»²¹), come nel caso di Belyj. Va comunque rilevato che, se Belyj mostrava una non totale familiarità con l'industria cinematografica, in quegli stessi anni in Russia si andava via via formando una certa consapevolezza teorica sul genere e sulle funzioni della sceneggiatura cinematografica, anche nel medesimo contesto simbolista²².

L'ipotesi è rafforzata anche dall'osservazione della struttura dell'opera, suddivisa semplicemente, come si è visto, in cinque parti e in ulteriori quadri numerati, senza nessuna ripartizione ordinata delle informazioni rivolte al regista e al *metteur en scène*, consuete nelle sceneggiature che in quegli stessi anni si componevano in Occidente. Per questa ragione il lavoro non sembra realmente funzionale all'organizzazione delle riprese, e piuttosto produce l'impressione di un legame ancora solido con la tradizione e le consuetudini letterarie. Più concretamente, per esempio, la numerazione dei quadri non è legata alle inquadrature, ma alla semplice successione delle scene come

¹⁸ S. ALOVISIO, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, p. 125.

¹⁹ *Ivi*, p. 47.

²⁰ *Ivi*, p. 127.

²¹ *Ivi*, p. 39.

²² Vedi A. FRISON, *Introduzione*, in C. CRIVELLER, A. FRISON (a cura di), *Letteratura e cinema nel Modernismo russo. Raccolta di opere e studi*, WriteUp, Roma 2022, pp. 7-33.

disposte nella trama di un romanzo; le indicazioni sui costumi rinviano a brani dell'opera narrativa, inoltre nella stesura non si tengono in considerazione i movimenti della macchina da presa o la scala dei piani. Ciononostante, il lavoro suggerisce la conoscenza del nuovo codice da parte di Belyj, che riorganizza i movimenti dei protagonisti del romanzo all'interno dei quadri, creando spazi nuovi e ritagliati sull'inquadratura cinematografica²³, nonché gli effetti di luce, che non solo illuminano lo schermo, ma definiscono in chiave del tutto nuova gli spazi pietroburghesi al centro della narrazione romanzesca.

²³ Sull'organizzazione dello spazio nella sceneggiatura qui analizzata si veda CRIVELLER, *Prostranstvo v kinoscenarii po romanu Peterburg. Nekotorye predvaritel'nye zamečanija*, cit., pp. 161-171.