

## IL TEATRO RELIGIOSO NELLE SCUOLE ORTODOSSE IN UCRAINA DALLA FINE DEL XVII ALLA METÀ DEL XVIII SEC.

---

PAULINA LEWIN

---

Il sorgere e l'operare delle principali scuole ortodosse dell'Ucraina, sia medie che superiori (quali la Scuola di Ostrog in Volynia, la *Bratskaja Škola* di L'vov e il *Collegium Mohilaneum* di Kiev, divenuto Accademia nel XVIII secolo), sono collegati con l'opposizione dell'ortodossia ucraina all'influenza gesuitica.

Nello Stato Polacco-Lituano (al quale apparteneva allora tutta l'Ucraina) i Gesuiti, com'è noto, arrivarono nel 1564, dietro invito del Re di Polonia per combattere i protestanti. Ben presto tuttavia, essi indirizzarono i loro sforzi più addentro nell'Est europeo, in quelle terre 'rutene' che sarebbero state di primaria importanza per la diffusione del cattolicesimo nella Slavia orientale. Il fine cui i Gesuiti tendevano era una definitiva Unione ecclesiastica che, da parte loro, non solo i cattolici, ma anche molti uomini di chiesa ucraini ortodossi, come pure molti rappresentanti della *šljachta* e dell'aristocrazia, consideravano la soluzione più adeguata alle situazioni di crisi e di conflitto.

Giustamente i Gesuiti consideravano le scuole uno dei più efficaci mezzi di propaganda della loro ideologia. E, com'è noto, subito dopo la nascita dell'ordine, esse divennero uno dei più grandi ed efficienti fattori di diffusione d'istruzione e di cultura in Europa. Numerose furono le scuole da loro fondate nel Grande Principato Lituano e nell'Ucraina vera e propria, ed anche nelle terre che, dopo l'insurrezione di Chmel'nickij nella metà del XVII secolo, furono annesse alla Russia. In queste ultime, naturalmente, le scuole cessarono di esistere dopo l'annessione allo Stato Moscovita.

Le scuole gesuitiche fornivano una buona conoscenza di poetica e di retorica teorica e pratica, e di mitologia antica; diffondevano le opere degli autori classici, insegnavano a utilizzare i loro testi e a commentarli nello spirito della simbologia cristiana. In una parola, quelle scuole davano le nozioni ne-

cessarie a chiunque intendesse a quel tempo prendere parte alla vita sociale o intraprendere una carriera politica o ecclesiastica.

Nel Grande Principato Lituano (dove tra l'altro dal 1579 operava a un livello molto elevato l'Accademia gesuitica di Vilna) e nelle terre ucraine che facevano parte dello Stato Polacco-Lituano e si trovavano al confine con l'Ucraina annessa alla Russia, i Gesuiti accettavano nelle loro scuole tutti i cristiani, quindi anche allievi ortodossi. Essi inoltre aiutavano le Scuole Uniate dell'Ordine di S. Basilio che ripetevano fedelmente i programmi dei Gesuiti. In tal modo i Gesuiti cominciarono a minacciare l'ortodossia, in particolare coloro i quali, per motivi religiosi, ideologici o squisitamente politici, si ergevano a difesa della Chiesa ortodossa ed erano interessati al suo mantenimento in Ucraina. Le più attive ed efficienti nell'opposizione ai Gesuiti si rivelarono le confraternite ortodosse (*bratstva*) formate sia dai borghesi delle città che dalla *šljachta*, appoggiate anche da una parte dell'aristocrazia. Tali confraternite, a titolo di concorrenza, fondarono scuole ortodosse a immagine e somiglianza di quelle gesuitiche. È caratteristica a questo riguardo la scelta e la formazione degli insegnanti di queste scuole. Molti di loro, e nel periodo iniziale tutti, erano stati un tempo allievi delle scuole gesuitiche e di lì erano arrivati ad insegnare in quelle ortodosse con già pronti gli appunti delle lezioni che ora essi stessi avrebbero tenuto. L'insegnamento in queste scuole, così come dai Gesuiti, era condotto per lo più in lingua latina e gli studenti annotavano le lezioni sotto dettatura.

Il Programma d'insegnamento nelle scuole ortodosse ucraine, come pure in quelle gesuitiche, prevedeva la rappresentazione teatrale di opere ispirate a temi religiosi. Autori erano soprattutto i professori di poetica e retorica, ma a volte si affidava agli studenti la stesura di singole parti dei drammi. I professori erano anche i registi, mentre i lavoratori di scena e gli attori erano gli studenti stessi. Agli spettacoli era ammesso un ampio pubblico<sup>1</sup>.

Per le opere del teatro scolastico ortodosso nell'Ucraina della fine del XVII-prima metà del XVIII secolo, venivano utilizzate per lo più le stesse fonti del teatro gesuitico, gli stessi motivi biblici, apocrifi e (più raramente che presso i Gesuiti) motivi antichi e agiografici. Allo stesso modo dei Gesuiti, gli autori ortodossi ucraini seguivano a volte le teorie aristoteliche del dramma, in quella forma in cui esse venivano allora insegnate nelle scuole gesuitiche e ortodosse. Molti tuttavia seguivano una tendenza diversa, più moderna, della prassi gesuitica, creando opere di stile barocco, complesse e ricercate nella composizione, nella scelta dei personaggi e nello stile. Una raffinata tecnica teatrale tendeva a suscitare nello spettatore un effetto di stupore e di meraviglia che effettivamente raggiungeva grazie all'utilizzazione di una ricca simbologia, di molte allegorie, giustapposizioni e scioglimenti inattesi dell'azione scenica.

<sup>1</sup> Cf. anche il recente studio di I. KADULSKA, *Publiczność szkolnego teatru jezuickiego w XVIII w. W kręgu reguł, norm i praktyki*. — In: *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa-Łódź 1985, pp. 95-116.

Tuttavia, a differenza dei Gesuiti che scrivevano le loro opere in latino e solo a volte e parzialmente nella lingua del paese in cui la scuola si trovava, i professori ucraini scrivevano i loro drammi scolastici e religiosi nella propria lingua letteraria, lo slavo ecclesiastico che in Ucraina era di redazione occidentale. È pur vero che si sono conservati tre drammi ortodossi kieviani in polacco, poiché là si insegnava anche questa lingua, ma gli autori ortodossi in Ucraina non hanno mai scritto drammi in latino.

All'inizio del secolo, com'è noto, Vladimir Rezanov dedicò alcuni suoi lavori ad un minuzioso confronto dei drammi scolastici ucraini con quelli, prevalentemente gesuitici, dell'Europa occidentale, i quali a loro volta avevano rielaborato i "misteri" medievali occidentali<sup>2</sup>. Scopo e risultato degli accuratissimi confronti fatti da Rezanov fu la constatazione che i drammi religiosi che si presentavano nelle scuole ortodosse ucraine (principalmente a Kiev) dipendevano dai drammi gesuitici e dalle loro fonti, in particolare dai misteri del ciclo natalizio e di quello pasquale. Non v'è dubbio che i professori di Kiev, autori dei drammi scolastici, avevano spesso occasione di conoscere il teatro scolastico gesuitico (soprattutto nello Stato polacco-lituano) e che alcuni (invero non molti) leggevano anche i drammi scolastici gesuiti pubblicati in diversi Paesi d'Europa. Ci sembra dubbia, invece, una loro conoscenza diretta dei cicli dei "misteri" dell'Europa occidentale (francesi, inglesi e tedeschi) di cui si servivano i Gesuiti e che Rezanov analizza con molta cura per dimostrare che motivi e *fabula*, erano identici.

A nostro avviso queste somiglianze non derivano tanto da una dipendenza diretta, quanto dall'utilizzazione della stessa eterna fonte, la Sacra Scrittura (il suo testo canonico e i Vangeli apocrifi), e dall'interpretazione cristiana del Vecchio Testamento come prefigurazione dei Vangeli. Nella pratica e nell'arte del teatro gesuitico gli autori ucraini di drammi religiosi trovavano una conferma alla propria tradizione di origine bizantina che individuava nella Sacra Scrittura la fonte inesauribile di idee, concetti, combinazioni semantiche, immagini, caratteri e mezzi stilistici. Per questa stessa ragione ci sembra che essi fossero molto meglio preparati alla ricezione del Barocco europeo che non a quella del Rinascimento, che in Ucraina fu soprattutto Rinascimento polacco.<sup>3</sup>

La suggestiva e dettagliata analisi comparativa di Rezanov in fin dei conti non risponde alla domanda sulla natura filosofica e teologica del dramma delle scuole ucraine che, fra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo, erano sorte per opporsi all'insegnamento cattolico e all'influenza dei Gesuiti.

<sup>2</sup> V. REZANOV, *Iz istorii russkoj dramy*, SPb. 1907; *Pamjatniki russkoj dramatičeskoj literatury: Škol'nye dejstva XVII-XVIII vv. i teatr iezuitov*, Moskva 1910; *K istorii russkoj dramy: ekskurs v oblast' teatra iezuitov*, Nežin 1910; *Drama ukrains'ka*, tom I, 3-6, Kiev 1926-1929.

<sup>3</sup> Cfr. P. LEWIN, *The Ukrainian School Theater in the seventeenth and eighteenth centuries: An Expression of the Baroque*, "Harvard Ukrainian Studies" 5 (1981) 1, 54-65; *Drama and Theater at Ukrainian Schools in the seventeenth and eighteenth centuries: the Bible as Inspiration of Images, Meanings, Style and Stage Productions*, "Harvard Ukrainian Studies" 8, (1984) 1/2, pp. 93-122.

Per comprendere il contenuto teologico di questi drammi, scritti come illustrazione scenica di situazioni teologiche e aventi, come l'omiletica, finalità didattica per l'edificazione morale e l'istruzione religiosa, non dobbiamo dimenticare chi erano i loro autori ed esecutori.

Gareggiando con i Gesuiti, gli Ucraini ortodossi colti (scrittori, professori, predicatori) del XVII secolo e della prima metà del XVIII, cercavano di dimostrare che erano capaci di raggiungere le vette del sapere europeo contemporaneo, rimanendo allo stesso tempo fedeli all'ortodossia, ai suoi dogmi teologici e alle sue tradizioni liturgiche. La loro lotta contro il cattolicesimo e i Gesuiti non aveva però quel carattere di aggressività che aveva ad esempio la lotta dei Cosacchi. Si trattava piuttosto di autodifesa, il cui principale strumento di giustificazione erano la dimostrazione e la conferma erudita dell'antichità, della profondità e della verità della fede ortodossa. Per dimostrare che non erano inferiori agli studiosi loro avversari, gli ortodossi ucraini ostentavano la loro conoscenza di opere di teologia occidentali di varia tendenza, protestanti e cattoliche, vecchie e nuove; utilizzavano nelle loro scuole l'eredità classica, medievale e rinascimentale dell'Europa occidentale in quella variante barocca in cui essa venne portata in Polonia e in Ucraina dai Gesuiti; adottavano il latino come lingua d'insegnamento.

Essi ricorrevano però anche ad un'altra, più complessa eredità, costituita dalla patristica greca, dalla propria tradizione spirituale e liturgica d'impronta slava ecclesiastica, dall'eredità bizantina e antico-russa della quale si proclamavano difensori. Per completare, ma anche per rivedere certe posizioni di Rezanov, ci pare che valga la pena perciò di riesaminare alcune peculiarità del teatro scolastico ortodosso ucraino della fine del XVII-prima metà del XVIII secolo.

Com'è noto, nelle scuole gesuitiche si organizzavano spettacoli religiosi soprattutto in coincidenza con la festa eucaristica del Corpus Christi. Erano molti anche i drammi agiografici.<sup>4</sup> Le scuole ucraine invece non organizzavano mai spettacoli eucaristici e rappresentavano pochissimi drammi agiografici. La maggior parte dei drammi scolastici ortodossi ucraini è legata alla Settimana di Passione e alla Pasqua. In ordine di quantità seguono poi i drammi natalizi i quali tuttavia, proprio come quelli pasquali, espongono i temi soteriologici della redenzione, resurrezione e salvezza. Questi sono i motivi conduttori di quasi tutti i drammi scolastici ucraini, anche di quelli che si rappresentavano in altre feste che non fossero Pasqua e Natale, o in un'altra occasione (come ad esempio il dramma sull'Assunzione della Madonna di Dimitrij Tuptalo o il *Vladimir* di Prokopovič).

Questa differenza statistica riflette una delle più sostanziali diversità della teologia cristiana orientale e occidentale e del rituale ecclesiastico. Nella Chiesa orientale la festa principale è la Pasqua, in quella occidentale è il Natale. E inoltre, ogni festa ortodossa porta con sé la promessa ottimistica della salvezza dell'uomo, la cui realizzazione comincia dalla nascita di Cristo. La

<sup>4</sup> Cfr. J. OKOŃ, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław etc., Ossolineum 1970.

stessa cosa si può dire di tutti i drammi scolastici del teatro ortodosso nell'Ucraina della fine del XVII-prima metà del XVIII secolo.

La teologia ortodossa interpreta il mistero cristologico, il mistero della nascita, della morte e resurrezione di Cristo, come un'unità indivisibile, e vede la resurrezione come l'apogeo di questo mistero, come la piena realizzazione del mistero dell'incarnazione.

Per di più, la causa della salvezza dell'umanità, che la Chiesa ortodossa accentua decisamente, non comincia, secondo la sua teologia, soltanto dalla nascita di Cristo, ma è la componente immanente del piano divino originario e della glorificazione di tale piano provvidenziale e soteriologico nella sua totalità.

Nella teologia ortodossa Dio è inteso come saggezza pre-eterna onnicausante (Sofija). E questa saggezza pre-eterna apparirà in molte opere del teatro scolastico ortodosso ucraino come figura allegorica e forza espressiva di questa teologia.

La Chiesa orientale, a differenza di quella occidentale, non ammette né permette di mostrare l'immagine della Essenza Divina del Signore prima della sua incarnazione se non nei simboli, attraverso i simboli. Il teatro scolastico ucraino accentuò ancora questo aspetto, evitando di mostrare *in persona sua* non solo il Signore Dio, ma anche Gesù Cristo e la Vergine Maria. Per questo la moda barocca di far apparire sulla scena figure allegoriche allettava tanto gli autori ortodossi, che nelle loro opere raffiguravano immagini incarnanti la Bontà divina, la Misericordia divina, la Saggezza Pre-eterna, l'immagine dell'Amore in luogo di Cristo e così via.

Secondo la teologia orientale, dunque la causa della salvezza dell'umanità cominìa propriamente dall'atto stesso della creazione del mondo, della creazione dell'uomo, della sua caduta e cacciata dal Paradiso. Tutto è stato pianificato da Dio per salvare l'uomo. Questi due motivi: il motivo dell'encomo della saggezza pre-eterna e il motivo soteriologico della salvezza sono presenti in tutte le opere del teatro scolastico ucraino, costituendone addirittura in molti casi il motivo conduttore, l'idea dominante.

I Padri della Chiesa orientale, come ad esempio San Massimo il Confessore (Maximus Confessor), interpretavano la caduta dell'uomo come la distruzione dell'integrità del suo stato naturale quale lo aveva creato Dio; come turbamento di quella beatitudine, che trovò la sua nuova incarnazione nell'atto della resurrezione di Cristo, novello Adamo.

Il cristianesimo orientale vede l'uomo come parte integrante primordiale di quel mondo che Dio, dopo la sua creazione, aveva detto essere molto bello. E perciò l'uomo rappresenta la pienezza dell'umanità solo quando esiste in Dio, nel Suo Amore, nella Sua Misericordia, nella Sua Grazia. L'Amore divino, la Misericordia divina, la Grazia divina appaiono come figure allegoriche in tutte le opere teatrali ucraine. Dio, creando l'uomo a sua immagine e somiglianza, gli diede l'Amore per Dio e con esso la sua autentica natura umana. La caduta dell'uomo distrusse il suo amore per Dio, quindi dopo la caduta l'autentica natura dell'uomo può essere ripristinata solo attraverso l'Amore. In tal modo la teologia ortodossa attribuisce ai termini "natura umana", "sua natura", "natura" in generale e ai termini "Amore per Dio",

“Misericordia” un significato diverso da quello delle teologie occidentali. Nella concezione occidentale questi termini, “natura” da una parte, “Amore per Dio” dall’altra, vengono utilizzati come direttamente contrapposti. Nella teologia orientale entrambi questi termini esprimono l’integrità dell’uomo, il suo desiderio, il suo bisogno di unirsi a Dio. Desiderio che si realizza attraverso l’Amore.

La naturale partecipazione dell’uomo in Dio, distrutta dalla sua caduta, fu ripristinata in Gesù Cristo. E dai tempi di Cristo ad ogni uomo è stata data la possibilità di tendere alla ricostruzione per sé e in sé di questa partecipazione in Dio.

Il peccato nella teologia ortodossa è inteso sempre come questione personale di ogni uomo, e non come suo stato naturale. I cristiani della Chiesa orientale non riconoscono il dogma occidentale della peccaminosità della natura umana. Non riconoscono il dogma della colpa ereditaria, sebbene riconoscano che l’uomo sia sottoposto a pericoli che sono la diretta conseguenza del peccato originale. Ma, secondo la teologia ortodossa, per questo stesso uomo, nella stessa misura è accessibile la salvezza, introdotta nel mondo attraverso l’incarnazione del verbo, cioè attraverso Cristo. Secondo questa teologia né il peccato originale, né la causa della salvezza possono predeterminare il destino di ogni singolo uomo. Ogni uomo sceglie per se stesso e risponde per se stesso davanti a Dio. Per questo la teologia della Chiesa orientale considera la morte e la mortalità degli uomini non tanto come pagamento o castigo per il peccato originale, quanto come espressione del potere che il male ha acquistato sul genere umano in seguito al peccato originale. L’uomo ha ereditato da Adamo la mortalità, ma *non* il peccato, *non* la colpa. Partendo da questo, la Chiesa ortodossa sottolinea decisamente che la natura dell’uomo, la sua naturale proprietà è la comunione con Dio, e non la mancanza di questa comunione. Nella concezione della Chiesa orientale non fu Dio ad attirare l’eterna maledizione sul genere umano. Fu la natura umana, distrutta, smembrata dal peccato originale, ad attirare su di sé questa maledizione.

Partendo da questi presupposti la Chiesa ortodossa insegna che ogni uomo può ripristinare in sé il principio divino originario, se soltanto lo vuole. Perciò la teologia ortodossa attribuisce un così enorme significato al libero arbitrio dell’uomo<sup>5</sup>.

La maggior parte dei drammi religiosi, scritti e rappresentati nelle scuole ortodosse nell’Ucraina fra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo, spiegava scenicamente e spettacolarmente agli spettatori che Dio, una volta creato il mondo, lo aveva affidato all’uomo. Ma l’uomo aveva deciso per sé ed era caduto alle dipendenze di quel mondo che Dio all’inizio gli aveva affidato, perdendo la libertà e cadendo in potere del male e della morte. La Misericordia divina, l’Amore del Signore per la sua creazione si erano espressi in

---

<sup>5</sup> Per un compendio di teologia ortodossa vedi: J. MEYERNDORFF, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes*, New York 1976, e G. FLOROVSKIJ, *Creation and Redemption*, volume III, in *Collected Works of...*, Belmont (Mass.) 1979.

seguito nella crocefissione di Cristo che portava alla purificazione della natura umana. La causa critica della redenzione dava ad ogni singolo uomo la possibilità di superare la dualità della sua natura e della sua volontà, divenendo promessa di ritorno all'originaria integrità del mondo di Dio e di quello degli uomini, promessa di resurrezione universale. Con la morte di Cristo sulla croce era stata calpestata la morte.

L'uomo, creato a immagine e somiglianza di Dio, era quindi libero e dotato di libero arbitrio: la sua salvezza dipendeva dalla sua lotta con le passioni, con le tentazioni e con il male, e si poteva realizzare solo attraverso il *sinergismo*, cioè l'azione combinata della misericordia divina e dell'amore con le azioni del libero arbitrio umano.

Il tema principale di quasi tutti i drammi scolastici ucraini del periodo da noi esaminato, la successione compositiva dei motivi ed episodi biblici in essi utilizzati coincidono così bene con l'interpretazione teologica ortodossa del piano divino originario e con il rituale liturgico orientale che questa nostra breve sintesi dei dogmi della teologia orientale può considerarsi quasi una silloge delle linee essenziali della trama e del contenuto di questi drammi.

Come avviene anche nel calendario liturgico ortodosso, essi raccontano spesso la stessa storia e trasmettono lo stesso messaggio variando solo alcuni motivi e rielaborando singoli temi ed episodi nello stile di moda a quel tempo, cioè nel barocco, mutuato dai Gesuiti.

Come la messa e l'arte figurativa nelle chiese bizantine ed in quelle del mondo slavo ortodosso, il teatro scolastico ucraino cercava di riflettere e di spiegare la saggezza del Signore, divenendo così per gli spettatori la fonte stessa di questa saggezza. Perciò in questi drammi e in questo teatro si utilizzavano gli stessi simboli e gli stessi moduli compositivi che si incontrano nelle decorazioni delle chiese e nella liturgia. Così, ad esempio, a partire dall'epoca bizantina e fino ad oggi, nei vesperi e nei mattutini della chiesa ortodossa, la successione delle varie fasi liturgiche, è basata sulla scelta di testi quasi esclusivamente biblici i quali abbinano l'arrivo della notte con la caduta dell'uomo e con il suo allontanamento da Dio, e il sorgere del sole con la venuta di Cristo, luce vera. La funzione serale comincia con l'evocazione della creazione del mondo (Salmo 104) e dell'impotenza dell'uomo dopo la sua caduta (Salmi 140, 141, 129, 116) e termina con la preghiera di Simeone, l'uomo di Gerusalemme che, secondo Luca (2: 25-35), entrato nel Tempio, prese il Bambino Gesù tra le braccia "e benedisse Dio e disse: Ora, o Signore, lascia andare in pace il Tuo servo secondo la Tua parola, perché i miei occhi hanno visto la Tua salvezza che hai preparata dinanzi a tutti i popoli, luce per rivelazione alle Tue genti e gloria per Israele, Tuo popolo". A dispetto dell'avvento della notte, il vespro termina così con l'espressione della speranza per la salvezza e con l'idea che la notte e la morte possono diventare un riposo benedetto per coloro che credono nell'avvento del Messia. Il mattutino a sua volta è costituito da variazioni sui temi del pentimento e della speranza d'ascensione verso la luce. Durante il sorgere del sole si cantano salmi trionfali (148, 149, 150) ed echeggia il "Gloria a Colui che ci ha mostrato la luce", la luce del sole e la luce della salvezza.

L'autore anonimo di un commento liturgico al calendario della Chiesa ortodossa ha scritto non molto tempo fa nella conclusione del suo libro che la pienezza dell'anno liturgico verrà raggiunta se in un suo giorno qualsiasi noi siamo capaci, tramite un singolo avvenimento che in quel giorno si ricorda, di abbracciare Cristo come una totalità: tutta la Sua vita, tutta la Sua opera, tutte le Sue parole. Ogni festa, o più semplicemente, ogni giorno dell'anno diventa in tal modo il riflesso della pienezza di tutto il ciclo liturgico<sup>6</sup>.

Quest'idea si adatta perfettamente al dramma scolastico ucraino fra il XVII e il XVIII secolo.

Un breve esame dei drammi stessi e, in particolare, dei loro titoli, barocamente complessi e ricercati, dimostrerà il loro legame stretto e diretto con le tendenze principali della teologia ortodossa.

In conformità con i principi teologici ortodossi e con la statistica dei drammi scolastici ucraini tramandati dai manoscritti, ci soffermeremo sulle opere legate alla settimana di Passione e alla Pasqua. Cercheremo di tradurre i loro difficili titoli, commentandoli via via.

Il primo fra i drammi giunti sino a noi si intitola in modo molto semplice:

*Azione scritta per la passione di Cristo*<sup>7</sup>.

Ma già il secondo (in ordine cronologico) dramma pasquale ha un titolo complicato:

*Come il regno della natura umana (cioè il regno dell'uomo così come l'aveva creato Dio a sua immagine e somiglianza) fu devastato dalla Seduzione (nel dramma, come pure la Natura umana, figura allegorica). Come, a causa di questa Seduzione, la Morte deteneva il potere su tutti noi (gli uomini), creati in principio senza peccato. E come la Natura umana fu poi ricondotta al suo originario trono regale (in Paradiso) grazie alla Misericordia di Cristo, re della Gloria, martire sotto una corona di spine. Rappresentato in un triste spettacolo nell'Atene Kieviense (il Collegio Kiev) che trovasi nel potere dello (zar) tre volte incoronato, da giovani russi nell'anno della distruzione del regno delle tenebre da parte di Cristo 1698*<sup>8</sup>. Poco dopo, in occasione della Pasqua del 1701, fu rappresentato a Kiev il dramma dal titolo: *Della Libertà, da molti secoli attesa dalla Natura umana (allegoria dell'uomo come fu creato da Dio) dopo che questa Natura fu fatta prigioniera del Mondo (nel dramma figura allegorica della vita mondana) con l'aiuto dei Peccati (anch'essi figure allegoriche). Di come la libertà fu restituita alla Natura umana con un patto di sangue avvenuto sul luogo della crocifissione grazie alla morte innocente dell'Amore divino (nel dramma figura allegorica di Cristo). Di come l'Amore divino fu condotto a questa morte*

<sup>6</sup> *The Year of Grace of the Lord. A Scriptural and Liturgical Commentary on the Calendar of the Orthodox Church by a Monk of the Eastern Church.* Translated from the French by D. COHEN. St Vladimir's Seminary Press. Crestwood, New York 1980.

<sup>7</sup> V. Rezanov, *Drama Ukraïns'ka*, tom III, Kiev 1925, p. 65-108.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 109-149.

*sacrificale dagli sforzi della Misericordia e dell'Amore di Cristo (altre due figure allegoriche). Scritta per la rappresentazione da nobili studenti Kiev-Mogiliani (del Collegio fondato da Petr Mohila) in atti scenici e in versi nel 1701 da quell'anno in cui il figlio del cantore di salmi (cioè Gesù, della progenie di Davide) prese sembianze umano e l'uomo fu liberato dalle catene infernali*<sup>9</sup>.

Due anni dopo sulle scene dello stesso Istituto gli spettatori ortodossi videro, in occasione della Pasqua, un'opera dal seguente titolo:

*Della Sagghezza pre-eterna che creò in Paradiso un'anima giudiziosa, e di questa anima (nel dramma allegorie dell'uomo) che per sua propria volontà cadde nella prigione infernale e fu da essa salvata grazie all'Amore divino (figura allegorica di Cristo) e restituita all'originale beatitudine nel Paradiso*<sup>10</sup>.

Nel 1706, dal Venerdì Santo, chiamato nel titolo giorno di passione, e poi dal Sabato Santo e dalla Domenica di Resurrezione, a loro volta definite giorno di elevazione del Signore, venne tratto il soggetto di un lungo dramma in tre parti, scritto per l'Istituto kieviano nel 1706 e intitolato:

*Del trionfo della Natura umana, prima distrutta dal frutto dell'albero proibito, ed ora restituita alla vita grazie alla morte di Cristo. Della liberazione della Natura umana dall'Inferno ad opera della Grazia divina (figura allegorica come pure la Natura umana). Di come la Grazia divina per Amore discese (dal cielo) e condusse la Natura umana nel regno della vita, che non ha fine. Di come là la Grazia divina ha deposto sulla Natura umana la corona regale dell'originaria grazia (paradiso)*<sup>11</sup>.

Ed infine ancora un esempio di titolo di dramma pasquale scritto trent'anni più tardi da un professore kieviano di poetica e retorica, Mitrofan Dovhalevskij:

*Dell'immagine onnipotente ('vlastotvornij', che crea, che esercita un grande potere) dell'Amore divino per l'uomo, rappresentata (qui sulla scena scolastica) per la gioia di tutti per glorificare il figlio di Dio, inseparabile dalla Trinità, che da esso (cioè dall'Amore divino) ricevette consiglio (qui nel significato di compito) per riportare il primo uomo, creato (da Dio) dal non-essere, all'originario (completo) essere. Di come in favore dell'uomo che infranse il divieto divino, egli (il figlio di Dio) fu dall'onnicomprensiva Misericordia divina fatto carne e patì la crocifissione e morì, e grazie al potere di Dio onnipotente il terzo giorno resuscitò ed elevò tutti coloro che erano colpevoli delle sue sofferenze alla beatitudine della libertà originaria e della gioia eterna*<sup>12</sup>.

Ci soffermeremo ancora su un aspetto che accosta il dramma scolastico

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 151-157.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 159-212.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 213-280.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 327-346.

ortodosso dell'Ucraina fra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo al dramma gesuitico e che, allo stesso tempo, separa teologicamente queste due tradizioni teatrali.

I drammi legati alla Pasqua, sia quelli gesuitici che quelli ortodossi ucraini, utilizzano un genere particolare di 'pianti', di lamentazioni.

Nei drammi ortodossi, tuttavia, questi 'pianti' non esprimono dolore e commiserazione per i tormenti di Cristo, ma piuttosto la compassione per l'uomo caduto o la sua personale disperazione allorché egli giunge a capire quello che è successo. Nei drammi ortodossi, al contrario di quelli gesuitici, l'Amore crocifisso, cioè Cristo sulla croce, non si compiange. L'atto della crocifissione è accompagnato qui da canti di gioia, da inni trionfali. È la tradizione della Chiesa orientale, che considera assolutamente *non* cristiano piangere sulla crocifissione di Cristo. Il pianto (*Penthos*) nelle tradizioni del monachesimo orientale non è mai collegato alla morte di Cristo perché la morte per il cristiano è l'atto della nascita alla nuova vita in Cristo. Il *Penthos* nelle tradizioni del cristianesimo orientale è collegato con la peccaminosità dell'uomo, con quel profondo sentimento del peccato, con quel pianto, del quale l'uomo diventa capace quando riconosce che i suoi peccati lo privano della totale presenza di Dio, della completa esistenza in Dio, cioè della sua vera sostanza, quale Dio originariamente l'aveva creata<sup>13</sup>.

Non è possibile soffermarci qui sull'analisi compositiva delle opere, i cui titoli ci hanno tuttavia indicato il carattere nettamente teologico del loro contenuto. Ci soffermeremo solo a mo' d'esempio sul secondo dei drammi da me citati sopra, quello del 1698 legato alla Pasqua e intitolato *Il regno della natura umana*. L'opera non è completa, si sono conservati il primo atto e parte del secondo.

Già il Prologo dà la definizione di Dio Creatore come il Dio che regnava prima dei secoli, cioè prima di quando sorse, o meglio, Lui stesso creò il concetto di tempo e il cui regno continua in tutti i tempi. Dio veniva spiegato agli spettatori della scena kieviana come un potere senza inizio e senza fine. Il Prologo inoltre porta a conoscenza degli spettatori che della caduta del genere umano è colpevole il libero arbitrio dato al primo uomo e spiega che dopo la caduta il genere umano è sprofondata nelle Tenebre dalle quali gli è difficile vedere la luminosità di Dio, Re di tutti i tempi.

L'azione del dramma comincia con una discussione degli angeli ribellati guidati da Lucifero con gli angeli fedeli a Dio guidati da Michele. La scena termina con la caduta degli angeli ribelli dal regno della luce al regno delle tenebre, cioè all'inferno. Tutta questa scena si rifà al capitolo XIII dell'Apocalisse di San Giovanni. Rezanov vi ha trovato anche un motivo degli apocrifi ortodossi, in particolare dello *Slovo* di San Giovanni Teologo: si tratta della rinuncia di Lucifero non solo a sottomettersi ulteriormente a Dio, ma anche ad inchinarsi all'uomo<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> I. HAUSHERR, *Penthos, la doctrine de la componction dans l'Orient chrétien*, Roma, Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1944.

<sup>14</sup> V. REZANOV, *Drama Ukraïn'ska*, III, p. 8.

Le scene II, III, IV e V del primo atto si svolgono ora nel Paradiso, regno della luce, ora nell'Inferno, sentito come prigione. Nella II scena la Forza onnipotente innalza la Natura umana sul trono nel Paradiso e le mette a servizio la Volontà e la Voluttà vietandole allo stesso tempo di mangiare i frutti dell'albero della conoscenza. Nella III scena il Male luciferico e la Tentazione si accordano contro la Natura umana. Nella IV scena la Natura umana su istigazione della Volontà accetta i consigli della Tentazione. Una voce dal cielo caccia la Natura umana dal Paradiso. La V scena è collegata con la tradizione medievale dell'Europa occidentale, utilizzata volentieri dagli autori del periodo barocco, compresi gli autori dei drammi gesuitici. È il cosiddetto "Processo del Paradiso". Per la riproduzione scenica di questo processo nel nostro dramma kieviano appaiono le figure allegoriche dell'Ira divina, della Misericordia divina, del Tribunale divino, la Natura umana, la Verità e il Decreto. Un Cherubino interviene qui come messo.

La scena successiva del I atto è una pantomima dell'inferno, nella prigione dove la Schiavitù ha condotto e gettato la Natura umana. In prigione si trova Vulcano, il fabbro dell'inferno, che incatena la Natura umana. Nella VII scena una nuova figura allegorica, il 'Pianto' della Natura umana, vaga per le strade e piange. Questi monologhi sono proprio quei 'pianti' cui si accennava sopra. Gli angeli in cielo consolano questa figura consigliandole di rivolgersi alla Misericordia divina che sola può salvare la Natura umana. Appare la Grazia divina con la stessa consolazione. Ma nell'VIII scena il Male luciferico e la Tentazione di nuovo si accordano e chiamano in loro aiuto le antiche forze delle tenebre del male: Plutone, Proserpina e le Furie. Queste si vantano di aver già spedito all'inferno Orfeo, Sisifo e Tantalo.

Nell'ultima scena del I atto le figure allegoriche della Disperazione adolorata, della Fede, della Speranza e della Carità si rivolgono alla Natura umana. Una parte del monologo della Disperazione risulta essere adattamento dell'ottava elegia dal Libro Primo dei *Tristia* di Ovidio<sup>15</sup>.

Fede, Speranza e Carità portano alla natura umana in prigione un ramoscello di olivo. La Disperazione allora si allontana, la Natura umana esprime la speranza di una sua liberazione e bacia i piedi alla Carità. Intanto gli angeli nell'alto cantano la Misericordia divina per il genere umano.

Il II atto del dramma (conservatosi solo parzialmente) mostra gli avvenimenti del Vecchio Testamento come prefigurazione del Nuovo Testamento.

Nella I scena il Male luciferico esprime la sua irritazione per gli sforzi fatti da Fede, Speranza e Carità per salvare la Natura umana. Il Male minaccia di sostituire il ramoscello di olivo (agli spettatori del teatro kieviano era ben noto il simbolo veterotestamentario della pace e della speranza) che la

<sup>15</sup> Cfr. Publii Ovidii Tristium liber I, 8, vv. 1-10 (incipit: In caput alta suum). Nelle scuole ucraine conoscevano bene quest'elegia, gli studenti la meditavano e i professori la traducevano, Feofan Prokopovič la tradusse sia in slavo ecclesiastico che in polacco. Cf. anche P. LEWIN, *Wykłady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. a tradycje polskie*, Wrocław etc., Ossolineum 1972, pp. 184-185.

Fede aveva consegnato alla Natura umana, con le spine (associate per lo spettatore cristiano alla corona della passione di Cristo). In seguito il Male luciferico chiama a sé la Schiavitù e le ordina di conferire alla Natura umana “una sembianza giudaica”, personificandola così come popolo ebraico, prigioniero del crudele faraone egiziano.

Di conseguenza la II scena avviene nel palazzo del faraone e come la III e la IV, è la libera messa in scena di un frammento del Vecchio Testamento. Il faraone dorme e sogna (il sogno è rappresentato dinanzi agli spettatori). In questo sogno gli appare la figura allegorica della Fortuna che gli dice di avergli preparato un regalo: gli Ebrei in catene. Il sogno termina. Il faraone sveglia il capo militare (nel dramma ucraino detto etmano). Arrivano gli altri dignitari. Egli racconta loro il suo sogno ed ecco che la Schiavitù introduce sulla scena verso il faraone una folla di Ebrei. Gli egiziani li legano. Le due scene successive venivano rappresentate senza figure allegoriche. Nella prima si vedeva Mosè ubbidiente alla voce di Dio che usciva da un cespuglio in fiamme, nella seconda Mosè e Aronne dal faraone. Nel corso dell'azione veniva mostrata agli spettatori la trasformazione del bastone in serpente e altri avvenimenti miracolosi di questa storia biblica, compresa la liberazione degli Ebrei, il loro passaggio attraverso il mare e la morte degli Egiziani. Per fare questo a Kiev si utilizzava la tecnica presa in prestito dai Gesuiti, poiché queste scene erano spesso rappresentate da questi ultimi.

Nella V scena appare di nuovo la figura allegorica del Male luciferico e nella VI (conservatasi senza la fine) appare la Morte in compagnia dei Peccati mortali. Anche queste sono figure allegoriche. Nei drammi ucraini appaiono soprattutto in numero di sette, a dispetto della tradizione ortodossa che considera i peccati mortali otto. E questa certamente è la conseguenza dell'utilizzazione diretta da parte degli autori ortodossi kieviani dei drammi gesuitici a scopi compilativi. La Morte si rivolge agli spettatori, cioè al mortale genere umano, e spiega loro che la loro mortalità è la conseguenza della cacciata della Natura umana dal Paradiso.

Rezanov, sulla base del titolo della commedia e del suo Prologo, come pure sulla base delle sue comparazioni dei drammi ucraini con i misteri dell'Europa occidentale e le commedie dei teatri gesuitici, supponeva che la parte perduta del dramma kieviano del 1698 rappresentasse avvenimenti del Nuovo Testamento dalla vita di Cristo, la sua crocefissione e resurrezione<sup>16</sup>. È difficile non concordare con lui. Ma allo stesso tempo si dovrà tenere nella giusta considerazione il fatto che nella parte perduta, come in quella conservata, e come in tutti gli altri drammi religiosi dei teatri scolastici ortodossi dell'Ucraina fra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo, la fondamentale tendenziosità teologica era evidente e marcatamente ortodossa, anche se l'esperienza gesuitica aveva lasciato tracce profonde nel soggetto, nello stile e nella struttura delle opere.

<sup>16</sup> V. REZANOV, *Ibid.*, p. 16.

## TITOLI ORIGINALI DEI DRAMMI CITATI

1. Dějstvie na strasti Christovy spisannoe.
2. Carstvo Naturi Ljudskoj, prelestiju, eju že smert' carstvova v nas nepogrěšivšimi razorennoe; blagodatiju že Christa Cara slavi, ternovim věncem uvjadennago, paki sostavlennoe i věnčannoe, smutnim že dějstvom v kievskich Afinach, pod vlastiju presvětlogo trivěčannago suščich, ot blagorodnich rosijskich mladencov izvěščennoe. Roku vonže Christos Car slavy razorivij adovo carstvo 1698.
3. Svoboda, ot věkov voždelěnnaja Naturě Ljudskoj, juže Mir grěchami lest'ně sebě v rabotu plěniv, na krestnom polju prečistuju kroviju podpisannaja i prez nepovinnuju smert' Milosti Božija tščatel'stvom Miloserdija, tojžde plěnivšejsja uže vo ljubov Christovu Naturě darstvovannaja, ot blagorodnich mladencov vo učiliščach Kievo-Mogileanskich v aktach i scenach podobiem i ritmosložnim gadaniem izobrazisja, roku vonže V nAturu Ljudsku Psalmopispev sin obleksja, Vo emže by z geenskych uz čelověk izvleksja [1701].
4. Mudrost' Predvēčnaja, vo edemskom dušu razumnuju vertogradě nazdavšaja, sa-moizvolně, že v plěn Ada voschiščennuju ot pogibili věčnoj ko pervomu raja blaženstvu Ljubve Božija dovletvorenem vozvedšaja, čerez blagorodnich Rossii mladencov vo učiliščnom kollekgium Kievo-mogileanskom stichotvornim složeniem 1703 javstvo-vasja.
5. Toržestvo Estestva Čelověčeskago, prežde snědiju zavěščanago dreva umorennago, nině že smertiju Christovuju oživotvorennoe, eže Milost' Božaja, ljubve radi izšedšaja, z nerušimich uz adovich razdrěši, izvede na carstvo nekončaemija žizni, davši emu prvi blagodati věnec; troma častmi prez blagorodnich mladencov stichotvornago ouč-enija Akademii Kievskija v den stradanija, i v den' vostanija Gospodnja izjavlennoe. Roku 1706, měsjaca Aprilja dnja 7.
6. Vlastotvornij Obraz Čelověkoljubija Božija, vsemirnoj dělja radosti pjatočislen-nim javleniem obnovlenij v čest i proslavlenie iskonni edinosilnij sovět davšemu edino-mu ot Trojcy Sinu Božiju, jako sotvoriti blagovolivšemu i ot nebitija vo bitie pervago čelověka privedšemu: ego že radi sej, jako zapovědej prestupnika, za krajnoe blagou-trobie voplotisja, postrada daže do smerti krestnija, i vsmoščnoju Božestva siloju tridnevno voskrese, i paki sego i vsěch kljatvě ego vinovnich na pervoe věčnija svobo-di i radovanija vozvede blaženstvo. 1737 godu.

