

ICONOGRAFIA POPOLARE E MOTIVI TEATRALI:
INTERSEZIONI FRA SEICENTO E SETTECENTO RUSSO

Maria Chiara Pesenti

Le più recenti pubblicazioni sul quadretto popolare, o *lubok*, hanno evidenziato quanto questa manifestazione, altamente espressiva e sintetica della cultura russa, tragga la propria tecnica, i soggetti e le immagini da un *milieu* sociale e culturale 'altro' e più alto di quello di appartenenza del *lubok* stesso.¹ Il *lubok* prende spunto da vari generi letterari, come la *povest'*, la *demokratičeskaja satira*, l'epos popolare, da numerose opere patrimonio della letteratura antico-russa,² ma soprattutto dal teatro nelle sue varie espressioni: scolastica, popolare, dilettantesca. La "rielaborazione del soggetto e dello stile del modello originario conduce a un accumulo di errori e variazioni", è tuttavia "l'influenza della tradizione folclorica e la creazione di una nuova immagine" trasformano la deformazione in "danneggiamento artistico" del quadretto,³ la cui analisi permette di intuire il complesso gioco di elaborazione di elementi appartenenti a serie culturali diverse. Nel *lubok*, luogo di accostamento di contenuti culturali russi, ma anche più ampiamente slavi e occidentali, avviene inoltre una convergenza – con espressione di Lotman – tra *svoe* e *čuzoe*; ciò che vorrei ora evidenziare è che queste componenti di provenienza diversa passano, come filtrate, attraverso l'esperienza del

¹ B. M. Sokolov, *Lubok kak chudožestvennaja sistema*, in *Mir narodnoj kartinki. Materialy naučnoj konferencii "Vipperovskie čtenija"*, 1997, Moskva 1999, p. 29. Nell'introduzione agli atti del convegno l'autore riassume ed elabora gli studi dei maggiori esperti del genere.

² Cf. M. C. Pesenti, *La mobilità della cultura comica come segno della sua eterogeneità*, "Slavica Tergestina", Trieste 1996, IV, pp. 163-177.

³ B. M. Sokolov, *Lubok kak chudožestvennaja sistema*, cit., p. 28.

byt, in un fluire di elementi che dal quotidiano penetrano nel teatro e da quello, rielaborati, nel quadretto popolare.⁴

Nel Settecento il teatro sembra divenire “modello di vita”,⁵ arte pittorica e teatro si avvicinano, influenzandosi a vicenda (un’espressione di Ju. M. Lotman sintetizza tutto questo in “kartinnost’ teatra” e “teatral’nost’ kartin”),⁶ ed entrambi entrano a pieno titolo nella quotidianità dei ceti alti della società russa, attenta alle mode provenienti dall’Occidente. In ambito popolare il teatro e il quadretto seguono due percorsi evolutivi all’inizio apparentemente paralleli, e tuttavia sempre più suscettibili di reciproca ‘attenzione’, fino ad intersecarsi. Fra quadretto popolare e teatro si realizzerà un legame, una ‘contaminazione’ che, a partire dalle origini secentesche di questi due fenomeni culturali, giungerà a compimento nella seconda metà del Settecento.

Le fasi di questa evoluzione prendono inizio dalla creazione del teatro ufficiale in Russia, nel 1672, e tuttavia occorrerebbe considerare anche le profonde radici dello *skomorošestvo*, che ha certamente un ruolo di rilievo nella elaborazione dei molteplici aspetti dell’uno e dell’altro ambito artistico (drammatico e iconografico) a livello popolare, un ruolo in cui è difficile condurre la propria indagine per la scarsità di documenti che ne testimonino l’operato. Nella fruttuosa intersezione di motivi e metodi il teatro rappresenta un fattore sostanziale di trasformazione del quadretto, ed è quanto desidero dimostrare, volgendo uno sguardo alle sue origini secentesche.

L’organizzazione di veri e propri spettacoli teatrali in Russia è molto tarda, tuttavia occorre tener in buon conto che il pubblico, abituato alla tradizione antico-russa della “lettura ad alta voce” di testi di vario tipo, accoglieva quanto proposto attraverso la drammatizzazione come

⁴ Cf. M. C. Pesenti, *Arte occidentale e iconografia popolare: specularità d’immagini nel Settecento russo*, in *Atti del convegno. Una finestra sull’Italia - Tra Italia e Russia nel Settecento*, Genova 1999-Milano 2001.

⁵ Cf. Ju. M. Lotman, *Teatr i teatral’nost’ v stroe kul’tury načala XIX veka*, in *Izbrannye stat’i*, Tallinn 1992, I, pp. 269-286.

⁶ Ju. M. Lotman, *Scena i živopis’ kak kodirujuščie ustrojstva kul’turnogo povedenija čeloveka načala XIX stoletija*, in *Izbrannye stat’i*, cit., I, pp. 287-295.

qualcosa di "veramente vivo e reale".⁷ Questo fenomeno culturale trovò la propria eco nell'iconografia popolare, nel *lubok*.

Fin dalla nascita del teatro di corte, voluto dallo zar Aleksej Michajlovič (1672), il teatro riveste in Russia un ruolo di rilievo. Mentre le prime rappresentazioni erano esclusivamente per lo zar, quelle del teatro scolastico, del teatro dilettantesco, del *vertep*, e perfino un certo tipo di teatro privato (come quello di Natal'ja Alekseevna, sorella di Pietro) erano aperte al pubblico.⁸ Nel repertorio del primo teatro di Aleksej Michajlovič va ricordata la prevalenza di *pièces* di argomento biblico come *Artaksersovo dejstvo, Iudif' (Olofernova komedija), Komedija o Tovii mladšem, Malaja prochlalnaja komedija ob Iosife, Žalobnaja komedija ob Adame i Eve, Komedija o Davide i Goliafom*.⁹

Il pastore protestante Johann Gregori del quartiere degli stranieri (*nemeckaja sloboda*), non unico autore ma certamente principale creatore di questo teatro, seguendo un indirizzo tipico del teatro scolastico luterano occidentale, utilizzò le vicende di Ester, Giuditta e Tobia, con l'intendimento di svolgere un tema preciso che inneggiasse alle doti e all'assolutismo dello zar: l'armonia e prosperità (*blagodensivie*) del mondo vi simboleggiano le qualità della corte di Aleksej Michajlovič.¹⁰

Da quella prima esperienza della drammaturgia russa racconti biblici e leggende apocrife divengono soggetti ricorrenti del teatro settecentesco nelle sue varie forme.¹¹ In altre parole in quel primo teatro, e successivamente nei repertori di altre organizzazioni teatrali che opereranno in seguito, erano frequenti soggetti drammatici di carattere religioso. Ciò è confermato da taluni temi presentati frequentemente in ambito sia russo che ucraino e quindi vivi nella religiosità

⁷ O. A. Deržavina, A. S. Demin, A. N. Robinson, *Rukopisnaja dramaturgija i teatral'naja žizn' pervoj poloviny XVIII v.*, in *Rannaja russkaja dramaturgija XVII-pervaja polovina XVIII v.*, Moskva 1976, V, p. 28.

⁸ D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, V, p. 252.

⁹ Ricordiamo le uniche *pièces* di soggetto profano: *Orfej* (balletto, 1673), *Malaja komedija o Bajazete i Tamerlane* (1675), *Komedija o Bachuse s Venusom* (1676).

¹⁰ O. A. Deržavina, A. S. Demin, A. N. Robinson, *Pojavlenie teatra i dramaturgii v Rossii v XVII v.*, in *Rannaja russkaja dramaturgija ... cit.*, Moskva 1972, I, p. 29.

¹¹ Ciò fino alla creazione di un teatro professionale russo nel 1756. Tuttavia le trascrizioni di numerosi testi dimostrano, durante tutto il secolo, l'interesse suscitato da questo teatro.

popolare, deduzione sostenuta anche dal fatto che gli stessi temi sono alla base dell'iconografia popolare durante tutto il Settecento.¹²

Riguardo alla rappresentazione di soggetti religiosi un'istituzione importante in territorio russo e ruteno fu il teatro scolastico.¹³ Notevole per la sua funzione didattica e divulgativa, questa istituzione è in terra rutena di derivazione polacca, mentre in Russia subì la significativa influenza del teatro scolastico ucraino. Aperto al pubblico, il teatro scolastico ortodosso fiorisce in terra rutena alla fine del Seicento - inizio del Settecento, e in Russia soprattutto nel Settecento. Le fonti "utilizzate erano per lo più le stesse del teatro gesuitico, gli stessi motivi biblici, apocrifi e motivi antichi e agiografici".¹⁴ A tutto ciò va aggiunto, come sottolinea L. A. Sofronova, una notevole somiglianza fra i temi delle *pièces* rappresentate presso il Collegio Mohyljano di Kiev, e i temi delle rappresentazioni dell'Accademia Slavogreco-latina di Mosca:¹⁵ ciò dimostra, anche in quest'ambito, la circolazione di idee che poggiava sul trasferimento di docenti e studenti da Kiev a Mosca.

In questo periodo il teatro e il *lubok* presentano soggetti comuni, ma ciò costituisce una semplice coincidenza che potremmo definire "di interessi": numerosi temi, soprattutto biblici, furono rappresentati sulla scena, ma anche illustrati nei fogli spirituali (quadretti a soggetto sacro). Il quadretto popolare quindi racconta e fa propri argomenti che trovano espressione anche nel teatro.

Nel Settecento l'apertura al pubblico dei teatri di molte scuole e seminari di Kiev e di Mosca, di Polock (*Škola pri Bogojavlenskom*

¹² Si vedano ad esempio i quadretti dedicati a Giuseppe il Magnifico, a Ester, a Giuditta e Oloferne, e ad altri protagonisti di episodi del Vecchio Testamento (D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., III, NN. 809-852).

¹³ Vi dominava una tendenza verso l'astrattezza, il didattismo, la monotonia e l'uniformità con cui venivano rappresentati concetti teologici. Era evidente il tentativo di colpire lo spettatore con la rappresentazione del mondo divino e sovraumano.

¹⁴ P. Lewin, *Il teatro religioso nelle scuole ortodosse in Ucraina dalla fine del XVII alla metà del XVIII sec.*, "Europa Orientalis" 4 (1985), p. 40.

¹⁵ L. A. Sofronova, *Poetika slavjanskogo teatra XVII-pervoj poloviny XVIII v. (Pol'sa, Ukraina, Rossija)*, Moskva 1981, pp. 28-31. L. A. Sofronova sottolinea che il teatro scolastico, ucraino e russo, nella propria formazione subirono l'influenza non solo del teatro scolastico polacco, ma in grande misura anche del proprio teatro religioso popolare (p. 30).

Monastyre), di Rostov (Archiereskaja Škola), di Novgorod (Duchovnaja Seminarija) e di Smolensk (Duchovnaja Seminarija), di Tver' (Duchovnaja Seminarija) e di Tobolsk (Archiereskaja Škola), e di Astrachan' (Duchovnaja Seminarija) e ancora di Jaroslavl', Pskov, Irkutsk, permetteva alla gente semplice di assistere a rappresentazioni di vario tipo. Fra queste ci preme menzionare quelle del genere 'mistero' (dedicate alla Natività, alla Passione e Resurrezione di Cristo) e ancora vari soggetti tratti dal Vecchio e Nuovo Testamento, e vite dei Santi. Si verifica dunque, in secoli relativamente vicini a noi, quanto era accaduto in Occidente nel teatro medievale.

Un esempio di questo repertorio, proprio del teatro scolastico, sono le *pièces* dedicate alla Natività,¹⁶ in cui si faceva riferimento ad Adamo ed Eva e alla loro cacciata dal Paradiso terrestre, origine della promessa della venuta del Salvatore. In queste rappresentazioni si narrava spesso di numerosi eventi legati alla nascita di Cristo: dalla presentazione di Maria al Tempio, al racconto della predizione dell'angelo a Zaccaria della nascita di Giovanni Battista, all'Annunciazione, alla fuga in Egitto, alla strage degli Innocenti, in linea con la tradizione occidentale medievale. In alcuni casi venivano inseriti elementi extrabiblici, come Cristo che trae dagli Inferi Adamo ed Eva (in *Roždestvenskaja drama astrachanskoj seminarii*).¹⁷ Queste narrazioni hanno un legame con il *vertep* ucraino, oltre che con il teatro polacco che fu un importante tramite dell'influenza del teatro religioso occidentale.¹⁸

¹⁶ *Il dramma della Natività (Roždestvenskaja drama)* di Dm. Rostovskij (Dmitrij Tuptalo, Rostov 1702), quello di M. Dohalevs'kyj (maestro di poetica all'accademia di Kiev) (*Komičeskoe dejstvo na Roždestvo Christovo*, Kiev 1736), molto simile al precedente, e quello rappresentato presso il seminario di Astrachan' (1720-30): *Roždestvenskaja drama astrachanskoj seminarii*.

¹⁷ Cf. *Discesa di Cristo all'Inferno (Vangelo di Nicodemo, in I Vangeli apocrifi)*, Torino 1990, pp. 356-357). Questo tema è illustrato anche nell'icona della *Discesa agli Inferi* in cui Cristo è raffigurato mentre "prende Adamo ed Eva per il polso - luogo dove si misura la vita ... per riportarli alla dignità dei figli di Dio" (T. Špidlik - M. I. Rupnik, *Narrativa dell'immagine*, Roma 1996, p. 52).

¹⁸ I cieli pasquale e natalizio rappresentati nelle scuole ortodosse ucraine traggono la loro origine dal teatro dei Gesuiti. Alcuni rappresentanti dell'Ordine giunsero nello stato Polacco-Lituano, del quale faceva parte l'Ucraina, nel 1564 su invito del Re di Polonia per combattere i protestanti.



ІЗЫДѢ БАЮНЫИ СІЪЗ ПОХМЕЛЕНЪ

Komidija pritči o bludnom syne (ill. 1)

Un altro esempio è la *pièce-moralité* *Tragedija o Bagače i Lazare* (Lc. 16, 19-31).¹⁹ Questa parabola ricorre anche nel primo dramma rappresentato presso l'Accademia Slavo-greco-latina di Mosca nel 1701 *Užasnaja izmena slastoljubivogo žitija s priskorbnyj i niščetnyj*, dove è introdotta non per stigmatizzare la ricchezza, ma per invitare a osservare il digiuno e ricordare il giudizio finale dei peccatori. Occorre sottolineare che in quell'anno Pietro I e la sua corte non avevano osservato l'astinenza dalle carni per tutta la quaresima e questa *pièce*, anche se con molta cautela, suggerisce un accostamento tra il ricco epulone (*Piroljubec*) e Pietro. Nell'iconografia popolare il soggetto (*Pritča o bogatom i ubogom Lazare*) è rappresentato in quattro varianti settecentesche,²⁰ la più nota illustra in quattro quadretti, (stampe da incisione su legno) i momenti principali. È da notare l'essenzialità del tratto che accompagna il realismo della rappresentazione con la simbologia cara al genere iconografico: il terzo quadro raffigura il ricco sul letto di morte, la famiglia piange mentre un servo porta lo scrigno con il denaro. Il diavolo esce dall'Ade rappresentato, come sempre nei *lubok*, dalle fauci aperte di una orribile fiera,²¹ e si appropria dell'anima del ricco.

Fino ad ora abbiamo indicato una 'coincidenza di interessi' fra teatro e *lubok*, ma la *pièce* di S. Polockij *Komidija pritči o bludnom syne* è, a mio avviso, il primo vero anello di congiunzione tra il *lubok* e l'arte drammatica. Rappresentata la prima volta per Aleksej Michajlovič a Mosca nel 1668 (presso la Škola Zaikonospasskogo monastyrja), fu pubblicata sia alla fine del Seicento che (tre volte) nella seconda metà del Settecento, accompagnata da numerose illustrazioni. Questo dimostra il successo di cui godette questo soggetto e la sua diffusione.²² L'incisione ci offre un testo arricchito di particolari, ri-

¹⁹ L. A. Sofronova, *Poetika slavjanskogo teatra XVII-pervoj poloviny XVIII v. (Pol'sa, Ukraina, Rossija)*, cit., p.140.

²⁰ Cf. D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., III, NN. 686-689.

²¹ Nel testo slavo della Bibbia (sia nella Bibbia di Ostrog del 1581, come nelle edizioni successive delle Bibbie slave fino a tutto il XIX secolo) non figura Leviatan (e nemmeno Beemot), ma la "fiera" e il "serpente" (cf. Ju. Lotman, *Ob "Ode vybrannoj iz lova" Lomonosova*, in *Izbrannye stat'i*, II, cit., pp. 33-34).

²² Anche il soggetto dell'altro dramma di Polockij *O Navchodonosore care, o tele zlate i o trech otrocech, v peči ne sožžennyh*, trova il proprio riscontro iconografico nell'opera di M. Nechoroševskij, il quale riprodusse l'episodio detto della *Fornace ardente* in 3 quadri con iscrizioni tratte dal testo biblico, ispirandosi a quanto riprodotto

spetto alla *pièce* di Polockij.²³ Le incisioni a cura dell'olandese Petr Pikar e dei russi L. Bunin e G. Tenčegorskij (in tutto 36), che accompagnano la pubblicazione settecentesca, mostrano un'azione teatrale con elementi tratti dal quotidiano.

Già la commedia di Polockij è originale per la ricchezza di spunti che l'autore aggiunge alla narrazione evangelica, per la vivacità dei dialoghi che drammatizzano la parabola e la avvicinano alla sensibilità e ai problemi del tempo. L'autore accenna così all'allontanamento da casa, luogo noto e protetto, per un mondo qui presentato come luogo di perdizione e di pericolo: il protagonista afferma di volersene andare per onorare la famiglia, diffondendone la fama nel mondo, ma promette al padre di tornare. Grande spazio è dedicato alle sue peregrinazioni e agli incontri con vari personaggi in terra straniera, quasi a sottolineare il tema del viaggio.

Ogni illustrazione ritrae il palco, ove accurata è la prospettiva della scena e i particolari dello sfondo. Infine è da notare che gli spettatori, rappresentati di schiena, reagiscono a quanto è loro mostrato, conversando fra loro e dando una connotazione di grande vivacità e realismo ai quadri che si succedono, tanto da far sembrare, in alcuni casi, che gli attori siano più statici del pubblico. La novità è che i quadretti popolari evidenziano la componente che fa riferimento al *byt*, trattando temi come il rapporto del protagonista, il Figliol prodigo, con i servi e ancora, con donne di facili costumi (ill.1) che costituiscono nei quadretti un'aggiunta al dramma di Polockij.

Alcuni drammi di Dm. Rostovskij e di M. Dovhalevs'kyj ebbero indubbia diffusione e successo: essi sono conservati in più d'una trascrizione.²⁴ La *pièce* di Rostovskij *Kajuščijsja grešnik* fu rappresentata anche dalla *troupe* di Volkov per Elisabetta Petrovna, mentre lo stesso Volkov preparò più tardi la trascrizione di un altro dramma,

sulle porte di ferro battuto di una chiesa di Pskov nel 1669 (cf. D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., III, pp. 670-671).

²³ D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., IV, pp. 520-522 e M. C. Pesenti, *La mobilità della cultura comica ...*, cit., p.168.

²⁴ Ricordiamo i titoli: *Roždestvenskaja drama*, *Uspenskaja drama*, *Kajuščijsja grešnik*, *Komedija ob iskuplenii čeloveka* (quest'ultima composizione non si è certi sia di Dm. Rostovskij). Cf. *Rannaja russkaja dramaturgija ...*, cit., II, pp. 333-339.

Uspenskaja drama, per Caterina II.²⁵ All'inizio del Settecento l'opera drammatica di Dm. Rostovskij rappresenta una nuova fase nell'evoluzione del dramma scolastico russo. In composizioni fortemente improntate al modello scolastico (quindi, per propria caratteristica, ricco di personaggi allegorici e di convenzionalismo) vengono inserite scene di vivace realismo che si ispira al *byt*. E poiché in quest'epoca, come abbiamo sottolineato, i seminari in Russia aprivano il proprio teatro al pubblico, queste rappresentazioni hanno un significato culturale di ampia portata; pur rispettando il proprio intento didattico, talora davano spazio a dialoghi che stupiscono per la vivacità della lingua e per alcune scene che arricchiscono la narrazione biblica, anche discostandosene;²⁶ questi elementi avevano il fine di rendere più comprensibile al popolo una narrazione a tratti difficile, soprattutto quando venivano presentati personaggi allegorici.

Esempio emblematico è *Roždestvenskaja drama* di Rostovskij (Rostov 1702), in cui vi sono scene ricche di personaggi allegorici, caratterizzati dalla staticità della declamazione, come Pokoj, Ljubov', Nezlobie, Nenavist', ma anche Fortuna, Meduza, Ciklopy, che rivelano fra l'altro l'eclettica cultura di Rostovskij ed anche l'incisività dell'influenza della cultura occidentale. A scene improntate alla scolastica se ne alternano altre dove i pastori, Erode, non declamano soltanto, ma agiscono in modo realistico.²⁷ Ad esempio la scena in cui gli angeli annunciano ai pastori la nascita di Cristo: nella loro semplicità i pastori credono che le creature celesti alate siano uccellini.²⁸

Traggo spunto da questo dramma per notare che vi sono elementi che vengono per così dire estrapolati dal testo per divenire piccole unità autonome di grande successo. Nel dramma di Rostovskij si descrive l'episodio relativo a Erode, dalla visita dei tre magi alla strage

²⁵ O. A. Deržavina, *Russkij teatr 70-90 godov XVII v. i načala XVIII v.*, in *Rannjaja russkaja dramaturgija ...*, cit., II, p. 51.

²⁶ Ad esempio la scena dell'Annunciazione nel testo di Astrachan' o quella, citata, dell'angelo ai pastori in Rostovskij.

²⁷ Altri personaggi allegorici sono la Natura umana, la Speranza, la Fortuna, la Morte e la Vita e molti altri, mentre Vulcano e i Ciclopi dovevano forgiare le armi per Medusa.

²⁸ D. Rostovskij, *Roždestvenskaja drama, Javlenie 2*, in *Rannjaja russkaja dramaturgija ...*, cit., II, p. 233: "...И хто видал ребята с крылами? Птицы то залетели межн облаками...".

degli innocenti, attraverso il consiglio di un Senatore che suggerisce al re di ordinare l'eccidio.²⁹ Questo era rappresentato sulla scena ("Ubienie otročat, ne slišimoe, no zrimoe"³⁰ recita la didascalia) oppure raffigurato da un quadro che presentava l'avvenimento o, ancora, dal teatro delle ombre.³¹

Fra il *rekvizit* (il necessario per la messa in scena) si annoverano le finte teste di alcuni innocenti che vengono mostrate a Erode a prova dell'esecuzione dell'ordine. L'autore, Rostovskij, rappresenta nel personaggio di Erode il tiranno crudele, punito per la sua condotta scellerata. Importante è quindi la disputa di costui con la morte. Nella *pièce* di Rostovskij Erode si ammala e il medico, con i senatori, lo abbandonano per timore di contrarre da lui un male contagioso (*Javlenie* 14). Gli spettatori assistono a ogni fase di questa punizione: se ne descrive la morte fra le sofferenze (*Javlenie* 15) e nella scena 16 lo si mostra nel *gortan'* di Cerbero, nell'Ade ("v uzach Ada"). Nella scena 17 compaiono i personaggi allegorici di Vita, Morte e Natura umana.

Già in due dei drammi presi ad esempio, *Komidija pritčì o bludnom syne* di Polockij e *Roždestvenskaja drama* di Rostovskij, si nota un legame crescente del teatro con la quotidianità all'interno del testo, legame che nel dramma scolastico secentesco ruteno era affidato alle scenette o intermedî che interrompevano la rappresentazione, essendo proposti fra un atto e l'altro, per presentare piccole situazioni spesso divertenti o satiriche avulse dal tema della *pièce*, ma legate alla realtà vicina al pubblico. Il soggetto di questi intermedî è sovente rappresentato anche nel *lubok*. Così, ad esempio, l'intermedio di fine Seicento - inizio Settecento, *Starik i Smert'*³² e il *lubok* con lo stesso titolo (*Starjy čelovek i Smert'*, ill. 2), in cui il vecchio invoca la Morte, non riuscendo a portare la legna, oppresso dal peso degli anni. La Morte compare e, incurante del ripensamento del vecchio, lo coglie.

Dal teatro scolastico rivolgiamo ora la nostra attenzione a un altro tipo di teatro, quello popolare che nasce in Russia nel Sei - Settecento come esito della trasformazione di scenette secentesche, dette *igri-*

²⁹ *Ibidem*, *Javlenie* 8, p. 255.

³⁰ *Ibidem*, *Javlenie* 9, p. 256.

³¹ O. A. Deržavina, *Russkij teatr 70-90-ch godov XVII v. i načala XVIII v.*, p. 51.

³² *Starik i Smert'*, in *Rannjaja russkaja dramaturgija* ..., cit., II, pp. 280-282.

šče.³³ Nella formazione di drammi popolari (ad es. *Car' Irod* o *Car' Maksimilian*) N. I. Savuškina evidenzia un percorso a tappe che dalla scenetta 'nucleo primo', attraverso una struttura a catena, composta di scene quasi autonome, si giunge a una composizione complessa nel corso del Settecento (e in seguito al dramma di contaminazione).

Il teatro popolare diviene laboratorio di elaborazione proprio di questi piccoli nuclei, di queste piccole scene, nelle quali la parola, sperimentata, viene teatralizzata e ritorna nel *lubok* in forma nuova.³⁴

Nel teatro popolare, e più precisamente nel dramma *Car' Irod*, così come nel *vertep* ucraino,³⁵ era atteso il momento della punizione di Erode e la caratteristica *disputa* di Erode con la Morte, in cui la morte è inflessibile nel decretare la fine di Erode:

<i>Смерть</i>	Вот я к тебе пришла - Настал твой смертный час Склони твою голову на мою косу.
<i>Ирод</i>	Дай отсрочки один год!
<i>Смерть</i>	Ни на один месяц!
<i>Ирод</i>	Дай на один день.
<i>Смерть</i>	Ни на один час!
<i>Ирод</i>	На одну минуту.
<i>Смерть</i>	Ни на одну секунду! ³⁶

E un diavoletto compare per portare Erode con sé.

Il soggetto della disputa con la Morte, che in Russia ricorre negli scritti secenteschi (cf. *Smert' pochožaja na personaž v licevoj ruko-*

³³ Fino all'inizio del 900 si supposeva che il dramma popolare fosse il risultato dell'elaborazione di episodi tratti dalla letteratura agiografica (V. V. Kallaš) o dal dramma scolastico di traduzione della fine Seicento-inizio Settecento (P. O. Morozov). Attualmente si ritiene che esso sia il risultato dell'elaborazione di motivi, situazioni e artifici poetici di opere della prima drammaturgia russa e della *lubočnaja* letteratura (A. F. Nekrylova, N. I. Savuškina, *Fol'klornyj teatr*, Moskva 1988, p. 135).

³⁴ B. M. Sokolov, *Čudožestvennyj jazyk russkogo lubka*, Moskva 1999, p. 115.

³⁵ Si veda anche M. G. Davidova, *Vertepnyj teatr i lubočne kartinki*, in *Mir narodnoj kartinki*, cit., pp. 258-263.

³⁶ *La Morte* : Ecco da te son venuta / È giunta la tua ora mortale / China il capo sotto la mia falce. *Erode* : Dammi ancora un anno! *La Morte*: Nemmeno un mese! *Erode* : Dammi un giorno! *La Morte*: Nemmeno un'ora! *Erode* : Dammi un minuto! *La Morte*: Nemmeno un secondo!

pisi XVII veka, appartenuto a Natal'ja Alekseevna), è elaborato anche nella scena di un altro dramma popolare, *Car' Maksimilian*, in cui Anika-voin, il guerriero invincibile ("drevnij i chrabryj Anika-vojn, kotorogo odna smert' pobedit' mozet"), conduce con la Morte la nota disputa; il soggetto ricorre, quindi, inserito in drammi diversi, perché soddisfa il gusto degli spettatori.

Il mito di Anika è illustrato nel *lubok* e diviene famoso, come soggetto autonomo, in *Anika Voin i Smert'*, ovvero, *Chrabryj vojn i Smert'* della prima metà del Settecento (ill. 3). Il dialogo tra i due è espresso in discorso diretto quasi a sottolineare il legame tra quanto rappresentato e la sua drammatizzazione, (anche se l'artificio del discorso diretto 'si emancipa' già nella *povest'* secentesca):³⁷

...Ты еси кто она же рече азъ есмь смерть хошу ты взять и погубить кривою косою воинъ же рече азъ тебя небоюся ...³⁸

Car' Irod e *Car' Maksimilian* sono due drammi tipici del *narodnyj teatr* e l'esperienza di questo teatro elabora la capacità di coniugare la rappresentazione teatrale con la quotidianità e di acquisire abilità nella teatralizzazione della parola. Ciò è favorito dall'aspetto collettivo del-

³⁷ B. M. Sokolov, *Chudožestvennyj jazyk russkogo lubka*, cit., p. 113.

³⁸ [...] Tu chi sei essa disse io sono la morte voglio prenderti e annientarti con la falce il guerriero disse io non ti temo [...] D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., IV, pp. 553-554. È noto che l'origine della disputa tra la Vita e la Morte ha radici lontane e riflette da un lato lo spettro della morte, che ha ossessionato anche l'Asia buddhista, dall'altro la fioritura di temi macabri medievali occidentali (cf. J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano 1993, pp. 252-264). In attesa di approfondire le origini della trasmissione di questo soggetto in ambito russo, ricordiamo la poesia quattrocentesca in forma di dialogo, in lingua polacca, intitolata *Dialogo di un Maestro con la Morte*, con il sottotitolo *De morte prologus*, adattamento di una versione latina in prosa (*Colloquium inter Mortem et Magistrum Polycarpum*). La Morte, sostantivo femminile in polacco, vi è rappresentata come una "creatura nuda di sesso femminile la cui figura era avvolta in panni bianchi" (Cz. Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, Bologna 1983, p. 31). Del testo polacco esisteva una traduzione in ruteno, più completa della versione originale che potrebbe costituire il tramite di diffusione in Russia. La personificazione della morte come identificazione allegorica con il cadavere, o lo scheletro, e l'idea della morte apparve intorno al XIII secolo in Occidente, e solo nel Rinascimento occidentale, o nel periodo Barocco, si affermò la rappresentazione della morte come scheletro (*Ibid.*, pp. 31-32).



Chrabryj voin i Smert' (ill. 3)

la percezione della rappresentazione, dove platea e luogo di recitazione non sono rigorosamente divisi. B. M. Sokolov afferma che "la parola teatralizzata nel *lubok* è legata anche alla diretta assimilazione dei soggetti dal teatro popolare: dal *vertep*, dal teatro delle marionette, dal dramma popolare".³⁹

In questo primo confronto tra teatro scolastico, teatro popolare e quadretto abbiamo verificato che piccole scenette, come il dialogo tra il protagonista e la Morte, divengono soggetti autonomi e trovano posto in generi differenti, sia drammatici che iconografici.

Al genere del teatro popolare accostiamo l'esperienza del teatro dilettantesco (*ljubitel'skij teatr*) che fiorisce dagli anni Trenta agli anni Sessanta del Settecento, a cura di appassionati appartenenti a ceti diversi della società, come scrivani, impiegati, studenti, mercanti, persone in servizio presso la corte, coloro che rappresentavano, per così dire, una nascente *intelligencija*. Costoro ebbero il merito di iniziare, già negli anni Trenta, a proporre *pièces* teatrali che traevano spunto da soggetti di varia provenienza, tra i quali spicca il repertorio della Commedia dell'arte, senza tuttavia disdegnare elementi tratti dalla *po-vest'* secentesca, dalle Facezie, dal teatro scolastico, o popolare.⁴⁰

Il *lubok* e il teatro dilettantesco nel loro interscambio sono su un nuovo livello, più intenso e composito rispetto al rapporto del quadretto con il teatro popolare. In questo periodo il *lubok* assume una nuova funzione sociale e culturale. Per coglierla occorre fare riferimento all'intensa attività di 'traduzione culturale' che caratterizza la seconda metà del Settecento.

In letteratura è noto che scrittori quali M. D. Čulkov, N. G. Kurganov, M. I. Popov, M. Komarov, V. G. Voroblevskij, F. A. Emin, e traduttori quali S. A. Popošin, come pure il gruppo di traduttori della tipografia del Corpo dei Cadetti, si dedicavano alla composizione di opere, a traduzioni e rifacimenti diretti a una cerchia sempre più ampia di lettori, cercando di soddisfare sia le esigenze estetiche che le curiosità culturali. Le opere di Čulkov e di Kurganov ebbero grande successo e notevole diffusione proponendo, il primo nel *Peresmešnik* e il secondo nel *Pis'movnik*, una elaborazione di materiale di varia provenienza, tra cui testi tratti da raccolte straniere. Per la traduzione

³⁹ B. M. Sokolov, *Chudožestvennyj jazyk russkogo lubka*, cit., p. 115.

⁴⁰ Cf. M. C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento. Contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Milano 1996.

furono elaborati dei principi che possiamo paragonare al metodo impostato da M. I. Lukin per la traduzione di testi teatrali, noto come "sklonenie na russkie nrazy". Questa intensa attività ebbe una significativa influenza sullo sviluppo della letteratura, poiché opere di periodi e generi diversi e loro rifacimenti trovarono diffusione in un ampio strato della società, distinto da quella 'élite culturale' rappresentata dalla nobiltà.⁴¹ Del resto questa *demokratičeskaja proza* a cura di scrittori *raznočincy* sapeva ben coniugare elementi culturali provenienti dall'Europa con le peculiarità della cultura russa, il folclore e le forme tradizionali del *byt*.⁴²

Quest'opera di divulgazione di contenuti culturali di vario genere coinvolge quindi anche il *lubok* ed è importante individuare in questa attività di 'traduzione culturale' operata su diversi fronti, della letteratura, del teatro e dell'iconografia, l'entusiasmo di artisti provenienti da diversi gradi della scala sociale che riuscirono a diffondere e promuovere, in un rinnovato spirito illuministico, la conoscenza di nuovi contenuti. Filtrando elementi culturali diversi per un pubblico di fruitori che si apriva con curiosità a un nuovo sapere, 'declinando' tali contenuti, essi fungono da intermediari culturali, proponendo con la propria opera uno stimolo per la cultura russa. Quest'attività di traduzione, di "sklonenie na russkie nrazy", ma anche di elaborazione di elementi di diversa provenienza, avviene quindi in ambiti artistici diversi: letterario, iconografico, drammatico, e quest'ultimo è affidato all'appassionata dedizione di coloro che operano nel teatro dilettantesco. Fra questo teatro, iconografia popolare e rifacimenti letterari si crea un produttivo interscambio.

Un esempio è il *lubok O starom muže i molodoj žene*,⁴³ diviso in due parti; nella prima si rappresentano la moglie e l'amante che banchettano, seduti al tavolo ("žena piruet s ljubovnikom za stolom"), nell'altra la moglie getta un sasso nel pozzo perché il marito pensi che lei vi si sia buttata ("žena sobiraetsja brosit' v kolodec kamen', s tem čtoby muž podumal, čto ona sama tuda brosilas"). Il tema del marito

⁴¹ Furono tradotte opere come il *Roman comique* di P. Scarron, ma furono anche proposti rifacimenti delle *Mille e una notte*, di soggetti mitologici e racconti di fate (cf. D. S. Lichačev - G. P. Makogonenko, *Istorija russkoj literatury*, Leningrad 1980, I, pp. 591-598).

⁴² Cf. *ibidem*, pp. 591-607.

⁴³ D. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., I, N. 69.

anziano e della giovane moglie è caro al teatro dilettantesco, si ritrova nell'*Intermedija 4-aja* della raccolta Tichanov,⁴⁴ dove è chiarissimo il riferimento alla novella di Boccaccio (novella IV, giornata VII).

Un altro esempio eloquente è il soggetto che narra della giovane moglie incinta, che è alla base dei seguenti testi, appartenenti a serie culturali differenti. Il soggetto è imperniato sul medesimo artificio:

- nel lubok *Razgovor dvorjanina s krest'janinom i lukavaja žena* (Rovinskij N. 72) il marito, rappresentato in piedi dinnanzi alla moglie che tiene fra le braccia un piccolo in fasce, si stupisce che ella abbia partorito il figlio dopo solo 20 settimane dal loro matrimonio. La moglie, deridendolo per non conoscere l'aritmetica, gli spiega che le 40 settimane solitamente necessarie sono ripartite in 20 prima di lui e 20 da quando vivono insieme, di cui la somma è appunto 40.

- nell'*Intermedija 1-aja* (*Devica, Gaer, Poljak, Poljak drugoj, ego žena*) dello *Sbornik A. A. Titova* è il Polacco ad essere gabbato. Stupito che la moglie partorisca solo tre giorni dopo il loro matrimonio, dopo esser stato convinto dalla moglie di avere doti non comuni, egli se ne vanta con un amico.⁴⁵

Lo stesso soggetto è tipico della Commedia dell'arte e lo proponiamo nella versione contenuta in M. Fossard, *Recueil de plusieurs fragments des premières comedies Italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III* (prima metà XVII sec.): una serie di incisioni raccontano il matrimonio di Arlecchino con Franceschina, visibilmente incinta, pronubo Pantalone. Nel quadro successivo Arlecchino, circondato da bambini, si lamenta con Pantalone di aver sposato Franceschina (ill. 4): "elle vient maintenant d'une fille accoucher, / et il n'y a qu'un mois que je l'ai prise à femme". Questo soggetto, di provenienza occidentale, viene elaborato spesso, così come era avvenuto per altri soggetti.

⁴⁴ La raccolta Tichanov costituisce il repertorio di un collettivo teatrale semi-professionale: il testo dell'intermedio è in *Rannjaja russkaja dramaturgija ... cit.*, V, pp. 574-577.

⁴⁵ Anche la raccolta A. A. Titov costituisce il repertorio di un collettivo teatrale semi-professionale: il testo dell'intermedio è in *Rannjaja russkaja dramaturgija ... cit.*, V, pp. 614-616. Riguardo al motivo del marito gabbato cf. anche il lubok *Razgovor muža s žennoj* (Rovinskij, cit., N. 158), in cui è contenuto l'epigramma N. 49 di Sumarokov e la *Kratkaja povest' (Pis'movnik)*, (1790) 1837, pp. 192-193, N. 280) di N. Kurganov, nella quale pure è inserito lo stesso epigramma di Sumarokov.



Arlecchino e Pantalone (ill. 4)

Un altro esempio in cui è elaborato un soggetto diffuso, ma d'altra provenienza rispetto al precedente, è il quadretto *Galandskij lekar' dobryj aptekar'* (Rovinskij, N. 210-211). Protagonista è il dottore-ciarlatano, per sua caratteristica uno straniero (zigano, polacco o francese). In questo quadretto alcuni anziani portano ciascuno una vecchia in carriola, a destra, in primo piano, una anziana porge al medico un biglietto sul quale è scritta l'età della donna, 126 anni. Costei sarà gettata nella 'macchina', una sorta di fornace, alimentata da un mantice, e ne uscirà ringiovanita. In questo *lubok* si intersecano elementi della più varia origine: il soggetto della stampa è tratto da quadretti popolari tedeschi (si veda il quadro di Luca Cranach il Giovane N. 593, conservato a Berlino⁴⁶), in cui sono rappresentati dei vecchi che portano le loro anziane consorti sui carri per gettarle in un lago, le cui acque hanno un effetto ringiovanente. Sull'altra riva le stesse, ringiovanite, danzano e si divertono. Questa stessa scenetta fa parte di una rappresentazione documentata, tipica del teatro delle marionette della zona di Pskov e più tardi sarà utilizzata nel *raek* (seconda metà dell'Ottocento), nel teatro delle ombre ed anche drammatizzata. Nella rappresentazione delle marionette il diavolo presenta il "novyj lekar', staryj aptekar'" che trasforma in giovani le vecchie contadine.⁴⁷ Ripellino indica che questo tema è tipico del folklore slavo: in Boemia occidentale, a Carnevale, si costruiva un mulino sulla piazza del paese e i giovani portavano delle donne anziane in carriola. Dal finto mulino esse uscivano dopo essersi agghindate da giovanette. Anche in Russia, nelle pantomime nell'ambito delle fiere ottocentesche, si compiva questo rito, con la differenza che erano delle giovani donne a travestirsi da vecchie.

Inoltre nella raccolta Titov del teatro dilettantesco settecentesco 4 scenette compongono un ciclo dedicato al dottore-ciarlatano "dal quale la gente arriva sulle proprie gambe e se ne va in carriola". Qui si intrecciano elementi del dramma orale e della satira popolare. Un brano tipico è la parodia delle ricette del medico (cf. il componimento della satira popolare *Lečebnik na inozemcev* - Prontuario medico per gli stranieri, con l'intermedio *Gaer, Doktor-francuz, Molodica*).⁴⁸

⁴⁶ D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., IV, p. 313.

⁴⁷ A. F. Nekrylova, N. I. Savuškina, *Folklornyj teatr*, cit., pp. 361.

⁴⁸ *Rannjaja russkaja dramaturgija*, cit., V, pp. 713-718. Cf. anche V. D. Kuz'mina - V. P. Grebenjuk, *Kommentarii*, in *Rannjaja russkaja dramaturgija*, cit., V, p. 818.

I quadretti che propongono scenette di gran moda nel teatro dilettantesco, quindi non ufficiale e settecentesco, sono numerosi. Essi sono riferibili a *perečnevye intermedii*,⁴⁹ brevi scenette divertenti, rielaborazione di soggetti tratti dalla *demokratičeskaja satira*, dalla *po-vest'*, dalle facezie, dal dramma scolastico; talvolta sono derivati da espressioni occidentali, come la Commedia dell'arte oppure le novelle di Boccaccio, giunte in Russia attraverso la Polonia. Altri *lubok* hanno per protagonista uno *šut*, il buffone Gaer,⁵⁰ personaggio che anima numerose scenette del teatro dilettantesco. Spesso egli smaschera tresche amorose o imbrogli di vario tipo, sovente è egli stesso coinvolto in situazioni amorose e nel *lubok* è ritratto con la mezzana. Gaer, Arlecchino russo, deve molto anche alla Commedia dell'arte.⁵¹

Tra *lubok* e teatro dilettantesco c'è quindi un continuo interscambio, e ciò non è altro che l'evidente emergere della continua rielaborazione settecentesca di motivi di successo che traevano spunto dagli ambiti più eterogenei russi e stranieri: teatro scolastico russo e polacco-ucraino, teatro ufficiale, teatro popolare, satira popolare, narrativa da un lato e Commedia dell'arte dall'altro. In questo fervore creativo elementi diversi fra loro migrano e vengono a trovarsi all'interno di serie culturali diverse (letteraria, drammatica, iconografica) e di diversa matrice (russa, polacca, rutena, occidentale), acquisendo differenti connotazioni. Tuttavia il teatro è, a mio parere, l'elemento chiave per capire e 'leggere' correttamente queste differenti espressioni. Infatti questo progressivo avvicinamento settecentesco e la successiva frequente intersezione tra *lubok* e teatro provoca un rapporto che diviene sostanziale tra queste due espressioni della cultura russa. Ciò è evidenziato da alcuni fattori:

1. La teatralizzazione dello spazio nel *lubok*, ad esempio in quadretti come *Rospis' pridanomu* (ill. 5) (ma gli esempi sono numerosi), organizzato in modo teatralizzato, non grafico-pittorico. Al centro un tavolo rotondo al quale siede il fidanzato, davanti a lui l'elenco della

⁴⁹ D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, cit., IV, p. 409. Gli intermedii del teatro scolastico erano scenette rappresentate fra un atto e l'altro di un dramma scolastico, l'*intermedija* del teatro dilettantesco è invece una breve scenetta rappresentata autonomamente.

⁵⁰ Il nome deriva probabilmente dal tedesco Geiger, violinista, poiché originariamente egli caratterizzava la sua comparsa sulla scena con una sorta di violino.

⁵¹ Cf. M.C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro ...*, cit., pp. 257-267.

dote (un brano della *demokratičeskaja satira* entrato nel teatro dilettantesco) che la ragazza, 'assegnata' con la dote alla fidanzata, indica, in piedi a sinistra. In posizione centrale un signore, forse il mezzano, in piedi, vestito alla francese, offre al fidanzato un bicchierino di vodka, mentre il personaggio abbigliato alla maniera delle maschere della Commedia dell'arte, a destra nel quadretto, porta un bicchiere di birra. In primo piano la *razrjaženaja nevesta*, la fidanzata agghindata. La scena così composta è decorata da un drappo, quasi un sipario alzato. Ai lati le porte per l'entrata/uscita dei personaggi.

2. L'intervento del personaggio, la cui teatralizzazione riguarda lo spazio in cui è inserito il testo dell'intervento e la presentazione in prima persona del protagonista. Gli esempi in proposito fanno riferimento a due quadretti dedicati a *Farnos krasnyj nos* e a *Gonos*, buffoni che, secondo quanto riportato da Rovinskij, sono i due buffoni di corte Pedrillo⁵² e Lacoste, attivi alla corte di Anna Ioannovna. La loro comparsa nella rappresentazione popolare mostra il passaggio dallo *šut*, il buffone di corte, al buffone popolare, nuovo tipo di *skomoroch*, e questo genere di iconografia ludica dimostra così di averli fatti propri.

Il primo buffone, *Farnos dal naso rosso* (Rovinskij N. 209), è rappresentato a cavalcioni di un maiale: suona una trombetta, ne tiene un'altra di scorta infilata nella cintura. L'abito e il cappello sono caratteristici del giullare di corte e ricordano palesemente l'abito di certi personaggi della Commedia dell'arte. La didascalia è posta davanti al viso del protagonista come a indicare che le parole sono pronunciate proprio da lui che, in prima persona, recita:

Я детина не богатон
а имею носъ горбатон
собою весьма важеватон
зовут меня Фарнось Краснон Нось;
три дни надувался
какъ в танцовальныи башмаки обувался.
А колпакъ с перомъ надель,
полны штаны набздель,
совсемъ оболокся,
на виноходной свишье поволокся,

⁵² Probabilmente Pietro Mira, giunto alla corte di Russia (1733) con la seconda *troupe* di commedianti, durante il regno di Anna Ioannovna.

а сви́нья моя хрюкае́тъ
лако́мства сво́его нюхае́тъ.⁵³

Occorre sottolineare che la lingua russa, usata dall'artista che prepara il *lubok*, riferisce talvolta alcune inesattezze che testimoniano quanto il testo rispecchi la lingua parlata. Il testo 'riempie' uno spazio in un continuum di lettere che non rispetta la separazione tra gli elementi lessicali che costituiscono la frase, tantomeno la separazione tra unità sintattiche o indicate dalla rima. Nella nostra trascrizione abbiamo indicato il testo in versi, così come suggerisce la rima del caratteristico verso *raešnyj*.⁵⁴

Questo primo quadretto dimostra che la figura e il testo del *lubok* non sono da intendersi quali illustrazione e didascalia, bensì tema e suo svolgimento. Quanto è scritto (la presentazione del personaggio in prima persona, lo spazio in cui il testo è riportato, la rima e il contenuto scherzoso) è inserito nello spazio davanti al viso del protagonista, come fosse recitato dal personaggio, e obbliga il fruitore a percepire il buffone non staticamente, bensì in azione.

Il secondo esempio rappresenta il degno compare di Farnos, il *durak*, lo sciocco Gonos (ill. 6). In questo quadretto le scritte sono più numerose, e tuttavia poste in quegli spazi del testo che possano suggerire ancora una volta la sua drammatizzazione. Il *durak* ha le orecchie d'asino, porta la cornacchia, suo simbolo e difesa dalle zanzare ("Simvol - vorona, ot komarov oborona").

Il titolo del *lubok* è:

⁵³ Sono un fusto non ricco / e ho un naso curvo / sono abbastanza importante / mi chiamano Farnos dal naso rosso, / tre giorni mi son gonfiato d'aria / quando ho calzato queste scarpe da ballo, / Ho indossato il cappello con la piuma, / i pantaloni pieni, tutta l'aria dalla pancia se ne è uscita, / tutto vestito, / mi sono trascinato su un maiale / e il mio maiale grugnisce / fiuta la sua ghiottoneria.

⁵⁴ Il verso *raešnyj* trae il proprio nome dal *raek*, o paradiso (da *raj* - paradiso) ed è caratterizzato dalla lunghezza irregolare del verso e dalla rima che unisce due o tre versi contigui. Sovente la rima unisce elementi lessicali contrastanti che favoriscono l'effetto comico. Nell'esempio riportato il contrasto principale non è correlato dalla rima, ma è incentrato sui due verbi *naduvalsja* e *nabzdet*: il primo verbo (*naduvalsja*) riferisce l'effetto del darsi delle arie, del gonfiarsi d'aria, dell'essere quindi gonfio -> tronfio, tanto da emettere poi tutta quell'aria (*nabzdet*), procurando la soddisfazione del maiale - cavalcatura di Farnos. La rima creava un ritmo con andamento cantilenante che aiutava il fruitore a giocare con il testo e a memorizzarlo.

Дуракъ ездит на клюке
 а жопа его бздитъ
 за плечами у него ворона
 жопа его оборона.⁵⁵

L'iscrizione, che per il compare Farnos usciva dalla bocca, per Gonos esce dal fondo schiena e così recita: "Faccio uscir lo spirito dal mio deretano. Con lui mi difendo dalle zanzare".

Духъ из заду своего испущаю. Темъ ся [себя] от коморовъ защищаю.

La 'didascalia' recita in prima persona la presentazione che Gonos fa di sé ed è posta sotto alla figura:

У меня дурака имя Гоноса.
 Тяшко и велико бремя носа.
 Брада власами акн лесь густая
 а голова мозгомъ что дупло пустая.
 В кавтанъ азъ облекся полосаты
 а пуговицы на немъ узлобаты
 Штаны ш [с] чириками купно смазные
 но и пуговицы на нихъ вырезные
 В путь аз ноги свои приуготовляю
 и бичь долги коню своему являю.
 Дабы конь мой бежалъ не спотыкался
 и ш [с] ногами в ребра не ударялся.
 А за плечами сню ворону ношу
 Пення слаткаго от оныя прошу
 Зане гласъ ее зело пресладки
 но токмо пребываетъ кратки.⁵⁶

⁵⁵ Lo scioeco va sul bastone / e il suo deretano fa puzze / dietro alle spalle porta la cornacchia / difesa al suo deretano.

⁵⁶ Ho il nome dello scioeco Gonos. / Il fardello del mio naso è grande e pesante. / La barba, come i capelli, è folta come un bosco / e la testa, come il cervello, è vuota come un buco. / Mi son vestito di un caffettano a strisce / i bottoni su di esso son fatti a nodo. / I calzoni con le scarpe son tutti unti / ma i bottoni su di essi sono intagliati. / Preparo le mie gambe a mettersi in cammino / E la frusta mostro al mio cavallo. / E la frusta mostro al mio cavallo. / Affinché il mio cavallo corra senza incepicare / e con le zampe non cozzi nei fianchi. / E dietro alle spalle porto questa cornacchia / Le chiedo dolci canzoncine / perché la sua voce è dolcissima / ma breve.



Lo sciocco Gonos (ill. 6)

Oltre all'uso del verso *raešnyj*,⁵⁷ di questo *lubok* è caratteristico il capovolgimento basso corporeo / alto spirituale (Bachtin). Lotman fa osservare l'impiego carnevalizzato della parola *duch*, sottolineata nell'uso 'capovolto' dal *titlo*,⁵⁸ tuttavia tale inserimento di parole, proprie di un ambito sacrale, in quest'ambito giocoso non è da intendersi blasfemo, poiché l'accezione *Duch*-Spirito non è qui pertinente. Si tratta di un capovolgimento proprio della carnevalizzazione.

Riprendendo l'enumerazione dei fattori che evidenziano il rapporto tra *lubok* e teatro, cito:

3. Il *lubok* – canovaccio, ossia uno 'scenario' con illustrazione, in cui il protagonista è presente più volte e la 'didascalia' è raccontata al discorso diretto (v. *Anika-voin i Smert'*, in cui il protagonista è presentato due volte, cf. ill. 3).

Tuttavia l'intersezione tra iconografia popolare e teatro giunge al proprio culmine quando nel *lubok* avviene la teatralizzazione di un soggetto non teatrale, che instaura un rapporto attivo tra il *lubok* e il fruitore del quadretto. A questo proposito proponiamo l'esempio *Znaj sebja; ukazyvaj v svoem dome* (prima metà XVIII sec. - ill. 7). L'autore del quadretto, rivolgendo il proprio monologo in discorso diretto al fruitore del *lubok*, indica i cinque compari seduti al tavolo, dicendo "ukazyvaj doma". E pare coinvolgere il lettore, indurlo ad un'interazione attiva con il foglio e con quanto in esso espresso.⁵⁹

⁵⁷ La rima unisce due o tre versi (*polosaty - uzlovaty*), accentati sovente sull'ultima sillaba del verso (*smaznye - vyreznye*). Il ritmo di questo verso, che ricorda una cantilena, giunge talvolta a presentare versi *raešnye* per così dire 'perfetti', in cui cioè la rima unisce parole contrastanti per contenuto semantico. Un esempio è costituito dai versi: *Brada vlasami aki les gustaja / a golova mozgom čto duplo pustaja*, in cui il parallelismo sintattico della struttura dei due versi e la rima dei due elementi lessicali evidenziati (*gustaja / pustaja*) costituiscono elementi di massima unione tra i due versi, ma la loro somiglianza favorisce il contrasto semantico tra i due lessemi [pieno / folto (*gustaja*) vs vuoto (*pustaja*)] con l'evidente effetto comico.

⁵⁸ M. M. Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, pp. 245-269. Ju. M. Lotman, *Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok*, in *Narodnaja gravjura i fol'klor v Rossii XVII-XIX vv.*, Moskva 1976, p. 250.

⁵⁹ Cf. B. M. Sokolov, *Russkij lubok kak literaturnyj žanr*, "Novoe literaturnoe obozrenie", n. 22, 1996, p. 189.

Знан себя, указыван в своемъ доме
 где посаждать тутъ сиди а где не велять тут не гледи,
 что поставять то и кушан а хозяина в доме слушан...⁶⁰

Come scrive Sokolov, la parola teatralizzata, risultato delle molteplici esperienze teatrali settecentesche, filtrata attraverso un uso del teatro più vicino al popolo (*ljubitel'skij, narodnyj*) diventa quindi strumento del *lubok*.⁶¹

Si è quindi compiuto un *percorso* evolutivo in cui teatro e *lubok*, inizialmente lontani, pur nella somiglianza di alcuni dei soggetti rappresentati, si sono avvicinati grazie alla *penetrazione* di elementi del *byt* nel teatro. Questo fatto, avvicinando l'arte drammatica, nuova per la realtà secentesca russa, al pubblico dei fruitori, ha favorito un interesse via via più vivo per uno spettacolo sempre più vicino alla sensibilità e alla realtà del pubblico stesso. Il teatro è divenuto quindi un'espressione di successo, ha sollecitato rappresentanti di una classe intermedia, variamente composta, ad occuparsi di arte drammatica e a 'fare teatro', diffondendo questa forma di spettacolo e proponendo *pièces*, frutto dell'elaborazione di motivi di provenienza occidentale con strumenti e artifici cari alla tradizione russa. Questo successo e diffusione del teatro influisce profondamente anche sul *lubok*, che da espressione iconografica altamente coinvolgente il fruitore,⁶² mezzo di diffusione di contenuti religiosi, satirici, storici, letterari, beneficia del fervore di 'traduzione culturale' settecentesca e degli esperimenti della drammatizzazione, sempre più diffusa e di successo.

Il *lubok* fa quindi propri metodi e soggetti del teatro, perché in esso è entrato il *byt*, ma anche perché esso è entrato nel *byt*, nel quotidiano ed è uno strumento efficace di trasmissione e di diffusione di contenuti culturali, tra i più diversi.

⁶⁰ Conosci te stesso e mostra nella tua casa / dove indicano li siedì e dove non ordinano là non guardare, / ciò che offrono mangia e ascolta il padrone di casa...

⁶¹ B. M. Sokolov, *Chudožestvennyj jazyk russkogo lubka*, cit., pp. 113-117.

⁶² Cf. Ju. M. Lotman, *Chudožestvennaja priroda russkich narodnych kartinok*, cit., pp. 247-267.



ЗНАЙ СЕБЯ УКАЗЫВАЯ СВОЕМЪ ДОМЕ :
 ГДЕ ПОСАДИТЪ ТУТЪ СНИИ АР
 АЕ НЕВЕЛАТЪ ПУТЪ НЕГЕЯИ :
 ЧТО ПОСТАВАТЪ ТРОИКУШЕ ДИХО
 ЗАИНА ВНОМЕ СЛУШАИ
 ЧТО ПО ДНЕСУТЪ ТОИ ПЕНАЛИТА
 АИ ДАВЕМАЮ НЕАСИ :
 ИЗВЕОЛЬ ВСЕ МОАИ ВЪПНЕВАТЬ
 АИСИ ЗВОЛЬ ВОИЪ СЪИМВАТЬ
 АУТИРЕ НЕПРИНИМАТЬ ВНЕМАИ
 НАВЕМАЮ ПРОЛИВАТЬ :
 ИСКАМАТЬ СЕ ПОМНИШЬ ЧТО ПИ
 ТИЕМЪ ВОМАЮ НОНАПОАНИШЬ
 РАСУИ СЪАМЪ СЕБЕ АИСОМАИ КАКЪ
 МОЖНО ПОДНАТЬ ЗВЕАИ :
 ЕНЪ ОЖМЪ ДОМЕ НЕОУВНАИ ПО
 И АМАШИНЕМУ РАСУАИ :
 НЕБУТЬ БАЮНЕКЪ ПРАВЕТАИ ВЪ
 НОБУТЬ УСЕБА ЕРИСТАИЕ З
 ЧТО ШИЕОРА СОТБОРНО ТО ИПРО
 ВСЕХЪ НАСЪ СВЪАРЕНО :
 ИЗВЕОЛЬ КУШАТЬ БАРЕНОЕ АСУ
 ШАН ГОБОРЕНОЕ :

ИНОЖИМЪ САСЕАМЪ НЕПРИСТАБ АИ
 ААБЕРЯА ВОИИ ПИМЕНАИ
 НАСПИПС СТРОИТЬ НЕПОСЕБИАН
 АЮВРЕХЪ СЪАИ НЕВЕАВМЕ АИ
 СИИ ИВБЕСЕАИ КБОРИИ : ПОЛУТИ
 СИИА ПРОМОАИ :
 НОПИХОЕ МОАЧИИЕ : ЛУТИЕ АИ
 ГОЕ ВОРИАИИ :
 БУИЕ НОВОЛЕНЪ ГЪАБАИ :
 АИРЖИ АИШКЪ ЗАУЕАИ :
 АИЕ СТАИЕЪ АИСТОЕАКОИЪ ЗА
 ТОВУАУТЪ ВЪ АИШЕ ЕАКАПЪ :
 ЗА АСЕАОЕ ЧЕСТЕ ВОЗНАУТЪ : АЗ
 ХУНОЕ ВАСЪ ПОПАУТЪ :
 ИЗВЕОЛЬ КУШАТЬ СМОРИКИ ИТОВ
 НЕЕШТОАТКАИИ ВТОАЧКИ
 СИИИ КРОТКО НЕБЕТИСА : АНАГ
 УВНЫ СЛОБА НЕСЕАИИСА :
 ИЗВЕОЛЬ СИАЕТЕ ИЕСНО ШЪАВЛАЮ
 СИЕ НЕЛЕСТНО :

Znaj sebjaj; ukazyvaj v svoem dome (ill. 7)

Elenco delle illustrazioni

ill. n. 1, *Komidija pritči o bludnom syne*

D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, Atlas N.59

ill. n. 2, *Staryj čelovek i Smert'*

D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, Atlas N. 89

ill. n. 3, *Anika Voin i Smert'*, ovvero, *Chrabryj voin i Smert'*

E. A. Mišina, *Russkaja gravjura na dereve XVII-XVIII vv.*, SPb. 1998, cat. 118

ill. n. 4, da *Recueil, dit de Fossard, plusieurs fragments des premières comédies Italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henri III* (prima metà XVII sec.), pubblicata da A. Beijer, Parigi 1928.

ill. n. 5, *Rospis' pridanomu*

D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, Atlas N. 143

ill. n. 6, *Gonos*

D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, Atlas N. 209-b

ill. n. 7 *Znaj sebja; ukazyvaj v svoem dome*

D. A. Rovinskij, *Russkie narodnye kartinki*, SPb. 1881, Atlas N. 97

