

UN DON GIOVANNI TRA LE SBARRE

Fausto Malcovati

Predstavlenie: con questo capitolo si conclude la prima parte di *Zapiski iz mertvogo doma*.¹ Un capitolo intrigante, contemporaneamente fuori e dentro il contesto carcerario a cui i *Zapiski* sono dedicati. Da un lato è uno dei momenti più toccanti nella brutale esistenza dei forzati, uno degli episodi più autentici di agglomerazione e di contatto, una delle esperienze più liberatorie di comportamento collettivo. Un capitolo che permette a Dostoevskij di insistere sulla disumanità del sistema che vige nei bagni penali e sul sollievo che qualsiasi attività autonoma procura ai detenuti: “posso affermare con sicurezza che lo spettacolo e la riconoscenza dei detenuti per il permesso spiegano la circostanza che, durante le feste, non si ebbe alcun serio incidente in prigione: né risse, né furti. Vidi con i miei stessi occhi detenuti che ne calmavano altri, pronti alla baldoria o alla lite, con la semplice minaccia della proibizione dello spettacolo”.² Uno stacco completo dalla mostruosa routine quotidiana, uno stacco che restituisce per un attimo allegria, serenità, gioia di vivere: “immaginate il carcere, le catene, la schiavitù, gli anni lunghi e tristi, la vita monotona come le gocce di pioggia in una giornata autunnale: e all’improvviso, a tutti questi esseri oppressi e reclusi si concede, per un’oretta, di dispiegarsi, di dimenticare l’incubo, di allestire uno spettacolo, e che spettacolo!” (163). Nelle parole finali del capitolo il tono con cui l’autore sottolinea il ruolo liberatorio dello spettacolo nella cupezza dell’esistenza carceraria è ancora più perentorio:

¹ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, t. IV, Nauka, Leningrad, 1972, pp. 116-130.

² F. M. Dostoevskij, *Memorie di una casa di morti*, trad. di Maria Rosa Fasanelli, Giunti, Firenze 1994, p. 153. Nelle successive citazioni la traduzione verrà riprodotta ponendo tra parentesi la pagina di riferimento.

I nostri lasciarono il teatro, ciascuno per la sua baracca, allegri, soddisfatti, pieni di elogi per gli attori e di riconoscenza per il sottufficiale. Non si udirono liti. Tutti sembravano insolitamente soddisfatti, quasi felici, e si addormentarono non come sempre, ma quasi con l'animo in pace. Come mai, ci si potrebbe domandare? Eppure non è frutto della mia immaginazione. È la verità, la verità pura e semplice. Era bastato che si permettesse a quella povera gente di vivere un po' a modo loro, di divertirsi da esseri umani, di vivere, almeno per un'ora, non da carcerati – e ciascuno si era trasformato moralmente, anche se solo per una manciata di minuti (170).

Dunque lo spettacolo natalizio prova una volta di più (è la denuncia, dura, ferma, senza compiacimenti, che Dostoevskij porta avanti per tutto il testo) la catastrofica negatività del carcere sul piano morale: la coercizione non fa che imbestialire, corrompere, devastare, mentre qualsiasi espressione autonoma concessa al detenuto (lo spettacolo, per esempio) migliora, libera, calma.

Un vero e proprio laboratorio

Il capitolo è d'altro lato, fuori dal contesto, una testimonianza diretta su un esempio di teatro popolare di metà Ottocento e insieme una straordinaria raccolta di dati sia sui materiali di allestimento, sia sui testi: tanto che alcuni tra i maggiori studiosi del Novecento, tra cui Berkov e Gusev,³ citano il capitolo dostoevskiano, tra le loro fonti. Al centro del capitolo, una recita natalizia, organizzata dai detenuti, in tre parti: un vaudeville, *Filatka i Miroška soperniki*, una commedia in un solo atto, *Kedril-obžora*, e una pantomima con accompagnamento musicale.

Come nasce uno spettacolo in carcere? Dostoevskij ce lo racconta fin dall'inizio, guardando i preparativi con l'occhio curioso dell'osservatore che di teatro sa molto più degli organizzatori stessi. Sipario, costumi, orchestra - tutto è costruito dai detenuti, utilizzando materiali casuali. Il sipario "era dipinto a olio con immagini di alberi, chioschetti, stagni, stelle. Era fatto di pezzi di tela, vecchi e nuovi, ciascuno aveva dato o sacrificato qualcosa, logore camicie, fasce per i piedi, cuciti insieme alla bell'e meglio a formare un grande telone; dove

³ *Russkaja narodnaja drama XVII-XX vekov*, Redakcija vstupil'naja stat'ja i komentarij P. N. Berkova, Iskusstvo, Moskva 1953, pp. 105-108; V. E. Gusev, *Russkij fol'klornyj teatr XVIII-načala XX veka*, Leningrad 1980, p. 18.

la tela non era bastata, c'era della semplice carta, anche quella elemosinata foglio a foglio, in cancellerie e uffici vari" (157-158). Anche l'orchestra è messa insieme con strumenti raccolti a caso: due sgangherati violini, uno della prigione, l'altro preso a prestito, tre balalajke, tutte costruite artigianalmente, due chitarre molto scadenti, un tamburello e due fisarmoniche. I suonatori erano, naturalmente, tutti detenuti, ma con doti musicali davvero sorprendenti:

nei passaggi più vivaci i suonatori di balalajka battevano le nocche sulla cassa [...] Anche uno dei chitarristi mostrava un'eccellente maestria nel suonare il suo strumento. [...] Il suonatore di tamburello poi faceva semplicemente meraviglie: ora ruotava lo strumento intorno a un dito, ora passava il pollice sulla pelle, ora produceva colpi frequenti, sonori, regolari; ora, d'un tratto, quel suono squillante, distinto, sembrava crepitare in una miriade di suoni sottili, tintinnanti, sussurranti (161).

L'autore insiste sulla straordinaria abilità dei suonatori:

parola mia, fino a quel momento non avevo idea di che cosa si riuscisse a cavare da quei semplici strumenti popolari; l'armonia dei suoni, l'affiatamento e soprattutto lo spirito e il carattere dell'interpretazione e dell'esecuzione erano semplicemente sbalorditivi. Allora, per la prima volta, compresi a pieno in che cosa consiste l'audacia e l'arditezza sconfinata delle audaci e ardite canzoni ballabili russe (161).

Molto povere le scenografie: al posto del fondale, un tappeto a buchi e brandelli, molto simile a una coperta da cavallo, su un lato un tramezzo malandato, sull'altro nulla. Più riusciti i costumi, a cui viene dedicata particolare cura, anche perché indossare abiti diversi dalla logora divisa carceraria accende la fantasia, fa ricordare un'esistenza diversa, l'esistenza di prima, l'esistenza di tutti i giorni.

In fondo è un detenuto, sempre lo stesso detenuto, con i ferri ai piedi, eppure guardalo adesso che entra in scena in finanziaria, cappello tondo e mantella, come uno di città! Si è incollato baffi e capelli finti, tira fuori dalla tasca un fazzoletto rosso, si sventola, recita la parte del signore, proprio come se fosse un vero signore! (163).

Nel vaudeville iniziale, per il personaggio del proprietario benefattore i detenuti riescono a trovare un'uniforme da aiutante di campo, con canna da passeggio, spalline e berretto con coccarda: ottiene la "parte" Necvetaev, perché assicura di saper far mulinare la canna da passeggio "come un vero signore, come un damerino di prim'ordine":

Difatti, quando si presentò davanti al pubblico, Necvetaev non fece altro che ruotare con grande rapidità la sottile canna, nella ferma convinzione che ciò fosse segno di grande signorilità, eleganza e stile. Probabilmente, nella sua infanzia, da ragazzino scalzo figlio di domestici, gli era capitato di vedere il padrone con una canna da passeggio ed era rimasto incantato dalla sua abilità di farla roteare. [...] Necvetaev era così preso da quell'occupazione, che non guardava più niente e nessuno, pronunciava le battute senza alzare gli occhi, seguendo la canna e la sua punta (163-164).

Non meno apprezzato il costume della proprietaria benefattrice: un vecchio abito di mussola, con braccia e collo nudi, una cuffietta da notte di calicò annodata sotto il mento, un ombrellino e un ventaglio di carta, il viso con un pesante trucco bianco e rosso. Nel secondo brano, suscitano grande entusiasmo (anche se nessuno capisce che senso abbiano) i costumi dei diavoli: il primo con addosso un lenzuolo bianco e al posto della testa una lanterna a candela, un secondo sempre con una lanterna in testa ma con in mano una falce.

Un suggerimento prezioso

I tre testi scelti per lo spettacolo hanno ciascuno una diversa collocazione nei generi del teatro popolare. Del primo esiste un testo a stampa, o comunque noto: rientra nel repertorio del cosiddetto *ljubitel'skij teatr*, che nella complessa tipologia dei generi popolari ha una fisionomia meglio definita.⁴ Il *ljubitel'skij teatr* (lo si potrebbe tradurre teatro filodrammatico, ma il termine in Italia, soprattutto nel XX secolo, come del resto nel precedente, ha un significato non del tutto corrispondente a quello russo o utilizzare la traduzione proposta da Pesenti, teatro dilettantesco⁵) aveva un suo *spisok* di testi che erano raccomandati alle compagnie amatoriali: molto spesso gli originali venivano poi rielaborati, modificati, semplificati dagli stessi interpreti, che

⁴ Rimando ai lavori di V. D. Kuz'mina, *Russkij demokratičeskij teatr XVIII veka*, Moskva 1958, di N. I. Savuškina, *Russkij narodnyj teatr*, Moskva 1976, *Russkaja narodnaja drama: chudožestvennoe svoeobrazie*, Moskva 1988, di A. F. Nekrylova, *Russkie narodnye gorodskie prazdniki, uveselenija i zrelišča konca XVIII-načalo XIX vv.*, Leningrad 1988, di A. F. Nekrylova-N. I. Savuškina, *Fol'klornyj teatr*, Moskva 1988.

⁵ M. C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento*, Milano 1996, p. 30.

attingevano ad aneddoti, scenette popolari e altri materiali.⁶ Nello *spisok* vi erano molte commedie leggere e vaudevilles: uno degli autori più fecondi (una trentina, fra commedie e vaudevilles) era Petr Grigor'evič Grigor'ev (1807-1854, inizialmente attore brillante),⁷ i cui testi compaiono anche nel repertorio dei teatri professionali sia della capitale sia della provincia. *Filatka i Miroška soperniki*, vaudeville in un atto di Grigor'ev, ha originariamente un titolo più lungo, *Filatka i Miroška ili četyre ženicha i odna nevesta*⁸: della trama l'autore non racconta nulla (probabilmente il numero dei pretendenti è minore rispetto all'originale: sono forse due e non quattro), commenta solo con entusiasmo la bravura degli interpreti, soprattutto del detenuto Baklušin, che nel ruolo di Filatka "era davvero eccezionale. Recitò la parte con sorprendente precisione. Si vedeva che aveva studiato ogni frase, ogni movimento. Alla parola più banale, al gesto più semplice sapeva dare un significato perfettamente rispondente al carattere del personaggio. Aggiungete a questo impegno, a questo studio ammirevole, l'autentica gaiezza, la semplicità, l'assenza di artificio" (162). L'autore dice di aver visto il vaudeville "diverse volte sulle scene dei teatri di Mosca e Pietroburgo e posso dire con sicurezza che gli interpreti delle due capitali non erano all'altezza di Baklušin: si sforzavano troppo di fare i contadini" (162). Naturalmente anche le parti femminili erano interpretate da detenuti: ogni apparizione in gonna e cuffietta era accolta da irrefrenabili risate degli spettatori, talora accompagnate da mal dissimulata ilarità degli stessi interpreti.

⁶ Di questo parla ampiamente V. D. Kuz'mina, *Russkij demokratičeskij teatr XVIII veka*, cit., pp. 13-78 e O. A. Deržavina, A. S. Demin, A. N. Robinson, *Rukopisnaja dramaturgija i teatral'naja žizn' pervoj poloviny XVIII v. in Rannjaja russkaja dramaturgija, XVII-pervaja polovina XVIII v.*, Moskva 1976, t. V, p. 12. Un esempio della libertà con cui venivano utilizzati i testi ci viene dato da V. E. Gusev (*Russkij fol'klornyj teatr XVIII-načala XX veka*, cit., p. 69): un popolarissimo vaudeville in un atto di Grigor'ev (vedi testo e nota successiva), *Jamščiki ili kak guljaet starosta Semen Ivanovič*, rappresentato all'Aleksandrinskij nel 1844, viene messo in scena da una compagnia amatoriale, dopo esser stato semplificato e trasformato, con addirittura un nuovo titolo, *Paraša* (vedi anche N. I. Savuškina 1988, p. 43).

⁷ *Teatral'naja Enciklopedija*, t. II, Moskva 1963, p. 158.

⁸ *Narodnyj teatr, Sbornik dramatičeskich p'es dlja predstavlenij na narodnych teatrah v 2-ch tomach*, S. Petersburg 1875, t. I, p. 148 e *Narodnyj teatr, Sbornik*, Moskva 1896, p. 112, dove viene indicata anche un'edizione a stampa del vaudeville (S. Petersburg 1893).

Maggiori problemi pone il secondo brano, *Kedril-obžora*. Anzi-tutto Dostoevskij pone con sorprendente lucidità la questione della fonte: il testo è tratto *ne iz knigi, a "po spisku"*,⁹ dunque non da una fonte letteraria ma da una tradizione manoscritta. "I detenuti se l'erano procurato da un sottufficiale in pensione che probabilmente a suo tempo aveva preso parte a una rappresentazione in qualche teatro militare" (155). E avanza una coraggiosa proposta agli studiosi di folklore e di teatro popolare, che verrà accolta e seguita negli anni immediatamente successivi (non va dimenticata la data di pubblicazione di *Zapiski*, 1861):

Nelle remote città e nei lontani governatorati del nostro paese esistono brani teatrali di cui nessuno ha mai sentito parlare e che, probabilmente, non sono mai stati pubblicati, ma che ogni tanto spuntano fuori non si sa bene da dove e tuttavia costituiscono una componente essenziale di ogni teatro popolare in certe zone della Russia. A proposito: ho detto "teatro popolare". Sarebbe una cosa molto, molto buona se qualcuno dei nostri ricercatori avviasse indagini più aggiornate e più accurate di quelle sinora esistenti sul nostro teatro popolare che c'è, esiste, e forse non è nemmeno privo di valore. Non posso credere che tutto ciò che vidi in seguito nel nostro teatro del carcere fosse stato inventato dagli stessi detenuti. Sono necessari una continuità di tradizione, tecniche e criteri stabiliti una volta per sempre, tramandati a memoria di generazione in generazione. Bisogna cercarli presso i soldati, gli operai, non solo nelle grandi città ma anche in alcune misere cittadine sperdute, presso il ceto medio. Si sono conservati anche fra la servitù delle grandi proprietà terriere, nei paesi e nei capoluoghi di provincia. Anzi, credo che molte antiche opere teatrali siano state mantenute in vita, in Russia, grazie alle trascrizioni della servitù domestica di quelle proprietà. Un tempo i proprietari terrieri e i nobili moscoviti avevano proprie compagnie formate da servi della gleba. Fu proprio in quei teatri che nacque la nostra arte drammatica popolare, di cui rimangono tracce inconfutabili (155-156).

Un inedito Don Giovanni

Sulle possibili fonti di *Kedril-obžora*, Dostoevskij dà alcune indicazioni importanti: in primo luogo il protagonista "è una specie di Don Giovanni" (164), mentre nel servo "si intravedono vagamente i tratti caratteristici di Leporello" (165); inoltre il testo presentato "è solo un

⁹ F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, t. IV, cit., p. 118.

estratto, l'inizio e il finale sono andati perduti" (164). Partiamo dalla prima indicazione: Don Giovanni e Leporello, dunque *Il convitato di pietra*. Non è qui il caso di ripercorrere la storia complessa delle migrazioni del mito in ambito europeo, dalle origini in terra spagnola all'evoluzione in terra italiana, da Tirso al Cicognini, al Perrucci e agli altri comici dell'arte. È certo che in Russia *Il convitato di pietra* è fra i titoli del repertorio della prima compagnia di comici dell'arte (1731) alla corte di Anna Ioannovna, come attesta Marialuisa Ferrazzi,¹⁰ che cita anche un testo precedente,¹¹ *O Don Pedre i Don Jane*, o, secondo la citazione del Berkov, *Otryvok iz komedii o Don Jane i Don Pedre*¹² (forse traduzione da un originale polacco, data la grafia del nome del protagonista) dove il tema della fame del servo (qui Filipin) domina accanto a quello del Convitato, o Don Pedro, che alla fine trascina Don Jan all'inferno.

Il tema della fame, caratteristico, nelle versioni dei comici dell'arte, di tutti i servi messi accanto a Don Giovanni, siano essi Arlecchino o Coviello¹³ (tema peraltro presente, pur in secondo piano, anche nello Sganarello molieriano e nel Leporello mozartiano), diventa centrale nel frammento di cui parla Dostoevskij, tanto da dargli il titolo, *Kedril-obžora*, Kedril il mangione, mentre il tema del Convitato scompare per lasciar posto a quello del patto col diavolo: il padrone confessa a Kedril di aver stretto in passato un patto col diavolo, che scade quella stessa sera. Dunque il diavolo verrà nella notte a prendere la sua anima. Kedril è terrorizzato, ma quando il padrone gli ordina di preparare la cena, si rianima, tira fuori cibo e bevande, "si riempie la bocca con un enorme pezzo di pollo che non riesce nemmeno a inghiottire" (165). Approfittando dell'inquietudine del padrone, che continua a camminare avanti e indietro per la scena pensando alla scadenza del patto, Kedril si siede addirittura a tavola e "comincia, molto pacificamente, a fare piazza pulita del pranzo padronale" (165),

¹⁰ M. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Bulzoni Editore, Roma 2000, p. 40.

¹¹ *Ibidem*, p. 84.

¹² *Russkaja narodnaja drama*, cit., p. 327.

¹³ Sempre M. Ferrazzi (*Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa*, cit., p. 118-120) riporta una pagina di ricordi del Biancolelli, celeberrimo Arlecchino che descrive pirocette e lazzi durante il *Festín de Pierre* anche sul tema della fame, fra l'altro alle prese con un pollo come il Kedril dostoevskiano.

nascondendosi, quando il padrone si gira, senza però abbandonare il pollo. All'impaziente richiamo "Kedril, ti sbrighi o no?", il servo risponde "È pronto, padrone!", accorgendosi tuttavia che nel piatto è rimasta solo una coscia. L'ingresso dei diavoli provoca scompiglio, Kedril finisce sotto il tavolo dallo spavento, senza tuttavia dimenticare pane, pollo e vino. Scomparso il padrone, sembra cominciare una nuova vita per Kedril: ma dura poco. Mentre sta versandosi un bicchiere di vino, rientrano i diavoli e lo afferrano: il servo urla, strepita, si lascia trascinare fuori scena, ma non molla bicchiere e bottiglia.

Da dove viene il nome di Kedril, si chiede Dostoevskij. Anche qui c'è una traccia, già indicata da Berkov:¹⁴ il violinista e buffone di corte Pietro Mira ebbe, negli ultimi anni di regno di Anna Ioannovna, un successo e un'affermazione personale senza confronti tanto da lasciare il suo nome (Pedro / Pedrillo) alla figura di servo / buffone della commedia popolare. Dunque Pedrillo / Kedril è un personaggio noto non solo nel teatro (interessante quanto scrive F. I. Buslaev nelle sue memorie:¹⁵ "i soldati, di stanza a Penza, recitarono in un granaio un intermezzo comico su Don Giovanni, il suo servo Pedrillo (così avevano chiamato Leporello) e il Comandante, Generale o Governatore, non ricordo come lo avevano chiamato"), ma anche nella letteratura popolare. Con il nome di Kedril-obžora circola verso fine Ottocento una diffusissima *lubočnaja listovka*, dove il protagonista è un affamato grassone (dunque più affine a Gargantua che a Sganarello), servo del re Brambeus,¹⁶ che tuttavia, tranne il nome, nulla ha a che fare con il servo dostoevskiano.

Ma come mai anche il servo Kedril finisce all'inferno con i diavoli? Va detto che *Kedril-obžora* è pervaso da una forte componente

¹⁴ *Russkaja narodnaja drama*, cit., p. 327. Su Pietro Mira, detto Pedrillo vedi anche M. C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento*, cit., p. 66-67 e M. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, cit., pp. 287-289

¹⁵ F. I. Buslaev, *Moi vospominanija*, Moskva 1897, p. 116.

¹⁶ *Russkaja narodnaja drama*, cit., p. 327 e I. Ščeglov, *Narod i teatr*, Petrograd 1918, p. 86, che riporta anche il testo del lubok: "V ne našem carstve, v ne našem gosudarstve / U slavnogo i silnogo carja Brambeusa / Byl vernyj sluga Kedril-obžora. / Takoe prozviščje Kedril polučil potomu / Čto už mnogo ljubil poest' / Vse udivljalis' kak on za obedom / S'edal celogo barana, pjat' prosjat / Trech petuchov i pjat' goršok kaši. / Tolščina u nego byla nepomernaja / Glaza vypuščeny, a guby on postojanno oblizyval".

antinobiliare (è questo un tema, non bisogna dimenticarlo anche se esula dalla presente ricerca, molto presente in tutto *Zapiski*: i detenuti, per lo più delinquenti comuni, odiano i “politici”, i nobili e gli intellettuali, a cui spesso attribuiscono, a torto o a ragione, la loro incarcerazione). Il servo Kedril è “libertino, stupido, a suo modo furbo, vigliacco, imbrogliava il padrone a ogni passo e, al tempo stesso, lo teme” (165): tutta la comicità del personaggio è centrata sul rapporto col padrone, sbeffeggiato, ingannato, defraudato del suo pranzo. E i detenuti in sala sono dalla parte, ovviamente e rumorosamente, di Kedril: “al pubblico piaceva moltissimo l’abilità e la scaltrezza del servo e il fatto che il padrone fosse messo alla berlina” (165) e, più avanti, “ogni parola, ogni gesto, ogni smorfia di Kedril, quando, rivolgendosi al pubblico, accenna a quel babbeo del padrone, veniva accolto con risate irrefrenabili” (166). Di grande effetto la scena finale, proprio basata sulla “presa di potere” di Kedril, dopo la scomparsa del padrone, rapito dai diavoli:

ammicca maliziosamente, si siede al posto del padrone e, rivolto al pubblico, dice con un mezzo sussurro: “Finalmente solo... senza padrone!” Tutti scoppiano a ridere perché Kedril era senza padrone; ma ecco che, rivolgendosi al pubblico con aria confidenziale e facendo l’occhietto con crescente ilarità, aggiunge, sempre in un mezzo sussurro: “Il padrone è andato al diavolo!...” L’entusiasmo del pubblico era ormai alle stelle! A parte il fatto che il padrone era davvero andato al diavolo, la battuta era stata pronunciata con una malizia, con una smorfia di beffardo trionfo che strappava l’applauso (166-167).

Nella versione che dello stesso spettacolo dà nelle sue memorie S. Tokarževskij,¹⁷ detenuto anche lui per motivi politici nel carcere di Omsk insieme a Dostoevskij, le frasi di Kedril sono ancor più audaci, aggressive.

Guardandosi intorno con cautela e vedendo che non c’è nessuno, si siede al tavolo al posto occupato prima dal padrone: addentando un pezzo di tacchino e bevendo un bicchiere di vino pregiato, scoppia in una gran risata e dice, rivolgendosi al pubblico: “Ora il padrone sono io!”, “Giusto! Bravo!” gridano all’attore molte voci dalla sala. Quando torna il silenzio, Kedril, di nuovo rivolgendosi al pubblico, esclama: “Il padrone, se lo sono portato

¹⁷ S. Tokarževskij, *F. M. Dostoevskij v Omskom katorge. Vospominanija katoržanina*. “Zven’ja”, t. VI, pp. 509-510. Il brano relativo allo spettacolo dei detenuti è riportato da P. N. Berkov in *Rannjaja narodnaja drama*, cit., pp. 109-110.

via i diavoli!” Dopo queste parole, il pubblico scoppia in una irrefrenabile, allegra, unanime risata che viene accompagnata da un ritmico pestare di piedi, di catene e da frenetici applausi. Un tale entusiasmo si spiega con il fatto che ogni detenuto ha un suo padrone, a cui vorrebbe augurare con tutto il cuore che se lo portino via i diavoli!¹⁸

Per tornare alla conclusione della scena, ossia alla cattura e condanna di Kedril, va sottolineato che spesso la censura (di stampo religioso o politico secondo i casi) interveniva, anche in questi semplicissimi canovacci e scenette popolari, per moderare lo spirito antinobiliare che li animava.¹⁹ A questo proposito può essere interessante riportare un altro esempio analogo: in alcune versioni di *Car' Irod* i diavoli portano all'inferno non solo il crudele zar ma anche il servo Petruška.²⁰ Kedril fa dunque la stessa fine del padrone per una questione di “parità”, soluzione di compromesso a cui gli autori del canovaccio avevano dovuto probabilmente sottostare per poter ottenere l'autorizzazione ad andare in scena.

Anche nel caso di *Kedril-obžora*, Dostoevskij è entusiasta dei detenuti-interpreti:

Pocjkin aveva un autentico talento, e, secondo me, era un attore migliore di Baklušin, [...] meritava davvero l'approvazione che riscuoteva. [...] Anche il detenuto che recitava la parte del padrone se la cavò bene. Diceva le corbellerie più assurde, che non stavano né in cielo né in terra; ma la dizione era corretta, spigliata, i gesti giusti (165).

La pantomima con marito, moglie e amanti

Meno interessante l'ultima parte dello spettacolo, la pantomima. Un canovaccio molto noto: una moglie, lasciata sola dal marito, riceve in casa tre amanti, uno dopo l'altro, nascondendo il primo all'arrivo del secondo, il secondo all'arrivo del terzo e il terzo al ritorno inatteso del marito, che ha spiato la moglie e sa della presenza degli amanti. La storia, in territorio slavo, ha molte varianti e un'ampia diffusione (ba-

¹⁸ *Russkaja narodnaja drama*, cit., pp. 109-110.

¹⁹ Del controllo parlano molti studiosi di teatro popolare, fra cui appunto P. N. Berkov, *op. cit.*, p. 328; N. I. Savuškina, *op. cit.*, p. 123; Deržavina, *op.cit.*, p. 22.

²⁰ V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Russkaja ustnaja narodnaja drama*, Moskva 1959, pp. 115-120.

sti pensare a Gogol' e alla strega Solocha del racconto *Noč' pered roždestvom*). Le origini sono antiche: Pesenti,²¹ nel commentare il 7° intermedio dello *Sbornik Tichanova* (dove è presente il motivo della donna che nasconde gli amanti in ceste e bauli, dunque che presenta analogia con la storia di questa pantomima), parla di una doppia ascendenza, da un lato la seconda novella della settima giornata del *Decamerone* (*Peronella mette un suo amante in un doglio tornando il marito a casa ecc.*) dove la moglie vuol tradire il marito e nasconde l'amante in una botte, dall'altro la *Povest o Karpe Sutulove*, una novella di ambito boccaccesco, apparsa tra il XVII e il XVIII secolo, dove invece la moglie, per sottrarsi alle profferte e restare fedele al marito, chiude gli sfortunati seduttori in bauli, per poi liberarli e punirli al rientro del marito stesso. Come è noto, la *povest'* ha chiari intenti anticlericali dato che due dei seduttori sono rappresentanti del clero.

Il canovaccio della pantomima dostoevskiana mescola le due linee: la moglie, lasciata sola dal marito, è pronta al tradimento, riceve successivamente tre amanti e trova per ciascuno di loro vari nascondigli; tra gli amanti c'è un rappresentante del clero, anche se di un clero un po' anomalo (si tratta di un bramino, probabilmente di nuovo per evitare interventi censori da parte ecclesiastica). La pantomima ovviamente non ha testo: l'unica battuta è quella del bramino ("Maledetto! Maledetto!", 169), quando viene scoperto e minacciato con la frusta dal marito infuriato. Perciò tutto è affidato alla capacità espressiva degli interpreti: una volta ancora Dostoevskij si dichiara sinceramente ammirato dalla loro bravura, anche se con una eccezione.

La pantomima era interpretata in modo irreprensibile, ogni gesto era perfettamente indovinato. Guardando quegli attori improvvisati, c'era davvero di che stupirsi e veniva anche da pensare, istintivamente: quante energie e quanto talento periscono nella nostra Russia, a volte quasi per niente, in prigione o per via di un amaro destino! Il detenuto che faceva la parte dello scrivano doveva essersi trovato in qualche teatro privato o di provincia, quindi si era fatto l'idea che gli attori detenuti, dal primo all'ultimo, non capissero niente di teatro e non si sapessero muovere a dovere sulla scena. Pertanto, egli fece il suo ingresso in scena come supponeva dovessero entrare gli eroi classici: un lungo passo e, prima ancora di muovere l'altra gamba, si fermava di colpo, gettava indietro tutto il busto e la testa, lanciava una fiera occhiata tutt'intorno, e poi faceva l'altro passo. Se un tale

²¹ M. C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento*, cit., pp. 170-180.

incedere doveva essere ridicolo per gli eroi classici, per uno scrivano militare, in una scenetta comica, lo risultò molto di più (168).

Dostoevskij ha parole di lode per Koskin, il bramino, che “recitava brillantemente” e per Sirotkin, che “rappresentò con molta bravura ed efficacia il terrore della donna” (169).

Concludendo, il materiale offerto da Dostoevskij è prezioso per due motivi: da un lato ci fa capire con quale entusiasmo, con quale passione si poteva organizzare, a metà Ottocento, uno spettacolo in un ambiente totalmente privo di mezzi e all’oscuro di qualsiasi cultura teatrale; dall’altro quali complessi e allora quasi del tutto ignorati legami uniscano semplici canovacci popolari alla grande tradizione letteraria che comprende commedia dell’arte, povesti, narrativa e teatro colto del XVII e XVIII secolo.