

LA MOBILITÀ DELLA CULTURA COMICA COME SEGNO DELLA SUA ETEROGENEITÀ

Maria Chiara Pesenti

Il nostro interesse per la cultura popolare, e in particolare per quella comica, ha preso spunto dallo studio dell'intermedio, genere del teatro dilettantesco russo settecentesco; è ora nostro compito prendere in esame aspetti particolari di tale genere per proporre alcune considerazioni.

Il teatro dilettantesco nasce negli anni Trenta del XVIII secolo quando, come scrive la Savuškina, il *byt* della città si differenziò da quello della campagna e le masse cittadine sentirono l'esigenza di creare un'arte propria (Savuškina 1988: 13-14).

Il repertorio di questo teatro, che vedeva crescere la professionalità dei componenti le *troupes*, sebbene si trattasse di attori, registi e autori dilettanti, comprendeva messinscena di romanzi tradotti, scenette, commedie e numeri di acrobazia. L'attività del teatro dilettantesco si protrasse fino agli anni 1760-1770. Gli spettacoli si rappresentavano in determinati periodi dell'anno: in occasione delle feste del periodo natalizio (*svjatki*) e del carnevale. Gli attori si dedicavano alla recitazione solo in questi periodi, esibendosi per una, due settimane al massimo, per tornare poi al proprio lavoro (Kuz'mina 1958: 165). Inoltre tali attori dilettanti solitamente venivano informati della *pièce* in programma solo alla vigilia della rappresentazione, fatto che ci aiuta a capire quanto il tutto fosse affidato all'*abilità* del singolo attore, senza dimenticare l'importante ruolo dell'*improvvisazione*.

Un genere molto in voga nel teatro dilettantesco era l'*intermedio* o *interludio*.¹ Esso trae la sua origine dal teatro scolastico di derivazione polacco-ucraina: originariamente consisteva in una

1 V.N. Vsevolodskij – Gerngross sostiene che “intermedi e interludi del teatro popolare cittadino sono nati indipendentemente dal teatro scolastico. Al contrario le commedie, che continuavano la tradizione della commedia orale popolare, si usavano talvolta nel teatro scolastico”. L'autore si riferisce a una certa differenziazione esistente indubbiamente tra le scenette e i personaggi propri del teatro scolastico e del teatro dilettantesco. Tuttavia l'intermedio, piccola scenetta che rappresenta la realtà quotidiana della vita russa, è un genere appartenente sia all'uno sia all'altro teatro, ben distinguendo le funzioni e le caratteristiche legate al teatro di appartenenza (Vsevolodskij-Gerngross 1977: 109-110).

piccola *pièce* che, nei teatri delle istituzioni scolastiche, si recitava tra un atto e l'altro delle rappresentazioni, spesso troppo lunghe, e aveva la funzione specifica di creare una pausa di sollievo per gli spettatori con scenette di vita quotidiana. Nel teatro dilettantesco l'intermedio diventa invece un genere a sé, il genere prediletto dal pubblico: all'inizio questo termine si riferiva a scenette brevi, quindi rappresentate a gruppi di due o più, ma anche quando si incominciarono a interpretare scene più complesse e di maggior durata, la denominazione di *intermedija* rimase, a definire un genere comico che presentava quadri di vita quotidiana e che si pone alla radice della nascita della commedia russa del XVIII secolo (Lewin 1967: 203).²

L'intermedio divenne quindi un genere assolutamente autonomo del teatro dilettantesco, un genere estremamente eterogeneo nel quale si fondono numerose influenze, o meglio vengono assimilati e rielaborati motivi, procedimenti, soggetti dalle provenienze più diverse. Esporremo brevemente le caratteristiche di questa eterogeneità.

Un elemento che sta alla radice di tale eterogeneità è l'interscambio fra due "istituzioni" molto diverse: il teatro scolastico, con scopo eminentemente didattico, e il teatro dilettantesco con intento satirico e ludico:

la drammaturgia scolastica da un lato forniva al teatro dilettantesco il proprio repertorio, dall'altro ne prendeva a prestito il materiale per il diletto degli spettatori, estenuati da lunghe rappresentazioni moralizzanti che duravano talvolta alcuni giorni di seguito (Deržavina 1976: 10).

Inoltre i componenti le *troupes* del teatro dilettantesco (scriba, scolari, mercanti, persone in servizio a corte) erano in alcuni casi ex alunni delle accademie ecclesiastiche. Emergono quindi in tutta la loro evidenza i motivi dello stretto legame fra il teatro dilettantesco e il teatro scolastico, sia per l'insegnamento pratico (la messinscena ecc.), sia per il tipo di repertorio;³ e proprio l'intermedio ne è la più evidente dimostrazione. Ma dall'analisi dei testi del teatro

2 P.N. Berkov, e come lui altri, affermano: "In quanto genere comico, sono proprio gli intermedii e gli interludi, e non le prime commedie serie, a preludere alla nuova commedia russa" (Berkov 1955: 287).

3 La matrice di questa "istituzione" riaffiora pure nella scelta di motivi e personaggi, legati al teatro scolastico russo e polacco-ucraino.

dilettantesco⁴ risulta che, nell'evoluzione di tale "istituzione spontanea", si innestano su questa base di origine scolastica, "dotta" per così dire, e si fondono con essa, *motivi* provenienti da altri ambiti: dalla satira popolare secentesca, dalla *povest'*, dal genere della parodia e dalle facezie, tradotte dal polacco nel Seicento.⁵ A queste considerazioni va aggiunto un altro elemento, evidenziato dall'analisi delle scenette: un frequente interscambio tra intermedio e *lubok* (Pesenti 1996: 168, n.127), tra intermedio e commedia popolare (*idem*, 154-155). Infine dobbiamo aggiungere che in qualche repertorio si constata una significativa assimilazione e rielaborazione di elementi tratti dal teatro europeo di cui la platea russa fece esperienza dal periodo petrino in poi. Si evidenzia pertanto l'assimilazione di motivi tratti dalla Commedia dell'arte, della quale giungono in Russia due ondate successive di influenza: una più remota, filtrata ancora una volta attraverso il canale polacco-ucraino, l'altra più recente e più fresca grazie alle arlecchinate di *troupes* girovaghe che recitavano ai tempi di Pietro il Grande e soprattutto grazie alle compagnie in *tournee* che si esibivano alla corte di Anna Ioannovna. A questo proposito abbiamo potuto constatare non solo una parziale utilizzazione di soggetti, l'assimilazione di gesti, di procedimenti caratteristici della Commedia dell'arte, di personaggi dotati delle medesime caratteristiche, ma una vera e propria assimilazione e rielaborazione, congiunta a una maggiore o minore russificazione. Dobbiamo ora osservare che studiosi come la Kuz'mina, la Lewin, Jarcho (Kuz'mina 1958: 88-90; Lewin 1967: 89-90; Jarcho 1968: 229-259), per citarne alcuni, hanno già accennato, ma accennato soltanto a questa influenza. Nel volgere della nostra ricerca, noi ne abbiamo individuato le caratteristiche, il diverso grado di assimilazione, gli aspetti più diversificati, e questo ci ha permesso di constatare come nell'intermedio si fondano filoni dalle provenienze più varie in un insieme estremamente *mobile* che racchiude per un attimo le influenze più eterogenee e poi si allenta, per stringersi di nuovo attorno ad un altro fascio di motivi, onde farne un soggetto nuovo.

4 Ci riferiamo qui ai testi analizzati del teatro dilettantesco: *Sbornik Tichanova* (11 scenette), *Sbornik Titova* (31 scenette), il ciclo *Intermedii o Gaere* (5 scenette), *Gaerskaja svad'ba o Intermedija o Garlitinskoj svad'be* – l'intermedio più lungo (RRD: 564-749).

5 L'avvenuta assimilazione di motivi e tecniche compositive affiora soprattutto nel confronto della *Raccolta Tichanov* con altre raccolte (cfr. Pesenti 1996).

Pertanto possiamo asserire che da qualunque aspetto si analizzi l'intermedio, si giunge alla conclusione di essere in presenza di un genere di grande eterogeneità; in esso si incrociano, si mescolano tradizioni di diversa origine, e sorprendono soprattutto i differenti gradi di assimilazione di elementi di varia provenienza, l'assimilazione di nuove influenze.

A questo punto, secondo la teoria di Ju. Lotman, si può affermare che gli elementi *mobili*, e cioè stranieri, assimilati negli intermedi in diversi momenti e in diversi modi, possono essere considerati come segno del complesso processo che si svolge nella Russia petrina e post petrina tra l'intensificarsi di *svoe* e l'assimilazione di *cuzoe*. L'intermedio, poiché strettamente legato al *byt*, al quotidiano, diventa così lo specchio di un'altra *mobilità*, segno dell'incertezza che percorre la società russa del tempo. In quel produttivo dialogo fra culture, del quale il teatro dilettantesco settecentesco diviene fucina privilegiata, in cui "lo stimolo per un'azione reciproca non è la somiglianza e la convergenza, ma la differenza" (Lotman 1992: 111),⁶ assistiamo a un intricato rapporto fra un complesso di tradizioni e "quanto più esse sono diverse fra loro (teatro scolastico, racconto tradotto, Commedia dell'arte, rappresentazione popolare russa, ecc.), tanto più energica è l'esplosione di una produzione originale di testi nello stadio successivo" (Lotman 1985: 135). E se la nascita di un teatro russo ha dovuto passare attraverso la copiosa e non sempre originale produzione di Sumarokov e maturare una coscienza del "proprio" e dell'"altrui" nel "programma" illuminista dello *sklonenie na russkie navy* (Toporov 1989) di cui V.I. Lukin è esponente di spicco, è grazie a questo dialogo fra culture che il teatro russo ha potuto "esplodere" nella sua originalità.

Riconsiderando quel teatro dilettantesco, intricato tessuto di elementi *mobili* ed eterogenei, importante è poi che questi elementi si scontrino con il *lubok*, il quadretto, entrato a far parte del quotidiano e della cultura popolare (Lotman 1992b; Nekrylova-Savuškina 1988: 19-20).

Tale produttivo "scontro" si concretizza in più di un aspetto. Innanzitutto riguarda un legame sostanziale tra *lubok* e teatro, ed è necessaria questa premessa per capire come "funzionino" gli elementi costituenti il *lubok*. Questo legame sostanziale riguarda sia l'organizzazione dello spazio artistico nel quadretto,

6 La traduzione è di S. Salvestroni.

(un'organizzazione non di tipo "grafico-pittorico, ma di tipo teatrale" [Lotman 1976: 248-249]), sia l'interazione (in senso semiotico) tra gli elementi che lo compongono: il testo, ad esempio, non è semplicemente la spiegazione dell'illustrazione, bensì la sua "rappresentazione (...), costringendo a percepirla non staticamente, ma come un'azione" (*idem*, 251). In sintesi, aggiunge Lotman, la natura teatralizzata del quadretto consiste nel fatto che esso "non raffigura scene di vita quotidiana, ma rappresentazioni teatrali di tali scene" (*idem*, 253).

Facendo qui riferimento a quadretti settecenteschi, ricordiamo ad es. il *lubok* intitolato *Trapeza blagočestivych i nečestivych* (Il banchetto dei pii e degli empi) (Rovinskij 1881: III: n.757) (*ill. n.1*), rappresentato su due piani, come si trattasse della cassetta a due piani di un *vertep*, teatrino portatile di provenienza polacco-ucraina. In questo *lubok*, la cui cornice raffigura un edificio barocco di tipo prepetrino, sul piano inferiore è rappresentato il banchetto degli empi, ai quali si accompagnano tre diavoletti di diversa dimensione (il più piccolo, sulla tavola, è colto nell'atto di defecare in una coppa). Un angelo distoglie lo sguardo e "piange, vedendo i diavoli con loro"; intanto due suonatori allietano i commensali. Sul piano superiore un angelo presenzia al banchetto degli uomini pii, "scaccia i diavoli e con la forza di Cristo li ottenebra", come recita una frase del testo, riportato in alto, ai due lati, e ispirato probabilmente al *Domostroj* (capitolo XI), ma anche alle Omelie di Giovanni Crisostomo (Itkina 1992: 202). Nell'angolo in alto a destra è rappresentato Cristo nell'atto di elargire la propria benevolenza, la propria "forza" come "affacciato" a una corona di nuvolette. Tutti i personaggi raffigurati non sono statici: grazie agli atteggiamenti e agli sguardi si coglie una situazione quasi "in movimento".

Un originale esempio di interazione tra testo e immagine ci è offerto da *Reestr o cvetach i muškach* (La lista dei colori e dei nei) (*ill. n.2*) (Rovinskij 1881: I: n.228). Un *lubok* nel quale compaiono due nani per recitare il testo posto fra loro, che paiono in posa: "Ascolta, anima mia, son già qui alla tua porta, ma sono un codardo, ho paura di uscire poiché temo il tuo padrone, ora scherzeremo e ci baceremo". "So, mia luce che mi ami, dici la verità e non scherzi".

La dama è ricoperta di nei, applicati per la maggior parte sul viso, ma anche sulle mani e sul petto. La parte inferiore del quadretto riporta l'elenco dei colori e del loro significato da un lato, dall'altro l'elenco dei nei e del significato di ognuno in base al posto in cui la dama lo ha applicato (ad es. "In mezzo alla gota destra: nubile. In

mezzo alla fronte: segno d'amore. Fra le sopracciglia: unione d'amore").⁷ Il legame tra ogni neo, elemento di abbellimento femminile di derivazione occidentale (Lotman 1994: 51), e la relativa spiegazione nel testo, crea una interazione frammentata ma organica tra immagine e testo esplicativo. Tuttavia il ritratto della dama ricoperta di tali numerosissimi "bolli neri", corrispondenti a ben 20 "messaggi" (talvolta fra loro contrastanti), tutti spiegati nella didascalia, offre un'immagine satirica della "bella" bruttona, una descrizione sgradevole e volutamente sintetica dell'uso del neo, suggerendo la satira dei costumi del tempo nella società settecentesca europeizzata.

Un esempio emblematico del legame tra *lubok* e teatro è senza dubbio la serie di 36 quadretti che illustrano la *Komidija pritči o bludnem syne* (Commedia della parabola del figliol prodigo); in esso il testo di S. Polockij viene in parte rimaneggiato, ma soprattutto la parabola evangelica ivi rappresentata lascia spazio ad accenti satirici.⁸ Ciò che colpisce, a prima vista, è la presenza in ogni quadro di elementi teatrali: osserviamo infatti non solo la raffigurazione del palco, dei fondali decorati per comporre la scena, dell'illuminazione (una fila di lampade in primo piano, disposte con ordine sulla ribalta), ma soprattutto la prima fila di spettatori, sempre di schiena. Mentre talvolta la scena illustrata è connotata da una certa staticità [ad es. nel quadro in cui il protagonista compare sulla scena, solo, alla fine della parte III (Rovinskij 1881: n.23)], notiamo che gli spettatori paiono quasi in continuo movimento, conversano fra loro, si rivolgono l'uno all'altro: l'atteggiamento dell'uno pare sempre differente nei riguardi dei propri vicini, quasi a rappresentare le reazioni degli spettatori a quanto avviene sul palco (*ill. n.3*).

Questa considerazione ci incoraggia a sottolineare altre analogie tra *lubok* e teatro dilettesco: come in quest'ultimo era di fondamentale importanza il coinvolgimento della platea da parte

7 Il testo è probabilmente tratto dal *Pis'movnik* di N. Kurganov (1769). È noto che l'uso di nei, di colori nell'abito e di taluni cenni nel muovere il ventaglio permettevano di condurre tacite conversazioni con i propri ammiratori (Rovinskij 1881: V: 51).

8 Cfr. *Komidija pritči o bludnem syne* (Rovinskij 1881: III: n.696, quadretti 26, 27, 34, 42). In queste raffigurazioni vengono sottolineati in modo comico i fallimenti del protagonista, ora ubriaco (26), ora deriso (34), ora picchiato (42), inoltre egli viene mostrato in camera con una donna di liberi costumi (27): particolari iconografici che mancano nella versione di S. Polockij (Cfr. anche Eleonskaja 1976: 76-77).

degli attori (Levin 1971), così il *lubok* presuppone una attiva partecipazione del fruitore a quanto in esso viene rappresentato (Lotman 1976: 254). Ad esempio nel quadretto già illustrato *Reestr o cvetach i muškach* nella parte inferiore, in talune varianti, compare una scritta, apparentemente priva di senso (“Ma che cosa guardi?”), rivolta evidentemente al fruitore del quadretto che incominciassero a osservare con troppa attenzione quanto rappresentato (Rovinskij 1881: V: 274).

Un altro esempio fra i tanti: nel *lubok Mysli vetrenyja* (Pensieri leggeri) (Rovinskij 1881: I: n.81A) (*ill. n.4*) è raffigurato un contadino che si reca al mercato a vender uova e sogna nel frattempo come investire i soldi che ricaverà, pensando prima all’acquisto di alcune galline, che gli permetteranno di possedere un maiale, che egli scambierà poi con una mucca, successivamente con un cavallo, fino a possedere una casa. Questi pensieri sono raffigurati come un fumetto, quasi uscissero uno dopo l’altro dalla mente del protagonista in una giustapposizione di immagini in successione verso l’alto. Tutto ciò trova la propria corrispondenza compositiva nella immagine delle uova che dal cestino del contadino stanno cadendo una dopo l’altra a terra. La compresenza di diversi momenti della storia in una sola immagine, nella quale si colgono i due movimenti: ascendente dei pensieri e discendente delle uova, ci offre un esempio emblematico del “funzionamento” degli elementi che costituiscono il testo: esso, nella sua “dinamicità”, ricorda la tecnica di costruzione dell’immagine nel montaggio del cartone animato che, condensato qui in una sola illustrazione, richiede una partecipazione attiva del fruitore del quadretto.

Un’altra caratteristica analogia tra il genere dell’intermedio e quello del *lubok*, come espressioni della *mobilità* della cultura comica, è l’eterogeneità dei soggetti rappresentati: una evidente sperimentazione sia di elementi di varia provenienza che di differenti metodi rappresentativi.

I *lubok* sono per loro natura di soggetto molto vario: alcuni illustrano aspetti del folclore, altri la satira popolare (anticlericale, politica o di costume), ricordiamo ad esempio il quadretto dedicato alla supplica dei monaci di Kaljazin *Kaljazinskaja čelobitnaja ovvero Pros’ba Kasinskomu Archiepiskopu ot monachov Kaljazinskago monastyrja* (Rovinskij 1881: I: n.174) o quelli che illustrano l’inventario della dote (*Rospis’ pridanomu*) (*idem*, nn.143, 144), o ancora l’epos popolare russo, con i suoi eroi (ad es. Il’ja Muromec [*idem*, n.1, in otto quadri]). Vi sono quadretti che illustrano

momenti del quotidiano, come il marito che intreccia *lapti* e la moglie che fila (*idem*, nn.148, 149). Talvolta tali personaggi sono protagonisti di storielle come la venditrice di *bliny*, insidiata da un seduttore (*idem*, n.120). Alcuni *lubok* sono incentrati su buffoni tipicamente russi come Foma e Erema, Savoška, Paramoška (*idem*, nn.188,192), oppure compaiono il fidanzato, la fidanzata e la paraninfa,⁹ il marito e la moglie infedele (*Ols.* VI: 1155),¹⁰ o ancora il marito gabbato che sposa una ragazza incinta (*Ols.* VI: 1159),¹¹ figure assai frequenti negli intermedi.

Altri *lubok* ritraggono i personaggi della *povest'* tradotta, quindi di provenienza non russa: dame e cavalieri, come Evdon e Berfa (Rovinskij 1881: I: nn.51,52), ritratti quasi in posa di maniera, oppure eroi come Bova Korolevič (*idem*, n.19).¹² Quest'ultimo è presentato in atteggiamento di eroe vittorioso, abbigliato come un cavaliere occidentale: sul proprio destriero imbizzarrito egli sovrasta il nemico sconfitto, che a terra si dibatte ancora sul campo dello scontro, ove giace un altro cadavere. Tale illustrazione avvicina questo racconto a una *bogatyrskaja skazka* (Lichačev-Makogonenko 1980: 350), lasciando emergere quei tratti tipici dell'eroe, caratteristici dei *lubok*-illustrazione di alcune *byliny*.

Tra i soggetti di derivazione non russa troviamo anche altri protagonisti della comicità russa, buffoni come il già citato Gaer, protagonista di numerosi intermedi, Gonos e Farnos (Rovinskij 1881: I,IV: nn.209A, 209B), derivazione di due buffoni di corte stranieri: Lacoste e Pedrillo (Rovinskij 1881: V: 269-273). Inoltre ricorre spesso la coppia di nani, cui abbiamo già accennato, presenti in gran numero fra i buffoni, a corte o presso nobili facoltosi.

Sovente il quadretto popolare rappresenta soggetti di ispirazione sacra, a volte è una vera icona su carta, in altri casi, oltre a quello

9 Cfr. l'intermedio *Gaerskaja svad'ba* (Le nozze di Gaer), composizione che presenta evidenti analogie con certi soggetti dei quadretti popolari, ad es. *Razgovor meždu ženichom i svachoju* (Rovinskij 1881: I: n.137) dei quali esso stesso potrebbe essere una rielaborazione: "Alla base di questa *pièce* è il dialogo *Ženich i svacha*, molto vicino ai testi che si sono conservati nei quadretti popolari (*lubok*) del XVIII secolo. L'abito del *ženich* è simile a quello di Gaer che fra l'altro lo sostituisce alla fine del dialogo" (Kuz'mina 1958: 123).

10 Cfr. con Intermedio I, *Sbornik Titova*, RRD: 632.

11 Cfr. con l'intermedio *Javlenie 9-e*, *Sbornik Titova*, RRD: 614-616.

12 *Povest' o Bove Koroleviče*, dai racconti medievali francesi sul cavaliere Buovo d'Antona, popolare nella Russia secentesca (Lichačev-Makogonenko 1980: 349).

già considerato della *Parabola del figlio prodigo*, si affievolisce il senso religioso dell'immagine, per dare spazio a quello anedddotico (*La storia del magnifico Giuseppe e Il povero Lazzaro*), rappresentato in più immagini che potevano formare un libretto.¹³

Nonostante i pochi esempi qui riportati, emerge che i quadretti popolari sono anch'essi un genere estremamente composito, ritraggono aspetti della grande eterogeneità della "cultura del comico", eterogeneità che si fonda, a nostro modo di vedere, sulla costante *mobilità* del punto di vista degli elementi vari costituenti il "testo".

L'accostamento tra la *mobilità* di elementi di diversa origine negli intermedi e nei *lubok* ci incoraggia a compiere un ulteriore passo. Il *lubok*, o quadretto popolare, offre la visione rovesciata della tecnica e della concezione iconografica. Per contenuto comico-satirico i *lubok* sono vicini agli intermedi e presentano, con i loro punti di vista mobili, l'aspetto rovesciato del quotidiano. Essi colgono, come gli intermedi, "rapidamente" momenti particolari della vita, attimi che richiedono estrema mobilità perché condizionati sempre da situazioni nuove e impreviste.

Questa mobilità della cultura comica con l'eterogeneità che la caratterizza trovano un'altra conferma nel personaggio comico, elemento ricorrente, spesso personaggio conduttore delle rappresentazioni del teatro russo nei suoi primi 100 anni di vita: la *Sutovskaja persona*, esempio di tale eterogeneità, fusione di elementi differenti nella quale convergono i due filoni fondamentali presenti nel teatro russo della prima metà del Settecento: *svoe*, cioè le radici originali russe e di provenienza ucraino-polacca e *čužoe*, cioè l'influenza del teatro europeo. L'elemento "proprio", *svoe*, si è riversato nella passione per il personaggio comico che incontriamo nel *plut*, il furbo e il gabbato, nei quali si specchia ancora una volta la lotta pro e contro la nobiltà, ingaggiata secondo Lotman in una strenua lotta tra l'influenza straniera e la salvaguardia della russicità. Lo zingaro, Gaer, Cherlikin sono esempi di personaggio comico dalle mutevoli caratteristiche, avvincente mescolanza di tratti e connotazioni differenti, fra cui Cherlikin è quello più degli altri plasmato su modello straniero.

Per quanto riguarda *cužoe*, bisogna ricordare che elementi legati al personaggio comico con numerose varianti incominciarono ad

13 *Žitie Iosifa prekrasnago* [Rovinskij 1881: III: n.829 (23 quadri), n.830 (12 quadri)]; *Pritča o bogatom i ubogom Lazare* [Rovinskij 1881: III: n.686 (4 quadri)].

affacciarsi al teatro russo al tempo di Aleksej Michajlovič con il teatro tedesco di J. Gregori che introdusse in Russia la tecnica dei “commedianti inglesi”, una caratteristica dei quali era l’introduzione nella *pièce*, pur seria o di argomento biblico, dell’elemento comico. Anche il teatro di Kunst e Fuerst si muoveva nella medesima direzione come dimostrano i personaggi di Zodelet e Pikel’hering.¹⁴ Questa passione per il comico culminerà infine nelle rappresentazioni della Commedia dell’arte, con le sue maschere, i suoi *pluty*, dove la tecnica della commedia “improvvisa”, finalmente supportata dalle traduzioni degli scenari in tedesco e in russo, costituì un vero e proprio successo presso la corte di Anna Ioannovna.

La varietà e la mobilità dei personaggi comici e della loro funzione all’interno dell’intermedio ricorda ancora una volta il quadretto del *lubok*. L’intermedio è per così dire uno schizzo bidimensionale, come il *lubok*, al quale manca ancora la profondità della terza dimensione. L’assenza di questa dimensione favorisce l’estrema *mobilità*, variabilità ed eterogeneità degli elementi comici che, come abbiamo visto, si fondono con estrema elasticità.

Nel personaggio comico si fondono le connotazioni dello zingaro e la furbizia di Gaer o dell’Arlecchino della Commedia dell’arte, personaggi comici connotati da una gamma di caratteristiche mutevoli che convergono per fondersi in modo sempre differente nel delinearsi di un personaggio dalle sembianze sempre nuove. In questa mutevolezza dell’elemento comico si specchia, come abbiamo cercato di puntualizzare, secondo Lotman, tutta la “mobilità” del periodo in cui dall’urto tra elementi variatissimi sta per emergere, nel corso dell’evoluzione di tutto il Settecento, il vero volto della cultura russa di cui il teatro è una delle espressioni più vitali. Ci sembra dunque d’uopo aggiungere che nello *smech* (riso) settecentesco la cultura russa passa da una fase di ascolto e di salvaguardia della propria russicità a un’attività intensificata, mentre si realizza un notevole contatto del tutto rinnovato con il proprio passato (Lotman 1985: 134).

14 Jodelet (Francia XVII sec.) e Pickelhaering (personaggio comico delle compagnie girovaghe inglesi – XVII sec.); cfr. Pesenti 1996: 51-56.

BIBLIOGRAFIA

- Берков, П.Н.
1955 *Из истории русской театральной терминологии XVII-XVIII веков, in: „Труды Отдела Древнерусской литературы”, М.-Л. 1955: XI: 280-299.*
- Всеволодский-Гернгросс, В.Н.
1977 *История русского драматического театра, М. 1977: I.*
- Державина, О.А.
1976 *Рукописная драматургия и театральная жизнь первой половины XVIII в., in: РРД: 7-52.*
- Елеонская, А.С.
1976 *Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в., in: Новые черты в русской литературе и искусстве, М. 1976: 73-87.*
- Иткина, Е.И.
1992 *Русский рисованный лубок конца XVIII-начала XX века, Москва 1992.*
- Кузьмина, В.Д.
1958 *Русский демократический театр, М. 1958.*
- Левин, П.
1971 *Сценическая структура восточно-славянских интермедий, in: Русская литература на рубеже двух эпох (XVII-начало XVIII), М. 1971: 105-127.*
- Лихачев, Д.С. – Макогоненко, Г.П.
1980 *История русской литературы, Л. 1980: I.*
- Лотман, Ю.М.
1976 *Художественная природа русских народных картинок, in: Народная*

- гравюра и фольклор в России XVII-XIX вв.*, М. 1976: 247-267.
- 1985 *La semiosfera*, Venezia 1985.
- 1992 *К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I.
- 1992b *Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века*, in: *Избранные статьи*, Таллинн 1992: I: 248-268.
- 1994 *Беседы о русской культуре*, СПб. 1994.
- Некрылова, А.Ф. – Савушкина, Н.И.
1988 *Фольклорный театр*, М. 1988.
- Олс. *Собрание А. Олсуфьева*, Публ. Библ., СПб.
- Ровинский, Д.А.
1881 *Русские народные картинки*, Атлас, Спб. 1881: I-V.
- РРД *Ранняя русская драматургия*, М. 1976: V.
- Савушкина, Н.И.
1988 *Русская народная драма*, М. 1988.
- Топоров, В.Н.
1989 *Склонение на русские нравы с семиотической точки зрения (об одном из источников фонвизинского «Недоросля»)*, in: *Труды по знаковым системам*, XXIII, „Ученые записки Тартуского гос. ун.-та”, Тарту 1989: 855: 106-126.
- Ярхо, Б.И.
1968 *Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий*, в: *Теория стиха*, Л. 1968: 229-279.

- Lewin, P.
1967 *Intermedia wschodniosłowiańskie XVI-XVIII wieku*,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.
- Pesenti, M.C.
1996 *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento*, Milano 1966.

РЕЗЮМЕ

В России восемнадцатого века любительский театр представляет собой идеальное поприще для необычайно продуктивного „диалога культур”, когда проявляется ярче „свое” и охотно перенимается „чужое”. С этой точки зрения любительский театр – одно из наиболее богатых явлений комедийной культуры, дающее простор сложному процессу экспериментирования и переработки направлений различного происхождения. В частности, в комедийных сценах и интермедиях смешиваются воедино разные традиции, такие как школьный театр, повесть, демократическая сатира, народный театр, комедия дель арте и т.д., образуя чрезвычайно подвижный (живой) узел, который сплетается, вбирая в себя самые разнородные влияния, и вновь распускается, чтобы тут же опять туго стянуться вокруг новой связки мотивов, давая тем самым жизнь новому произведению.

Подобная подвижность и разнородность мотивов наблюдается и в лубке: интермедия и лубок обнаруживают множество общих аспектов – и потому, что лубок часто изображает те же сюжеты, что и интермедия, и потому, что составляющие его элементы организованы по-театральному в плане семиотики.



Illustrazione 1



Illustrazione 2



Illustrazione 3



Illustrazione 4

Slavica tergestina 4 (1996)