

Donatella Gavrilovich

## Vera Komissarževskaja e l'Internazionale del Dramma\*

Il 26 febbraio 1908 il transatlantico Kaiser Wilhelm II attraccò al porto di New York, a bordo c'era l'attrice russa Vera Komissarževskaja.<sup>1</sup> Ai primi di gennaio aveva chiuso in anticipo la stagione del suo *Dramatičeskij teatr* (Teatro Drammatico, 1904-1909) e si era recata in *tournee* con parte della compagnia a Białystok, a Łódź, a Varsavia e poi a Vilnius, riportando ovunque un grande successo.<sup>2</sup> Il 14 febbraio giunse a Parigi e quattro giorni dopo s'imbarcò dal porto di Cherbourg per recarsi negli Stati Uniti. Prima di partire inviò un messaggio allo scrittore Remizov<sup>3</sup>: «Tra due ore la nave mi porterà nel Nuovo Mondo. Aleksej Michajlovič, desideravo salutarvi».<sup>4</sup> La Komissarževskaja scelse l'espressione *Novyj Svet* (Nuovo Mondo) non casualmente, perché sapeva bene che il senso sottinteso della frase sarebbe

---

\* Allegati all'articolo: materiale iconografico, consultabile on line. ([www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it))

Tutte le foto mi sono state date dal direttore Dmitry Rodionov del Museo Centrale Statale Teatrale "A.A. Bachrušin" di Mosca nel 2014.

Secondo le leggi della Repubblica Federale Russa dopo 50 anni o dopo 70 anni dalla morte dell'autore immagini e opere diventano di pubblico dominio, quindi sono senza copyright.

<sup>1</sup> Vera Komissarževskaja (1864-1910) fu attrice e impresaria. Dal 1896 al 1902 lavorò ai Teatri Imperiali di San Pietroburgo. Nel 1904 fondò il Teatro Drammatico a San Pietroburgo, mettendo in scena opere di M. Gorkij e drammi simbolisti. Dal 1906 al 1907 ebbe al suo fianco come attore e regista V. Mejerchol'd. Nel 1909 decise di chiudere il suo teatro e intraprese una lunga *tournee* nella Russia orientale. Morì di vaiolo a Taškent il 10 febbraio 1910. D. Tal'nikov, *Komissarževskaja*, Moskva-Leningrad, Iskusstvo, 1939; P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, Moskva, Iskusstvo, 1950; V. Nosova, *Komissarževskaja*, Molodoja Gvardija, Moskva, Serija «Žizn' zamečatel'nych ljudej», 1964; Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Leningrad, Iskusstvo, 1971; D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna senza compromesso*, Roma, UniversItalia, 2011.

<sup>2</sup> Ju. Rybakova, V.F. *Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, Sankt Peterburg, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, 1994, pp. 387.

<sup>3</sup> Aleksej Michajlovič Remizov (1877-1957), scrittore modernista, ebbe il merito di aver rinnovato alle basi il romanzo russo accogliendo l'esperienza letteraria del simbolismo e del decadentismo. Nel 1926 emigrò a Parigi dove lavorò e visse fino alla morte. Nel 1897 strinse amicizia con Vsevolod Mejerchol'd, che lo volle come responsabile della sezione letteraria della sua compagnia "Associazione del Nuovo Dramma" fin dal 1902. Fu il regista a introdurlo alla Komissarževskaja che gli diede la possibilità di mettere in scena al Teatro Drammatico per la prima volta il suo dramma *Besovskoe dejstvo* (Azione demoniaca) nel dicembre 1907.

<sup>4</sup> V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Leningrad - Moskva, Iskusstvo, 1964, p. 173. La lettera è indirizzata ad Aleksej Remizov (1877-1957), drammaturgo e letterato di ambito simbolista.

stato colto da Remizov. In russo la parola *svet* significa 'luce' ma anche 'mondo' e 'universo'. Nel vocabolario dell'attrice la parola acquisiva una grande importanza perché si riferiva soprattutto alla spiritualità, al suo mondo interiore. Tra il 1900 e il 1903, si firmò con lo pseudonimo 'Vostra Luce'<sup>5</sup> in alcune lettere indirizzate all'attore Nikolaj Chodotov, che considerava il suo discepolo. Rivolgendosi a Remizov in questo modo, intendeva esprimere l'ansia e, al tempo stesso, l'aspettativa per quel viaggio che l'avrebbe portata in un continente a lei ignoto. Sperava di rigenerarsi, di accendere una 'nuova luce' dentro di sé per trovare la forza di continuare a sperare in ciò che aveva creato: «il teatro del libero attore, il teatro dello spirito, il teatro nel quale tutto ciò che era esteriore dipendeva da ciò che era interiore».<sup>6</sup>

Il 25 febbraio scrisse a Valerij Brjusov, cui era sentimentalmente legata: «L'oceano Atlantico. Martedì. Non mi va di dire nulla. Voglio inviare qualche parola dall'altra parte dell'oceano. Attraverso questo vastissimo oceano sempre agitato e calmo. C'è qualcosa di riluttante nella sua immensità. Che vadano parole senza parole. Esse andranno per tanto, per tanto tempo. Così per tanto tempo, che quasi viene meno il desiderio di inviarle»<sup>7</sup>.

Nelle lettere, indirizzate a personalità della cultura e del teatro, la riflessione sugli accadimenti della vita e dell'arte si appuntava spesso sulla natura, che la Komissarževskaja descriveva liricamente visualizzando attraverso di essa i suoi stati d'animo. Da Jalta, in Crimea, nell'estate 1900 il paesaggio notturno e la vista del mare suscitò in lei emozioni forti.

Ma il mare è qui, il mare! Dio! Quanta malinconia porta, ma è una malinconia senza la quale non si può esistere! Ieri sera, quando mi sono affacciata al balcone, la notte era così tranquilla, era come se ogni foglia avesse fatto voto di silenzio, e rose e magnolie avessero un odore così forte, come se volessero che questa fragranza raggiungesse la luna. E l'enorme pioppo si erge, come a guardia dell'ingresso di un regno magico - e tutto questo è inondato dalla

---

<sup>5</sup> La Komissarževskaja si firmò con diversi pseudonimi. Utilizzò non solo 'Luce', ma anche il suo nome 'Vera' giocando sul significato 'Fede' della parola russa oppure 'Gamajun', l'uccello profetico dal volto di donna del folklore russo, simbolo di saggezza e conoscenza, perché sentiva di essere stata chiamata a illuminare le menti e a diffondere il Verbo.

Nikolaj Chodotov scrisse che l'attrice fu per lui la Luce dell'animo e dell'intelletto. Cfr. Ju. Rybakova, «*Eti ognennye pis'ma...*». *Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlenie, kommentarii, vstupitel'naja stat'ja*, Sankt Peterburg, Sankt-Peterburgskij muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, 2014, p. 20.

<sup>6</sup> F. Komissarževskij, *Dramatičeskij teatr V. F. Komissarževskoj v S. Peterburge i ego gastrol'nye spektakli v Moskve (1904-1909)*, in «*Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*», a cura di E. Karpov, Sankt Peterburg, Tipografija Glavnogo Upravlenija Udelov, 1911, p. 155.

<sup>7</sup> Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit. pp. 387-388.

luna, e la sua luce giace in un ampio velo infinito sul mare... Pensavo mi stesse per scoppiare il cuore!<sup>8</sup>

Posando il suo sguardo su quel «vastissimo oceano sempre agitato e calmo» la Komissarževskaja vi si rispecchiava, ma ben diverse erano le sensazioni provate alla vista del mare di qualche anno prima. Nella lettera del 1900 si colgono l'emozione e lo stupore per quella vita che avvolge e lega profondamente e spiritualmente ogni essere animato e inanimato; quella vita che fin dall'infanzia l'aveva messo a dura prova. Vicissitudini personali travagliate l'avevano portata al tentato suicidio, da cui era stata salvata *in extremis*.<sup>9</sup> Aveva scelto di tornare a vivere cercando di dare un senso alla sua esistenza e questo era maturato in lei gradualmente, prendendo forma in quella vocazione artistica che la Komissarževskaja definiva con il termine di missione, che le era stata affidata da Dio per servire il popolo russo sacrificando la sua vita privata: «Ed ecco io ho trovato lo scopo, ho trovato la possibilità di servire un lavoro che mi ha preso tutta, mi ha assorbita tutta senza lasciar posto a nient'altro».<sup>10</sup> Recitare era per lei non un mestiere, ma un servizio sacro: «[...] io sento, che devo ancora vivere e *fare qualcosa di grande*, e questa consapevolezza non è suscitata da qualcosa di superficiale, di umano, no, questa è la voce dell'Altissimo».<sup>11</sup> Questa consapevolezza di sé, inizialmente focalizzata su problematiche esistenziali personali, messe in luce dalla rappresentazione teatrale di personaggi femminili a lei consoni come, ad esempio, Larisa nel dramma *Senza dote* di A. Ostrovskij oppure Nina in *Il gabbiano* di A. Čechov, ebbe un'evoluzione in senso politico e sociale. Dal 1896 la collaborazione con il drammaturgo e regista socialista Evtichij Karpov al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo l'aveva portata, per la prima volta, a riflettere seriamente sulla condizione del popolo russo, a rendersi conto che aveva il dovere morale di fare qualcosa di concreto, di portare la sua missione fuori dalle mura del teatro.

Com'è orribile tutto. Terribile è quell'inesorabile chiarezza con cui ti rendi conto che tutto sta andando sottosopra e non vede la fine, e ancora più terribile è la nostra capacità di venire a patti con quanto è inconciliabile: «Il fatto esiste - cosa puoi fare ora». Questo è il motto della maggioranza, e la maggioranza è una forza così immensa.

<sup>8</sup> V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 84. La lettera fu inviata a Nikolaj Chodatov ed è databile a fine luglio 1900.

<sup>9</sup> D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso*, cit., pp. 19-25.

<sup>10</sup> Nelle sue lettere la Komissarževskaja non usò mai la parola «lavoro» ma «opera». Il verbo utilizzato di solito fu «servire l'opera teatrale», mentre con «lavorare» esprimeva le caratteristiche meramente materiali del mestiere. Il brano è tratto dalla lettera inviata a Nikandr Turkin, critico teatrale e drammaturgo, databile alla prima metà del 1894. V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 35.

<sup>11</sup> Ivi, p. 82. Passo dalla lettera al regista Evtichij Karpov, datata 19 luglio 1900.

Guardo l'indigenza che è intorno a me, l'indigenza scandalosa, silenziosa perché non ha nemmeno la forza di gridare, sì anche inutilmente, e mi torna in mente la vita che noi conduciamo, siamo degli 'eletti' o più esattamente siamo coloro, che si sono eletti, e tale dolore e tristezza mi avvolgono tanto che l'anima se ne riempie e vi annega. C'è una giustificazione a tutto ciò o, più esattamente, dove cercare i diritti a una simile esistenza? L'intelletto suggerisce un'intera serie di parole, frasi, pronte in ogni istante a disposizione per l'ipocrisia del nostro Io. Ecco anche il servire l'arte ed anche il fine più elevato dell'artista, la nobilitazione delle passioni, ma il cuore non si agita per tutto ciò. Che fare? Io non lo so.<sup>12</sup>

Nei mesi di febbraio e marzo 1901 in molte città dell'Impero Russo furono organizzati comizi, manifestazioni, scioperi e agitazioni di studenti e operai per protestare contro le pessime condizioni di vita in cui versava il popolo. A San Pietroburgo il 4 marzo 1901 un corteo studentesco fu caricato e preso a fucilate dalla polizia zarista. Due anni dopo la popolazione ebraica di Chișinău, in Moldavia, fu massacrata da un *pogrom*, di cui il regime zarista era stato l'occulto promotore con l'intento di convogliare la protesta dei contadini e dei lavoratori contro la comunità ebraica, fomentando al tempo stesso l'odio e l'intolleranza religiosa. Fu in quest'occasione che la Komissarževskaja prese per la prima volta una posizione di aperta condanna. Il 3 luglio 1903 l'attrice recitò al teatro Akvarium a Mosca nel dramma *L'allodola* di E. von Wildenbruch e decise di devolvere l'intero ricavato dello spettacolo ai familiari delle vittime del pogrom. Il capo della polizia moscovita inviò un rapporto al ministro della corte imperiale per informare dell'atto compiuto dalla Komissarževskaja.<sup>13</sup> Il resoconto non ebbe conseguenze, data la finalità caritatevole e la popolarità dell'attrice, che ora aveva capito che cosa fare.

#### ***Dalla scintilla s'accenderà la fiamma***<sup>14</sup>

Nel 1902 Vera Komissarževskaja sciolse il contratto che la legava ai Teatri Imperiali, dandone spiegazione in una lettera indirizzata al direttore Vladimir Teljakovskij. L'attrice ricusava ogni profferta fatta per convincerla a restare e chiosava: «Servire un lavoro, che io considero sacro, senza questa fede non posso».<sup>15</sup>

Nel corso dei sei anni di servizio presso il teatro Aleksandrinskij l'attrice aveva preso consapevolezza di sé e della finalità del suo lavoro. Nel 1896 vi aveva debuttato come ingenua comica nel ruolo di Rosi (Fig. 1) in *La battaglia delle farfalle* di Sudermann ricevendo, soprattutto, critiche per la

<sup>12</sup> Ivi, p. 64. La lettera fu indirizzata a Karpov ed è databile al 14 maggio 1898.

<sup>13</sup> Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit. p. 240.

<sup>14</sup> «*Iz iskry vozgoritsja plamja*» (Dalla scintilla s'accenderà la fiamma) è un verso della poesia *Le corde dei suoni profetici infuocati* di Vladimir Odoevskij scritta nel 1829 in risposta ad Aleksandr Puškin a difesa del movimento decabrista, che divenne il motto del giornale *Iskra* (La scintilla) fondato nel 1900 da Lenin.

<sup>15</sup> V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit. p. 119.

recitazione spontanea che non conosceva le pose, ma solo la naturalezza: nessun gesto superfluo, nessuna forzatura. I modi veritieri, le pause per trasmettere diversi stati d'animo, l'espressività intensa dello sguardo non piacquero agli spettatori pietroburghesi: «Questa Rosi è molto vera, ma a noi serve una commediante»<sup>16</sup>. Con il tempo la Komissarževskaja riuscì a conquistare il pubblico e la critica, che ne consacrarono il successo.

Nonostante ciò l'attrice non si sentiva appagata. Le eroine dei drammi di Ostrovskij le avevano permesso di portare sulla scena la questione femminile con una recitazione ben diversa da quella delle grandi attrici di fine Ottocento che, come Marija Savina e Marija Ermolova, erano impegnate a spegnere i toni e a rincuorare. La Komissarževskaja, al contrario, mirava a svelare tutta la drammaticità della situazione, «della rovina del grande animo femminile che è schiacciato, che non trova posto nella vita quotidiana circostante; dei vani tentativi di farlo uscire da esso»<sup>17</sup>. Catturava l'attenzione con lo sguardo magnetico, con il gioco delle mani, con la musicalità della voce che assecondava il respiro, con il canto che ella introdusse anche quando non era previsto nel testo, in un crescendo lirico che portava il conflitto al suo punto più alto (Fig. 2) e «dove bisognava lottare, la recitazione della Komissarževskaja raggiungeva una luce interiore»<sup>18</sup>. Progressivamente si rese conto che non era più in grado di adeguare la sua sensibilità moderna a drammi e tragedie del passato. Sentiva viva l'esigenza di un repertorio della contemporaneità così come del rispetto per il lavoro di preparazione e studio della parte, che aveva bisogno di tempo per essere interiorizzata e sviluppata in una forma nuova. Tutto questo cercò disperatamente di spiegarlo alla direzione dei Teatri Imperiali, lo chiese con fermezza al regista Evtichij Karpov giungendo anche a recitare male per mostrare l'impossibilità di portare sulla scena personaggi che non risuonavano nella sua anima. Quando capì che non avrebbe ottenuto nulla, decise di andarsene per fondare la sua impresa teatrale, dove sarebbe stata libera di scegliere il repertorio e di rappresentare drammi in sintonia con la sensibilità e le problematiche sociali contemporanee.

Dal settembre 1902 l'attrice iniziò una lunga *tournee*, che la portò nelle principali città di tutto l'Impero Russo e che si protrasse fino al maggio 1904, costellata da brevi pause di riposo. Lo scopo principale era raccogliere fondi per affittare uno stabile a San Pietroburgo, fondare il suo teatro e finanziare la futura impresa teatrale: «Sogno un mio teatro, in cui avere la possibilità di dire la mia parola. Questo teatro dovrà essere secondo me

<sup>16</sup> La frase è tratta dal diario della scrittrice Sof'ja Smirnova-Sazonova. Ivi, *Iz dnevnika S. I. Smirnova-Sozonova*, cit., p. 300.

<sup>17</sup> P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, Moskva, Iskusstvo 1950, p. 26.

<sup>18</sup> Ju. Rybakova, Introduzione, in V. F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p.16.

seguace di tutte le tendenze della letteratura e dell'arte europee, ma senza che si distacchi per questo dal repertorio classico, dalla letteratura e dalla vita del suo paese». <sup>19</sup> Fu questo pensiero a guidare la Komissarževskaja che nella ricerca del 'nuovo' in ambito drammaturgico accolse contemporaneamente, ad esempio, l'opera di Maurice Maeterlinck e quella di Maksim Gorkij perché i drammi da portare in scena dovevano essere espressione delle pulsioni, del sentimento e delle questioni urgenti di quel periodo complesso e travagliato. La drammaturgia non fu solo, come affermò Pavel Markov, la ricerca di un supporto e di una risposta alle domande esistenziali dell'attrice; <sup>20</sup> nella scelta delle opere da inserire in repertorio la Komissarževskaja manifestò un pensiero che già *in nuce* conteneva una concezione di più ampio respiro sulla cultura russa, scevra di ogni preconcetto nazionalista e incondizionatamente aperta all'apporto sinergico con quella internazionale. Ricordava Nikolaj Chodotov: «Abituali compagni delle nostre discussioni erano Puškin, Tjutčev, Shelley, Dante, Mickiewicz, Byron, Dostoevskij, Tolstoj, Turgenev, Herzen, Maeterlinck, Čechov, Leonardo da Vinci, Repin, Levitan, Vrubeľ, Beethoveen, Mozart, Schumann, Wagner, Nietzsche e soprattutto Ruskin, il filosofo preferito della Komissarževskaja». <sup>21</sup>

La sua visione moderna si esprime anche nell'accogliere la nuova forma dello spettacolo di regia, che aveva decretato la fine della stagione del grande attore. Per questo motivo cercò di coinvolgere nel suo progetto i migliori registi russi, appartenenti a scuole diverse: da Nikolaj Popov, che era stato uno stretto collaboratore di Stanislavskij, a Nikolaj Arbatov, che aveva lavorato all'Opera Privata Russa di Mamontov, fino a Vsevolod Mejerchol'd, noto per la sperimentazione simbolista avviata in provincia con la sua compagnia *Tovariščestvo novoj dramy* (Società del nuovo dramma), che l'attrice 'bombardò' di lettere fin dal 1903. <sup>22</sup> Nonostante ciò, nella Komissarževskaja era ancora forte la fede nel pensiero filosofico-umanitario di stampo tolstoiano e nei principi che avevano animato il movimento della 'andata al popolo' di fine Ottocento. Da questi derivò il modo di rapportarsi con gli altri membri della compagnia, da lei considerata come 'famiglia artistica' e di cui erano parte integrante e degna di rispetto non solo gli artisti ma anche gli umili inservienti. «A quel tempo, soprattutto a Pietroburgo, era una cosa rara, ma da noi non si avvertivano le differenze tra gli attori e gli operai. L'operaio poteva sedere in presenza

---

<sup>19</sup> *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, cit., pp. 89-90.

<sup>20</sup> P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja (1864-1910)*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> N. Chodotov, *Dalekaja, no blizkaja*, in V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 224.

<sup>22</sup> Cfr. N. Volkov, *Mejerchol'd*, vol. I, Moskva-Leningrad, Accademia, 1929, p. 225. La certezza dell'inizio del rapporto epistolare tra i due artisti al 1903 è fornita dal ritrovamento del telegramma di risposta del regista alla proposta dell'attrice, pubblicato in V. Mejerchol'd, *Nasledie*, Moskva, Novoe Izdatel'stvo, 2006, vol. II, p. 221.

dell'attore, andare nel camerino dell'attore e conversare, e nessuno se ne meravigliava»<sup>23</sup>. Fu per tale ragione che nello spettacolo inaugurale del Teatro Drammatico, *Uriel Akosta* di Karl Gutzkow messo in scena il 15 settembre 1904, la Komissarževskaja decise di non recitare perché il suo teatro era il teatro della 'famiglia artistica', dove la collaborazione era paritetica senza predominio dell'uno sull'altro. E per rendere chiaro anche al pubblico questa sua ferma convinzione non volle che il suo nome apparisse nei manifesti del Teatro Drammatico a indicare la proprietà dell'impresa<sup>24</sup>. Considerando ogni membro della compagnia come parte di una 'famiglia artistica', la Komissarževskaja tenne sempre informati e partecipi tutti delle decisioni da prendere. Queste venivano comunicate, discusse e prese insieme, come accade nei giorni della rivoluzione del 1905 o in occasione del licenziamento di Mejerchol'd nel 1907 perché «[...] non voglio, che la gente, che sta con me, lavori con gli occhi chiusi»<sup>25</sup>. In quei primi anni del XX secolo Vera Komissarževskaja fu l'unica impresaria e direttrice di teatro, che ebbe il coraggio di mostrare apertamente il suo dissenso nei confronti del regime zarista con la personale assunzione delle proprie responsabilità. Non ebbe mai paura, né cessò di adoperarsi per supportare il movimento socialdemocratico, di cui finanziava dal 1903 l'attività della tipografia clandestina del periodico *Iskra* (La scintilla).

La Komissarževskaja attivamente, nella pratica, ha aiutato il nostro partito. Si è prodigata a suo nome quando era necessario soccorrere l'arrestato, ha dato il suo aiuto per la raccolta di risorse materiali durante gli Scioperi o quando la cassa vuota del partito ostacolava il lavoro. [...] L'ingiustizia, la violenza, la crudeltà caratterizzavano quell'epoca, l'epoca zarista. Vera Fëdorovna odiava la sofferenza, l'ingiustizia, la crudeltà, la violenza, cioè tutto ciò che i rivoluzionari odiavano. Per lei la cosa principale nella vita non era la riconciliazione con gli altri, non la passività e il tradizionalismo, ma la creatività, la creazione, la 'ribellione' nella ricerca di forme nuove e più perfette. La Komissarževskaja le ha cercate nell'arte, i rivoluzionari nelle relazioni sociali ed economiche. Ma abbiamo parlato la stessa lingua con lei. Ci è stata vicina e ci ha capito con l'istinto di un'artista innovativa. [...] In quegli anni lontani, far sentire alle persone l'ingiustizia della vita, soffrire insieme agli 'oppressi' era già un passo verso la rivoluzione. La Komissarževskaja, con la sua arte, con la fiamma del suo cuore comprensivo, sensibile, dolorante, seppe far risvegliare questi sentimenti nella gioventù, nella parte migliore, avanzata, operaia della popolazione dell'epoca. Già solo questo è il suo grande merito.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> V. Chvostov, *Vospominanija teatral'nogo plotnika*, in V. F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 257.

<sup>24</sup> Cfr. F. Komissarževskij, *Dramatičeskij teatr V. F. Komissarževskoj v S. Peterburge i ego gastrol'nye spektakli v Moskve (1904-1909)*, in *Sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, cit., p. 156.

<sup>25</sup> V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 168.

<sup>26</sup> A. Kollontaj, *Molodež' zvala ee solncem*, in Ivi, pp. 249-251.

### **L'uccello della tempesta e il suo pubblico-popolo**

Il 12 ottobre 1905 fu messa in scena la *première* del dramma *Deti solnca* (I figli del sole) di Maksim Gorkij con la regia di Arbatov. L'opera, scritta dopo la fallita rivoluzione di gennaio, durante il periodo di prigionia del drammaturgo nella Fortezza dei SS. Pietro e Paolo a San Pietroburgo, riportò un enorme successo. Il piano di regia, basato sull'uso della luce tonale per esprimere gli stati d'animo, fu concordato da Arbatov con l'impresaria che vigilò affinché fosse smorzata ogni forma di cruda aggressività: lo spettatore doveva riflettere sul contenuto, porsi domande e sentirsi solidale con il popolo e non essere passivo testimone del racconto di un fatto di violenza. Filtrando con gli effetti illuminotecnici la riproduzione dell'assalto alla casa del chimico, fu smorzato l'impatto della narrazione scenica di ciò che quotidianamente accadeva nelle strade delle capitali. Lo spettacolo fu apprezzato e replicato per l'affluenza del pubblico a differenza di quanto accadde alla prima rappresentazione dello stesso dramma dieci giorni dopo al Teatro d'Arte, che fu sospesa tra le proteste e l'indignazione degli astanti.<sup>27</sup> A San Pietroburgo, al contrario, il pubblico e la critica applaudirono Maksim Gorkij e gli attori della compagnia, rilevando la capacità della Komissarževskaja di rendere le diverse emozioni del personaggio di Liza, soprattutto, attraverso la gamma vibrante della sua voce soffocata.<sup>28</sup>

Proprio l'interpretazione della Komissarževskaja fu un invito alla 'tempesta', alla protesta attiva, all'azione. In quegli anni di crescita del movimento rivoluzionario la Komissarževskaja era diventata 'l'uccello della tempesta' della scena russa. La sua natura estremamente sensibile e rapidamente reattiva accolse con tutta sincerità l'appello della rivoluzione, perché aveva visto in essa la soluzione di tutte le domande che la assillavano. Quando gli studenti universitari festeggiarono la Komissarževskaja il giorno di chiusura della prima stagione del teatro Passaž<sup>29</sup>, il loro rappresentante si rivolse alla Komissarževskaja con un messaggio di felicitazioni, nel quale si diceva che nessuno dei cambiamenti, introdotti in esso su richiesta della polizia, avrebbe potuto attenuare la riconoscenza da parte degli studenti del ruolo progressista che il giovane teatro e la sua direttrice avevano svolto a Pietroburgo.<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Le vicende di quest'opera, prima contesa tra Teatro d'Arte di Mosca e Teatro Drammatico, poi messa in scena da entrambe con esiti diversi, la lotta della Komissarževskaja contro il monopolio dei drammaturghi imposto di nascosto da Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, sono narrate con supporto di fonti primarie in D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, cit., pp. 208-223.

<sup>28</sup> Cfr. «Novosti i Burževaja gazeta», N. 204, 14 ottobre, 1905, p. 5.

<sup>29</sup> Lo stabile del Teatro Drammatico originariamente era denominato teatro Passaž, dal nome della strada in cui era sito.

<sup>30</sup> P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, cit., pp. 57-58.

La profonda sintonia con il pubblico si fondava non solo sul talento dell'attrice, quanto sulla capacità di volgere la sua attività teatrale sempre in senso sociale a sostegno dei diritti civili.<sup>31</sup> La collaborazione con Mejerchol'd, fortemente voluta dall'attrice fin dal 1903 e avviata nel 1906, interruppe bruscamente questo idillio con lo spettatore.

La svolta verso il modernismo e la drammaturgia simbolista, così come l'aver cercato e accolto l'innovazione portata da Mejerchol'd e dal suo teatro della convenzione, fu spiegata da alcuni studiosi con il modo di essere dell'attrice: «La ricerca della Komissarževskaja è caratterizzata da un costante cambiamento di sé. Il suo percorso non è un miglioramento, ma una negazione di quello precedente. [...] Queste trasformazioni della Komissarževskaja erano il risultato di una coscienza divisa, che cercava intensamente la perfezione creativa».<sup>32</sup> In realtà, l'attrice non ha mai negato quanto fatto in precedenza, né «la sua vita fu una continua, insoddisfatta ricerca d'insolite strade che, dopo averla ammaliata, subito la deludevano».<sup>33</sup> A deluderla furono gli uomini, drammaturghi, attori, registi e letterati, ai quali l'attrice aveva dato piena fiducia credendo, erroneamente, nella sincera condivisione di intenti e nella leale collaborazione paritetica. A Karpov, Čechov, Chodatov, Stanislavskij, Mejerchol'd e, infine, a Brjusov aveva fatto la stessa richiesta in tempi e modi diversi:

Ho bisogno di Voi ora, perché Voi mi avete aiutato. Io ora sono *tutta, tutta* concentrata solo su di un *unico* pensiero: sul mio lavoro, bene, suvvia, bene, siate per me *un vero compagno*, io faccio così poco per esso, ma *devo* lavorare, lo voglio e sono così sola, da non riuscire a lavorare. Io e Voi abbiamo una visione totalmente diversa di alcune cose, intendiamo diversamente il modo di lavorare, ma [...] è possibile andare per strade diverse verso un unico scopo.<sup>34</sup>

La Komissarževskaja chiese a tutti i 'compagni' di vita e d'arte il coraggio e l'onestà intellettuale. Solo Maksim Gorkij dimostrò di stare al suo fianco lealmente, assumendosi pubblicamente la responsabilità del proprio operato. Tutti gli altri tradirono la fiducia riposta.

Quando penso a tutta la lotta, a tutte le difficoltà, che in certi momenti paiono insormontabili, attraverso le quali io ho guidato il mio teatro, quando in questi momenti vedo me stessa sotto questo fardello con le mani tese verso di Voi, mi sembra ridicolo anche solo ipotizzare che la Vostra mano pur

<sup>31</sup> Ju. Rybakova, *Vera Fedorovna Komissarževskaja*, in V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 27.

<sup>32</sup> Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. p. 147.

<sup>33</sup> A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 105.

<sup>34</sup> Il brano è tratto da una lettera a Karpov, scritta nel luglio 1900: V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 82.

involontariamente, anche solo per un istante, abbia reso all'improvviso ancora più pesante questo fardello. Sto aspettando una risposta, ne ho bisogno il più presto possibile.<sup>35</sup>

La ferirono profondamente, anche con azioni meschine: «ogni parola è sgorgata dalla profondità della mia anima, da quella profondità, dove giacciono i più intimi pensieri, sentimenti, parole [...] Vi ho fatto entrare nel *sacra sacrorum* e Voi avete oltraggiato tutto ciò che avete visto»<sup>36</sup>. Pertanto, il 'costante cambiamento' non dipese dall'insoddisfazione delle sperimentazioni avviate, quanto dalla sconcertata constatazione che proprio coloro, ai quali aveva dato piena fiducia, l'avevano tradita. La sua reazione non fu negativa ma propositiva. Impedì al dolore di vessarla e con determinazione e coraggio cercò di continuare la sua strada, l'unica che stava seguendo, guidata da una fede cieca nella missione da compiere.

Nel 1906 la Komissarževskaja inaugurò la fase simbolista-modernista della sua attività teatrale, ma non fu Mejerchol'd, né la cerchia dei letterati e artisti pietroburchesi a 'veicolarla'. Le lettere, scritte a Karpov tra il 1899 e il 1900, documentano come l'attrice fosse già interessata alla drammaturgia simbolista, pur prendendo le distanze dal decadentismo «che manifesta se stesso in tali forme mostruose, che si sforza di giungere a un ideale di pura bellezza e non può dire nulla al mio animo»<sup>37</sup>. Ciò nonostante, secondo lei, tra i decadenti c'erano anche persone alla ricerca della verità spirituale: «Sono ciechi, li compatisco, ma non li seguo»<sup>38</sup>. A Mosca nel 1903 ella mise in scena *Monna Vanna* di Maeterlinck (Fig. 3) ma, contemporaneamente e fino alla sua ultima *tournée*, continuò a incarnare sulla scena anche le amate eroine del repertorio di fine Ottocento: Rosi, Larisa, Varia, Nina... Il suo percorso artistico non rinnegava le fasi precedenti.

Nei riguardi di Mejerchol'd e dei simbolisti della seconda generazione pietroburchese, dei quali si attornì, l'attrice fece un errore di valutazione. La loro sensibilità lambiva marginalmente l'essenza spirituale delle cose ed era tutta volta alla pura rappresentazione di un bello formale, esteriore. La Komissarževskaja ne era consapevole, ma aveva bisogno di tutti loro per portare avanti il suo progetto, che rese esplicito nel manifesto-sipario del Teatro Drammatico, commissionato al pittore modernista Léon Bakst.

Esso doveva introdurre lo spettatore nelle rappresentazioni del 'teatro dell'interiorità'. Il bozzetto del sipario, intitolato *Eliseo*, (Fig. 4) fu costruito usando una prospettiva a volo d'uccello. Bakst dipinse un verde boschetto, dominato da enormi cipressi e piante d'alloro, da sculture e vasi giganteschi, nel quale si aggiravano le figure stilizzate delle anime degli eletti, avvolte in chitoni bianchi e azzurri. La vista dall'alto, il luogo sacro

---

<sup>35</sup> Il passo è tratto dalla lettera a Brjusov, scritta nel giugno 1908: Ivi, p. 173.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 87-88.

<sup>37</sup> Ivi, p. 87.

<sup>38</sup> Ivi.

d'eterna beatitudine, i fiori e, soprattutto, i cipressi «come a guardia dell'ingresso di un regno magico» rimandavano a quella visione notturna, che le aveva fatto «scoppiare il cuore» a Jalta.<sup>39</sup>

La Komissarževskaja scelse Bakst e non Sapunov, Somov o Benois, perché era un pittore modernista: non un decadente, non un simbolista. Il linguaggio stilistico di Bakst era una sorta di esperanto, capace di coniugare la matrice occidentale, razionalista, fondata sulla linea che riproduce e stilizza su piano l'immagine mentale e quella greco-bizantina, che si esprime mediante la potenza evocativa del colore: «There is a blue which can be the colour of a St. Madaleine, and there is a blue of a Messalina».<sup>40</sup>

In *Soeur Béatrice* di Maeterlinck, messo in scena al Teatro Drammatico con regia di Mejerchol'd nel novembre del 1906, la Komissarževskaja incarnò entrambi i ruoli, oltre a quello della Madonna. La tematica della salvezza, il mistero della costante presenza del sacro in circostanze buie e terribili della vita quotidiana attraverso la recitazione di Vera-Beatrice si trasformava in sublime poesia. Trasfigurando la fisicità del corpo mediante un processo di creazione-incarnazione scenica, che si esprimeva nella musicalità della voce, nell'essenzialità del gesto e nell'attrazione magnetica dei suoi occhi scuri, la Komissarževskaja fu capace di legare a sé l'animo dello spettatore, elevandolo liricamente fino a portarlo a varcare insieme a lei la soglia tra il visibile e l'invisibile. Il pubblico e la critica celebrarono questa sua incarnazione come la più alta espressione della sua attività artistica<sup>41</sup> e Beatrice si fuse spiritualmente alla Komissarževskaja per lungo tempo.

Purtroppo, le rappresentazioni successive non risuonarono in lei nello stesso modo e il divario tra la sua concezione di teatro e quella di Mejerchol'd aumentò<sup>42</sup>. Per il regista di Penza, che seguiva le orme di Vjačeslav Ivanov, l'attore era un sacerdote che officiava un rito oscuro per il pubblico: «Disprezzare la folla, pregare la nuova divinità a ogni flusso, dimenticarla a ogni riflusso. E come il mare cambiar colore a ogni ora.

---

<sup>39</sup> Prima di allora il pittore non aveva mai creato un dipinto simile, che non è paragonabile nemmeno agli schizzi di scena per *l'Edipo a Colono* di Sofocle del 1904. Per questo ritengo che il soggetto sia stato concepito con la Komissarževskaja. La studiosa sovietica Pružan sottolinea inoltre che, partendo da questo lavoro, Bakst cominciò a maturare l'idea del dipinto *Terror Antiquus* (1908) realizzando contemporaneamente i primi schizzi. Cfr. I. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst*, Leningrad, Iskusstvo, 1974, pp. 105-107.

<sup>40</sup> M. Fanton Roberts, *The new Russian stage, a blaze of color: what the genius of Léon Bakst has done to vivify productions which combine ballet, music and drama*, «The craftsman», vol. XXIX, n. 3, December 1915, p. 265.

<sup>41</sup> Cfr. Ju. Rybakova, *V.F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, cit., pp. 340-341.

<sup>42</sup> Per quanto riguarda il rapporto con Mejerchol'd e la sperimentazione presso il Teatro Drammatico è impossibile menzionare tutta la letteratura scientifica che ha trattato l'argomento. Si cita per questo motivo solo la monografia focalizzata su tale tematica: G. Titova, *Mejerchol'd i Komissarževskaja: modern na puti k Uslovomu teatru*, Izdatel'stvo S. Peterburgskoj gosudarstvennoj akademim teatral'nogo iskusstva, S. Peterburg 2006.

Come si ride bene in faccia alla folla, quando essa non ci capisce»<sup>43</sup>. La 'famiglia artistica', che Vera Komissarževskaja aveva costituito fondando il Teatro Drammatico, al contrario, era umilmente al servizio del pubblico-popolo da guidare «mano nella mano» verso la presa di coscienza nei confronti della società, della propria spiritualità e della sacralità della vita che unisce gli esseri umani senza discriminazione alcuna.

Il suo teatro dell'interiorità era il luogo della comunione delle anime, dello spettatore-fratello, con il quale si doveva condividere l'esperienza d'affinamento spirituale e di ricerca della verità senza mai dimenticare l'indigenza della gente, «che non ha nemmeno più la forza di gridare». Il profondo rispetto per il popolo russo, di cui desiderava ardentemente il riscatto e per il quale era stata chiamata da Dio ad assolvere un compito sacro da umile servitrice fu la sua stella polare. L'adesione incondizionata all'umanitarismo filosofico e al concetto tolstoiano di *oproščenie* (semplificazione della vita) si rispecchiavano nell'aspetto semplice e privo di orpelli dell'attrice sia nella vita, sia sulla scena perché la vera ricchezza è quella interiore.

Per questo motivo la Komissarževskaja ripudiò «il fulgore delle candele, le rosse aiuole delle poltrone e i nidi di raso dei palchi»<sup>44</sup> per l'interno del nuovo stabile del Teatro Drammatico. All'inaugurazione, nel novembre 1906 in via *Oficerskaja* a San Pietroburgo, era presente Osip Mandel'stam che, ricordando le sue impressioni tempo dopo, scrisse: «L'anfiteatro di legno, le pareti bianche, il panno grigio, tutto pulito come su un panfilo e disadorno come in una chiesa luterana».<sup>45</sup> L'arredamento 'minimalista' del teatro fece riflettere il poeta sulla scelta fatta dall'impresaria: «In sostanza, nella Komissarževskaja trovò la propria espressione lo spirito protestante dell'*intelligencija* russa, un particolare protestantesimo dell'arte e del teatro»<sup>46</sup> [...] La Komissarževskaja andò incontro a quel protestantesimo nel teatro, ma andò troppo lontano e uscì dai limiti del russo arrivando quasi all'europeo».<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> V. Mejerchol'd, *Vstupitel'noe slovo k proektu*, in Id., *Stat'i. Pis'ma. Reči. Besedy*, Moskva 1968, vol. I, p. 91. La frase sopra riportata è estrapolata dal discorso introduttivo sul progetto di fondare la nuova compagnia teatrale del Teatro-Studio di via *Povarskaja* a Mosca, inviato a Stanislavskij il 10 aprile 1905. Il testo è stato tradotto in italiano da D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma, pp. 202-206.

<sup>44</sup> O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78.

<sup>45</sup> Ivi.

<sup>46</sup> Mandel'stam si riferisce al protestantesimo russo, capeggiato da Dmitrij Merežkovskij detto il 'Lutero russo', volto al rinnovamento della Chiesa Ortodossa di cui contestava l'asservimento all'autorità statale e la falsificazione della dottrina di Cristo. Cfr. D. Tschizewskij, *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze, 1965, pp. 314-317.

<sup>47</sup> O. Mandel'stam, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, cit., p. 78.

Questa considerazione a posteriori di Mandel'stam, che sintetizza la posizione della critica e del pubblico dell'epoca contro la sperimentazione simbolista della coppia Mejerchol'd-Komissarževskaja, in realtà era già stata avanzata da Karpov. In una lettera del luglio 1900 l'attrice lo rimproverava per avergli scagliato contro un'immeritata accusa: «da dove mi sia venuta all'improvviso quella "attrazione verso il decadentismo", quella "freddezza nei confronti della vita russa". Come se noi non avessimo fatto mai delle lunghe discussioni su questo tema e a Voi non siano noti i miei punti di vista!».<sup>48</sup>

Il suo atteggiamento non era causato dal disinteresse nei confronti della società russa e dei suoi problemi, quanto dal sincero apprezzamento per la letteratura, l'arte, la musica di ogni Paese, perché c'era «molto di bello, ma una *tale bellezza* è una gran forza ed è proprio quella forza, che può e deve muovere il mondo». <sup>49</sup>

### **L'uccello della tempesta vola in America**

Dopo il licenziamento di Mejerchol'd nel novembre 1907, Vera Komissarževskaja affrontò la situazione per mantenere in vita il suo teatro. La stampa si accanì contro il regista, reo di aver soffocato il talento dell'attrice e di aver trasformato gli attori in docili marionette.<sup>50</sup> Mejerchol'd subì duri attacchi anche dagli stessi simbolisti, come Andrej Belyj<sup>51</sup> e Aleksandr Blok, abituali frequentatori dei «sabati» letterari, organizzati dalla Komissarževskaja presso il suo teatro.

In un articolo per la rivista «*Luč* (Raggio)» Blok scrisse sulla necessità di un radicale cambio di tendenza del Teatro Drammatico: «È anche chiaro che, se *ancora* non c'è un nuovo indirizzo, è meglio, cento volte meglio, proprio la vecchia maniera». <sup>52</sup> La Komissarževskaja non era convinta della necessità di rinnegare tutto quanto era stato fatto, tanto meno di abbandonare l'amato repertorio simbolista. Per questo motivo si rivolse a Nikolaj Evreinov, fondatore a San Pietroburgo dello *Starinnyj teatr* (Antico teatro), per sostituire Mejerchol'd nel ruolo di regista. Anche per quanto riguarda il repertorio non fu fatto un passo indietro. L'impresaria commissionò al poeta Brjusov la traduzione di *Francesca da Rimini* di

<sup>48</sup> V. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 86.

<sup>49</sup> Ivi, p. 83.

<sup>50</sup> Sulla storia delle rappresentazioni al Teatro Drammatico, che non è possibile sintetizzare nell'economia di questo contributo, si rimanda a Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. pp. 91-188; D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso"*, cit., pp. 160-258.

<sup>51</sup> Cfr. A. Belyj, *Simboličeskij teatr (1907)*, «Arabeski», Moskva, 1911, pp. 299-313.

<sup>52</sup> A. Blok, *Sobranie sočinenij*, vol. 5, p. 202. Su Blok e il Teatro Drammatico: Cfr. A. Blok, *Il Teatro Drammatico di Vera Fëdorovna Komissarževskaja*, trad. it. M. Lenzi, «Baubo», II, n. 2-3, aprile 1987, Pisa, ETS, pp. 39-43; M. Lenzi, *Postilla al testo blokiano*, ivi, pp. 43-45.

D'Annunzio, da mettere in scena in prima assoluta al Teatro Drammatico alla fine del 1908.<sup>53</sup>

Nel frattempo, doveva risolvere il dissesto finanziario in cui versava il teatro. L'unica soluzione era intraprendere una nuova *tournee* per tutto l'Impero Russo, avendo la garanzia del successo sia per la fama acquisita, sia per la sincera devozione del suo 'pubblico-popolo'. Per questa ragione l'annuncio della *tournee* americana, dal 2 marzo al 28 aprile 1908, sorprese la stampa e il pubblico russo, anche perché Vera Komissarževskaja non era mai uscita dai confini della nazione. Scegliere di recarsi negli Stati Uniti era un salto nel vuoto e i giornali dell'epoca, così come poi gli studiosi, ne spiegarono la motivazione semplicemente con il miraggio di una cospicua raccolta fondi per la futura stagione del Teatro Drammatico.<sup>54</sup>

È questa una pagina della vita artistica dell'attrice, che gli studi russo-sovietici hanno brevemente commentato riportando succintamente i fatti salienti; mentre una maggiore attenzione alla ricostruzione degli avvenimenti è stata offerta dai contributi americani. La documentazione dell'epoca è costituita principalmente dagli articoli dei giornali, che seguirono dall'inizio tutta la vicenda. Nella prima narrazione storico-critica della *tournee*, pubblicata nel 1915 dopo la morte dell'attrice, il fratellastro Fëdor Komissarževskij annotò: «Sul motivo di questo viaggio di Vera Fedorovna nei giornali russi scrissero per lo più notizie non vere e, come al solito, commenti malevoli e 'previdero' in anticipo anche il fallimento».<sup>55</sup> L'ostilità da parte della stampa era causata da due fondati motivi. Innanzitutto, il timore che la Komissarževskaja potesse trasferirsi in America, com'era accaduto solo due anni prima con l'attrice Alla Nazimova. Una tale preoccupazione nasceva dal fatto che l'organizzatore della *tournee* era l'attore Pavel Orlov (pseudonimo Orlenev),<sup>56</sup> che aveva accompagnato la Nazimova negli USA nel 1905.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> A insaputa dell'attrice, impegnata nella *tournee* americana, Brjusov diede segretamente la traduzione della tragedia al regista Aleksandr Lenskij del Teatro Malyj di Mosca. Ciò nonostante, la Komissarževskaja seppe affrontare la situazione, volgendola a suo favore. La vicenda è stata ricostruita in D. Gavrilovich, *La scena rubata. Vera Komissarževskaja e Francesca da Rimini a Mosca*, «Archivio d'Annunzio», Vol. 4, ottobre 2017, pp- 73-80.

<sup>54</sup> Cfr. Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit. p. 178; J. Romeo, *Vera Komissarževskaia: The American Tour*, «Toronto Slavic Quaterly», 9, 2004,

<http://sites.utoronto.ca/tsq/09/romeo09.shtml> (ultimo accesso 3/10/2022); Valleri J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, Palgrave MacMillan, Palgrave Studies in Theatre and Performance History, New York 2011, p. 49.

<sup>55</sup> F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku* in V. Komissarževskaja, *Al'bom Solnca Rossii*, [1915], Sankt Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2009 p. 30.

<sup>56</sup> Pavel Orlenev (vero cognome Orlov, 1869-1926) fu attore del teatro Malyj di Mosca e del Teatro della Società Letteraria e Artistica di San Pietroburgo. Lavorò anche in molti teatri di provincia. Dal 1900 fu in *tournee* all'estero. Rientrato in patria, fondò nel 1906 un teatro per i contadini, in cui organizzava spettacoli gratuiti. Dal 1913 al 1915 fu attore del cinema muto.

<sup>57</sup> Valleri J. Hohman, *Russian Culture and Theatrical Performance in America 1891-1933*, cit., p. 48.

Il secondo motivo era politico. Alla Nazimova era stata accolta con tutti gli onori come transfuga dalla Russia perché ‘vittima’ dello zar Nicola II, ricevendo la cittadinanza statunitense<sup>58</sup>. La propaganda contro il dispotismo zarista aveva il fine di esaltare il liberale e democratico sistema americano, alimentata anche dall'animosità della stampa russa per queste prime *tournee*. Ancor prima di partire e durante le otto settimane di soggiorno negli USA, la Komissarževskaja si trovò al centro di una diatriba che si consumò quotidianamente sulle pagine dei quotidiani russi e americani con notizie manipolate secondo i reciproci interessi.

Il 7 dicembre 1907 fu pubblicato sul «The New York Times» un articolo per presentare la sconosciuta eroina della scena russa, dal cognome impronunciabile, che aveva avuto il coraggio di sfidare lo zar. Il titolo a caratteri cubitali recitava *Russian Actress to appear here* e nel sottotitolo si leggeva *Miss Kommissarjewskya is Wealthy and Comes of a Noble Family Once Defied the Czar* e infine *Wouldn't take his Dictum on Plays in the Royal Theatres – will hire her own Theatre*. Alcune informazioni furono enfatizzate, come la ricchezza e il titolo nobiliare di Contessa Murav'eva, per accrescere l'interesse sulla personalità misteriosa ed esotica dell'attrice russa.<sup>59</sup> In un altro articolo si elogiava la Komissarževskaja, che «[...] has done more than any other Russian actress to elevate the Russian stage during the past ten years. Her theatre in St. Petersburg, where the masterpieces of Europe are given artistic presentation, has become the pride of the intelligent Russian people, and artists regard it as a great honor to play under her direction».<sup>60</sup> Tra le notizie diffuse ci fu anche quella relativa all'affitto del Daly's Theatre di Broadway a New York, dal 2 al 22 marzo, con l'annuncio dello spettacolo inaugurale *Casa di Bambola* di Ibsen, che mise in allarme Alla Nazimova. L'attrice, che aveva debuttato a Broadway nel 1906 nel ruolo di Hedda Gabler recitando in lingua inglese, era diventata popolare e aveva iniziato la scalata nel nascente *Star System* americano<sup>61</sup>, proprio come interprete delle eroine ibseniane e čechoviane.

L'arrivo della Komissarževskaja, annunciato con un *battage* pubblicitario che insisteva sull'analogia tra le due attrici russe, creò apprensione nella Nazimova che non era disposta ad accettare la concorrenza<sup>62</sup>. Così, quando il 2 marzo 1908 la troupe del Teatro Drammatico fece il suo debutto americano con la messinscena di *Casa di Bambola* al Daly's Theatre, a poca

<sup>58</sup> Ivi, p. 50.

<sup>59</sup> Il titolo di contessa, acquisito dalla Komissarževskaja dall'ex marito Vladimir Murav'ev, non solo era invisibile all'attrice ma non ebbe nemmeno l'effetto sperato dal manager Rosenthal sul pubblico americano. Cfr. C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, London, Routledge, 1996, p. 195.

<sup>60</sup> *Foremost Russian Actress, Idol of Her Countrymen, Appears*, «The New York», 2 febbraio 1908.

<sup>61</sup> J. Romeo, *Vera Komissarzhevskaia: The American Tour*, cit.,

<http://sites.utoronto.ca/tsq/09/romeo09.shtml> (ultimo accesso 3/10/2022)

<sup>62</sup> Cfr. F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 31.

distanza da lì, in un teatro di Broadway Alla Nazimova rappresentò lo stesso dramma recitando nel ruolo di Nora. La popolarità della Nazimova e l'uso della lingua inglese fecero accorrere il pubblico americano, mentre la sala del Daly's Theatre restò semivuota. Ciò fu dovuto non solo alla decisione della Komissarževskaja di recitare in russo fidando nell'affluenza dei suoi connazionali, ma soprattutto a causa della pessima organizzazione che caratterizzò tutta la sua *tourné*. Gli organizzatori non considerarono né i trenta isolati di distanza dal distretto russo di New York al teatro, né il costo proibitivo dei biglietti per la maggior parte degli emigrati<sup>63</sup>.

Questo fu solo l'inizio di una serie di problemi che impedirono in alcuni casi la messinscena dei drammi in repertorio. *La battaglia delle farfalle* di Sudermann fu interrotta dall'agente americano dell'autore, che pretese il pagamento dei diritti per far proseguire la rappresentazione; mentre l'attrice statunitense Margaret Anglin<sup>64</sup> vietò l'allestimento di *Suor Beatrice* di Maeterlinck, anche in lingua russa, perché non avrebbe ceduto a nessuno i diritti da lei acquistati sull'opera. La Komissarževskaja protestò veementemente, ma fu minacciata con la reclusione se non avesse desistito dal proposito. Fëdor Komissarževskij spiegò che l'organizzatore Orlov, così come tutti i membri della compagnia, non conosceva le leggi che regolavano la vita teatrale in America.

Risultò che in America tutti i teatri sono nelle mani di *Syndicate* imprenditoriali<sup>65</sup>, che conducono un'aspra lotta tra di loro, nonché contro gli attori che non appartengono ai *Syndicate*. Anche la maggior parte della stampa è in mano a questi *Syndicate*. Si diceva, ad esempio, che Sarah Bernhardt, quando giunse per la prima volta in America a suo rischio, non poté avere nessun teatro, malgrado ce ne fossero di disponibili, e recitò sotto dei tendoni montati fuori città.<sup>66</sup>

Ignorando l'esistenza di questo trust, la compagnia del Teatro Drammatico ebbe una serie di disavventure. Per ammortizzare le spese, si decise di lasciare il Daly's e di affittare il Thalia Theatre sito nella Bowery street, un

---

<sup>63</sup> Cfr. C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, cit. p. 195.

<sup>64</sup> Margaret Mary Anglin (1876-1958) era un'attrice canadese. Nel 1894 esordì a New York come somma interprete dei drammi di Shakespeare. Nel 1905 Sarah Bernhardt la volle con sé in *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck consacrandola come nuova star del teatro americano.

<sup>65</sup> Nel 1896 alla Holland House di New York City un gruppo di manager e di proprietari di teatri decisero di creare il 'Theatrical Syndicate', mettendo insieme tutti i teatri americani che rappresentavano o possedevano, per un miglior funzionamento d'impresa. Nacque il primo monopolio, un trust, organizzato su scala nazionale. Le compagnie teatrali in America prosperarono grazie ai tour tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Il Sindacato deteneva i teatri più importanti delle grandi città che ospitavano le *tournées*. Filadelfia fu la prima città completamente sotto il giogo del Sindacato. Solo nel 1910 grazie alla creazione della 'National Theatre Owners Association' il Sindacato perse il controllo sul teatro americano.

<sup>66</sup> F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 30.

quartiere meno abbiente di New York. Il Thalia era gestito dalla comunità yiddish e faceva parte della 'Hebrew Actors Protective Union'. L'impresario della compagnia yiddish si accordò con la Komissarževskaja, dandole la disponibilità del teatro dal 23 al 28 marzo 1908. Gli attori e i lavoratori del Thalia si sentirono prevaricati da questa decisione non precedentemente concordata con loro e per protesta bloccarono tutte le attività del teatro. Il 22 marzo uscì un articolo sul «The New York Times» dal titolo *Actors Locked Out at Thalia Theatre. Yiddish Performers Raise a Storm Against Vera Komisarzhovsky [...] Try to start a boycott. The Send Out a Circular Urging the East Side to Quite Patronizing the Playhouse.*<sup>67</sup>

La compagnia del Teatro Drammatico abbandonò il Thalia, lo sciopero rientrò, ma la campagna mediatica gettò cattiva luce sulla Komissarževskaja che nel frattempo era riuscita a ottenere il Lyric Theatre di Broadway. La sera della prima rappresentazione entrò a sorpresa la polizia: lo spettacolo fu interrotto e gli spettatori furono invitati a uscire perché il teatro non aveva la licenza.<sup>68</sup> Frustrati da queste continue disavventure, gli artisti russi lasciarono New York e anticiparono il tour in provincia che avrebbe dovuto toccare Chicago, Boston, New Orleans ma, a causa delle perdite economiche subite, esso fu limitato alle città di New Haven e di Filadelfia.

Rientrata a New York, la compagnia del Teatro Drammatico mise in scena *Casa di Bambola* di Ibsen al Thalia Theatre il 19 aprile 1908: era l'ultimo spettacolo della *tournee* americana. I russi immigrati dell'East Side affollarono il teatro. Alla fine del secondo atto l'entusiasmo del pubblico raggiunse il culmine: il sipario si alzò una dozzina di volte per applaudire Vera Komissarževskaja e alla fine fu impossibile continuare la rappresentazione. L'attrice fu portata in trionfo e le furono regalati così tanti fiori, che furono necessari due camion per portarli via.<sup>69</sup> Una settimana dopo la troupe del Teatro Drammatico si imbarcava sul transatlantico alla volta dell'Europa.

L'avventura americana era finita con notevoli perdite economiche anche se, nel complesso, non può essere definita un fallimento. L'impatto con il pubblico americano non fu del tutto negativo. Naturalmente recitare in russo fu una scelta infelice, pur considerando che era normale per i grandi attori dell'epoca utilizzare la propria lingua nelle *tournee* all'estero. Il problema principale fu la contrapposizione con Alla Nazimova, che aveva da subito accettato le regole, i costumi, la cultura e la lingua del paese ospitante e che divenne il metro di paragone della stampa statunitense per valutare la Komissarževskaja. I critici si divisero tra chi criticava e chi

<sup>67</sup> Cfr. *Actors Locked Out at Thalia Theatre*, «The New York Times», 22 marzo 1908.

<sup>68</sup> V. Borovsky, *A triptych from the Russian Theatre. The Komissarzhovskys*, Hurst & Company, London 2001, p. 198.

<sup>69</sup> *Enthusiastic Adieu For Komisarzhovsky*, «The New York Times», 20 aprile 1908.

elogiava le sue capacità interpretative ed espressive e questo accadde anche dopo la visione dello stesso spettacolo. La studiosa Catherine Schuler cercò di comprenderne le cause: «Perhaps [...] she offered an image that was intriguing to an educated American élite with European art and culture, but not compelling in the broader commercial context, which required sensuous exoticism from foreign actresses».<sup>70</sup>

Di là dalla ricezione di pubblico e critica, ciò che è stato poco considerato dagli studi sono le motivazioni di questa *tournée* in America che la stessa Vera Komissarževskaja aveva spiegato in una serie di interviste, rilasciate alla stampa statunitense. Stupisce quanta poca attenzione sia stata data a esse dagli studiosi, che hanno banalizzato l'intera vicenda riducendola a meri problemi finanziari, alla delusione per l'esperienza teatrale con Mejerchol'd, all'insoddisfazione e perenne ricerca di novità da parte dell'attrice. Se fosse stata spinta dalla sola necessità economica, l'attrice avrebbe organizzato un viaggio per l'Impero russo. Se avesse desiderato cercare nuove forme performative e di allestimento dello spettacolo, sarebbe andata in una qualunque nazione europea: conosceva il francese e l'italiano, aveva studiato e amato la letteratura, la musica, l'arte, la scienza e la filosofia dei popoli dell'Europa occidentale. Se avesse voluto riprendersi da delusioni subite, avrebbe trovato rifugio nei luoghi ameni delle sue vacanze in Italia e in Svizzera. Perché attraversare l'Oceano Atlantico? Il fratello Fëdor tentò di convincere la sorella a rinunciare a un'impresa così rischiosa, ma si rese conto che la caparbia, con cui difendeva il suo progetto, era dettata da altro: «L'interessava la possibilità stessa di un tale viaggio. E diceva: "Anche se non ci guadagno nulla, io partirò"».<sup>71</sup>

### **L'internazionale del dramma**

Il primo incontro con la stampa americana avvenne nel salone del transatlantico, il giorno successivo al suo arrivo. I giornalisti rimasero sorpresi dal suo abbigliamento semplice, dall'assenza di gioielli, dall'atteggiamento schivo (Fig. 5). L'attrice che era dinanzi a loro non assomigliava per niente a colei, che avevano annunciato nel *battage* pubblicitario dei mesi precedenti. Per intendersi fu necessario l'intervento di un interprete, che traducesse in francese le domande, e la prima fu il motivo di quella *tournée*: «My object in coming to this great country – disse la Komissarževskaja – is to familiarize the American people with Russian dramatic art. I have looked forward to this visit for some time, and now that I am here at last, I can hardly believe it».<sup>72</sup>

'Familiarizzare' per l'attrice voleva dire farsi conoscere e conoscere l'altro, avviare un dialogo artistico con il popolo americano esplicitando da subito

---

<sup>70</sup> C.A. Schuler, *Women in Russian Theatre: The Actress in the Silver Age*, cit. p. 196.

<sup>71</sup> F. Komissarževskij, *O Vere Fedorovne i ee poezdke v Ameriku*, cit., p. 30.

<sup>72</sup> *New Russian Actress comes to play here*, «The New York Times», 27 febbraio 1908.

la propria poetica: «My idea of the highest art is that it must be a combination of realism and idealism. In my repertoire you will find three sorts of plays – the realistic, the idealistic, and the mystic. It seems to me that the drama is not progressing in France to-day as much as in Germany. Perhaps Maeterlinck is the newest of all the new forms».<sup>73</sup> La sua concezione teatrale mirava a superare il bipolarismo tra naturalismo e simbolismo e la scelta delle opere di Andreev, Čechov, Gorkij, Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck e Sudermann, che avrebbe portato sulla scena americana, era giustificata dal fatto che: «They will in a way illustrate the advancement and the attainment of the “new form”».<sup>74</sup>

Il giorno prima del debutto al Daly's Theatre fu organizzata una conferenza stampa all'Hotel Plaza di New York, nella quale fu chiaro a tutti che la Komissarževskaja, a differenza di Alla Nazimova, non accettava di presentarsi all'opinione pubblica americana né come eroina, né come vittima del regime zarista, perché rifiutava ogni forma di commercializzazione e strumentalizzazione della propria persona a fini pubblicitari e politici. Pertanto invitò i giornalisti a porle solo domande inerenti il suo lavoro.

If you want to talk about politics I cannot do it. I never talk about politics. It appears to me that politics and the drama are two great subjects – too great to mingled. If you want to talk about the drama – then I will talk as much as you please. [...] I do not believe in the ultra-naturalism in what you might call naturalism. Life is not really as brutal as that, and people are not such animals. There must be something more elevated on the stage, something higher and more artistic. In my work I strive for a combination of symbolism and realism - for the underlying significance of things. Oh no! *Naturalism is not the real art!*<sup>75</sup>

La concezione teatrale della Komissarževskaja, mai esposta in alcuno scritto teorico, ebbe la prima, formale, definizione in questa intervista. Il suo teatro dell'interiorità prendeva in modo netto le distanze dal naturalismo, ma non dalla naturalezza del gesto e della voce attraverso i quali l'anima si esprimeva, elevando lo spirito fino a superare quella soglia che divide le cose visibili dalle invisibili. Questa era la sua 'terza via' che includeva, superandoli, gli stilemi di naturalismo e simbolismo per rappresentare «something more elevated on the stage, something higher and more artistic».

A focalizzare ancora meglio la finalità della *tournee* fu la domanda sul repertorio del Teatro Drammatico. Vera Komissarževskaja rispose affermando: «It is not true that I produce only dramas of present day at my Drama Theatre in St. Petersburg. The real drama is not the drama of the

<sup>73</sup> Ivi.

<sup>74</sup> *Not politics Only Drama Komisarzhevsky*, «The New York Times», 1 marzo 1908.

<sup>75</sup> Ivi.

present or the drama of the past. It is the *eternal drama* – perhaps the drama of the future, who knows? It is the drama not of locality, but the drama of all the world: *the international drama*».<sup>76</sup>

Il dramma è eterno, universale, internazionale. L'internazionalità del dramma crea un ponte culturale e teatrale tra Vecchio e Nuovo Mondo, tra Russia e Stati Uniti, tra popoli separati geograficamente, ma non spiritualmente, perché è «the drama of all the world». Era questo il motivo principale del viaggio in America della Komissarževskaja: un progetto per un teatro futuro di più ampio respiro che puntava all'universalità. Il desiderio di ricercare nuovi codici espressivi si coniugava ora con l'esigenza di un progetto di internazionalizzazione del dramma, di un utopico connubio tra teatro russo e americano.

I am always searching for the new form, the new dramatic idea and the new inspiration. I search and search. That was why I opened my own theatre in St. Petersburg - to hunt for the new form and to keep on hunting. That is one reason why I have come to America - to New York. I try to discover the new things and I am always looking for progress. [...] While I am in America I shall go to the theatre when I can. There is much that I do not understand, but shall try to observe.<sup>77</sup>

Voleva conoscere l'America e il suo teatro senza pregiudizi e voleva osservare da spettatrice come il pubblico statunitense accoglieva una rappresentazione teatrale, credendo sinceramente nell'universalità del dramma e dell'arte scenica.

I am interested in coming to this country and trying to learn about it. [...] I want to bring that new drama here. Also I want to learn things here and to understand new things to add to my own art. [...] I know what people say about the commercialism of the drama in New York, but I do not believe it. They told me all about that when I made my plans in Russia. They said that certain forms of art would not be appreciated here. But I know that there must be right people here in this city. I know that must be people interested in new drama we are searching for.<sup>78</sup>

In America esistevano persone che apprezzavano ogni nuova forma di sperimentazione teatrale, ma erano un gruppo ristretto di intellettuali. La maggioranza del pubblico americano aveva gusti e interessi molto diversi rispetto a quello europeo. Capì che la messinscena teatrale era per lo spettatore medio statunitense uno spettacolo di intrattenimento e comprese che, se anche la compagnia del Teatro Drammatico avesse recitato in inglese, non ci sarebbe stata quella stessa presa sul pubblico, quell'impatto forte che sempre aveva avuto in Russia. Familiarizzare con gli spettatori

---

<sup>76</sup> Ivi.

<sup>77</sup> Ivi.

<sup>78</sup> Ivi.

americani era necessario e doveroso al fine di creare un'internazionale del dramma, ma otto settimane di *tourn ee* non erano sufficienti per attuare un progetto cos  visionario.

La Komissar zevskaja si assunse le sue responsabilit  sulle tante disavventure occorse, ma non per questo la sua iniziativa era stata del tutto fallimentare. Aver portato fuori dall'Impero russo la sua compagnia teatrale facendola conoscere in America e, al tempo stesso, aver permesso ai suoi attori di familiarizzare con il teatro e il pubblico americano era comunque un risultato apprezzabile. L'idea di collaborare a livello internazionale grazie all'universalit  del dramma, che toccava l'animo di tutti gli esseri umani, era un progetto possibile in un teatro futuro e Vera Komissar zevskaja lo credeva fermamente, perch  nell'arte scenica c'era «molto di bello, ma una *tale bellezza*   una gran forza ed   proprio quella forza, che pu  e deve muovere il mondo».<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> V. Komissar zevskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 83.