

**DAL MONDO ALLA ROVESCIA DI SAVVA
MAMONTOV ALLE IPOSTASI DI LUCE DI VERA
KOMISSARŽEVSKAJA**

Donatella Gavrilovich

Abstract

THE UPSIDE-DOWN WORLD OF SAVVA MAMONTOV AND THE HYPOSTASIS OF LIGHT BY VERA KOMISSARZHEVSKAYA.

Savva Mamontov identified the sacred and tragic essence of modern theater in the titanic struggle between the narrow-minded materialist conception, dominant in Russia in the nineteenth century, and the hidden spiritual energies of the Russian people. Searching for the "Truth in Beauty", he renovated the religious and choral origin of the theater. The children of his artistic circle recited biblical tragedies written by him. Among them there was also Konstantin Stanislavsky. And the adults instead recited farces and comedies! The theater returned to be an instrument of spiritual and social education and the whole community became involved in it as a rite. Into the groove of this experimentation also came Vera Komissarzhevskaya. She believed strongly in acting is as a service to the Russian people. It was like a mission for her, a call from God. The Russian people nicknamed her "Joan of Arc" and she led the people, as long as she lived, free of restrictions and compromise. In a gradual process of spiritual refinement Vera Komissarzhevskaya came to transfigure herself, when she recited, up to embody itself in the concept of the tragic.

La concezione estetica mamontoviana si fondava sui concetti universali di Vero (Fede) e di Bello (Arte), intesi non in contrapposizione tra di loro ma in armonico equilibrio. Da ciò discendeva il concetto di contenuto e di forma di un'opera, che ne era l'equivalente concreto e finito. L'opera, di qualunque genere artistico essa fosse, aveva il compito di rendere percepibile l'immaterialità dell'essenza spirituale attraverso la sua finita forma materica. La forza dell'energia divina, che l'aveva originata, doveva essere trasmessa integra e vitale allo spettatore mediante l'espressione

formale raggiunta. Alla visione di Savva Mamontov diedero la loro adesione tutti i più importanti artisti russi di fine XIX secolo che, accolti nel circolo moscovita e poi nella colonia di Abramcevo, fecero proprio il motto ricercare e rendere “il Vero nel Bello”¹.

Nell’ambito delle arti figurative i mamontoviani diedero prova di saper ottenere un tale risultato attraverso la particolare interpretazione data della forma modernista e della teorie delle corrispondenze (esemplare è tutta la produzione di Michail Vruble’); mentre, invece, per quanto riguarda la rappresentazione teatrale i problemi da affrontare e superare per giungere a un risultato simile erano ben più complessi. Lo spettacolo, fosse esso nella forma domestica delle prime messinscene sperimentali o in quella pubblica della *Častnaja Russkaja Opera Mamontova* (Opera Privata Russa di Mamontov), doveva considerare di là dalle scenografie e dai costumi soprattutto l’apporto della recitazione sia riguardo al singolo attore di prosa o lirico, sia riguardo al coro o alla folla delle comparse. Il recitativo drammatico e lirico, arenato alle usuali convenzioni, aveva il merito di consegnare allo spettatore il contenuto dell’autore nella sua integrità ma senza alcun legame veritiero con l’insieme scenico. Savva Mamontov affrontò il problema da regista (senza sapere di star inaugurando un tale ruolo) optando per un’interpretazione del testo che doveva essere adatta alle necessità del nuovo spettacolo teatrale, in cui la figura del “grande attore” scompariva a vantaggio dell’*ensemble*, e per una nuova forma recitativa libera dai tipici *cliché* ottocenteschi. La lotta, che Mamontov intraprese contro alcune convenzioni recitative fortemente radicate in teatro e contro la statuaria presenza del coro sulla scena, lo portarono nei primi anni Novanta del XIX secolo a raggiungimenti inusitati: basti pensare alla decisione di porre il coro di schiena agli spettatori oppure di farlo muovere come “folla viva” sul palcoscenico: «Mi serve una folla, il movimento del popolo, l’ambientazione e non un coro di cantanti; ne ho abbastanza dell’immobilità, bisogna cercare di ottenere una scena reale, viva, espressiva!»².

¹ A. Gusarova, *Vruble’*, Fabbri Editori, Milano 1966, p. 6.

² V. Škafer, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936, p. 144.

L'estetica mamontoviana non mirava però al mero naturalismo sulla scena: esso era considerato solo un mezzo per raggiungere un certo risultato e non il fine ultimo della rappresentazione come, al contrario, fu per la successiva sperimentazione di Stanislavskij nei primi anni di vita del Teatro d'Arte. Il Vero a cui tendeva Mamontov non era mimesi della realtà, non era la famosa *tranche de vie* del Théâtre Libre di Antoine, ma era ciò che di profondamente sacro e universale era contenuto nel messaggio che si desiderava trasmettere al pubblico, quale insegnamento alto: etico, estetico, religioso. Mamontov, come già Sergej Aksakov, Lev Tolstoj, Fëdor Dostoevskij e Nikolaj Gogol', si era fatto banditore dei principi e delle finalità dello Slavofilismo. Per tutti loro, ma anche per tanti attori russi dell'epoca e basti citare Marija Ermolova, la grande attrice del Teatro Malyj di Mosca, il teatro era considerato come una "cattedra" ovvero come lo strumento didattico per eccellenza, mediante il quale far riflettere lo spettatore sui problemi esistenziali e su quelli sociali e politici che lo attanagliavano e angustiavano. Il teatro era inteso anche come strumento d'impegno civile militante, vitalmente presente nell'organismo nazionale e volto all'educazione e alla crescita del popolo russo. Il lavoro dell'attore era, dunque, degno di ogni rispetto perché egli, aderendo a tale visione etica ed estetica, non appariva sulla scena per mostrare il suo talento (che comunque gli sarebbe stato riconosciuto), ma per compiere un servizio utile a tutta la società. Solo tenendo presente quanto peso ebbe l'adesione incondizionata ai principi dello Slavofilismo da parte di moltissimi fautori del teatro russo tra la fine del XIX-inizio XX secolo, si possono comprendere le motivazioni e le cause che determinarono soprattutto in Russia raggiungimenti di altissimo livello: quali lo spettacolo della sintesi delle arti o la nascita della regia e della coreografia.

L'importanza del ruolo svolto da Savva Mamontov nell'invenzione della regia e dello spettacolo sinestetico in Russia è stata riconosciuto subito dai due massimi esponenti nel campo artistico e teatrale quali Vasilij Kandinskij³ e suo nipote Konstantin Stanislavskij⁴, entrambi coinvolti in mo-

³ W. Kandinsky, *Dell'artista*, in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti*, P. Sers (a cura di), Milano 1989, vol II, p. 219.

do diverso nella sua sperimentazione⁵. Stanislavskij chiamava Mamontov «mio maestro d'estetica»⁶ e invitandolo alla prova generale di *Car' Fëdor Ioannovič* di Aleksej Tolstoj, con cui si inaugurava il Teatro d'Arte il 12 ottobre 1898, scrisse:

Stimatissimo Savva Ivanovič!

Oggi alle 7 in punto al Teatro Ermitaž si darà la *prova generale* di *Fëdor*. Sottolineo la parola *prova generale*, perché Voi non Vi aspettiate qualcosa di totalmente finito. Vi saranno delle imperfezioni, che dovremo eliminare.

Tenendo conto di ciò non vi sarà il pubblico alla prova generale. Voi invece, come uomo di teatro, che comprende la differenza tra una prova generale e uno spettacolo, come conoscitore dell'antichità russa e grande artista, saremo felice di avervi alle prove.

Aiutateci a correggere quegli errori, che inevitabilmente sono sfuggiti in un così difficile allestimento, qual è lo *Car' Fëdor*.

Nella gradita speranza di vederVi, resto a Vostra disposizione e a Voi devoto.

K. Alekseev⁷

Nel corso del Novecento sia in Unione Sovietica e sia in Occidente la personalità di Savva Mamontov è stata totalmente sottovalutata nell'ambito degli studi sul teatro di regia. A lui è stato riconosciuto il merito di “mecenate”, di industriale “illuminato” per la creazione di quel circo-

⁴ K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Mosca 1958, vol. V, pp. 133-134 e p.542, nota n. 8; e anche vol. I, pp. 83-86; vol. VII, Mosca 1960, p. 151. K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, a cura di G. Guerrieri, trad. di M. Borsellino De Lorenzo, Einaudi, Torino 1963, p. 97. Cfr. D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 107-111.

⁵ J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Fabbri, Milano 1993, pp. 43-44; D. Gavrilovich, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in *Verso la "sintesi delle arti". Un aspetto della cultura artistica europea tra Ottocento e Novecento*, Bagatto, Roma 1993, pp. 46-76; D. Gavrilovich, *I maestri russi del giovane Vasilij Kandinskij: un percorso di ricerca*, in I. Schiaffini – C. Zambianchi, *Contemporanea. Scritti di Storia dell'Arte per Jolanda Nigro Covre*, Campisano Editore, Roma 2013, pp. 99-104.

⁶ K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. VII, p. 151.

⁷ Ivi, Lettera N. 64, trad. it. in D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., p. 110.

lo artistico moscovita e della nota Colonia di Abramcevo⁸, alla cui sperimentazione artistica è stata attribuita la rinascita delle arti in Russia alla fine del XIX secolo. In URSS la censura politica si adoperò per mettere subito in ombra la figura di Mamontov in quanto esteta, formalista e capitalista. Solo negli anni Settanta fu edita la prima monografia su di lui e poi calò di nuovo il “silenzio” fino agli anni Novanta⁹. In Occidente Mamontov fu conosciuto come fautore dello stile Modernista in Russia e il suo nome fu costantemente legato al ruolo di mecenate delle arti, mentre l’attività teatrale fu considerata quasi da tutti gli studiosi¹⁰ come una sorta di originale corollario. La vera svolta negli studi si ebbe in occasione della ricorrenza del centenario della sua morte nel 2008, quando anche per l’industriale mecenate fu avviato il processo di “riabilitazione”. In Russia comparve il primo volume incentrato esclusivamente sull’attività dell’Opera Privata, seguito immediatamente due anni dopo dalla pubblicazione statunitense della musicologa Olga Haldey¹¹.

Il volume della Haldey raccoglie una quantità enorme di documenti, ricostruendo concretamente le vicende storico-economiche dell’impresa

⁸ Fama internazionale la raggiunse soprattutto grazie al volume di C. Gray, *The Russian experiment in Art, 1863-1922*, Thames and Hudson, London 1962, pp. 16-18. Da allora tutte le successive pubblicazioni occidentali, in modo particolare quelle statunitensi, hanno concentrato la loro attenzione al solo ambito delle arti figurative tratteggiando Mamontov come mecenate, filantropo illuminato.

⁹ M. Kopišcer, *Savva Mamontov*, Iskusstvo, Moskva 1975; E. Arezon, *Savva Mamontov*, Russkaja Kniga, Moskva 1995; V. Bachrevskij, *Savva Mamontov*, Molodaja Gvardija, 2000.

¹⁰ Il ruolo di regista, svolto da Mamontov, e l’influenza esercitata su Stanislavskij e sulla riforma della messinscena dei teatri russi sono stati messi in luce dalla scrivente prima in alcuni articoli, apparsi in riviste d’arte negli anni Ottanta, e poi dimostrati attraverso documenti tradotti e commentati in D. Gavrilovich, *Profumo di Rus’. L’arte del teatro in Russia. Scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, cit., pp. 77-124. La ricostruzione di alcuni spettacoli domestici e dell’Opera Privata, l’influenza esercitata sia da un punto di vista teorico, sia pratico da Mamontov nelle messinscene drammatiche, liriche e di danza in Russia tra il 1880 e il 1904 è stata in seguito ampiamente esposta nel volume D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011, pp. 30-40 e 56-90.

¹¹ Cfr. O. Haldey, *Mamontov’s Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington 2010.

mamontoviana e focalizzando l'attenzione sulle finalità e sugli intenti perseguiti dai fautori degli spettacoli dell'Opera Privata per poi compararli con le diverse, a volte travisate, interpretazioni date sia dalla critica contemporanea, sia dai ricercatori moderni. Nella ricostruzione delle vicende che hanno portato alla creazione di quest'importante impresa privata, così come nell'analisi degli spettacoli lirici da essa rappresentati, la studiosa statunitense giunge a cogliere e a mettere in evidenza l'aspetto riformatore e rivoluzionario di tale sperimentazione (compreso dalla scrivente già alcuni decenni fa¹²), dalla quale si dipartono tutte le successive esperienze del teatro russo, non solo lirico ma di danza e di prosa.

Almost single-handedly Mamontov created the concept of operatic stage director, training the first generation of Russia opera régisseurs and developing novel acting and staging techniques influenced by contemporary spoken drama troupe, such as the Meininger Theater. His approach would prove highly influential on both operatic and dramatic stage of the new century, as it impacted the work of revolutionary stage directors Konstantin Stanislavsky (1863-1938), Alexander Sanin (1869-1956), and Vsevolod Meyerhol, all of whom were aware of Mamontov's work and benefited from personal interaction with him¹³.

Ciò nonostante, il taglio dato dalla Haldey alla sua indagine è fortemente legato all'ambito di sua pertinenza ovvero quello musicale che, come dimostra, Mamontov ha trascurato puntando piuttosto alla rappresentazione dello spettacolo nel suo complesso, curando in particolar modo la scenografia e soprattutto la recitazione e il movimento dei cantanti e del coro.

[...] as we have already witnessed, Mamontov did tend on occasion to discount the quality of the musical setting as a factor in a new opera's stage success. On the other hand, when writing a libretto for a work that he would later produce, he

¹² Le mie affermazioni, relativamente all'innovazione della concezione registica della messinscena degli spettacoli domestici e poi dell'Opera Privata attuata da Mamontov, pubblicate in articoli e contributi in volumi dal 1983 al 2011 hanno finalmente trovato una conferma in Occidente proprio grazie allo studio della Haldey.

¹³ O. Haldey, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., p. 5.

aimed from the beginning to built the drama into the score. This way, the blending of acting and singing he required from his troupe would naturally result.[...] Mamontov's goal was to employ the power of drama (and when available, the distraction of visual effect) to counterbalance the weakness of the music. «If there are weak points in the opera -he wrote to his singer- you must carry it with the *strength of acting and movement*»¹⁴.

Se, dal punto di vista musicale, tale accentuata attenzione da parte di Mamontov per recitazione e scenografia nella rappresentazione di un'opera lirica è in un certo senso velatamente criticata dalla musicologa statunitense, nell'ambito degli studi teatrali, al contrario, essa assume un'importanza del tutto diversa. E la stessa Haldey, d'altronde, non può non riconoscerne la valenza positiva tanto che grazie all'uso di una lingua veicolare come l'inglese il ruolo rivestito da «Mamontov as stage director»¹⁵ è apertamente dichiarato e riconosciuto a livello internazionale in un paragrafo del suo libro, che così intitolato lo esemplifica.

Attualmente in Russia, anche tra gli specialisti del settore, il ruolo di Savva Mamontov sta acquistando velocemente peso e il processo di riabilitazione e “beatificazione” ha raggiunto il suo culmine tra il 2008 e il 2011 in occasione del centenario della morte e dei 170 anni dalla nascita. Se in epoca sovietica la riabilitazione (che significava l'autorizzazione alla ripresa degli studi) passava attraverso il giornale *Pravda*, organo ufficiale del PCUS, nel primo decennio del XXI secolo l'informazione alle masse è veicolata attraverso i mass media e le nuove tecnologie digitali. Per divulgare in modo capillare la conoscenza del mecenate russo e della sua opera al grande pubblico, sono state utilizzati i canali televisivi, radiofonici e le relative registrazioni delle trasmissioni messe su siti Internet¹⁶. Non solo. Il rapporto di discepolato tra Mamontov e suo nipote Stanislavskij, che fu “insabbiato” e oscurato dalla censura sovietica per motivi politici, oggi è messo in luce non solo mediante le pubblicazioni scientifiche, ma anche

¹⁴ Ivi, pp. 238-239.

¹⁵ Ivi, pp. 132-143.

¹⁶ <http://rosreferat.ifolder.ru>; <http://www.moskva.fm/marks>; <http://www.youtube.com/watch?v=LOKc-zLNhcc>

attraverso eventi come, ad esempio, la mostra organizzata dal Teatro d'Arte di Mosca "A. P. Čechov", dal Museo del Teatro d'Arte di Mosca e dall'Archivio Principale del Dipartimento della città di Mosca del novembre 2011, intitolata *Savva Mamontov. Konstantin Stanislavskij. Paralleli...*¹⁷. L'intento dichiarato dei curatori di questa esposizione non si è limitato al confronto tra la vita e l'opera dei due grandi fautori della riforma teatrale quanto, piuttosto, si è focalizzato sui punti di contatto, sulle intersezioni e/o influenze dell'uno sull'altro¹⁸.

Nell'economia del presente saggio ciò che ci preme evidenziare di Mamontov è la sua visione estetica, circoscritta alla sperimentazione teatrale di nuove forme espressive e in modo particolare di quelle recitative.

Egli diceva: «Nell'opera lirica non c'è bisogno, come nel dramma, di minuti particolari; bisogna ricordare che musica e canto occupano qui un posto primario; ciò nonostante questo non significa "un concerto in costume sullo sfondo di decorazioni sceniche". La recitazione degli attori deve sempre essere all'altezza delle esigenze della messinscena»¹⁹.

Non esiste alcun testo teorico o pedagogico di sua mano; sono state tramandate solo testimonianze dirette, riportate in lettere o memorie di amici, parenti e conoscenti che parteciparono alla sperimentazione. Da quel "turbine festivo"²⁰ che era, Mamontov rovesciava l'idea stessa di convenzionalità stravolgendo ogni modello preconfezionato²¹. Egli si rese conto che, solo investendo di questo ruolo coloro che attori di mestiere non erano, c'era la possibilità di sperimentare e di giungere a nuove forme

¹⁷ <http://mosarchiv.mos.ru/meropriyatiya/vystavki/674027/>

¹⁸ Mi auguro che presto anche tutti i nessi, da me individuati nel corso delle ricerche, tra Mamontov e Djagilev, Mejerchol'd, Michail Čechov trovino riscontro nei futuri studi russi e statunitensi.

¹⁹ V. Škafer, *Sorok let na scene russkoj opery. Vospominanija*, Iskusstvo, cit., p. 154.

²⁰ D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1970, p. 87.

²¹ Per quanto riguarda le linee guida della nuova concezione mamontoviana della preparazione e realizzazione dello spettacolo si rimanda a D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, cit., pp. 56-62.

espressive. Un esempio singolare del modo di procedere di Mamontov è costituito dalla messinscena della tragedia biblica *Iosif* (Giuseppe), da lui stesso composta²² e rappresentata nella sua abitazione moscovita il 29 dicembre 1880²³. L'opera, ignorata nel testo della Haldey così come tutte le altre sue creazioni drammatiche, è stata curiosamente pubblicizzata in Russia in questi ultimi anni e portata all'attenzione del grande pubblico da trasmissioni televisive culturali, poi messe in rete²⁴ tra il 2010-2012. Probabilmente, l'interesse per quest'opera mamontoviana è giustificato dal tema scelto, abbastanza sorprendente per una personalità mondana dell'alta finanza, e dalla troupe che vi recitò.

Per quanto riguarda il soggetto biblico esso fu scelto dall'artista per raccontare di se stesso e del proprio tempo; un po' come accadeva nell'antica Grecia, quando si era soliti ricorrere al mito nelle rappresentazioni teatrali per esemplificare problemi sociali e politici della contemporaneità, dei quali era necessario prendere coscienza. Il racconto biblico permetteva di trasportare a un livello eticamente ed esteticamente alto il dato contingente in modo da universalizzarlo, rendendo chiaro e comprensibile il significato più profondo di ciò che stava accadendo in patria in quegli anni di profonde trasformazioni sociali e culturali delle quali, in fondo, lo stesso Mamontov era uno dei più attivi promotori²⁵. L'altro motivo della curiosità per la messinscena della tragedia *Giuseppe* è dovuto alla singolare troupe, costituita esclusivamente da bambini.

Elizaveta Grigor'evna, moglie di Mamontov, mostrò tutto il suo disappunto riguardo ad una simile decisione perché, a suo parere, era sbagliato

²² Savva Mamontov compose testi drammatici e tragici come *Kamorra* (Camorra, 1881), *Alaja Roza* (Rosa Scarlatta, 1883), *Zora* (Alba, s.d.), alcuni dei quali furono trasformati in opere liriche. Egli stesso redigeva il libretto e coadiuvava il musicista nella stesura della partitura.

²³ Nella sezione manoscritti del RGALI (Savva Mamontov Fondo 799, Op. 1.) esistono due versioni di questa tragedia di Mamontov, rispettivamente datate 1880 e 1886.

²⁴ <http://rutv.ru/brand/show/episode/659754>; <http://my.mail.ru/video/mail/prixozhanin/701/929>.

²⁵ Oltre ad essere il mecenate delle arti figurative e il propugnatore dei compositori russi contemporanei, Mamontov era il principale azionista dell'impresa delle rete ferroviaria che stava collegando l'intero impero zarista da Mosca a Vladivostok.

coinvolgere i propri figli e quelli dei membri del circolo artistico in uno spettacolo teatrale, che per loro era di difficile comprensione. Bisognava rispettare l'infanzia, lasciando i fanciulli ai giochi spensierati. Mamontov si oppose sostenendo che i figli dei membri del circolo artistico, inteso secondo i principi slavofili come una "famiglia", erano a tutti gli effetti membri essi stessi e pertanto dovevano essere coinvolti nelle varie attività e, dunque, anche in quella teatrale. Il teatro non era un banale passatempo, ma un "gioco" serio, istruttivo, educativo a cui anche i più piccoli erano invitati a prendere parte. Grazie alla spontaneità della loro recitazione, inoltre, il soggetto biblico si sarebbe caricato di un significato più profondo perché, come egli era solito affermare, «la verità parla per bocca dei bambini»²⁶.

Il teatro dell'infanzia occupava un posto particolare nell'estetica mamontoviana. Questi spettacoli dei bambini avevano un fascino particolare anche per gli adulti. Essi apparivano come l'incarnazione stessa della spontaneità e la sua personificazione. Appositamente per i bambini Savva Ivanovič compose la tragedia *Giuseppe* tratta da un soggetto biblico. I ruoli furono interpretati dai figli dei Repin e dei Mamontov. Bisognava vedere queste commoventi personcine, vestite d'abiti orientali, le espressioni di furbizia, perfidia o lealtà, abnegazione, bontà d'animo su quei visetti da bambino!²⁷

Essi s'immedesimavano in modo naturale nel personaggio e la loro recitazione era semplice e spontanea, perché per loro recitare era giocare. E come in tutti i giochi tipici dell'infanzia l'immaginazione prendeva il sopravvento, estraniandoli dalla realtà e proiettandoli in una dimensione altra che durante il gioco diventava tanto vera e tangibile quanto quella reale. Nel gioco non c'è alcun sdoppiamento della personalità, ma solo la convinzione di vivere in una sorta di "mondo" parallelo. La messinscena domestica, curata con note di regia "disegnate" da Vasilij Polenov, illustrava ai bambini i luoghi e visualizzava l'azione dei personaggi in alcune scene importanti. In una lettera lo stesso artista raccontava alla sorella Elena:

²⁶ Cfr. D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, cit., p. 99.

²⁷ *Ibidem*.

Savva ha scritto un dramma in forma di mistero, traendo il soggetto dalla storia di Giuseppe, ha messo insieme tutti i marmocchi, i figli e i nipoti. Sono una quarantina. Li obbliga a studiare e ne sta uscendo una cosa deliziosa. Io me ne sono servito per una messinscena ed ecco sotto la mia direzione hanno dipinto con le proprie capacità le scene e ne è risultato un successo. Domani ci sarà la prova generale e domenica lo spettacolo. Che personalità piena di talento è questo Savva, come è padrone della lingua, tutto questo sgorga da lui lasciando sorpreso lui stesso²⁸.

La foto dei protagonisti in costume e lo schizzo di Polenov [fig. 1 e 2], che rimangono a testimonianza dello spettacolo, non evidenziano nessuna di quelle caratteristiche tipiche della convenzionale recitazione tragica dell'epoca quali il pathos, l'algidità irruenza, la posa statuaria. I membri del circolo e gli amici spettatori che assistettero alla rappresentazione rimasero affascinati dal modo del tutto nuovo di rendere il tragico e colpiti dalla spontaneità e dalla naturalezza dei toni e dei gesti, ai quali non erano abituati.

Mamontov aveva visto giusto puntando sull'immaginazione e sulle naturali abilità creative dei bambini. Egli aveva intuito e anticipato qualcosa che nel corso del secolo successivo sarebbe stato punto di partenza per la ricerca espressiva di tanti artisti delle Avanguardie artistiche: la sfera infantile. Nel suo tentativo di giungere al Vero egli aveva compreso che esso poteva essere espresso solo attraverso l' "autenticità" del sentimento e che questo poteva manifestarsi senza remore solo nella dimensione infantile del "gioco serio" cioè del gioco teatrale. Inoltre, il fatto che la rappresentazione avveniva nel contesto protetto della "famiglia" artistica slavofila portava a un naturale coinvolgimento degli spettatori, senza rispetto alcuno per le rigide e convenzionali separazioni in uso nel teatro. Il travestimento, il trucco, la maschera così come il ribaltamento dei ruoli divennero strumento privilegiato per scardinare convinzioni e preconcetti. Per gli adulti, al contrario, Mamontov compose dei *vaudeville*, partendo dal presupposto che il grottesco, il camuffamento e la carnevalata avrebbero liberato le na-

²⁸ V. Polenov, *Pis'ma, dveniki. Vospominanija*, a cura di E. Sacharova e di A. Leonidov, Iskusstvo, Moskva 1948, lettera n. 120 di Vasilij Polenov a Elena Polenova è datata "Mosca, 25 dicembre 1880", p. 170.

turali potenzialità espressive dei partecipanti come accadde, ad esempio, nella messinscena della *pièce Černyj tjurban* (Il turbante nero) del 1884.

Era il tentativo di satira, ma provocatoriamente in forma di spettacolo privo di contenuto, di una sciocchezza, piena d'attrattiva che forniva il pretesto per gli scherzi, per l'umorismo, e soprattutto per una totale liberazione interiore, per l'interpretazione e l'immedesimazione. Un tale spettacolo, s'intende, era impensabile dieci anni prima. Esso aveva un carattere programmatico. In *Il turbante nero* in modo particolare si comprese che le idee di propaganda della cultura nel senso abituale di questo termine non erano le sole che ispiravano i membri del circolo nei loro esperimenti teatrali.

La messinscena di questa *pièce*, come anche di altre simili ad essa, composte al volo da Savva Ivanovič, fu in suo omaggio denominata «eterna teatralità»²⁹.

Questa “eterna teatralità” vissuta come “gioco carnevalesco” del fare insieme teatro, che Mamontov inaugurò negli spettacoli domestici senza divisioni tra esecutori e spettatori, instaurò non solo quella «particolare categoria carnevalesca, il <libero contatto familiare tra gli uomini>³⁰, ma produsse risultati tali da segnare profondamente le linee guida di ricerca di gran parte dei fautori del teatro russo e sovietico. Basti pensare a suo nipote Stanislavskij che dall'età di quattordici anni aveva preso parte come attore e cantante agli allestimenti domestici delle opere drammatiche e liriche. Nel gennaio 1890 egli fu il profeta Samuele in *Saul*, poema drammatico in quattro atti scritto da Mamontov ancora una volta su un soggetto biblico con scene di Michail Vrubeľ. Al fianco di Stanislavskij recitò nel ruolo del re Agag il pittore Valentin Serov secondo il principio mamontoviano dell'interscambiabilità dei ruoli. Il programma dello spettacolo, che si concludeva con la commedia *Camorra* di Mamontov con scene di Polenov, fu scritto di pugno dallo stesso Stanislavskij che annotava la sua partecipazione alla rappresentazione, riportando tra l'altro alcuni commenti del pubblico. Benché all'epoca (1888-90) egli avesse già intrapreso con qualche successo il ruolo di attore negli spettacoli all'*Obščestvo iskusstva i literatury* (Associazione d'arte e letteratura) di Mosca, i ruoli tragici non

²⁹ D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, cit., p. 97.

³⁰ M. Bachtin, *Dostojevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 168.

gli si confacevano. La sensibilità moderna di Stanislavskij non era portata agli empiti romantici tipici dei grandi attori, anche se suo desiderio principale era emularli. L'attenzione del giovane attore era volta tutta verso la resa esteriore del personaggio.

Ho preso parte a tre prove. Il ruolo di Samuele è puramente esteriore, dall'effetto predeterminato e necessitante soprattutto di un'adeguata plasticità e di trucco. Mi è riuscito già a casa di studiare i gesti. I gesti non sono sentiti, ma proprio ponderati, forse, finanche appresi a memoria. Ciò non di meno essi sono plastici, maestosi e d'effetto. Ho scelto un tono alquanto esuberante in parte perché conosco il gusto del pubblico mamontoviano. Tutto sommato mi sono interessato alla parte. [...] Io ho fatto un mucchio di pause, cosa che ha reso bella la parte. Non so, se ho avuto ragione o meno ad infondere così brio al tono. Ho rappresentato nel profeta un uomo non ispirato dall'alto, ma il castigo di Dio, l'ira divina, l'accusatore, per questo motivo ho dovuto gridare un po'. Il trucco mi si è adattato perfettamente e, a quanto pare, ho prodotto una buona impressione sul pubblico mamontoviano, soprattutto nella scena dello stregone, quando appaio come uno spirito. Qui tiravo fuori una voce sepolcrale mostrando le gelide mani del morto. Questo ha fatto effetto³¹.

In realtà i commenti critici di alcuni spettatori mamontoviani non furono del tutto entusiasti e con sincerità Stanislavskij stesso li riporta nelle considerazioni conclusive sulla sua interpretazione di Samuele. Gli fu fatto notare che egli non aveva «prodotto un'impressione particolare (tranne nell'ultima scena) e che mancava l'ispirazione del profeta»³². La sua ricerca quasi ossessiva degli effetti esteriori (la voce, il gesto, il trucco ecc.) per la rappresentazione attorale del tragico risultava così diametralmente opposta alla concezione di Mamontov che, come lo stesso Stanislavskij sottolineò con una certa supponenza, gli aveva affiancato «marmocchi, completamente privi d'esperienza»³³. Ma allora perché partecipare a questi spettacoli domestici? Che cosa lo attirava? Una risposta plausibile può trovarsi proprio in quelle modalità di interpretazione del personaggio, fondata sulla spontaneità ovvero sulla creazione di forme recitative che

³¹ K. Stanislavskij, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. V, p. 134.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*. Si tratta dei figli di Savva Mamontov.

nascevano nell'interiorità e giungevano a trasfigurare l'aspetto esteriore trasformandolo nell'essenza stessa, nell'incarnazione dell'idea del personaggio, di cui diede un fulgido esempio il basso Fëdor Šaljapin³⁴, che Mamontov aveva scoperto ed educato ai suoi modi recitativi³⁵ portandolo al successo con gli spettacoli dell'Opera Privata. Ma a quella data Konstantin Stanislavskij non era ancora in grado di comprendere tutto ciò, anche se ne intuiva l'importanza ed era sinceramente ammirato dalle capacità espressive e dalle dimostrazioni recitative, che lo zio offriva ai suoi "attori". Il concetto moderno di tragico, che Stanislavskij non sentiva se non come espressione plateale ed enfatica del tutto esteriore, era al contrario inteso da Mamontov come la lotta titanica tra la spiritualità dell'animo russo e la gretta concezione dell'esistenza diffusa in quegli anni dai positivisti in Russia. Ancora nei primi del Novecento nel suo libro *Ueber das Geistige in der Kunst* (Lo spirituale nell'Arte), pubblicato a Monaco nel 1912 ma composto già intorno al 1904, Vasilij Kandinskij scriveva:

La nostra anima, che, dopo un lungo periodo di materialismo, è al suo primo risveglio, porta in sé i germi della disperazione che viene da mancanza di fede, da mancanza di scopo o di meta. L'incubo delle concezioni materialistiche, che della vita dell'Universo hanno fatto un giuoco malvagio e senza scopo non è ancora passato. L'anima prossima a destarsi sente ancora forte l'impressione di quell'incubo. Solo una debole luce appare, come un puntino isolato, nell'enorme cerchio del nero. Questa debole luce è come un barlume, che l'anima non ha quasi il coraggio di vedere, nel dubbio che essa, la luce, sia sogno e il cerchio del nero, realtà³⁶.

³⁴ Di questa capacità di Šaliapin ce ne fornisce una significativa testimonianza l'attore e regista Michail Čechov in M. Chekhov, *On the Technique of Acting*, a cura di M. Powers [ed.orig.1991], trad. it. *La tecnica dell'attore*, a cura di C. Falletti-R. Cruciani, Dino Audino editore, Roma 2005, p. 81.

³⁵ Scrive la Haldey: «Feodor Chaliapin in the title role created [Boris Godunov, N.d. A.] a masterpiece of psychological characterization with Mamontov's knowledge, guidance, and support» in O. Haldey, *Mamontov's Private Opera: The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., p. 55.

³⁶ V. Kandinskij, *Ueber das Geistige in der Kunst*, [ed. orig. 1912], trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, De Donato, Bari 1968, p. 36.

Fu dall'opposizione di questo bieco "materialismo" e dalla pressante "necessità interiore" che il concetto di "sacro" tornò ad acquistare l'antico valore. Ai soggetti biblici seguirono quelli dell'epopea, delle fiabe, dei miti e delle leggende russe fino al racconto lirico degli episodi più terribili della storia medievale dell'antica Russia, che la musica dei grandi compositori dell'Opera Privata portò a espressione altissima. I giganti dell'epopea russa, gli eroi biblici e delle fiabe popolari condensavano in sé l'energia spirituale dell'anima dell'antica Rus' che, assopita ma mai domata dai lacci dell'imposta cultura occidentale, stava risorgendo. La tragicità dell'esistenza non nasceva nell'intimità del travaglio interiore del singolo individuo, ma dalla consapevolezza di dover lottare contro una quotidianità dominata da valori esistenziali altrui e non propri del popolo russo, che solo rimaneva a tutela della propria identità religiosa, etica e culturale. Il teatro, come già Gogol' aveva indicato, divenne per Mamontov lo strumento privilegiato di educazione spirituale, sociale e politica perdendo la connotazione tipica ottocentesca di intrattenimento colto, di specchio del salotto borghese. E l'attività dei suoi fautori, fossero essi attori o spettatori, assunse il carattere cristiano di "missione" a cui tutti, adulti e bambini, con modalità diverse erano chiamati a collaborare. Il senso del "gioco" era tutto qui: tornare a scoprire se stessi, da un lato, per riappropriarsi della propria identità nazionale e, dall'altro, per essere d'aiuto a quel popolo russo vessato dalla servitù della gleba e abbandonato all'alcool e all'indigenza.

Questa concezione slavofila e populista, che già in nuce portava il seme della mistica visione simbolista, si diffuse a macchia d'olio in tutti le sfere artistiche, ma nel teatro ebbe la sua più alta espressione. Ad essa aderirono molti dei più noti esponenti del teatro russo (da Leopold Suleržickij a Evgenij Vachtangov) e tra questi spicca Vera Komissarževskaja, non a caso soprannominata dai contemporanei la "Giovanna d'Arco" della scena russa. Per lei il lavoro dell'attrice era "officiare un servizio", mettersi umilmente nelle mani di Dio e farsi strumento per la rinascita del popolo russo³⁷.

³⁷ Cfr. D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1899 al 1906*, UniversItalia, Roma 2011.

Nel 1890 Komissarževskaja era giunta a Mosca per coadiuvare il padre, il tenore Fëdor Komissarževskij, nell'attività didattica privata. A quella data aveva appena avviato il suo cammino nell'arte drammatica, debuttando l'anno prima in uno spettacolo organizzato dal Circolo della Marina a San Pietroburgo. Se questo episodio coronato da un piccolo successo, anche di critica, l'aveva spronata a seguire il suo desiderio di diventare un'attrice, di tutt'altre intenzioni era il padre di lei che la costrinse a proseguire la sua educazione musicale, facendole partecipare ad una serie di spettacoli lirici tra il 1890 e il 1891. Tra gli allievi della scuola privata di canto figuravano anche Konstantin Stanislavskij e Vasilij Škafër, tenore, critico e regista, che fu un buon amico della giovane³⁸ come lo era stato già del padre e anche di Savva Mamontov. Vera attirò subito l'interesse di entrambi sia per le doti canore, sia per la sua insaziabile curiosità. «In tutta la mia vita - scrisse più tardi Škafër - forse non ho mai pensato, né mi sono posto tante domande sull'arte nel teatro quante con Vera Fëdorovna [...]»³⁹. Il critico ricorda le interminabili discussioni avute con lei, profondamente colta e interessata a ogni disciplina umanistica e scientifica, la corrispondenza epistolare e infine i frequenti inviti ad accompagnarla nel suo soggiorno moscovita a spettacoli lirici e di prosa. Nel dicembre 1891 Stanislavskij la invitò a recitare al suo fianco nel ruolo di Betsy in *I frutti dell'istruzione* di Lev Tolstoj presso l'Associazione d'arte e letteratura, dove aveva già debuttato alla fine del 1890 in piccoli ruoli drammatici facendosi apprezzare. In questo spettacolo rivelò per la prima volta di saper introdurre nella parte assegnatele variazioni, che non erano state suggerite né da note del testo, né dal regista sorpendo il pubblico e la critica⁴⁰. Insofferente nei confronti dei *cliché* della commediante dell'epoca, Vera Komissarževskaja propose una recitazione naturale priva di atteggiamenti convenzionali e artificiali senza neanche un accenno di caricatura. Nella compagnia di Ni-

³⁸ Alla Komissarževskaja, che conobbe in questa occasione ovvero ancor prima del suo debutto da attrice, il critico dedicò alcune pagine molto belle del suo libro: V. Škafër, *Sorok let na scene Russkoj Opery. Vospominanija (1890-1930)*, Iskusstvo, Leningrad 1936, pp. 60-62; 64-66.

³⁹ Ivi, p. 60.

⁴⁰ Ju. Rybakova, *Komissarževskaja*, Iskusstvo, Leningrad 1971, p. 24.

kolaj Sinel'nikov a Novočerkassk, in cui lavorò dal 1893 al 1894, riuscì a trasformare il tradizionale ruolo di *ingénue comique* spiazzando i suoi partner sulla scena con continue variazioni interpretative, che mutavano da un giorno all'altro profondamente la natura del personaggio⁴¹. Nel 1894 a Vilnius ottenne un grande successo nel ruolo di Olja Babikova in *L'albero di Natale* di Vladimir Nemirovič-Dančenko, perché contravvenne a tutti gli stereotipi tradizionali: «Davanti agli occhi degli spettatori [...] fu realmente Olja Babikova, e tutti in quel momento hanno vissuto le sue angosce. Essi soffrivano delle sue sofferenze, versavano le sue lacrime»⁴². Ma ciò che colpì i critici dell'epoca fu soprattutto "lo stato di tensione" in cui riusciva a tenere il pubblico e a trasportarlo nell'animo del personaggio, utilizzando mezzi espressivi inusuali.

Quanta tristezza celata, quanta lotta spirituale si esprime in un momento in questo viso roseo, fresco di giovinezza, all'apparenza, tranquillo. E come questa scena muta rapisce lo spettatore, l'azione si esprime con l'intensità della corrente elettrica! E per l'appunto tutto questo è raggiunto in un solo momento, con un solo sguardo gettato come per caso. Ecco la sig.ra Komissarževskaja in quel momento non recitava del tutto, ella si voltava solo un po' a guardare da qualche parte! E vi furono altre scene simili. Basterà dire che alcune delle scene mute hanno elettrizzato in tal modo tutta la sala, che la sig. ra Komissarževskaja è stata chiamata tre volte di fila e l'hanno applaudita incessantemente. È stato certamente un momento alto, un momento di sommo godimento artistico, che a noi non è mai capitato di provare in teatro!⁴³.

Le "scene mute", lo sguardo magnetico, il canto che interpuntava liberamente la sua recitazione, la naturalezza e l'economia dei gesti per esprimere con efficacia diverse sfumature di stati d'animo, il tempo-ritmo della sua recitazione anticipavano di anni forme espressive attribuite all' "invenzione" dei futuri maestri della regia russa. E questo sgorgava naturalmente dal suo animo? Sicuramente l'apprendistato pietroburghese sotto

⁴¹ N. Sinel'nikov, *Pervye šagi*, in V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller e prefazione di Ju. Rybakova, Iskusstvo, Leningrad - Moskva 1964, p. 192.

⁴² *Teatr i iskusstvo*, in «Vilenskij vestnik», 1894, n. 154, 10 settembre, p. 3.

⁴³ M. *Teatr i iskusstvo*, in «Vilenskij vestnik», 1894, n. 226, 21 ottobre, p. 3.

la guida del grande attore Vladimir Davydov o l'esperienza moscovita al fianco di Stanislavskij erano stati per lei di grande aiuto, ma tutto ciò non basta a giustificare i risultati raggiunti in un così breve lasso di tempo. Soprattutto, se si pensa alla spontaneità dei suoi modi recitativi, di certo non apprezzati da molti, e che, ad esempio, le crearono immediate riserve da parte del pubblico conservatore e della critica al suo debutto nel 1896 sul palcoscenico imperiale del Teatro Aleksandrinskij.

Figlia d'arte, Vera Komissarževskaja iniziò la sua carriera in un momento di grande fermento nel mondo teatrale russo. La riforma della scena imperiale invocata da anni aveva trovato la sua più alta espressione solo nel 1885, quando fu inaugurata l'Opera Privata con i suoi spettacoli sine-stetici, che l'attrice vide ed apprezzò. La decisione di dedicare la sua vita all'arte teatrale, maturata attraverso un profondo travaglio interiore, trovò piena consonanza negli ideali etici ed estetici della concezione mamontoviana. Non è azzardato affermare che anche Vera Komissarževskaja sia uscita insieme a tanti altri dal "cappotto" di Savva Mamontov. Ma di là dalla ribellione ai vecchi stampi recitativi a favore di una forma spontanea d'espressione, «[...] senza tutti i lamenti, senza tutti i gemiti, e anche senza quel pianto, col quale le nostre affezionate attrici sono così generose a dare sui nervi al pubblico»⁴⁴, ciò che più la trovava in sintonia con la "filosofia" mamontoviana fu la sua visione moderna del concetto di tragico. Anche per lei esso non si esprimeva attraverso la mera rappresentazione delle tragedie antiche o shakespeariane così in voga al suo tempo, imperniata sulla monolitica interpretazione dei grandi attori della scena internazionale. Tommaso Salvini, che l'aveva avuta accanto come Desdemona in *Otello* di Shakespeare al teatro Aleksandrinskij di Pietroburgo nel 1900, aveva dichiarato: «Ella non sente la tragedia»⁴⁵. Questa affermazione l'aveva colpita positivamente, perché la sua sensibilità moderna era assolutamente antitetica al modo di sentire e di interpretare i classici degli attori contemporanei. Le foto dello spettacolo la mostrano in atteggiamenti as-

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., lettera n. 92, p. 89.

solamente estranei alla recitazione che aveva inaugurato. Nelle lettere scritte a registi e ad attori Vera Komissarževskaja affermava con grande risolutezza di non voler recitare ruoli di eroine tragiche, perché li sentiva assolutamente lontani dalle sue necessità espressive. Tragica era l'esistenza del popolo russo, tragica l'inefficienza dell'*intelligencija*, tragica la sofferenza delle anime dotate di grande forza spirituale che in un'epoca di greve materialismo sentivano il peso della loro impotenza. A tutto questo la Komissarževskaja volle dare voce. Già in una lettera del 1888, all'alba della sua decisione di vivere dopo il tentato suicidio, scriveva:

Come in questa nauseante, disgustosa, misera vita, piena di tali insolubili contraddizioni, come non cadere nella lotta, che reca dolore ad ogni persona sensibile ed intelligente? Secondo me, se fosse possibile trovare un soddisfacimento più o meno etico, allora lo dovrebbero avere le persone che rinunciano, per quanto sia possibile, alla propria vita privata per qualcosa di più alto, senza dubbio, assai difficile per loro, a loro reca dolore tanta sofferenza, ma essi, probabilmente, non cadranno sotto il primo colpo del destino, così generoso nel darli, costoro non abbassano le mani, si rianimano e vanno di nuovo avanti, pronti a tutto per una fiammella che brilla lontano lontano, anche se solo loro vedono questa fiammella, anche se non la raggiungeranno, ma essa splende per loro, dà forza, fede, per mezzo delle quali essi faranno, chi più, chi meno, ma faranno almeno qualcosa⁴⁶.

E nel 1894, quando ormai la decisione di dedicare la propria vita all'arte teatrale e farsi serva e strumento di Dio per la rinascita del popolo era stata presa, afferma in una lettera al critico Nikandr Turkin:

Sì, «il mondo è vasto e il teatro in esso non è tutto»; ricordate quei pezzettini della mia vita a Voi noti, capite che io sono stata troppo a lungo nell'oscurità che mi privava del respiro, mi opprimeva, troppo a lungo mi sono gettata di qua e di là cercando l'oblio e non l'ho trovato, perché lo si può trovare solo in ciò che all'anima dirà ben poco. 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'altro⁴⁷.

⁴⁶ Ivi, p. 32. Impressionante e interessante l'uso della stessa similitudine (la fiammella) per esprimere un simile concetto anche nel brano di Kandinskij, sopra riportato!

⁴⁷ Ivi, p. 35.

Il suo impegno fu totale, ma il prezzo della sofferenza spirituale fu appagato dalla certezza di operare nel giusto. Nel 1900 al suo “allievo”, l’attore Nikolaj Chodotov, scrisse di aver compreso e di concordare pienamente con Fëdor Dostoevskij sul concetto di sofferenza, intesa come unica legge dell’esistenza di tutta l’umanità. Nel romanzo *L’idiota* (1869) Dostoevskij espone un tema fondamentale della sua visione estetico-religiosa, quello della “sofferenza innocente” allargando la sua riflessione al concetto di “pura forma”, che è espressione del valore archetipo e religioso del suo ideale cristologico, per giungere all’affermazione del bello come strumento di salvezza del mondo⁴⁸. A questa concezione dostoevskijana aderirono Mamontov e gli artisti del suo circolo, ma anche la stessa Komissarževskaja che dal 1900 e fino alla fine della sua vita nel 1910 fu ossessionata dalla ricerca di una pura forma espressiva. La sua vita fu segnata da una costante insoddisfazione per la creazione scenica, ma non del “personaggio”, né tanto meno del “ruolo”, bensì dell’idea che attraverso la sua recitazione essa dovesse prendere una forma ideale, assoluta. Visionaria e carismatica, l’attrice si sentiva umile strumento della volontà divina e il teatro era per lei il mezzo eccellente per risvegliare le coscienze, per sollevare dall’inerte materialismo gli animi guidando, come una novella Giovanna d’Arco, il popolo russo alla redenzione. Al regista Evtichij Karpov nello stesso anno scriveva:

[...] Io ora sono *tutta, tutta* concentrata solo su di un unico pensiero, sul mio lavoro [...] per il momento lavoreremo in piena armonia per quello, che entrambi amiamo, che è stato stabilito di amare dalla *Legge dell’Altissimo*, perché questo sia possibile, si deve sacrificare tutto, perché esso vive sia attraverso questo nostro [...] sacrificio, sia attraverso tutte le nostre gioie e malinconie, sia attraverso noi stessi.

⁴⁸ «È vero, principe, che una volta diceste che il mondo sarà salvato dalla bellezza?» [...] Ad immagine di Dio dobbiamo essere innamorati, dobbiamo avere delle idee folli, “giocose”. Dobbiamo cercare di essere dei cristiani ferventi (c’è l’idea del fuoco in quest’ultima parola). E allora non dovremo rispondere. La bellezza che salva il mondo non deve rispondere. Perché è lei la risposta» in F. Dostoevskij, *L’idiota*, in *Romanzi e taccuini*, a cura di E. Lo Gatto, Vol. II, Sansoni, Firenze 1961, p. 470.

[...] ecco ora, in questo momento l'eternità Vi parla attraverso me. Sì, sì, l'eternità, perché raramente la mia anima è così concentrata, come ora, ed è così perspicace da vedere tutto, essa può farlo solamente in quegli istanti, ed 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, e pecca colui, che non risponde al mio appello in quel momento. [...] Dimenticate tutto: tutti i pensieri, le intenzioni dell'anima, della mente e dedicatevi all'arte, servitela, come potete, per quello che potete, ma tutto, tutto! Servite lei, pura, luminosa, forte ed eterna, quanto potete, e Voi potrete ricordare qualcosa della vostra vita, ma servitela in modo autentico, e io farò lo stesso⁴⁹.

Nel corso della sua successiva attività teatrale l'impegno sociale e politico dell'attrice aumentò vorticosamente. «In quegli anni di crescita del movimento rivoluzionario la Komissarževskaja era diventata "l'uccello della tempesta" della scena russa»⁵⁰ e il punto di riferimento dei giovani, degli intellettuali, degli umili, di coloro che erano vessati dall'arroganza e dalla violenza gratuita del bieco potere zarista. Organizzò spettacoli di beneficenza per le vittime dei pogrom e della fallita rivoluzione del 1905 o per sostenere i rivoluzionari. Ebbe il coraggio di affrontare la polizia zarista mettendo a rischio la sua persona e l'attività del suo Teatro Drammatico. Si oppose al regime come una novella Antigone in nome della dignità umana, delle leggi non scritte, della libertà di pensiero e di espressione. Si oppose al monopolio che Stanislavskij aveva di nuovo introdotto per ostacolare il successo ottenuto dal suo teatro, legando a sé i drammaturghi emergenti con la rappresentazione in esclusiva al Teatro d'Arte di Mosca delle loro opere. Ma non ne uscì vincitore.

Si entusiasmò per la nuova concezione teatrale di Vsevolod Mejerchol'd, che volle fortemente al suo fianco; ma non ebbe remore nel licenziarlo nel momento in cui si rese conto dell'assoluto divario tra la sua concezione del teatro e quella del regista di Penza che disprezzava la folla, arroccato nella torre del suo raffinato ideale simbolista. Senza sosta scriveva, si confidava con gli amici e con quelli che riteneva i suoi allievi ammonendoli di ascoltarla e di seguire quello che attraverso lei Dio additava. Si fir-

⁴⁹ V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., pp. 82-83.

⁵⁰ P. Markov, *Vera Fedorovna Komissarževskaja, Iskusstvo*, Moskva 1950, p. 57.

mò “Luce” e “Gamajun”, il biblico uccello profetico. Delusa nelle sue aspettative lasciò Pietroburgo e il teatro per percorrere migliaia di verste verso Oriente; e infine a Taškent nel 1910, prodigandosi per aiutare gli attori ammalati della sua compagnia, contrasse il vaiolo e morì.

Fino a che ebbe forze. Recitò finché la febbre e il delirio la colsero sulla scena. E recitò per l’ultima volta Nina, protagonista di *Il gabbiano*, del suo amato Anton Čechov a ricordo del quale aveva inviato un mese prima da Samarkanda un telegramma: «Nell’universo eterno e immutabile resta soltanto uno spirito: Čajka (il Gabbiano)»⁵¹.

La Komissarževskaja, di cui Salvini disse che non sentiva il tragico, visse e morì con la grandezza delle antiche eroine della tragedia greca. Rifiutò i limiti umani, non si piegò ad alcun compromesso, lottò per le sue idee amando l’impossibile e pagando tale amore con la solitudine.

Attraverso stadi progressivi di consapevolezza Vera Komissarževskaja giunse a cogliere l’essenza stessa delle cose. Il dono della preveggenza, l’energia inesauribile che dall’animo si propagava come luce irradiandosi sulla scena erano forme di trasfigurazione di sé, ma anche gradi della conoscenza, il passaggio tutto spirituale del Vero nel Bello. Nella dimensione tragica della sua esistenza, spinta da una necessità interiore, Vera tentò di raggiungere la forma ideale e assoluta in un graduale processo di affinamento spirituale: le ipostasi di luce.

⁵¹ V.F. Komissarževskaja, *Pis’ma aktricy. Vospominanija o nej. Materialy*, cit., p. 179. In russo *čajka* (gabbiano) è sostantivo femminile e l’attrice indicava in tal modo la sua piena identificazione con il personaggio del dramma.