

# La Komissarževskaja e il simbolismo russo

Cesare G. De Michelis

In una delle corrispondenze dalla Russia per «La Stampa» poi raccolte in volume, Concetto Pettinato (1886-1975) scriveva che «la Kommissargeskaia [è stata una] magnifica artista, morta giovanissima da pochi anni a Taschkent, la quale ricordava per molti versi la Duse e come la Duse si dedicò specialmente a Ibsen e a Sudermann»<sup>1</sup>.

Sulla scomparsa della grande attrice Aleksandr Blok scriveva qualche anno dopo, presentando il suo poema incompiuto *La nemesi*:

Il 1910 significa la morte della Komissarževskaja, la morte di Vrubel' e la morte di Tolstoj. Con la Komissarževskaja scomparve la nota lirica sulla scena; con Vrubel' il titanico mondo individuale dell'artista, la folle tenacia, l'insaziabilità di ricerche condotte ai limiti della demenza. Con Tolstoj, morì la tenerezza umana, la saggia umanità. Ancora, il 1910 significa la crisi del simbolismo [...]. In quell'anno si fecero conoscere a chiare lettere delle correnti letterarie che si misero in posizione antagonista tanto verso il simbolismo, quanto tra di loro: l'acmeismo, l'egofuturismo, e i primi embrioni di futurismo<sup>2</sup>.

Dunque, per Aleksandr Blok la scomparsa di Vera Komissarževskaja s'incasta in un momento chiave nella sua esperienza umana e creativa, e quel 1910 per lui (e per noi) una cerniera epocale nella moderna cultura russa<sup>3</sup>. Nata nel 1864 (quattro anni dopo Anton Čechov, uno prima di Dmitrij Merežkovskij e due di Vjačeslav Ivanov), esordì sulle scene nel 1889<sup>4</sup> (alla soglia del decennio dato convenzionalmente come inizio del simbolismo russo)<sup>5</sup> seguendo l'intero arco cronologico di quel movimento, tra i più significativi della

modernità (e non soltanto per la Russia).

Da qui, e non senza riscontri di peso, l'immagine invalsa di lei come icona del teatro simbolista russo.

Non essendo uno storico del teatro, cercherò di ribaltare la questione: non dunque “la Komissarževskaja e il teatro simbolista russo” ma piuttosto “il simbolismo russo e la Komissarževskaja” (non è sempre vero che mutando l'ordine dei fattori il risultato non cambi). In altri termini: se la discussione sull'esistenza o meno di un teatro simbolista russo è tuttora aperta, personalmente sono propenso a ritenere con Daniela Rizzi che siano esistite piuttosto diverse “teorie del teatro” nel simbolismo russo, e che in ogni caso: «l'orazione funebre collettiva sul simbolismo teatrale comincia ad essere pronunciata dopo la rottura tra Mejerchol'd e la Komissarževskaja, e dopo la pubblicazione del primo ed ultimo volume collettivo di saggi sul teatro simbolista, *Teatr. Kniga o novom teatre* (1908)»<sup>6</sup>.

Diviene così centrale la funzione che gli scrittori dell'età d'argento – e massime i poeti – attribuiscono alla Komissarževskaja nel loro personale concetto (idea o sogno) di teatro nell'età del modernismo, quali che fossero i ruoli da lei interpretati sulla scena, e dunque i testi della letteratura teatrale di riferimento (da Ibsen a Gor'kij, da Maeterlinck a D'Annunzio)<sup>7</sup>, divenendone in qualche modo il “luogo geometrico”, ed estendendo l'aura del suo teatro ben oltre i confini del simbolismo (il teatro “Luna-park”, dove nel dicembre 1913 vennero allestiti gli spettacoli *Vladimir Majakovskij* e *Pobeda nad solncem*, si trovava nei locali del già *Teatr V. F. Komissarževskoj*).

Ciò è stato possibile per una particolare concezione dell'evento teatrale. Ai nostri giorni, secondo Ju. Lotman<sup>8</sup>, la specificità della “semiotica teatrale” è quella di essere orientata verso l'insieme, e

[...] nella teoria dell'insieme ha grande importanza la combinazione di due tipi diversi di segni: quelli in cui i segni sono separati e distinti l'uno dall'altro (discreti) e quelli all'interno dei quali è difficile o impossibile distinguere un segno dall'altro [...]. Portatore di significato è in questo caso il testo come tale. Nei sistemi non discreti tutto il testo si presenta come segno costruito in modo

complesso. La parte verbale dello spettacolo tende alla trasmissione discreta del significato, la parte recitata alla trasmissione non discreta<sup>9</sup>.

All'epoca del teatro entro cui operava la Komissarževskaja, Valerij Brjusov (per il quale il valore estetico fondamentale era la rivelazione dell'anima dell'artista al pubblico) aveva teorizzato un'altra scala di valore nella semiotica teatrale (che lui naturalmente non chiamava così), dicendo: «Chi è l'artista in teatro? Non il regista, né il drammaturgo, ma l'attore. L'attore sulla scena è come lo scultore davanti ad un blocco d'argilla: come lo scultore, deve incarnare in forma sensibile il medesimo contenuto, gli slanci della propria anima»<sup>10</sup>.

Qualche esempio d'icona. Comincerò da un allora giovane poeta di secondo piano, che non è mai riuscito a toccare il primo, nemmeno nell'emigrazione, Anatolij Imšeneckij (1886-?):

#### Per la morte di Vera Komissarževskaja

Le ultime ondate di accordi stupendi  
con un lamento son stati azzittite lontano,  
e piene d'un cocente dolore e di tremore  
sono calate sull'anima con la tristezza d'una tomba ...

[...]

Che tremi il mio accordo sulla tomba fresca,  
che la mia rabbia zittisca i singhiozzi delle corde  
e chiami nuove forze all'opera audace  
e alla vittoria severi vendicatori!  
S.-Peterburg, 14 febbraio 1910<sup>11</sup>

Il testo teatrale cui questi versi sono premessi in *exergo* manifesta un evidente "balmontismo" già dal titolo<sup>12</sup>: Bal'mont era stato un esponente caratteristico di quel "radicalismo" diffuso tra gli scrittori russi che negli anni immediatamente a ridosso della "prima" rivoluzione russa si scoprirono "sovversivi" (com'è noto, i simbolisti cercarono di dar vita a un giornale insieme ai bolscevichi, «*Novaja Žizn'*»), ed era anche «il più grande tenore della poesia russa»<sup>13</sup>, esercitando sui poeti suoi contemporanei un fascino paragonabile solo a quello di D'Annunzio in Italia. La cosa non è irrilevante per comprendere il valore attribuito alla "militanza" dell'attrice scomparsa, e dunque gli ultimi versi della non straordinaria lirica.

Un altro poeta non eccelso, il pietroburghese Jakov Godin (1887-1954), interveniva così nella miscellanea dedicata alla memoria dell'attrice<sup>14</sup>:

#### Corona sulla tomba

Sei fiorita come un lieve mughetto di maggio.  
I giorni fuggono. Addio, tu lontana!...

Ho nostalgia di te, mentre appassisci.  
Ma non t'incontrerò sul cammino.  
Fuggono i giorni. Non ci sarà felicità.  
Si gela la giovane tenerezza.  
Ho nostalgia di te, mentre appassisci,  
Ma non t'incontrerò sul cammino.  
Com'è soffice la prima neve – fredda e spessa ...  
Silenzio ... L'anima è stanca, addormentati  
– Scorda i giorni terreni.  
Giaci, come soffice neve, nella quieta tomba,  
e illumina pian piano una calma di festa,  
– Scorda i giorni terreni. Come piangere? Come amare?  
Estrema stanchezza –  
ultimo amore ... riposa per sempre,  
scorda i giorni terreni.  
Sii – come soffice neve – presagio della ripresa  
verso l'immortalità ... Riprendi la lontananza.  
– Scorda i giorni terreni  
Un sonno felice, gioco dell'immaginazione.  
L'ultimo sogno. Canta nell'anima un noto turbamento  
come un suono lontano.  
La primavera dei presentimenti, quieta come la tenerezza,  
mi saturerà,  
ed io mi piegherò pigramente nella serenità  
verso il tramonto del giorno ...  
Un sonno felice ... Chi e quando sveglierà?  
Io non lo so.  
Ma nel sonno quieto resterà a lungo con me  
la mia primavera.  
Il mio lieve sonno, il gioco dell'immaginazione,  
l'ultimo sonno.  
Canta nell'anima un turbamento mortale  
come un suono lontano.

Di spessore indubbiamente più notevole è la lirica che le dedicò Valerij Brjusov, il quale sembra privilegiare la nota maeterlinckiana<sup>15</sup>:

#### In memoria di V. F. Komissarževskaja

Come Melisanda<sup>16</sup>, anche tu hai lasciato cadere la  
corona in una profonda polla,  
hai pianto a lungo, hai piegato inutilmente il volto sul  
bagnato trasparente.

T'incontrò nel bosco un cavaliere austero, cacciatore  
che aveva perso la via.  
Fu inaspettatamente affascinato dalla dolente pellegrina,  
ti offrì un altro serto.

Nel tetro castello antico, antico, ti condusse come una  
principessa,  
venerò il tuo sguardo e la sua melodica voce ti riverì,  
amandoti.

Ma tu rifuggivi da ogni inchino, nostalgia d'altro, del  
meraviglioso ...  
Chi allora, crudele, t'ha colpito di notte, con spada

pesante ed affilata!

Cavaliere austero, spezzati le mani e singhiozza sul  
corpo della sventurata!

Noi tutti siamo sicuri che l'agognato e gioioso paradiso  
s'è spalancato per Melisanda.

Ma forse la poesia più intensa tra tutte quelle  
che i simbolisti russi hanno dedicato all'attrice  
scomparsa resta la lirica di Aleksandr Blok  
(autore peraltro d'un famoso saggio a lei dedi-  
cato), il cui testo teatrale più innovativo (*Ba-  
lagančik*, 1906) venne messo in scena, com'è  
noto, nel suo teatro<sup>17</sup>:

### In morte della Komissarževskaja

È giunta nell'ora della mezzanotte  
al polo estremo, nella morta estremità terrestre.  
Non le davan credito. Non l'attendevano. Come se  
la neve non si sciogliesse, e non spirasse maggio.

Non le davan retta. Ma la giovane voce  
ci ha cantato e pianto della primavera,  
come se il vento toccasse le corde  
là, ad un'altezza ignota,  
come se arretrassero gli inverni,  
e la tempesta dilaniasse il firmamento,  
e i serafini piangessero a mo' di archi  
stendendo le ali sul mondo intero...

Ma c'era quiete nella nostra cripta,  
e il polo tutto in un algido argento.

Se n'è andata. Di tutte le sue magnificenze  
ecco solo: le ali nell'aurora.

Cosa singhiozzava in lei? Cosa lottava?

Che cosa lei aspettava da noi?

Non sappiamo. S'è spenta la *sua* voce primaverile,  
si son spente le stelle dei *suoi* occhi azzurri.

Sì, gli uomini sono ciechi, son basse le nubi...

E dove mai conosceremo giubili?

S'è qui posata una pietra al calor bianco,

ai piedi cresce l'erba del pianto [*di Maria ai piedi della  
croce*]...

Allora dormi, estenuata dalla gloria,  
dall'amore, dalla vita, dalla calunnia...

Adesso ti trovi con la tua chimera  
grandiosa, irrealizzabile.

E noi, che ci stiamo a fare a questa rito funebre?

Che possiamo sapere, chi aiutare?

Anche se la morte è più comprensibile della vita,  
come una fiaccola funeraria nella notte...

Anche se in cielo, Vera [*Fede*] è con noi.

Guarda tra le nuvole: lei è là,  
vessillo spiegato al vento,  
primavera promessa.

Il senso della vita e dell'arte di Vera Fëdorov-  
na venne riassunto tre lustri dopo la sua morte  
(e soprattutto dopo un'altra, e ben più dram-

matica rivoluzione)<sup>18</sup> da uno dei più grandi scrittori dell'età  
d'argento, il *raznočinec* Osip Mandel'stam (1891-1938),  
nelle pagine a lei dedicate, raccolte nel volume di prose *Il  
rumore del tempo* (1925):

In che cosa consisteva il segreto del fascino della Komis-  
sarževskaja? Perché era un condottiero, una specie di Gio-  
vanna d'Arco? [...]

In breve, nella Komissarževskaja trovò la sua espressione lo  
spirito protestante della *intelligencija* russa, un singolare pro-  
testantesimo dell'arte e del teatro. Non è un caso che essa  
fosse attratta da Ibsen e che abbia raggiunto il culmine del  
virtuosismo in quel dramma d'ambiente professorale [*Hed-  
da Gabler*], di un moralismo protestante. L'*intelligencija*  
non ha mai amato il teatro e ha cercato di celebrare il culto  
teatrale nel modo più discreto e rigoroso possibile. La Ko-  
missarževskaja andò verso quel protestantesimo nel teatro,  
ma andò troppo in là, uscendo dai limiti di quello russo per  
entrare quasi in quello europeo [...]. L'anfiteatro in legno, le  
pareti bianche, i panni grigi: pulito come su uno *yacht*, spog-  
lio come in una chiesa luterana [...].

Ibsen per la Komissarževskaja è stato un salotto straniero,  
nient'altro [...].

Quando Blok si chinò sul letto di morte del teatro russo,  
si ricordò e chiamò Carmen, cioè quello da cui la Komis-  
sarževskaja era infinitamente lontana. Il giorno e le ore del  
suo piccolo teatro sono stati sempre contati. Vi si respirava  
l'ossigeno fasullo e intollerabile dell'incanto del teatro. Nel  
*Piccolo baraccone* Blok prese in giro con malignità l'incanto  
del teatro e, mettendo in scena il *Piccolo baraccone*, la Ko-  
missarževskaja prese in giro se stessa. Tra un grugnito e un  
ruggito, tra un lamento e la dizione ampollosa, maturava e si  
rafforzava la voce di lei, affine alla voce di Blok<sup>19</sup>.

Qui Mandel'stam da voce a un'idea (la sua idea) della Ko-  
missarževskaja impiegando il tema del "protestantesimo"  
(com'è noto, lui di famiglia ebraica, nel 1911 aveva ricevu-  
to il battesimo nella chiesa metodista di Vyborg)<sup>20</sup>, che qui  
viene declinato in tre versioni sovrapposte:

- 1) l'immagine più comune (il teatro spoglio «come una  
chiesa luterana»);
- 2) il significato culturale del testo di Ibsen («dramma d'un  
moralismo protestante»); e
- 3) l'idea di matrice riformata dell'arte "cristiana" che, come  
ha ben visto Nikolaj Struve<sup>21</sup>, si presenta come «imitazio-  
ne di Cristo», nel senso che non può pretendere a nessun  
ruolo salvifico o teurgico – come voleva Vjačeslav Ivanov  
–, perché è essa stessa un prodotto della Redenzione (il  
«singolare protestantesimo dell'arte e del teatro»).

Infine: nello stesso 1925 del ritratto di Mandel'stam, Boris  
Pasternak (un altro tra i "grandi" dell'età d'argento) s'accin-  
geva a celebrare il ventesimo anniversario della prima rivo-  
luzione russa (la pura, la vera) col poema *Devjat'sot pjatyj  
god*, che si apre con i celebri versi<sup>22</sup>:

Nella novità celestiale di queste giornate,  
Rivoluzione sei proprio tutta tu.

Giovanna d'Arco delle galeotte siberiane,  
ergastolana tra i condottieri, tu sei di quelli  
che si buttavano nel pozzo della vita,  
senz'aver tempo per commisurare la rincorsa.

Ora, come ha mostrato Jaroslav Leont'ev, «in forma allegorica, Pasternak ha qui cifrato l'immagine della leggendaria Marija Spiridonova»<sup>23</sup>. Ma, come ho sentito dire all'Università di Mosca, quando da studente preparavo la tesi su Pasternak, in quella Giovanna d'Arco si scorgeva riflessa l'immagine della leggendaria attrice dell'età d'argento, che tanto aveva fatto per quella Rivoluzione.

#### Notes

- 1 C. Pettinato, *Il teatro russo*, in Id., *La Russia e i russi nella vita moderna*, Treves, Milano 1914, p. 340.
- 2 A. Blok, *Prefazione* (1919) a *La nemesi*, trad. it. di C.G. De Michelis, Einaudi, Torino 1980, p. 4.
- 3 Ad esso è stata dedicata una voluminosa miscellanea italiana (nella quale si parla poco o niente della grande attrice): *L'anno 1910 in Russia*, C. Graziadei e D. Colombo (a cura di), Europa Orientalis, Salerno 2012.
- 4 A Pietroburgo, sulla scena del dilettante della Società marittima della Flotta, nel ruolo di Zina della commedia in un atto *Lettere scottanti* di Petr Gnedič, che segnò l'inizio dell'attività anche di K. Stanislavskij (secondo altre fonti fu nel 1891).
- 5 Le varie date "eponime" (dal 1884 al 1894) riflettono nella storiografia le diverse interpretazioni complessive del fenomeno decadentismo-simbolismo, e non solo in letteratura. Cfr. C.G. De Michelis, *Il simbolismo: la prima fase*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, t. II, Utet, Torino 1997, pp. 57 sgg.
- 6 D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo: teorie del teatro nel simbolismo russo*, GB, Padova 1989, p. 40.
- 7 Com'è noto nel 1908 fu messa in scena nel suo teatro la *Francesca da Rimini*, nella versione a quattro mani di Vjačeslav Ivanov e Valerij Brjusov, due interpreti del simbolismo (e del teatro simbolista) che più lontani non potevano essere.
- 8 Ju. Lotman, *Semiotica della scena*, trad. it. S. Salvestroni, in «Strumenti critici», XV, 1, 1981, pp. 1-29 (ed. orig. *Semiotyka sceny*, in «Teatr», 1, 1980, pp. 88-99).
- 9 Ivi, pp. 25-26.
- 10 V. Brjusov, *Nenužnaja pravda* (1902), in *Sobranie sočinenij*, t. VI, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1975, pp. 67-74.
- 11 Tutte le traduzioni dal russo, dove non altrimenti specificato in nota, sono dell'autore di questo articolo.
- 12 Da *Gornye veršiny*, Tipografija "Viktorija", Sankt Peterburg 1914; cfr. il volume di saggi di K. Bal'mont *Gornye veršiny*, Grif, Moskva 1904.
- 13 R. Poggioli, *I lirici russi: 1890-1930*, Lerici, Milano 1964, p. 120.
- 14 *Alkonost: sbornik pamjati V. F. Komissarževskoj*, Izdanie peredvižnogo teatra P.P. Gajdeburova i N.F. Skarskoj, Sankt Peterburg 1911, p. 120.
- 15 V. Brjusov, *Sobranie sočinenij*, vol. II, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1973, p. 82.
- 16 Eroina di *Pellèas et Mélisande* (1892) di M. Maeterlinck, tradotto da Brjusov nel 1907 su richiesta di F. Komissarževskij per il Teatro della sorella.

17 A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij v devjati tomach*, Nauka, Moskva 1997, vol. 3, pp. 128-129.

18 «La rivoluzione è di per sé vita e morte, e non può sopportare che in sua presenza si cianci di vita e di morte», O. Mandel'stam, *La Komissarževskaja*, in Id., *Il rumore del tempo. Feodosija. Il francobollo egiziano*, trad. it. G. Raspi, Einaudi, Torino 1980, p. 77.

19 Ivi, pp. 78-79.

20 Cfr. C.G. De Michelis, *K voprosu o kreščenii Osipa Mandel'stama*, in AA.VV., "Sochrani moju reč'...", 4/2, Izdatel'stvo RGGU, Moskva 2008, pp. 370 sgg.

21 N. Struve, *Na puti k christianskomu iskusstvu*, in *Mandel'stam*, London 1988, pp. 134-5.

22 Cfr. B. Pasternak, *Poesie*, trad. it. A.M. Ripellino, prefazione C. G. De Michelis, Einaudi, Torino 1992, p. 143.

23 Che «dopo aver sparato sulla banchina della stazione Borisoglebsk a G. Luženovskij, il repressore dei contadini di Tambov, veniva condannata al bagno penale a vita». Ja. Leont'ev, *Skify russoj revoljuciej: Partija levych eserov i ee literaturnye popuťiki*, AI-RO-XXI, Moskva 2007.