

L'armonia interiore: tracce teosofiche e mozartiane nel teatro come atto d'amore di Vera Komissarževskaja

Elisa Passone

Questo saggio nasce da un lavoro di ricerca che ha indagato le origini inesplorate del processo di creazione dell'attrice russa Vera Komissarževskaja¹ (1864-1910). Lo studio delle lettere dell'artista, comparate a fonti selezionate attraverso uno sguardo interdisciplinare storico-teatrale, filosofico e musicale, ha evidenziato le tracce dell'ispirazione spirituale dell'attrice e di quella che possiamo chiamare "incarnazione di una musica interiore" che faceva di arte e vita unione sincretica e organica. L'indagine ha cercato di colmare un vuoto documentario, relativo agli anni 1888-1894, cruciali per la vita e la carriera dell'attrice. Sono gli anni della presa di coscienza della vocazione al teatro e di consolidamento di esperienze interiori e artistiche che la portarono a incarnare una forma recitativa originale.

Lo scrittore Osip Mandel'stam definiva la recitazione della Komissarževskaja «interiormente musicale» (1980: 72), capace di comunicare con l'Io spirituale, che la società a lei contemporanea doveva recuperare per la creazione di un accordo universale, esprimendo e sublimando il dolore del tempo. Molti artisti condividevano questa esigenza, sperimentando strade diverse nel ricco

contesto storico artistico russo a cavallo tra Ottocento e Novecento, immerso nella ricerca del Sacro espresso in qualsiasi manifestazione artistica (Tschizewskij 1965: 314-315).

Il concetto estetico di armonia interiore alla base della ricerca artistica della Komissarževskaja partiva da un lavoro spirituale attraverso un percorso di rinascita e metamorfosi. Sperimentando una morte sfiorata e simbolica, l'attrice aveva trovato la propria "luce" tanto da sentirsi emanazione della voce dell'Eterno e da far risuonare le "corde" interiori della propria anima con il "Tutto" del cosmo e dell'umanità (Komissarževskaja [1900] 1964: 82-83). La musica interiore è uno stato esistenziale dell'anima, capace sia di percepire il flusso vitale sia di essere consapevole del proprio divenire e della propria missione. Tale consapevolezza aveva portato l'attrice a creare un'originale recitazione interiormente musicale. Il sincretismo di teatro e musica le permetteva di trovare il suono del personaggio in se stessa, attraverso quelle "corde" che improvvisamente risuonavano nel silenzio dell'animo (Chodotov [1932] 1962: 130). L'attrice portava in scena il divenire continuo del personaggio che interpretava attraverso la musica. Il canto sembrava così restituire dignità all'essere umano che incarnava sulla scena.

In una lettera scritta all'attore Nikolaj Chodotov, la Komissarževskaja definiva la musica *medium*, metafisica ([1901] 1964: 110), nel significato di ricerca dell'essenza oltre il tangibile. Il termine metafisica ha una pregnanza simbolica: l'attrice sosteneva che bisognasse amare la musica proprio per il suo potereificante al di là delle parole. Ognuno a suo modo attraverso di essa era trasportato "altrove", nelle regioni dello Spirito, del quale la musica è centro gravitazionale. Nella lettera al regista Evtichij Karpov del marzo 1898, l'attrice parlava di musica come di uno strumento per ravvivare la fiamma della speranza, insieme di suoni saturi di sete di libertà, capace di mettere in moto l'animo (Gavrilovich 2011: 301-302).

Anche nella lettera a Chodotov, la Komissarževskaja scrisse che la musica permetteva all'anima di "muoversi" in armonia col mondo. Bisognava innamorarsi della musica: ascoltare la musica per l'attrice voleva dire capire il tempo presente, esprimerlo in una forma che contagiassero lo spettatore².

Già nel 1898 la Komissarževskaja sentiva chiaramente il ruolo che il suono aveva sia nell'arte sia nella vita interiore, consapevolezza che aveva acquisito negli anni precedenti di intenso studio e pratica operistica e teatrale³. Parlando di gravitazione, l'attrice sembrava alludere al processo di concentrazione e librazione dell'anima la quale, per la teosofa Helena Blavatsky (1831-1891), trovava nel silenzio il suono della natura, la gravitazione e vibrazione universale: «Hai tu accordato – scriveva la Blavatsky – il tuo cuore e la tua mente con la gran mente e il gran cuore di tutto il genere umano? Il cuore dell'uomo che vuole entrare nella corrente deve vibrare in risposta a ogni sospiro, ad ogni pensiero di tutto ciò che vive e respira,

come la voce ruggente del fiume sacro rimanda l'eco di tutti i suoni della natura» ([1889] 2017: 75). Sentirsi in armonia equivale ad amare la vita percependone il fluire, farsi tramite di verità e compassione, comunicazione, ciò che il contagio artistico era per Tolstoj e per la Komissarževskaja. Il teatro era per entrambi condivisione dell'archetipica unione tra gli uomini, della quale si faceva portavoce anche Mozart attraverso gli ideali massonici di fratellanza del *Flauto magico*⁴, rappresentato per la prima volta nel 1791 (Mila 2006: 53). Alla fratellanza auspicava Tolstoj, il quale nella commedia *I frutti dell'istruzione* (1889) criticava con sottile ironia l'illusoria pretesa circa il sapere dell'aristocrazia, lontana dalla spontaneità della povera gente, (Tolstoj 1943: 6-7). Emerge un filo conduttore che, attraverso il concetto di armonia interiore e sacralità dell'arte, unisce l'opera di Mozart (compositore amatissimo dall'attrice su testimonianza di Chodotov [1932] 1962: 105), la Blavatsky, Tolstoj e la Komissarževskaja.



Fig. 1 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Betsy in *I frutti dell'educazione* di L. Tolstoj. III atto. Compagnia di N. Sinel'nikov. 1893. Teatro di Novočerkassk.

Nel 1891 Vera Komissarževskaja fu invitata da Stanislavskij a prendere parte allo spettacolo *I frutti dell'istruzione* presso l'Associazione d'arte e letteratura



di Mosca, per l'interpretazione del ruolo di Betsy. Per l'occasione, la giovane attrice assunse lo pseudonimo di Komina (Gavrilovich 2011: 45), del quale la ricerca di sacralità messa in luce poco sopra può essere considerata ispirazione. Non solo emerge l'assonanza sonora tra i nomi Komina e Pamina⁵, ma, come l'attrice, il personaggio mozartiano supera una morte simbolica per aprirsi alla ricerca dell'amore e della verità.

Per tutti questi artisti l'arte era una necessità interiore di elevazione e comunicazione: l'artista, consapevole di se stesso, era in perenne spinta verso l'altro ed il trascendente, un *medium* tra lo Spirito e l'essere umano. Vera considerava la musica un *medium*: essa non si limitava ad essere sfondo all'azione drammatica, bensì ne costituiva centro gravitazionale e propulsivo (Karatygin 1911: 169). Di conseguenza, non c'è teatro senza amore, non c'è teatro senza la fede nella vita, della quale l'azione scenica si fa incarnazione: per Vera il teatro era un luogo sacro, lo spazio sicuro in cui dare voce all'interiorità, in cui sentirsi appagati dall'intima percezione di risonanza con l'organismo-pubblico. L'attrice sentiva di dover accudire, risvegliare, accompagnare per mano sul sentiero della consapevolezza le persone che assistevano ipnotizzate al rito delle sue interpretazioni, in estasi collettiva. Necessità interiore della Komissarževskaja era perdonare, accettare i momenti di crisi causati dallo svelamento del falso, attraverso l'abbraccio della compassione. La metamorfosi del personaggio sulla scena doveva costituire un *transfert* per gli spettatori, i quali, identificandosi nel soffrire e gioire dell'attrice, venivano

mossi nel profondo. Il movimento delle coscienze nel teatro era un'esperienza attiva di raccoglimento: la possibilità di accogliere nell'animo la voce dell'attrice voleva dire aprire il sé a possibilità di comprensione di se stessi, dei mali della società, ma soprattutto della bellezza della vita. La rinascita era per l'attrice rinnovamento continuo, volontà di scoprire il buono, lottare per esso, lasciando che brillasse nell'abisso di dolori, interiori e sociali, mantenendo viva la scintilla della speranza. Il potere trascendente della recitazione della Komissarževskaja parlava all'innata ricettività psichica dell'essere umano, attraverso il magnetismo dello sguardo, la flessuosità dei gesti, l'intensa espressività e sincerità della voce. Donatella Gavrilovich (2016: 130-135) ha paragonato il potere dell'attrice al potere curativo e profetico dello sciamano, alla figura mitologica di *Gamajun*, donna-uccello simbolo di unione di terra e cielo, e al concetto di Grande Madre. Il teatro per l'attrice era parte integrante del viaggio spirituale interiore e collettivo da condividere con le persone. L'idea del viaggio di elevazione la avvicinava alla visione di Mozart, il quale nel *Flauto magico* espresse l'ideale di «amore universale» (Mila 2006: 53). L'affinità della Komissarževskaja con Mozart e con le riflessioni di Tolstoj sul ruolo dell'arte nella vita spirituale della comunità, trovavano una risonanza straordinaria nei precetti teosofici di Helena Blavatsky. La teosofa rifletteva proprio sulla compenetrazione di umano e trascendentale, le cui energie invisibili e immateriali pervadono il cosmo tramite la vibrazione universale della vita. Secondo la Blavatsky, entrare in risonanza con la vibrazione e

sintonizzarsi sulla frequenza della Natura permetteva di trasformare la paralisi dello spirito e la paura del falso in movimento armonico. Gli scritti della Blavatsky manifestano molti punti di contatto sia con le riflessioni massoniche di cui è impregnato il *Flauto magico*⁶, sia con gli interessi filosofico-spirituali di Tolstoj, soprattutto se pensiamo al ruolo della medianità nella commedia *I frutti dell'istruzione*. In Vera Komissarževskaja e nella Blavatsky, in Mozart e Tolstoj, ritroviamo le idee della concentrazione, del silenzio in cui ascoltare la voce dello spirito che risuona attraverso l'essere, gli strumenti musicali come veicolo di espressione e protezione nel percorso verso la salvezza, alla quale si arriva attraverso una metamorfosi, accettazione del sé, auto-ascolto ed elevazione. Ma soprattutto ciò che univa le due donne-medium era la centralità vitale dell'atto d'amore come scelta consapevole e di vita.

Nel libro *La voce del silenzio* la Blavatsky ha commentato e spiegato i precetti buddisti della via alla salvezza spirituale. Questo cammino di elevazione si completava nel modo più alto solo nella compassione sentita come missione, raggiunta attraverso l'ascolto della vibrazione della vita, ovvero la voce del silenzio o dello Spirito. L'atto d'amore costituiva, per la Komissarževskaja e per la Blavatsky, la capacità di percepire la sacralità della vita nel sé e nel tutto. La percezione energetica della compassione metteva la Blavatsky e l'attrice, tanto quanto Mozart e Tolstoj ([1882] 2000: 66), di fronte alla vocazione interiore. Essa aveva il potere per il compositore di superare la morte amica dell'uomo (Leti-Lachat 2018: 53) e per lo scrittore di guarire la paura della vita attraverso la

fede in essa, come scrisse nel libro *La Confessione* ([1882] 2000: 66). *La voce del silenzio* nasceva con l'intenzione di commentare frammenti tratti dal *Libro dei precetti aurei*, uniti alle raccolte di brani intitolati *I due sentieri* e *Le sette porte* (Blavatsky 2017: 7)⁷. Gli iniziati buddisti non a caso venivano definiti *Nāga* o Serpenti: la figura simbolica del rettile era sinonimo di rigenerazione nel percorso iniziatico anche nel codice massonico mozartiano (Alfieri 2017: 16). Segnaliamo altresì che nel 1899 il critico Jurij Beljaev definì come "serpentesca" la figura flessuosa e metamorfica della Komissarževskaja in scena⁸ (2003: 43-55). Il centro gravitazionale del cammino interiore era per la Blavatsky la concentrazione: nel silenzio era possibile ascoltare il suono universale della vita, la voce del silenzio o *Nāda*, ovvero intuizione del suono spirituale (Blavatsky 2017: 8). Era così possibile separarsi dalla mente distruttrice, la sostanza più razionale, legata al mondo materiale e illusorio della menzogna, per spingersi verso le regioni dello Spirito. Si tratta dello stesso processo che Mozart ha fatto vivere a Tamino e Pamina nel *Flauto magico*, entrambi colpiti dalla crisi dello svelamento della menzogna insita nella mente corrottrice della Regina della Notte, rappresentante della razionalità assetata di potere e vendetta (Mila 2006: 143). Ricordiamo anche *I frutti dell'istruzione* e la critica tolstoiana allo spiritismo aristocratico, ai signori illusi da una cultura vuota, strumento di potere. Per la Blavatsky e per il compositore, lo scrittore e l'attrice, era possibile elevarsi in cerca della Verità superiore: compiuto il viaggio di elevazione si ritornava all'Unità, Corpo, Mente e Spirito in un tutto organico e



armonico. Seguendo il pensiero della Blavatsky, tale stato psichico era raggiungibile attraverso le due vie: la "via della Mente e dell'Occhio", il primo stadio, da smascherare attraverso lo svelamento e il risveglio della vista interiore e la "via del Cuore". Il sentiero del cuore è la via della compassione: essa non solo permette all'essere umano "illuminato" di percepire la pulsazione vitale, ma soprattutto di dedicarvi ogni azione consapevole, volta ad alimentare quella speranza nella vita che la teosofa chiamava "fiamma" o "Luce". Queste parole si accordano a quelle usate da Vera Komissarževskaja, dalla quale la "scintilla" o "fiammella" era percepita come direzione interiore nella lettera a Karpov del 1898 (Gavrilovich 2011: 301-302). L'evidente risonanza di pensiero segnala la possibilità di una familiarità diretta tra l'attrice e la Blavatsky, probabilmente verificatasi negli anni tra il 1888 e il 1894, anni in cui la teosofa ha pubblicato i testi esoterici, sicuramente diffusi in Russia nei circoli artistici e intellettuali dei quali la Komissarževskaja era fervente sostenitrice. A questo si aggiunge la grande dedizione con la quale la Blavatsky ha approfondito la simbologia esoterico-filosofica orientale e la mitologia egizia, dando ampio spazio allo studio dei culti misterici di Iside e Osiride, oltre che allo zoroastrismo. Erano questi i codici filosofici le cui simbologie pervadevano il *Flauto magico* e trovavano una eco nel clima artistico russo slavofilo di fine Ottocento, alla ricerca delle radici vetero russe, mistiche e orientali (Gavrilovich 1993: 12-13). Mettiamo ora a confronto alcuni passaggi delle lettere della Komissarževskaja con ciò che la Blavatsky ha scritto a proposito

dell'energia della compassione che appare sotto forma di fiamma. Nella lettera a Chodotov del luglio 1900, l'attrice scrisse, citando Dostoevskij, che la prima legge dell'umanità dovesse essere la compassione, il profondo sentimento di amore per il prossimo che ci spinge a gioire e soffrire con l'altro (Komissarževskaja 1964: 83). Il testo *La voce del silenzio* riconosceva nell'atto d'amore compassionevole la forma più alta e pura di beatitudine, una saggezza superiore allo stato del *Nirvana*: il *Buddha* di Compassione o *Bodhisattva* era colui il quale, dopo aver compiuto il viaggio spirituale ed aver riunito il proprio essere nell'Uno, rinunciava al *Nirvana* per scelta di cuore. Egli sceglieva di compiere il sacrificio di sé attraverso la rinuncia alla beatitudine perenne, che però lo avrebbe allontanato dal mondo degli esseri umani. Il *Bodhisattva* sceglieva di diventare l'incarnazione della Compassione, il «salvatore del genere umano» (Blavatsky 2017: 93) il quale, al momento della morte, «rimane in quel glorioso corpo che egli stesso si è intessuto, invisibile ai non iniziati, per vegliare su di loro e proteggerli», (*ibidem*: 92). La scelta consapevole è l'atto della coscienza pacificata nell'armonia interiore. L'intenzione consapevolmente benefica era motore del viaggio iniziatico nel *Flauto magico* (Alfieri 2017: 65) e dell'azione portatrice di fratellanza nella commedia di Tolstoj. La scelta interiore per la Komissarževskaja era ascolto della Voce dell'Altissimo che parlava attraverso di lei, la voce della necessità interiore, quella che la Blavatsky identificava come voce dello Spirito. Per l'attrice scelta consapevole era il teatro, inseparabile dall'agire pratico a supporto di chi non avesse ancora visto soddisfatto

il diritto alla vita e alla libertà. Ancora la Blavatsky: «Ora china la fronte e odi bene, o *Bodhisattva*, la compassione parla e dice: “È possibile la beatitudine, quando tutto ciò che vive deve soffrire? Entrerai tu nella salvezza sentendo il grido del mondo intero?”» (2017: 92). Il “grido” del mondo non lasciava indifferente la Komissarževskaja, per la quale il teatro aveva il dovere morale di abbracciare la causa della gente che reclamava il proprio diritto ad esistere. Nella lettera a Karpov del 14 maggio 1898, l'attrice scrisse (Komissarževskaja 1964: 64):

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 da sé 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? (trad. it. Gavrilovich 2011: 149).

Missione dell'artista era saper ascoltare il grido muto della gente che non aveva forza di far sentire la propria voce, che l'attrice voleva portare alla luce attraverso il teatro e così trasformare quel grido di dolore in grido di liberazione, in canto. Questo la Komissarževskaja aveva permesso di fare a Larisa (Fig. 2) in *Senza Dote* di Ostrovskij, facendole cantare la romanza di Tosti⁹. La chitarra e il canto sono per Larisa strumento di espressione e di esistenza, in un mondo che la considera mero oggetto.



Fig. 2 Foto di scena. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in *Fanciulla senza dote* di A. Ostrovskij. 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo.

Vicina alla morte, la musica permette all'anima di Larisa di salvarsi, se non dalla fine, almeno dalla falsità del mondo. Essa le permette di non perdere se stessa, pur essendo condannata a perdere la vita. Possiamo immaginare che la Komissarževskaja abbia voluto dare la possibilità alla povera Larisa di far sentire la propria voce, di cantare al mondo la propria esistenza. La chitarra e il canto danno al personaggio uno spazio in cui essere se stesso. Anche Mozart nel *Flauto magico* permise a Papageno e Pamina di cantare all'avvicinarsi della morte simbolica e alla metamorfosi nell'amore. Lo strumento magico è una via alla salvezza, se non fisica, spirituale: Vera Komissarževskaja, come Tolstoj nell'opera *I frutti dell'istruzione* e Mozart,



ha affermato la dignità di chi non era riconosciuto come essere umano. Il ruolo dello strumento musicale e del canto è cruciale per la Komissarževskaja e affine a ciò che esso significava per Mozart, Tolstoj e per la Blavatsky.

La voce emerge da questa comparazione come *medium*: il canto è capace di svegliare le anime. Cantare è l'espressione primigenia e liberatoria (Galvani 2019: 7). Essa avvicina l'uomo al mistero della creazione, alla madre natura e insieme allo spirito dell'elevazione, dà spazio a quel grido di liberazione (Rouget 2019: 160-161). Pensiamo a Tolstoj e al personaggio di Karataev, il soldato-contadino, che in *Guerra e pace* emette la voce della natura nel suo canto, spontaneo quanto quello degli uccelli: le semplici melodie popolari sono circondate da un'aura di umile religiosità (Faggionato 2015: 312-313). La voce fa risuonare il corpo umano trasformandolo in musica. Il canto lascia percepire l'armonia interiore, il corpo si stacca dal peso della materialità fine a se stessa, facendosi spirito nell'evanescenza della voce. Per la Komissarževskaja cantare coincideva con l'essere il personaggio, equivaleva a trovarne il "suono". Il personaggio nasceva e viveva nell'attrice, la cui missione era ascoltarne la voce in concentrazione sacrale. Così ha scritto l'attrice a Chodotov (Chodotov [1932] 1962: 184): «[...] ma se vi coglie l'ispirazione, allora debbono cominciare a suonare i tasti, che sono stati finora in silenzio dentro di voi, ed ecco all'improvviso appare il desiderio di cantare, di dire qualcosa di nuovo attraverso quei tasti [...]» (Gavrilovich 2011: 171-172). Per l'attrice, per la Blavatsky e Tolstoj il silenzio è una prova di concentrazione e ascolto interiore da

colmare con la voce. Per la teosofa la liberazione del sé era inseparabile dall'atto di pietà, dall'abbraccio universale, perché la conoscenza del sé, unica via alla salvezza, nasceva per lei solo dalle opere d'amore:

Il Signore della Compassione, scorgendo la vera causa del dolore umano, immediatamente abbandonò il dolce ma egoistico riposo delle quiete solitudini. [...] Semina atti di bontà e ne raccoglierai i frutti. [...] Ti asterrai tu dall'azione? Non così sarà liberata l'anima tua. Per raggiungere il *Nirvana* si deve raggiungere la Conoscenza di Sé e la Conoscenza di Sé nasce dalle opere d'amore, (Blavatsky 2017: 57).

Il concetto di amore ritorna in teosofia come chiave dell'immortalità, come scelta di abbandonarsi al fluire della vita da rispettare attraverso le azioni caritatevoli, concetto messo in pratica dai mozartiani Tamino e Pamina (Alfieri 2017: 84) e dalla Komissarževskaja. Nella lettera a Chodotov del maggio 1901, firmata "La Vostra Luce" (Komissarževskaja 1964: 107-108), l'attrice scrisse che restare nella stasi dell'ipocrisia o della paura impediva all'artista di lasciarsi pervadere dalla vita che pulsava attorno a lui, di bramare l'apertura al mondo che portava all'illuminazione: «l'importante [...] è che bisogna [...] amare tutto il mondo, amare tutte le persone, perché io sono accanto a Voi» (Gavrilovich 2011: 315). Vera Komissarževskaja e la Blavatsky concordavano nell'accostare l'immagine della fiamma purificatrice della Verità e della Speranza alla figura medianica dell'attore sciamano. In una lettera a Karpov (Komissarževskaja [1900] 1964: 86-87), la Komissarževskaja parlò dell'evocativa immagine della "luce"

capace di passare attraverso la ragnatela che oscurava la vista sulla bellezza. L'artista doveva affrontare la lotta interiore dell'animo contro la "cecità", in modo che la luce fosse visibile sia allo spettatore sia all'attore, il quale doveva «saper parlare con sentimenti spontanei e con essi far ardere il cuore della gente» (Gavrilovich 2011: 309). Nella lettera già citata a Karpov del 1898, nella quale parlava della *Sadko* di Rimskij-Korsakov e dell'amore per lo spirito del popolo russo, la Komissarževskaja sentiva la musica come un faro che permetteva di ravvivare la scintilla «che purifica l'anima e la protegge dal vortice» (*ibidem*: 61). Si tratta della fiammella lontana che continuava a brillare nei momenti più bui per chi sapesse vederla anche nella crisi più dolorosa: la fiammella trasmetteva all'attrice la speranza che chiunque avesse mantenuto viva la scintilla nel proprio animo, qualcosa di buono sarebbe riuscito a fare. Helena Blavatsky ha scritto qualcosa di molto simile: ella invitava l'iniziato a diventare *Buddha* di Compassione. «Fissa lo sguardo nell'anima tua sulla stella di cui sei raggio, la stella fiammeggiante che brilla nell'oscura profondità dell'ente eterno» (Blavatsky 2017: 57-58). Notiamo che, sempre nella lettera a Karpov, Vera Komissarževskaja aveva parlato del "raggio di sole", cui siamo irrefrenabilmente spinti nella lotta contro l'ipocrisia. La somiglianza aumenta se confrontiamo i frammenti dal numero 88 al 100 nel testo *La voce del silenzio*, con un passaggio del ricordo dell'attrice che Chodotov ci ha lasciato in *Lontano, ma vicino*. L'attore ha rievocato la fede della Komissarževskaja nell'essenza spirituale dell'attore-sacerdote. Ella era tanto sensibile da carpire «le radici stesse della

vita» attraverso la straordinaria capacità d'intuizione e immedesimazione: «S'immaginava che la fantasia umana, avviluppata dal sentimento, fosse capace di penetrare in un mondo profondo, di trovare la chiave dell'enigma della vita e l'attore per lei era il sacerdote, lo stregone, la persona, che era in grado di immergersi nei recessi spirituali» (Gavrilovich 2011: 171). Anche per la teosofa l'iniziato sul cammino della Salvezza, una volta scoperta la via alla verità, diventava attore e spettatore allo stesso tempo, una sorta di "in-deato", colui che essendosi fuso con la luce della verità, fosse «l'irradiante e l'irradiazione, la luce nel suono e il suono nella luce» (Blavatsky 2017: 46). L'attore-spettatore, pervaso dal potere medianico della visione della luce, riusciva a vedere e sentire interiormente, sublimando la mente ed elevandola a Spirito. La Blavatsky ha descritto il Sacro come entità che si mostrava sotto forma di eterne visioni alla mente, riunita alla beatitudine e illuminata dalla stella, splendente per l'iniziato come «fuoco che arde ma non consuma» (*ibidem*: 45). Secondo la Blavatsky l'iniziato, divenuto egli stesso luce, coincideva col suono del silenzio, ovvero risuonava con la voce dell'eternità, immutabile e libera. La Komissarževskaja parlava proprio della necessità interiore come di una voce proveniente da altri mondi, percepibile nella concentrazione interiore. Essa emanava dal "*sacra sacrorum*" interiore¹⁰ le parole dell'Altissimo tramite la voce dell'attrice che scriveva a Karpov il 19 luglio 1900: «L'eternità Vi parla attraverso di me» (Gavrilovich 2011: 304). Il centro spirituale del sé in cui ascoltare la voce del silenzio è il respiro, inteso come ascolto assorto e percezione del



flusso. Il respiro è sinonimo di scambio vitale e continuo di energia tra il dentro e il fuori dell'essere umano, veicolo primo di comunicazione tra l'Io e lo spazio che lo circonda. Esso, dal punto di vista teosofico, coincide col respiro cosmico, la cui immensa energia è percepibile nel silenzio: colui che sappia ascoltare il proprio «suono interno» è capace di comprendere la voce di «colui che parla nel silenzio», (Blavatsky 2017: 32), ovvero la voce dell'eternità. L'anima concentrata, immersa nella visione della luce, sorride e canta come ha scritto la Blavatsky (*ibidem*), e può essere modellata proprio come l'argilla. In una lettera a Karpov la Komissarževskaja (1964: 66) e nell'opera *I Frutti dell'istruzione* Tolstoj (1943: 57) hanno entrambi usato la metafora della sabbia e dell'argilla come stato naturale dell'anima da cui partire per la costruzione dell'identità, libera dalle catene della menzogna.

Un'altra coincidenza nella scelta di parole evocative di un mondo di significati è quella dell'anima che esce dal guscio, sentendone la profonda necessità come scelta rischiosa ma indispensabile. Vera Komissarževskaja ne aveva parlato nella lettera del 1900 a Sof'ija Smirnova-Sazonova¹¹, (Komissarževskaja 1964: 73-74), in riferimento alla rigenerazione, rievocando la storia puškiniana del figlio dello Zar Saltan, che si era liberato dal guscio della botte, divenuto ormai una gabbia. L'attrice ha spiegato del concetto di "guscio spirituale" nella lettera a Karpov del 1898: «[...] non puoi nasconderti completamente nel guscio, sempre più avidamente cerchi di catturare un raggio di sole» (Gavrilovich 2011: 301). Helena Blavatsky ha usato la metafora del guscio più volte, riferendosi ad esso come «guscio dell'egoismo» o

«involucro protettore» (2017: 33): questo schermo aveva la doppia valenza di protezione e limitazione. Esso proteggeva chi ancora non avesse conquistato la forza di affrontare la crisi attraverso la visione della verità, un guscio naturale per l'essere umano proprio come lo è la paura. Senza di esso, non ci sarebbe la possibilità di prendere consapevolezza della necessità di agire. Secondo la Blavatsky, il guscio costituiva «sicuro asilo» dell'anima, finché essa non fosse stata pronta a spingersi in alto e, «scorgendo la sua immagine sulle onde dello spazio», avesse potuto mormorare: «Questa sono io» (*ibidem*). Sia nelle parole della Blavatsky sia nella storia dello Zar Saltan, anche le onde hanno un ruolo importante nello svelamento e nel lasciarsi trasportare dal flusso della vita. L'acqua (come fluire), la terra (come madre, natura, origine "troppo umana" da cui elevarsi al cielo), il fuoco purificatore, il vento trascinate (vortice, ma anche respiro e libero scorrere): queste le prove iniziatiche che conducevano il candidato sul sentiero del cuore e della saggezza, nel viaggio spirituale della Blavatsky ma anche del *Flauto magico*. Le prove degli elementi potevano essere superate dall'iniziato mozartiano il quale avesse trovato in se stesso la forza attraverso la concentrazione nel silenzio (Alfieri 2017: 116-119). Questa convinzione non poteva esser più vera per la Komissarževskaja, se nella lettera a Chodotov del luglio 1900, (Komissarževskaja 1964: 84-86), ella ha parlato proprio del silenzio, descrivendo la contemplazione in cui era assorta alla vista della bellezza ipnotizzante della natura. Nel silenzio l'attrice riusciva a trovare la stella dell'Orsa Maggiore simbolo dell'amore

per Chodotov, che ricercava sempre come metafora della direzione interiore. L'attrice riteneva fondamentale guardare le cose da un'altra prospettiva, quella della stella, per poi ritornare a terra, trasformati e illuminati. Chi fosse riuscito a fare questo viaggio spirituale sulla stella acquisiva il potere medianico. La meditazione attorno al centro di gravitazione spirituale portava a recuperare l'impulso creativo che viveva già nell'artista.

Se continuiamo la riflessione sul concetto di luce e di slancio dalla terra al cielo nella Blavatsky, troviamo qualcosa di familiare nei confronti di Vera Komissarževskaja. Nei frammenti dal 287 al 291 della Blavatsky (2017: 88), ritroviamo la compresenza di acqua, luce e cielo, quali simboli di rigenerazione e contemplazione della natura in se stessi. Secondo la Blavatsky, il fiume della Conoscenza scorreva senza sosta a prescindere dall'iniziato, il quale doveva però alimentarlo in se stesso, salvarlo dal tramutarsi in «palude stagnante» (*ibidem*). L'iniziato che si lasciasse trasfigurare dalla «luce senza fine» (*ibidem*), ne diventava emissario e irradiazione e, attraverso le opere di compassione, poteva addolcire così l'«immenso mare di dolore formato dalle lacrime degli uomini», (*ibidem*). Era altresì necessario (notiamo l'affinità con le parole dell'attrice) che l'iniziato si fondesse con la Stella più alta, diventando parte del cielo. Era questo il potere simboleggiato dall'identificazione con *Gamajun*: non ci sorprende a questo punto rilevare che la figura alata sia presente nel testo della teosofa, tanto quanto nella memoria della Komissarževskaja.



Fig. 3 Viktor Vasnetsov, *Gamajun, uccello profetico*. 1897. Olio su tela. Museo Daghestaniano di Belle Arti, Machačkala (Russia).

Il frammento 19 del testo teosofico recita che per conoscere il sé e la sua esistenza nel Tutto è necessario uscire dal proprio sé, ovvero elevarsi alla conoscenza del trascendente e così potersi fondere con il Grande Uccello: «Dolce invero è riposare tra le ali di quello che non è nato, né muore, ma è l'AUM¹² attraverso eterne età» (Ivi: 34). Il Grande Uccello era incarnazione della vita, indicava lo Spirito che attraverso il volo connetteva terra e cielo, librandosi nel flusso ininterrotto dell'eterno movimento dei venti. La figura alata rappresentava la coscienza spirituale, allo stesso modo in cui la figura mitologica e antropomorfa di *Gamajun* rappresentava la medianità.



La Komissarževskaja, identificata in *Gamajun*, si considerava ed era considerata dai circoli simbolisti una *medium* tra la coscienza spirituale e l'umanità. La donna-uccello era una figura altamente significativa per la simbologia vetero russa e per la filosofia simbolista contemporanea all'attrice: essa era un'immagine sacra, in russo *obraz*, (Gavrilovich 2016: 129), epifania della verità e dell'istinto vitale. Il culto della donna-uccello si rifaceva al concetto di rigenerazione, rinascita, desiderio di libertà: il mito della dea alata dava voce agli eterni bisogni e impulsi dell'umanità. L'attrice più volte ha dichiarato la connessione che sentiva con la figura totemica del gabbiano, che percepiva vivere e soffrire attraverso di lei: «Nella mia anima ora c'è un tale afflusso di energie e di sete di dare ad essa qualcosa di intenso da amare» (Gavrilovich 2011: 323), ha scritto a Čechov nel 1903 (Komissarževskaja 1964: 129-130). Tenere l'anima all'oscuro e lontana dalla fede e dalla verità equivaleva per Vera a lasciarla nell'oblio, nelle catene del falso. Il frammento teosofico 112 parla dell'ignoranza come di una trappola in cui, se vi è rinchiusa, «l'anima è come un uccello che vi sia prigioniero» (Blavatsky 2017: 53). La Blavatsky ha descritto questo uccello in gabbia come un essere senza voce, impossibilitato a cantare. Ci torna in mente l'identificazione dell'attrice con Larisa: la radice linguistica del nome risale al greco antico *λάρος*, ovvero gabbiano, (Gavrilovich 2016: 133). Sempre a proposito di rigenerazione e identificazione con la figura alata, la Blavatsky ha specificato che, coloro i quali accettassero di cadere e rinascere secondo la legge karmica, ovvero secondo il cammino verso la

Conoscenza Universale e la via del cuore, avrebbero adempiuto alla propria missione e acquisito il potere profetico della visione dell'aquila, ovvero la vista psichica illimitata del Sacro (Blavatsky 2017: 72). Helena Blavatsky sosteneva che la vista psichica fosse il luogo di comprensione dell'Anima-Una, la voce spirituale del sé interiore, da udire attraverso i suoni mistici. Questi donavano al "Viandante del Cielo" o iniziato, lo stesso potere salvifico che Mozart aveva donato a Tamino e Papageno attraverso gli strumenti magici (Alfieri 2017: 65-66). La Blavatsky sosteneva che fossero sette i suoni mistici che avrebbero aperto l'orecchio interiore e ognuno di essi ci richiama Vera Komissarževskaja, Mozart e Tolstoj. Per la teosofa, il primo suono era «la dolce voce dell'usignolo» (Blavatsky 2017: 32): essa rievoca il canto del gabbiano, il canto di libertà e sublimazione del dolore nel canto di *Alkonost*¹³, che il poeta Sologub attribuiva alla voce della Komissarževskaja, (1911: 1), o il canto degli uccelli che viveva nella voce di Karataev. Il secondo suono mistico era quello del cembalo, «che sveglia le stelle palpitanti» (Blavatsky 2017: 32), come per l'attrice la musica manteneva viva e accesa la scintilla della speranza. Il terzo suono dell'oceano nella conchiglia rievoca il suono del mare in cui si perdeva la Komissarževskaja nelle descrizioni della natura presenti nelle lettere a Chodotov, insieme al fluire delle onde come flusso vitale. Il quarto e il quinto suono, liuto e flauto, ci portano, da un lato, alla centralità rituale antica dello strumento a corde, dall'altro, a quella dello strumento a fiato: il primo, strumento apollineo prediletto da Tanja, Betsy (*I frutti dell'istruzione*) e

Komissarževskaja/Larisa, il secondo, sacro alla simbologia massonica, tanto quanto a quella greco-antica dionisiaca. La tromba, sesto suono mistico, era anche veicolo della sonorità solenne e massonica per eccellenza, (Mila 2006: 66), mentre l'ultimo, il tuono, era descritto dalla Blavatsky come la vibrazione del cosmo nella tempesta, espressione del potere della natura. Immerso in questo mondo sonoro, l'iniziato trovava asilo nella camera del Cuore, dove poteva scoprire il proprio ruolo attivo «la forza elettro-spirituale», (Blavatsky 2017: 37), che richiama la forza generatrice della Grande Madre e di *Gamajun*.

Lo studioso sovietico Pavel Markov ha parlato di Vera Komissarževskaja proprio come di “uccello della tempesta”, personificazione della carica attiva della protesta sociale, della possibilità di metamorfosi del teatro, inseparabile dall'energia interiore del singolo e dell'artista: «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», (Gavrilovich 2011: 259). Continuando la comparazione tra Vera Komissarževskaja e la Blavatsky, notiamo un'affinità nell'uso dell'immagine del vortice, lacerazione interiore da cui far emergere la luce. Nella lettera a Vera Solov'eva¹⁴ del 1888, (Komissarževskaja 1964: 31-32), la Komissarževskaja scriveva a proposito del dolore: poco dopo il tentato suicidio, l'attrice temeva di non avere forza sufficiente a rialzarsi di fronte ai colpi del destino. Era questa la lettera in cui l'attrice parlava della «fiammella che brilla lontano lontano» (Gavrilovich 2011: 299). La lettera a

Karpov del 1898 invece manifesta la fede che quella fiammella o “scintilla” potesse essere vivificata grazie alla musica: la Komissarževskaja ha scritto che la fiamma della speranza percepita nei suoni musicali «purifica l'anima e la protegge dal vortice nel quale è attratta ogni vita» (Ivi: 302). Anche Helena Blavatsky ha usato la metafora del vortice per indicare la caduta nell'abisso del dolore e della menzogna, in cui le anime restavano ingabbiate, con le «ali infrante [...] Battute dalla furia dei venti, inseguite dall'uragano, esse sono travolte nei gorgi e scompaiono nel primo grande vortice» (Blavatsky 2017: 37).



Fig. 4 Foto di ritratto. Vera Komissarževskaja nel ruolo di Larisa in *Fanciulla senza dote* di A. Ostrovskij, 1896. Teatro Aleksandrinskij, San Pietroburgo. (Foto di C. Fischer).

La teosofa ha affermato che solo trovando in se stessi la luce «la grave impresa è compiuta [...] l'ampio abisso che spalancava le fauci è quasi varcato» (Ivi: 82). Scegliendo la via del Cuore e sacrificando se stessa all'atto d'amore, la Blavatsky, come la Komissarževskaja, sceglieva la vita: così, terra e cielo si fondevano in un «canto d'amore [...] Ascolta! Dal profondo e insondabile



vortice di questa luce aurea [...] la Voce senza parola di tutta la natura s'innalza in mille accenti» (Ivi: 93).

Concludiamo questo viaggio con l'immagine significativa dell'anima come "corda vibrante". Per l'attrice e la teosofa, mettendo in moto la corda interiore, lo spirito risuonava dell'intimo accordo che faceva del *medium* e della sua voce strumento musicale e del divino, emanazione della vibrazione della vita. Rievocando questa metafora, la Komissarževskaja scriveva a Chodotov nel gennaio del 1901 (Komissarževskaja 1964: 94-95) come le corde dello spirito permettessero di tirar fuori la luce viva in ognuno, emanando suoni e vibrazioni. L'attrice sentiva su di sé il potere di captare le corde interiori nell'altro come di una missione. La Blavatsky ha voluto tramandare l'idea di un simile legame tra maestro e iniziato fatto di accordi interiori: il maestro era capace di intuire le corde dell'anima in colui che si apriva alla via del Cuore attraverso il Sentiero del Dolore. Accordando gli animi sulla frequenza dell'armonia universale si diventava tutt'uno con l'Anima-Maestra, quella che per la Blavatsky, tanto quanto per Mozart o Tolstoj, era l'Anima Universale. Secondo i precetti teosofici, empatizzare col mondo e percepire in sé il Dolore universale permetteva di creare una connessione che comprendesse tutti gli esseri nell'unico respiro cosmico, messo in vibrazione nel suono fondamentale della Natura. Il sacrificio del sé all'Anima Universale apriva l'orecchio interiore alla voce karmica della speranza, fondendo l'animo nel raggio dello Spirito. Accordandosi con il suono occulto della Natura, le corde interiori degli iniziati formavano uno strumento musicale che la Blavatsky

paragonava alla *Vinā*¹⁵. Secondo la Blavatsky, l'umanità costituiva la cassa di risonanza della *Vinā*, mentre la mano che la suonava corrispondeva al respiro della Grande Anima. Il frammento 225 avvalorava la presenza di un afflato mistico condiviso e rispecchiato dalle parole della Komissarževskaja:

Hai tu accordato il tuo cuore e la tua mente con la gran mente e il gran cuore di tutto il genere umano? Il "cuore dell'uomo che vuole entrare nella corrente" deve vibrare in risposta ad ogni sospiro, ad ogni pensiero di tutto ciò che vive e respira, come la voce ruggente del fiume sacro rimanda l'eco di tutti i suoni della natura (Blavatsky 2017: 75).

Bibliografia

- Alfieri, Fabrizio, *Mozart. Il viaggio iniziatico nel «Flauto magico»*, Luni Editrice, Milano, 2017.
- Alkonost. *Kniga 1. Pamjati Vere Fedorovne Komissarževskoj, Izdatel'stvo Peredvižnogo teatra P.P. Gajdeburov i N.F. Skarskoj*, Sankt Peterburg 1911.
- Beljaev, Jurij, "V.F. Komissarževskaja", in *Stat'i o teatre*, Ed. Julija Rybakova, Giperion, Sankt Peterburg, 2003: 432.
- Beljaev, Jurij, *Komissarževskaja. Artista Imperatorskich teatrov*, Trud, Sankt Peterburg 1899.
- Blavatsky, Helena, *La Voce del Silenzio e altri frammenti scelti dal libro dei precetti d'oro*, Edizioni Teosofiche Italiane, Vicenza, 2017.
- Chodotov, Nikolaj, *Blizkoe – dalekoe, Iskusstvo*, Moskva [1932] 1962.
- Faggionato, Raffaella, *L'alambicco di Lev Tolstoj: Guerra e pace e la Massoneria russa*, Viella libreria editrice, Roma,

- 2015.
- Galvani, Francesca, *Psicologia della voce e del canto*, Amazon Italia Logistica S.r.l., Torrazza Piemonte (TO), 2019.
- Gavrilovich, Donatella, *Bearer of Light. The Search for the Sacred in Vera Komissarževskaja and Wassilii Kandinsky*, in «Arti dello spettacolo-Performing Arts», Anno II, Special Issue, 2016, pp.124-140.
- Gavrilovich, Donatella, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia, scritti di artisti, pittori e critici 1860-1920*, Bulzoni Editore, 1993.
- Gavrilovich, Donatella, *Vera Komissarževskaja, Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera dell'attrice russa dal 1889 al 1906*, Universitalia, Roma, 2011.
- Jankélévitch, Vladimir, *La musica e L'ineffabile*, Tempi Moderni Edizioni, Napoli, 1985.
- Komissarževskaja, Vera, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, Ed. Anatol'ij Al'tšuller Leningrado-Mosca, 1964.
- Leti, Giuseppe - Lachat, Louis, *L'esoterismo a teatro. Il Flauto magico, Parsifal, Faust*, Edizioni PiZeta, San Donato (MI), 2018.
- Mandel'stam, Osip, *Il rumore del tempo- Feodosia-Il francobollo egiziano*, Einaudi, Torino, 1980.
- Mila, Massimo, *Lettura del Flauto Magico*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2006.
- Nosova, Valerija, *Komissarževskaja, Molodoja Gvardija*, Moskva, 1964.
- Rouget, Gilbert, *Musica e Trance*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2019.
- Rybakova, Julija, *Komissarževskaja, Iskusstvo*, Leningrad 1971.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranij sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1988.

- Surian, Elvidio, *Manuale di storia della musica vol. secondo. Dalla musica strumentale del Cinquecento al 'periodo classico'*, Rugginenti, Milano, 2015.
- Tolstoj, Lev, *Che cosa è l'arte*, Mimesis Edizioni, Milano, 2011.
- Tolstoj, Lev, *Gli Spiriti o I frutti dell'istruzione*, Edizioni il dramma, Torino, 1943.
- Tolstoj, Lev, *Guerra e pace*, Feltrinelli, Milano, 2021.
- Tolstoj, Lev, *La confessione*, Feltrinelli Editore, Milano, 2000.
- Tschižewskij, Dmitrij, *Storia dello spirito russo*, Sansoni, Firenze, 1965.
- Vera Komissarževskaja meets Eleonora Duse. *The 'Joan of Arc' of the Russian scene and the 'Divina' of Italian theatre*, in «Arti dello spettacolo-Performing Arts», Special Issue, n. 2, 2016.

¹L'attrice e cantante, figlia del tenore Fëdor Komissarževskij, giunse al teatro dopo una crisi personale che la portò al tentato suicidio. Dopo un periodo di formazione con l'attore Vladimir Davydov, supportò il padre e Konstantin Stanislavskij all'Associazione d'arte e letteratura di Mosca, dove si mise in gioco sia in spettacoli drammatici che operistici. Dal 1893 al 1895 sperimentò le scene teatrali delle compagnie di Nikolaj Sinel'nikov e Kostantin Nezlobin, ottenendo grandi successi in ruoli da *ingénue comique* e *ingénue dramatique*, per poi debuttare sulle scene imperiali del teatro Aleksandrinskij nel 1896 col ruolo di Rosi in *La battaglia delle farfalle* di H. Sudermann. Qui visse l'esperienza della prima dell'opera di Čechov *Il gabbiano*, conobbe Eleonora Duse e Tommaso Salvini, partecipando contemporaneamente a molti concerti di beneficenza assieme al pianista Aleksandr Ziloti ed al compositore Anton Arenskij. Dopo l'abbandono del teatro imperiale, la Komissarževskaja scelse di perseguire la propria missione teatrale, prima portando la sua arte in *tournee* nelle province, poi fondando il proprio Teatro Drammatico a San Pietroburgo nel 1904, dove mise in scena opere di autori come Ibsen, Gor'kij, Čechov e continuò ad interpretare i



personaggi dell'inseparabile Ostrovskij, che accompagnarono tutta la carriera dell'attrice. Tra il 1906 ed il 1907 collaborò con il regista Vsevolod Mejerchol'd alla messinscena di opere di autori simbolisti come Maeterlinck e Blok. Dopo la rottura con Mejerchol'd la Komissarževskaja organizzò una *tournee* in America. Annunciando l'abbandono del teatro in favore della scelta di creare una propria scuola, l'attrice partì per l'ultimo viaggio, che la vide recitare fino alla morte per vaiolo avvenuta a Taškent nel 1910. Per approfondimenti sulla vita dell'attrice si consigliano i testi in lingua russa della Nosova (1964) e della Rybakova (1971), in lingua italiana della Gavrilovich (2011).

² Si allude al concetto di contagio artistico tolstoiano quale comunicazione empatica e immediata, la cui fonte è la necessità interiore, concetto espresso in *Che cosa è l'arte* (Tolstoj 2011: 130-131).

³ Ci si riferisce agli anni all'Associazione d'arte e letteratura di Mosca col padre Komissarževskij e Stanislavskij. Testimonianze fondamentali in questo senso sono gli scritti del regista (Stanislavskij 1988: 192-195).

⁴ Opera lirica in forma di *Singspiel*, tipica forma tedesca che alternava sezioni recitate a sezioni cantate (Surian 2015: 352).

⁵ Protagonista femminile del *Flauto magico*.

⁶ Per un approfondimento sull'ispirazione massonica dell'opera di Mozart si consigliano i testi di Massimo Mila e Fabrizio Alfieri, il quale in particolare ha precisato come per il compositore l'ideale massonico guida fosse la ricerca della Verità, attraverso un percorso di *metànoia* o metamorfosi e ricerca interiore, (Alfieri 2017: 9-10).

⁷ I frammenti sono indicazioni che la Blavatsky aveva desunto dagli antichi testi buddisti, manoscritti che la teosofa avrebbe visionato e studiato. La teosofa tradusse i frammenti dal *Libro di Dyzan* e dall'opera mistica *Paramārtha*, fonti esoteriche buddiste che istruivano gli antichi iniziati, la cui fonte più recente, quella visionata dalla Blavatsky, risaliva al quinto secolo ed era identificata dalla teosofa nella mano del monaco Āryāsanga.

⁸ Il potere incantatore dell'attrice era quello che possiamo considerare *charme* musicale, totale rapimento, immersione nel flusso del divenire, «moto spontaneo del cuore», (Jankélévitch 1985: 152).

⁹ Francesco Paolo Tosti (1846-1916) fu un compositore italiano di romanze da camera: qui si allude a *Non m'ama più*, 1874, cantata da Vera Komissarževskaja /Larisa e non presente nella versione originale dell'opera.

¹⁰ L'attrice stessa chiamava così la profondità della propria anima, (Gavrilovich 2011: 311).

¹¹ Autrice di un diario cronaca del Teatro Aleksandrinskij dove Vera recitò dal 1896 al 1902.

¹² La sigla AUM derivava dalle iniziali di parole che nella tradizione buddista indicavano l'ala destra e sinistra, la coda e la testa dell'animale.

¹³ Uccello profetico del paradiso secondo la tradizione vetero-russa.

¹⁴ Moglie del medico che ebbe in cura Vera al sanatorio di Lipeck dopo il tentato suicidio del 1885.

¹⁵ Si tratta di un antico strumento a corde indiano, antenato del *sitar* e impiegato nelle arti teatrali, nell'accompagnamento alla danza e nella musica strumentale.