

# L. Andrèev

## Il pensiero

*Rita Giuliani, Roma*

Ho accettato con slancio l'invito a partecipare a questa « diretta dalla follia » con un intervento su Leonid Andrèev, dal momento che mi si presentava l'occasione di rivolgermi a un uditorio eterogeneo, e non di soli russisti, a persone che, forse, sentivano per la prima volta pronunciare il nome di Andrèev, uno scrittore a me particolarmente caro e del quale mi considero una solitaria estimatrice. Nel nostro paese, infatti, egli ha goduto di una grande popolarità sino alle soglie degli anni Trenta, poi è caduto progressivamente nell'oblio fino a diventare, com'è a tutt'oggi, un autore pressoché sconosciuto, ormai dimenticato dal pubblico dei non specialisti. Eppure la sua figura rimane una delle più interessanti della letteratura russa dell'inizio del secolo, per usare l'espressione di Lev Trockij: « la figura artistica più clamorosa, se non la più profonda, dell'epoca tra le rivoluzioni » (1). Vero è che in questi ultimi anni in Italia si sono avuti i primi segni di un rinnovato interesse verso l'opera di Andrèev: dopo un'assenza dai nostri palcoscenici durata più di trent'anni sono di nuovo andati

(1) L. Trockij, Letteratura e rivoluzione, Torino, Einaudi, 1973, pp. 16-17

in scena due suoi drammi (*// valzer dei cani* 1978; *Ekaterina Ivànovna* 1983) e nel 1980, a distanza di venticinque anni dall'ultima traduzione italiana di una sua opera, sono stati pubblicati i racconti *// pensiero* e *Le mie memorie* (2).

(2) L. Andreev, *Due racconti*, G. Pacini (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1980.

Considero particolarmente felice la scelta de *// pensiero* in primo luogo perché ne è disponibile un'agile traduzione moderna e, soprattutto, perché *// pensiero* è un'opera assai tipica della maniera andreeviana e, pur essendo una delle prime prove letterarie dello scrittore, ne anticipa la problematica della maturità. Il tema del racconto, infatti, era molto caro ad Andreev che in seguito lo rielaborò in un dramma omonimo, messo in scena nel 1914 al Teatro d'Arte di Mosca con la regia di Nemiròvič Dànčenko. Due anni più tardi il soggetto venne ripreso anche dal regista e sceneggiatore V. Gàrdin che ne curò un adattamento cinematografico (3).

Infine, particolare curioso, *// pensiero* è stato anche la prima opera di Andreev ad essere tradotta in italiano nel 1904(4).

(3) N. Lebedev, *// cinema muto sovietico*, Torino, Einaudi, 1962, p. 83 ,450.

(4) Sulla cronologia delle traduzioni italiane cfr. R. Giuliani, « La fortuna di Leonid Andreev in Italia », in *Europa Orientalis*, 1/ 1982, pp. 49-51. Per un errore d'impaginazione l' articolo risulta privo dell'elenco delle messinscene italiane dei drammi di Andreev.

Andreev nacque ad Orel nel 1871 e pubblicò il primo racconto nel 1898. Nel 1901 uscì il primo volume dei suoi racconti che fu accolto da pubblico e critica con molto favore. *// pensiero* fu scritto e pubblicato l'anno successivo, nel momento in cui Andreev si trovava all'inizio di una parabola artistica che avrebbe raggiunto il vertice alle soglie degli anni Dieci, dopodiché sarebbe iniziata, veloce e malinconica, la parabola discendente: nel 1919, quando morì a soli quarantotto anni, egli era ormai considerato uno scrittore fuori moda, un sorpassato. Sulla fortuna di Andreev influì negativamente il fatto che la sua opera fosse molto datata, e la sua problematica legata a un preciso momento storico. Parlando di Garsin la professoressa Maver Lo Gatto ha ricordato come nella sua opera occupassero un posto centrale le « questioni maledette »; anche Andreev iscrive la sua problematica nel cerchio delle questioni ultime, con la differenza che le ripropone a distanza di vent'anni a un pubblico diverso, meno sensibile a una tematica che, forse, appariva ormai

logora, e meno disposto a credere nella sincerità e nella drammaticità con cui l'autore poneva a sé stesso e agli altri quegli eterni problemi.

Anche // *pensiero* s'inserisce nella tradizione delle « questioni maledette » della letteratura russa, dal momento che esso è una sorta di meditazione in forma drammatizzata sul tema dei limiti del pensiero umano, della libertà dell'individuo, del rapporto tra libertà individuale e norme del vivere sociale.

La trama del racconto è assai semplice: il dottor Kèržencev è un solitario che ha fatto del proprio pensiero l'oggetto di un'idolatria quasi maniacale. Il pensiero è infatti per lui l'unico amico, lo schiavo, l'amante (in russo « pensiero » è di genere femminile). Per provare la forza del proprio intelletto egli decide di uccidere un suo vecchio amico, Aleksèj Savèlov, col quale ha un rapporto assai conflittuale, tra l'altro Savèlov ha sposato Tatjàna, la donna che lui amava. Kèržencev in spregio di ogni legge etica e civile, decide anche di garantirsi l'immunità per il proprio delitto simulando la follia. Egli uccide come stabilito, ma il suo gesto lo travolge, il pensiero lo tradisce: da quel momento non lo abbandonerà più il dubbio se mentre uccideva era lucido e simulava la pazzia o se invece era pazzo davvero.

La critica rimase piuttosto sconcertata dal racconto. Andrèev era considerato, sia pure a torto, uno scrittore di tendenza democratica e realista e il racconto mal si conciliava con l'immagine che dell'autore si voleva accreditare. Parte della critica e alcuni medici videro ne // *pensiero* uno studio psichiatrico sul crollo psichico di un individuo. A. A. Izmàjlov ricondusse il racconto alla categoria dei « racconti patologici » giudicandolo il più efficace, quanto a potenza di suggestione, dopo // *fiore rosso* di Gàrsin e // *monaco nero* di Čechov (5). Eppure Andrèev non si era affatto servito di libri d'argomento medico per « costruire » il racconto e conferirgli una base scientifica, come confessò allo stesso Izmàjlov: « io non ne capisco un'acca di psichiatria e non ho letto nulla per // *pensiero* » (6).

La maggior parte dei critici vide invece nel protago-

(5) « Gor'kij i Leonid Andreev. Neizdannaja perepiska », in *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 72, Moskva, 1965, p. 156.

(6) *Ibidem*, p. 413.

nista il campione dell'individualismo sfrenato del tempo, colui che si proponeva, come il superuomo nietzschiano, di infrangere ogni legge umana ma, non trovando nel delitto la libertà sognata, giustamente terminava la propria vita in una condizione inumana. A. Lunačarskij fu particolarmente duro nei confronti del racconto, che non gli piacque affatto. Egli sottolineò la differenza esistente tra il folle de // *fiore rosso*, la cui follia era nata — a suo giudizio — dalla sofferenze dell'umanità, e Kèržencev, espressione di un'autoaffermazione individualistica che portava a una nuova variante del tipo Smerdjakov (il parricida de / *fratelli Karamazov*): « la differenza tra Smerdjakov e Kèržencev — scriveva Lunacarskij — è che Smerdjakov uccise per denaro, mentre Kèržencev solo per l'onore di diventare Smerdjakov » (7).

(7) L.A. lezuitova, *Tvorcestvo Leonida Andreeva. 1892-1906*, Leningrad, 1976, pp. 98-99.

L'interesse che il racconto suscitò non solo nell'ambiente letterario, ma anche in quello medico, fu tale che l'Imperiale Accademia di Medicina di Pietroburgo dedicò una riunione speciale all'analisi della condizione mentale di Kèržencev: il parere pressoché unanime degli psichiatri convenuti fu che Kèržencev fosse realmente pazzo.

Tentiamo ora anche noi di esaminare più da vicino il racconto e, senza sconfinare nel campo d'indagine del professor Maffei, rintracciare l'origine letteraria, filosofica e autobiografica della «follia» andreeviana. Iniziamo innanzitutto dal titolo: l'originale *Mys'* reso in italiano come // *pensiero*, perde immediatamente la duplicità semantica che il termine *mys'* ha in russo, dal momento che *mys'* indica non solo l'attività raziocinante della mente, ma anche l'idea, la singola idea che balena all'intelletto. Il dramma di Kèržencev è tutto racchiuso in questa duplice accezione del termine: il pensiero (*mys'*) è la sua forza, ciò che gli dà il dominio sul mondo circostante, ma è un'idea improvvisa (*mys'*) — l'idea che egli possa aver ucciso in stato di reale follia — a precipitarlo in una devastante incertezza che travolge il suo equilibrio psichico e le fondamenta del suo castello ideologico.

Analizziamo brevemente come è costruito il racconto. La narrazione è in prima persona, è Kèržencev infatti a condurla, la narrazione in terza persona compare solo in pochi, brevi brani, all'inizio del racconto e nel finale. Il racconto è organizzato in forma di memorie, di appunti, una forma che Andrèev adottò in numerose opere; sono in tutto otto fogli di appunti che Kèržencev stende per gli esperti chiamati a decidere della sua sanità mentale.

Nello sviluppo dell'intreccio Andrèev mostra una grande maestria: egli espone le considerazioni del protagonista alternativamente da due posizioni anti-tetiche: ora dall'angolazione della coscienza presente a sé stessa in ogni momento, ora da quella di una lucida follia scatenata dal delitto in una mente già minata. Come un abile sofista, egli mantiene un perfetto equilibrio nel dosare le due ipotesi contrarie e sospende il giudizio: ne risulta una lettura assolutamente ambigua, tale da legittimarle entrambe.

Inoltre, l'ambiente in cui Kèržencev stende i suoi appunti ci viene rivelato non all'inizio, ma dopo qualche pagina, mediante squarci che si aprono all'improvviso nel continuum della sua confessione: attraverso di essi la realtà del manicomio irrompe nel racconto nella forma sconvolgente dell'urlo bestiale, non più umano, di un malato.

È inoltre tipico di Andrèev il procedimento di costruire i racconti sull'accentuazione dei contrasti:

ne // *pensiero* sono contrapposti la razionalità e la bestialità connaturali alla natura umana, il silenzio del monologo interiore di Kèržencev e le urla del manicomio, la tenebra che regna nella vicenda del protagonista e il sole che accompagna il ricordo di un'immagine di felicità; la società, la folla che Kèržencev rifiuta e colpisce e la sua totale, cosmica solitudine. Sono inoltre costruite per contrasto le figure di Kèržencev e di Savèlov, la sua vittima, in cui è adombrato Gor'kij, l'amico-nemico di Andrèev (8).

Interessante è anche notare la frequenza quasi ossessiva con cui si ripete la similitudine fra Kèržencev e un attore: attore che dapprima si compiace di es-

(8) << Gr'kij i Leonid Andreev >>, op. cit., p. 381.

sere un interprete perfetto, finemente padrone della propria arte, poi si immedesima pericolosamente nella parte (come un attore che interpretando Otello sia pronto ad uccidere davvero, dice Kèržencev), e infine impazzisce e recita per l'ultima volta, ferito a morte, nell'arena di un circo.

Con una drammatizzazione estrema della narrazione il conflitto psichico di Kèržencev porta allo sdoppiamento dell'io: all'io razionale si contrappone una cosa, *ono* in russo, indefinita, senza nome, ma sicuramente non umana.

Passiamo ora ad esaminare brevemente la problematica del racconto iniziando dalla figura del protagonista. Kèržencev si propone immediatamente al lettore come ipostasi del « superuomo » nietzscheano:

egli si è posto al di sopra della morale comune e ritiene lecito e doveroso infrangere le leggi di una società composta di esseri di razza inferiore (egli giudica tali, ad esempio, le donne e i cani). Andrèev aveva letto con passione Nietzsche, molto di moda nella cultura russa dell'epoca, ma della sua speculazione aveva colto solo l'elemento più « sensazionale » e di più facile presa sul lettore medio, quale, appunto, la teoria del superuomo. (Anni dopo la sua ammirazione per Nietzsche, unita a una certa infantile bizzarria del carattere, gli avrebbe fatto chiamare una sua barca a motore « Zarathustra ») (9).

Nella tematica del racconto, però, ancor più profondamente risuonano echi dostoevskiani. Gli eroi di Andrèev sono spesso vicini ai tormentati « uomini del sottosuolo » di Dostoevskij, come loro tesi in una spietata introspezione. Tipicamente dostoevskiano è, ad esempio, il concetto del muro, del limite che il personaggio vuole superare con uno sforzo volontaristico e contro il quale s'infrange invece il suo fragile io. Non è affatto un caso che Kèržencev nomini nel suo monologo Raskò'nikov, il protagonista di *Delitto e castigo*, il cui crollo psichico è da lui giudicato misero e stupido.

Avere innalzato il pensiero al di sopra di ogni valore e aver creduto che a sua volta il pensiero gli avesse conferito il dominio sul mondo: questo è secondo

(9) L'indicazione è data da A. I. Naumova in nota a uno scritto di Andrèev pubblicato nella miscellanea « Andreevskij sbornik issledovanija i materialy », in *Naučnye trudy*, vol. 37, n. 1, Kursk, 1975, p. 203.

Andrèev il peccato di presunzione di Kèržencev e della società civile che si gloria della propria cultura, frutto del millenario progresso del pensiero umano. Ma nella visione dualistica del mondo — tipica di Andrèev — alla condizione dell'uomo civile si oppone lo « stato di natura », al pensiero l'istinto. Lo scetticismo di Andrèev nei confronti del progresso etico e sociale della società civile perpetuava l'opposizione teorizzata da Rousseau tra uomo civilizzato e uomo ancora incorrotto e si ricollegava palesemente alla tradizione della corrente rousseauiana della letteratura russa, che aveva prodotto, tra le altre, opere quali *La povera Liza* di Karamzin (1792) e *Guerra e pace* di Tolstoj (1863-69).

Una volta Andrèev aveva confidato a Gor'kij: « No, ha ragione Tolstoj: la cultura è immondizia, essa può soltanto rovinare la libera crescita dell'anima » (10). Nel racconto la figura non corrotta dall'incivilimento, ancora vicina allo « stato di natura » è rappresentata da Masa, l'infermiera semplice e semianalfabeta che Kèržencev disprezza ma, al tempo stesso, invidia perché ella sa che cos'è la vita, sa quali sono i suoi veri valori. Balena in Kèržencev il dubbio che l'enigma della vita, il suo senso autentico, a lui celato da una cultura mistificatrice, sia accessibile solo a spiriti semplici e sia racchiuso in valori a lui estranei e preclusi quali l'innocenza, l'amore dei puri. È significativo il fatto che nel buio che pervade il racconto il sole compaia una sola volta a illuminare la scena semplice e tenera di una bambina, un cagnolino e una bambinaia legati da un'ineffabile tenerezza.

Come altri eroi andreeviani Kèržencev è l'incarnazione della forza centripeta della vita e la sua tragedia è la tragedia dell'egocentrismo. Ma anche in lui balena per un istante il ricordo di una forza centrifuga secondo la quale tutto ciò che esiste, esiste non per sé, ma per l'altro (11).

Il pensiero condanna l'uomo non solo alla solitudine totale, ma anche allo scacco finale, poiché tra ragione e istinto è questo a prevalere nell'uomo, secondo la *Weltanschauung* andreeviana. Il limite tra

(10) *Kniga o Leonide Andreeve. Vospominanija*, Letchworth, 1970 (reprint dell'edizione russa del 1922), p. 19.

(11) L.S. Kozirovskij, «Leonid Andrèev», in S.A. Vengerov (a cura di), *Russkaja literatura XX veka [1890-1910]*, vol. II, Moskva 1915/Munchen 1972, pp. 277-278.

l'individuo raziocinante e la bestia è labilissimo e agli eroi di Andreev accade di superarlo spesso. Questa problematica trascendeva e preesisteva alla finzione letteraria, essa era per Andreev prima di tutto un'irrisolta questione esistenziale.

Ancora una volta è Gor'kij ad illuminarci su questo aspetto del pensiero di Andreev. Nelle sue memorie egli ha ricordato i litigi avuti con l'amico sull'argomento del pensiero, che Andreev «considerava come 'uno scherzo crudele che il diavolo aveva fatto all'uomo'; e gli appariva menzognero e nemico. Attirando l'uomo verso gli abissi di misteri impenetrabili, esso lo inganna lasciandolo solo, inerme e tormentato davanti a quegli enigmi, per poi spegnersi del tutto. (...) Ad Andreev l'uomo appariva spiritualmente povero, intreccio di irriducibili contraddizioni di istinto e intelletto, privo per sempre della possibilità di raggiungere una qualche intima armonia. Tutti i suoi affanni sono *vanitas vanitatum*, caducità e illusione. E, soprattutto, egli è schiavo della morte e per tutta la vita cammina alla sua catena» (12). E ancora: « Leonid Nikolàevič aveva un talento innato, naturale, la sua intuizione era sorprendentemente acuta. In tutto ciò che riguardava i lati oscuri della vita, le contraddizioni dell'animo umano, il suo intuito era spaventoso » (13).

(12) *Kniga o Leonide Andreeve, op. cit.*, pp. 19-20.

Tra le « questioni maledette » lo assillava in particolar modo il problema del pensiero umano. Ancora nel 1912, nella *Lettera sul teatro* asseriva: « Non la fame, ne l'amore, ne l'ambizione: il pensiero, il pensiero umano con le sue sofferenze, gioie e lotte:

(13) *Ibidem*, p. 13.

ecco il vero protagonista della vita moderna! » (14). Il pensiero umano, però, è un fragile parapetto che non può resistere all'eruzione delle oscure e sconosciute forze dell'anima, è come un recinto di festuche sull'orlo di un cratere. Nel racconto c'è una immagine rivelatrice del rapporto di forza che secondo Andreev intercorre tra la sfera razionale dell'uomo e quella degli istinti: « Immaginate di aver vissuto in una casa di molte stanze, voi occupavate solo una stanza e pensavate di essere i padroni di tutto l'edificio. E all'improvviso venite a sapere che

(14) R. Giuliani, *Leonid Andreev*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 99.



là, nelle altre stanze, ci abitano. Sì, *ci abitano*. Ci abitano esseri misteriosi, forse persone, forse esseri d'altra natura, e la casa appartiene a loro. Voi vorreste sapere chi sono, ma la porta è chiusa e dietro non si sentono ne suoni, ne voci. Ma al tempo stesso voi sapete che proprio lì, dietro quella porta muta, si decide il vostro destino » (15).

La fragilità del pensiero porta l'eroe andreeviano, in questo caso Kèržencev, a dubitare dell'intellegibilità del reale e a riconoscere alla fine la sua impenetrabilità. Qui si rivela chiaramente l'influenza di Schopenhauer, il filosofo che Andreev aveva più caro e le cui teorie sentiva particolarmente vicine alla sua visione del mondo. Anche per Andreev la vita è illusione, un velo dietro cui si cela una realtà che alla ragione è negato di conoscere. Il motivo dell'illusorietà dell'esperienza empirica era anche tipico dell'epoca, basti pensare, ad esempio, alle poetiche simboliste.

Nel racconto questo motivo viene ripetuto e sottolineato dalla metafora ricorrente dell'attore, dall'idea che Kèržencev ha della società come di un palcoscenico per le sue interpretazioni, e dalla sua propensione a teatralizzare ogni azione e ogni momento della propria esistenza (il concetto della teatralizzazione della vita verrà ulteriormente sviluppato nel dramma del 1914).

Ma se non si può andare oltre l'apparenza, se il pensiero non può cogliere la vera realtà, chi potrà dire a Kèržencev la parola definitiva sulla sua condizione mentale, chi potrà essere così sicuro del proprio pensiero per farlo? A questa domanda non risponde nessuno: ne gli esperti che devono eseguire la perizia medica e che si dividono equamente tra le due tesi opposte, ne le persone che lo circondano, ne i giurati che lo devono giudicare (Andreev tace il verdetto finale), ne lo stesso autore. Nell'ultimo foglio di diario la tensione si fa parossistica ed esplose la rivolta nichilista, cosmica, di Kèržencev che sogna di far saltare l'universo con una miscela esplosiva di sua invenzione. Lo scacco dell'individuo è divenuto scacco universale, la sua

(15) L. Andreev, << Mysl' >> in Izbrannoje, Moskva, 1982, pp. 171-172

solitaria rivolta sfocia in un desiderio di devastazione cosmica. La disperazione e l'impotenza di Kèržencev sembrano concentrarsi nel suo folle desiderio di urlare come una belva, immagine questa che ha ricordato non solo a me, ma anche al professor Maffei, con un'associazione forse scontata, ma perentoria, il famoso dipinto di Edvard Munch // *grido* (1893): urlo d'orrore in un volto smaterializzato. Tutto il racconto anticipa la tensione spasmodica (oltre che singoli motivi, quali, ad esempio, la tentazione del parricidio, la rivolta nichilista) delle opere degli espressionisti tedeschi ed è esso stesso grido d'angoscia di una coscienza che davanti alle contraddizioni della realtà urla d'orrore e smarrisce sé stessa. È la follia. Cerchiamo di riguardare più da vicino questa follia. La pazzia è nel destino di molti personaggi di Andrèev, che non starò qui ad elencare e, direi, è un destino ovvio, coerente con la concezione del mondo dell'autore. La pazzia è infatti il risultato e dell'impotenza del pensiero umano e, al tempo stesso, dell'assenza di valori certi che diano un senso alla vita. In questo senso la follia ha origine nel « sociale », nella vita dell'epoca, nella malattia dell'organismo sociale. Non è un caso che nel teatro russo dei primi anni del Novecento andasse tanto di moda il tipo del « nevrastenico », dell'uomo dall'equilibrio psichico spezzato (16). L'opera di Andrèev si presta quindi ad essere letta anche in chiave sociale e ad essere considerata come un prodotto e, al tempo stesso, come una testimonianza della crisi di valori di una generazione vissuta in un'epoca di transizione. Pochi anni prima, nel 1892, Čechov aveva scritto:

(16) A. M. Ripellino, // *« Noi non abbiamo scopi ne vicini, ne lontani e la nostra anima è vuota. Non conosciamo politica, non crediamo nella risurrezione, non abbiamo Dio ne temiamo gli spiriti... »* (17).

Tra gli scrittori dell'epoca colsero bene la rappresentatività e il valore premonitore dell'opera andreeviana Blok e Culkòv, che scrisse: « Felice o no che fosse il suo stile, profondo o no il suo pensiero, resta il fatto che lui stesso, Andrèev, la sua personalità,

(17) R. Giuliani, *Leonid Andrèev, op. cit.*, p. 7.

il furore intellettuale e il suo cuore malato furono come segni profetici del nostro destino. Egli fu la vittima immolata per tutti noi » (18). E Blok ricordava: « (...) che dovunque regnava l'infelicità, che la catastrofe era vicina e il terrore alle porte io lo sapevo da molto tempo, prima ancora della prima rivoluzione, ed ecco che a questa mia consapevolezza rispose all'improvviso *La vita di Vasilij Fivejskij*, poi // *riso rosso*, poi, in modo particolarmente chiaro, il breve racconto // *ladro* » (19); erano tutte opere di Andrèev.

(18) *Kniga o Leonide Andreeve*, op. cit., p. 69.

Ma in Andrèev la follia ha anche un'altra origine, un'origine di natura filosofica che attinge, come abbiamo già accennato, al pessimismo di Schopenhauer nei confronti della realtà empirica.

(19) *Ibidem*, p. 58.

Infine la pazzia ha anche radici nelle vicende autobiografiche, nelle stesse esperienze psichiche di Andrèev. Egli era figlio di un alcolizzato e soffriva di alcolismo ereditario che, a detta di quanti lo conoscevano, gli procurava crisi non frequenti, ma assai tormentose, durante le quali egli lottava contro i fantasmi generati dalla sua coscienza. Non gli era nemmeno estranea l'esperienza dello sdoppiamento della personalità, come risulta dai suoi primi diari e da testimonianze di amici (20).

Aleksèj Rèmizov, che l'aveva conosciuto agli inizi della sua attività letteraria, definì una volta lo sguardo di Andrèev « sconcolato e amaro, col folle barlume di Gàršin », e un'altra volta tentò di spiegarne la particolarità con queste parole: « Non l'orrore di Gàršin, non la disperazione di Gleb Uspènskij (21), ma un che di fatale — ecco come vedo Lèrmontov:

(20) Cfr. le memorie di V. Beklemiševa nel volume D. L. Andreev-V. Bekiemiseva (a cura di), *Rekviem. Sbornik pamjati Leonida Andreeva*, Moskva, 1930, p. 266; cfr. anche *Kniga o Leonide Andreeve*, op. cit., p. 18.

questa natura lermontoviana si celava nei suoi occhi. Davvero, un demone » (22).

(21) G.I. Uspènskij (1840-1902), scrittore russo, morì pazzo.

Non so se la sua perenne oscillazione tra i due poli dell'amore per la vita e della sua più totale negazione — che in gioventù l'aveva spinto a tentare il suicidio tre volte — fosse solo frutto della sua visione del mondo, o se vi avesse parte anche una causa d'ordine biologico, quale, forse, l'alcolismo ereditario. Di certo essa fu il tormento della sua vita e delle sue creature letterarie, Kèržencev compreso.

(22) L. Andrèev, « Andreevskij sbornik », op. cit., p. 216, 218.

Concludendo il discorso sulla follia di Kèržencev, è ormai evidente che risolvere il dilemma se egli sia pazzo oppure no, mentre per il lettore profano di psicanalisi, e pertanto ansioso di risposte univoche, rappresenta una legittima curiosità, per Andrèev e per il suo personaggio, alla luce della loro visione del mondo, appare non solo impossibile, ma addirittura irrilevante, poiché per loro non esiste, non può esistere risposta a un simile interrogativo.

Particolarmente illuminante a tale riguardo mi sembra il brano di una lettera che Andrèev scrisse all'attore L. M. Leonìdov che s'apprestava a interpretare il ruolo di Kèržencev nel dramma // *pensiero*:

« Kèržencev stesso non sa se è pazzo o no, proprio in questo sta la sua tragedia e se tu davvero vuoi essere sincero e non forzare ne in un verso, ne nell'altro, non lo devi sapere nemmeno tu. E quanto più sarai sincero nel 'non saperlo', tanto più risulterà efficace, in caso contrario cadresti immancabilmente nella finzione e nella falsità. (...) È esatto così: tu non sai, come non sa Kèržencev, come non sa nessuno 'se è sano oppure no' >> (23).

(23) D. L. Andreev-V. Beklemiseva, *Rekviem*, op. cit., p. 80, 82.