

La vendetta come sfida. Variazioni nella drammaturgia di Andreev

Aurora Egidio
Università degli Studi di Salerno
(aegidio@unisa.it)

Leonid Andreev è stato una delle voci più originali e controverse della Russia di inizio Novecento. Narratore, drammaturgo e pubblicista, attivo fino alla Rivoluzione, attraversa stili e tendenze, entusiasmi e tracolli sociali, politici e culturali, con piglio autonomo, a volte solitario, sfuggendo ad una univoca e stabile connotazione. Al suo esordio gravita intorno al circolo degli autori realisti di tendenza democratica che si riunisce in casa dello scrittore Telešov nei “mercoledì” letterari, insieme a personalità come i fratelli Bunin, Kuprin e Gorkij (Giuliani, 1977: 10-11). E proprio Gorkij nel 1901 pubblica a Pietroburgo con la sua casa editrice Znanie il primo volume di racconti andreeviani, decretandone il successo e la rapida diffusione (*Ivi*: 14).

Ma già nel 1903 Andreev partecipa attivamente all’intensa vita culturale dell’*intelligencija* pietroburghese, volutamente sempre più distante dalle problematiche sociali, e più devota a temi filosofici, mistici ed esoterici. Sono gli anni in cui si legge e si rappresenta Maeterlinck, il poeta belga che riecheggia nelle prime opere di Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj e Aleksandr Blok, mentre si staglia una fitta produzione di riviste ed almanacchi di ambito simbolista, fra cui spicca per raffinatezza *Mir Iskusstva*. Andreev si immerge in quella temperie spirituale, diventa egli stesso redattore

dell'almanacco della casa editrice Šipovnik, con cui pubblica nel 1907 il dramma *La vita dell'uomo*, toccando l'apice della sua fortuna (*Ivi*: 27-29).

Benché sia regolarmente attaccato dalla critica, diventa il drammaturgo più significativo dell'era postčecheviana. Le sue opere dominano "sui palcoscenici principali, nel dibattito critico e nelle chiacchiere da salotto" (Senelick, 2012: 140). Ma la sua parabola volge presto al declino. Dopo il 1913, spenta l'accesa polemica sollevata dalla rappresentazione di *Ekaterina Ivanovna*, le sue nuove produzioni vengono ignorate, appaiono superate dinanzi al fiorire di movimenti come l'acmeismo o ancor più il futurismo, con la sua carica eversiva e dirompente.

Mentre si pubblicavano opere di Mandelštam, di Evreinov, di Kručënych, di Chlebnikov, il manifesto cubofuturista *Schiaffo al gusto del pubblico*, il romanzo *Pietroburgo* di Belyj, mentre si recitava al Luna Park di Pietroburgo la tragedia *Vladimir Majakovskij* dell'omonimo autore e David Burljuk teneva la lezione-provocazione *Puškin e Chlebnikov*, le opere di Andreev sembravano pezzi da gipsoteca (Giuliani, 1977: 103-104).

Dopo il 1917 in Russia i suoi drammi non vengono più pubblicati né messi in scena. Fra gli anni Sessanta e Ottanta, esclusi alcuni allestimenti degni di nota¹, l'interesse langue, risvegliandosi a metà degli anni Novanta, grazie anche alla celebrazione del centoventicinquesimo anniversario della nascita di Andreev, cui nel 1996 viene dedicato un festival nella sua città natale Orël (Dubnova, 2000: 303-304).

In Italia Andreev conosce una particolare risonanza negli anni Venti diffondendosi attraverso tre vie: le traduzioni, le rappresentazioni teatrali e la letteratura critica. Incluso nel repertorio di prestigiose compagnie, come la Melato-Sabbatini e la Gramatica-Gandusio-Piperno, riscuote grande successo di pubblico e consenso di critica (Giuliani, 1982: 46-47). Di primaria importanza, naturalmente, l'attività svolta in quegli anni da Tatiana Pavlova, attrice e regista russa stabilitasi in Italia dal 1919,

1 Il riferimento è agli allestimenti moscoviti *I giorni della nostra vita*, al teatro Puškin per la regia di B. Ravenskich, *Quello che prende gli schiaffi* al CTSA (Central'nyj Teatr Sovetskoy Armii), e *Anfisa* al Sovremennik, regia di G. Volček (Dubnova, 2000: 303).

allieva di Pavel Orlenev. Prima dal Valle di Roma, poi dal Filodrammatici di Milano, e infine dalle principali scene italiane, la Pavlova sollecita l'interesse per il teatro russo, proponendo accanto a commedie "leggere", volte all'intrattenimento, il "teatro d'arte", fra cui annovera autori come Andreev (Ruocco, 2000: 106)².

Non è un caso, dunque, che i drammi andreeviani negli stessi anni diventino argomento di dibattito critico, sollecitando gli interventi di due interpreti autorevoli e puntuali come Adriano Tilgher e Piero Gobetti, quest'ultimo peraltro ben consapevole dell'oggetto dei suoi studi, grazie alle traduzioni che ne ha realizzato. Eppure anche in Italia negli anni Trenta l'interesse per Andreev inizia a calare. La critica tace. Poi nel 1942 e nel 1943 vanno in scena *Ekaterina Ivanovna* e *Anfisa*, entrambe per la regia di Anton Giulio Bragaglia, e *Il pensiero*. Ma negli anni Quaranta e Cinquanta scende l'oblio, rotto solo dalla voce di Ettore Lo Gatto e più tardi di Angelo Maria Ripellino.

Nella sua disamina, articolata in molti lavori e distesa su un arco temporale lungo cinquant'anni, Lo Gatto riconosce in Andreev uno dei massimi artisti russi della generazione prerivoluzionaria, pur rimproverando a taluni suoi drammi una "nebulosa struttura simbolica" e considerando come più riuscite le opere della maniera realistica (Giuliani, 1982: 47-48). E individua un motivo frequente nelle ultime opere di Andreev: il sentimento di vendetta contro la società (Lo Gatto, 1993, II: 98).

Tuttavia, percorrendo i suoi drammi fin dall'esordio, è possibile rilevare variazioni di tale sentimento, sfumato di volta in volta nella disperata solitudine del protagonista, nella sua ribellione alle regole, al destino, ad un Dio impietoso e impenetrabile, nel suo desiderio, più o meno inconscio, di autoannientamento e umiliazione.

È il grido di un autore che rifiuta ogni etichetta, in nome della

2 Di Andreev la Pavlova nel 1925 a Roma cura la regia di *Quello che prende gli schiaffi*, recitandovi anche, accanto a Ernesto Sabbatini, Evi Maltagliati, Geri, Eugenio Cappabianca, Mario Mina, Nerio Bernardi, Ferdinando Solieri. Nel 1927, poi, al Valle di Roma, mette in scena *I giorni della nostra vita*, interpretando Olga, con Renato Cialente, Mario Mina, Maria Raspini, Eugenio Cappabianca, Armando Anzelmo, Geri, Piamonti e Nerio Bernardi (Ruocco, 2000: 247; 253).

libertà e per ripugnanza dei proclami artistici, e che tuttavia soffre del suo isolamento (Woodward, 1969: 117-118). È la rivolta nichilista dell'intellettuale precipitato nel più cupo pessimismo dopo la fallita rivoluzione del 1905, insofferente alla norma, incapace di risolvere dialetticamente le contraddizioni della vita, e che sperimenta l'amarezza della vana ricerca del bene e del male assoluto, vivendo l'inconsistenza della ragione come il suo ultimo scacco (Giuliani, 1977: 46-47). È l'insurrezione dell'individuo dai tratti superomistici, eco delle giovanili letture nietzschiane (*Ivi*: 13).

Proprio in quegli anni nasce il primo dramma di ribellione e vendetta, *Anatema*. Il protagonista è una delle variazioni intorno alla figura del diavolo delineate da Andreev nelle sue opere, dalla *pièce Savva* del 1906, alla novella *Giuda Iscariota* scritta a Capri nel 1907, fino al romanzo incompiuto *Il diario di Satana*, scritto fra il 1918 e il 1919 e pubblicato postumo nel 1921 (Rizzi, 1991: X e XVI). *Anatema* è il dannato, è colui che anela alla conoscenza. È il pensiero che si china a scandagliare la realtà profonda delle cose, che ostile gli preclude lo sguardo. Alle sue domande disperatamente rinnovate, "l'abisso oppone il silenzio sdegnoso della sua indifferenza". *Anatema* è il tormento del pensiero che in eterno batte alla porta del mistero, che in eterno rimarrà chiusa sul suo viso (Tilgher, 1923: 229).

Il dramma si apre in un confronto teso fra il protagonista e "Qualcuno che sorveglia l'ingresso", personaggio lasciato anonimo, indefinito, ambiguo come spesso accade nella drammaturgia di Andreev³. *Anatema*, con la barba e i capelli

3 Emblematico in tal senso *La Vita dell'uomo*, composto nel 1906, messo in scena da Mejerchol'd al Teatro Drammatico di Vera Komissarževskaja di Pietroburgo nel 1907 e poi rappresentato al Teatro d'Arte nel dicembre dello stesso anno, con la regia di Stanislavskij e Suleržickij (Ripellino, 1974: 67-68 e 127). Nel dramma "Qualcuno in grigio" o anche "Egli", in qualche punto nominato "L'ignoto", presiede al destino dell'anonimo protagonista, preannunciando lo svolgimento dei cinque quadri in cui si articola l'opera: "La nascita dell'uomo e i tormenti della madre", "L'amore e la povertà", "Il ballo in casa dell'uomo", "La sventura dell'uomo" e "La morte dell'uomo". Accanto all'uomo, alla sua compagna e al figlio, che non compare però come personaggio attivo, sfilano i "Parenti", gli "Ospiti", i frequentatori della bettola e altri che hanno funzioni di coro, mentre le quattro "Vecchie" e "Qualcuno in grigio" per Lo Gatto si stagliano con una più accentuata finzione simbolica, non sempre tuttavia chiara e soggetta, perciò, a interpretazioni

bianchi, con la fronte enorme, tagliata dalle rughe dei problemi irrisolti, grigio tra le grigie pietre, striscia verso l'immane porta di ferro dietro la quale, nel silenzio e nel mistero, abita il principio di ogni esistenza, la "Grande Ragione dell'Universo", e che "Qualcuno che sorveglia l'ingresso" custodisce immobile. Il dannato nel corso del dialogo insulta e smania in convulsioni silenti, schernisce ed implora disperatamente che gli si apra la porta, perché gli si lasci gettare almeno uno sguardo sull'eternità: la porta resta chiusa, e su di essa, come le onde sulla riva, muoiono le preghiere del disperato (Tilgher, 1923: 230). "Qualcuno che sorveglia l'ingresso" impassibile replica:

Ciò che tu domandi non ha nome, Anatema. Non c'è numero con cui si possa contarlo, non c'è misura con cui si possa numerarlo, non ci sono pesi con cui si possa pesare ciò che tu domandi, Anatema (Andreev, 1989, I: 307)⁴.

diverse. In "Qualcuno in grigio" si è ravvisato Dio, il Destino, il Diavolo, nelle "Vecchie", le Parche, delle Streghe o semplicemente delle comari, cui sarebbe affidata la funzione di mostrare le volgarità della vita (Lo Gatto, 1993, II: 78). Secondo Gobetti, al contrario, "Qualcuno in grigio" non è figura simbolica, ma la "conseguenza logica della irrealtà dell'uomo, forza realizzata appunto in quanto la si ipostatizza: *deus ex machina*, come superiore coscienza, presente senza artifici" (Gobetti, 1976: 84).

- 4 "Нет имени у того, о чем ты спрашиваешь, Анатэма. Нет числа, которым можно исчислить, нет меры, которою можно измерить, нет весов, которыми можно взвесить то, о чем ты спрашиваешь, Анатэма". La traduzione delle citazioni dai testi di Andreev da qui innanzi è da attribuire a chi scrive. Della sua produzione drammatica sono disponibili "una grande quantità di versioni, talora ineccepibili e fatte sui testi originali, talaltra approssimative e derivate da versioni francesi e tedesche" (Giuliani, 1982: 46). La stessa Giuliani ricorda come Piero Gobetti, che aveva una profonda conoscenza dell'autore per aver tradotto, in collaborazione con Ada Prospero, numerosi suoi racconti e un dramma, già nel 1919 lamentava "Tutto questo interessamento è però fittizio, superficiale [...] Le traduzioni sono speculazioni commerciali e ci danno non Andreiev, ma dei libri vuoti, senza carattere, dove l'originalità dell'autore si perde in un francesismo internazionale da romanzo d'appendice, che naturalmente resta nelle versioni italiane: mirabile documento di impotenza culturale latina". Nell'articolo, dal titolo "Leonida Andreiev in Italia", pubblicato originariamente nella sua rivista *Energie Nove* (n. 8, 30 settembre 1919, pp. 166-168) e poi confluito nel volume *Paradosso dello spirito russo* (1976: 57-62), Gobetti attua una disamina articolata su alcune traduzioni e fa gli opportuni distinguo. In ogni caso, negli

E dunque il protagonista lancia la sua sfida, il suo grido di vendetta contro Dio, contro la realtà inconoscibile. Decide di sostituirsi a queste forze insondabili e impenetrabili, di compiere un esperimento e di farsi demiurgo della vita di un vecchio ebreo, “ammalato e sciocco”⁵, ma “onesto”⁶, che nessuno conosce e di cui persino “il tuo Signore” – grida al custode dell’eternità – “si è dimenticato”⁷. David Lejzer, la vittima, afferma Anatema, “incatramato bene e acceso, farebbe una fiaccola abbastanza buona per la mia festa”⁸ (Andreev, 1989, I: 305).

Così, nel secondo quadro del dramma, con una frattura drammaturgica di grande effetto, su uno sfondo realistico in stridente contrasto con l’atmosfera astratta e innaturale dell’inizio, Anatema appare come una visione, “in un ardente meriggio d’estate”, fra le “botteghe piccole e mal fabbricate” di una “grande città popolatissima”⁹, in cui langue il misero commercio di vari derelitti e dello stesso Leizer (*Ivi*: 310).

Si presenta come un avvocato e annuncia a David che il fratello maggiore, un tempo emigrato in America, gli ha lasciato un’eredità di due milioni di dollari (quattro milioni di rubli). Il povero ebreo stenta a credere alla notizia, teme l’inganno, ma alla fine capitola.

Il diavolo comincia a tessere la tela della sua vendetta. Rimane accanto al vecchio come suo segretario personale assumendo il nome di Nullius, e incita David, conosciuto per la sua pietà, a distribuire tutta questa ricchezza ai poveri e ai disperati. Ma l’infelicità e la povertà sono infinite e i suoi soldi non possono cambiare assolutamente nulla. Per giunta Lejzer da “uomo che dona la gioia” si trasforma molto presto in creatore di

anni Venti, e fino alla fine del decennio, la casa editrice Sonzogno di Milano pubblica, a cura di Cesare Castelli, tutto il teatro di Andreev, con l’eccezione di alcune opere postume (Giuliani, 1982: 50).

5 “больной и глупый”

6 “честный”

7 “даже твой господин забыл о нем”

8 “если его хорошенько просмолить и зажечь, то выйдет недурной факел для моего праздника”

9 “летний знойный полдень” “несколько маленьких сколоченных из дрянного леса лавчонок” “из большого людного города”

false speranze; la sua ricchezza non basta nemmeno per distribuire una copeca a testa a tutti i veramente bisognosi, anche se egli ha sacrificato in nome dell'idea del bene la salute e la felicità dei figli e la speranza di finire la sua vita con la moglie a Gerusalemme, fra le mura della città santa.

Le folle senza fine dei derelitti che dapprima hanno inneggiato a David, che arrivano a chiedergli di resuscitare i morti, con odio selvaggio lapidano, esse stesse strumento di vendetta, il vecchio ebreo, sotto gli occhi soddisfatti di Anatema, che trionfa al pensiero di essere uscito vincitore nella sua sfida a Dio (Tamarčenko, 1989: 410-411). Quando David disperato, in fuga, invoca l'aiuto celeste, Anatema, che già presagisce il compimento del suo disegno di vendetta, esclama rivolto all'onnipotente:

Tu non volevi ascoltarmi [...] Tu mi facevi trascinare sul ventre, come un cane. Tu non mi permettevi di guardare nemmeno attraverso una fessura!... Col tuo silenzio ti beffavi di me! [...] Ascolta dunque - e replica se puoi. Non è il diavolo che parla con te, è l'uomo, il tuo figlio prediletto [...] si contorce come un verme sotto al tuo calcagno (Andreev, 1989, I: 361)¹⁰.

E conclude furioso:

Che si trascini di nuovo alla sua tana buia l'uomo, che perisca nel silenzio, che si seppellisca nella tenebra, dove risiede l'inenarrabile orrore! (*Ibidem*)¹¹.

Anatema arriva a calpestare il corpo inerme, dolente di David lapidato, rispondendo sprezzante al suo gemito: "Sei ancora vivo?"¹² Per salutare infine la sua morte con "Addio, stupido"¹³ e prepararsi così ad un nuovo incontro con Dio non più come un

10 "Ты не хотел слушать меня [...] Ты заставлял меня ползать на брюхе, как собаку. Ты не позволял мне заглянуть даже в щель!... Ты молчанием смеялся надо мною! [...] Так слушай же – и возрази, если можешь. Это не дьявол говорит с тобою, это человек, это твой любимый сын [...] извивается под твоею пятою, как червь"

11 "Пусть снова уползет человек в свою темную нору, сгинет в безмолвии, схоронится во мраке, где почивает неизреченный ужас"

12 "Ты еще жив?"

13 "Прощай, глупец"

essere subalterno, ma come colui che ha vinto la sfida. “Da te, per la risposta. Non come un cane, che si trascina sul ventre, ma come un nobile ospite, come un potente principe della terra [...] Preparati. Chiederò una risposta esatta”¹⁴ (*Ivi*: 379-380).

Ma nel settimo quadro, quello conclusivo, di nuovo al cospetto della “Grande Ragione dell’universo”, “Nulla è successo, nulla è cambiato”¹⁵. La ferrea porta è ancora “eternamente chiusa”¹⁶. E “Qualcuno che sorveglia l’ingresso” è sempre lì, sul limite dei due mondi, “silenzioso e minacciosamente immobile”¹⁷. Anatema avanza “con passo superbo”¹⁸, recando in sé, tuttavia la sua “eterna duplicità: cammina come vincitore ed ha paura”¹⁹ (Andreev, 1989, I: 381). E al suo stupore perché nessuno gli porta le chiavi, risponde l’impenetrabile custode. Anatema non ha vinto, perché David ha raggiunto l’immortalità. Ha rivelato l’impotenza dell’amore, ne ha svelato i limiti, le misure e i pesi, ma nel mondo inconoscibile al diavolo “la luce non ha confine”²⁰ e David è salvo (Andreev, 1989, I: 383).

Nell’eterno dualismo fra male e bene ha vinto quest’ultimo. La fine è già nell’inizio, in un impianto circolare del dramma che ricorda il modello maeterlinckiano e che rivela chiare ascendenze simboliste. Alla categoria dell’azione si sostituisce quella della situazione²¹. I personaggi sono agiti. Emblematica in tal senso è la figura di David Lejzer. E su questo sfondo sembra agire solo

14 “К тебе за ответом. Не собакою, ползающей на брюхе, - знатным гостем, владетельным князем земли [...] Приготовься. Я - точного потребую ответа.”

15 “Ничего не произошло. Ничто не изменилось”

16 “врата извека закрытые”

17 “безмолвен и грозно неподвижен”

18 “надменной поступью”

19 “вечную раздвоенность свою: идет, как победитель, а сам боится”

20 “у света нет границ”

21 Sulla sostituzione della categoria della situazione a quella dell’azione nella drammaturgia maeterlinckiana cfr. Szondi, 1962: 46. In particolare lo studioso individua in questo elemento un sintomo della crisi del dramma moderno, codificato fin dall’epoca rinascimentale, saldamente ancorato sui principi del dialogo, dell’assolutezza, del presente e dell’azione. Maeterlinck, insieme a Čechov, Strindberg e Hauptmann, esprime la difficoltà di ossequiare sul finire dell’Ottocento una struttura così stringente e ormai inadatta alla nuova temperie spirituale (*Ivi*: 9-14).

Anatema, che manipola i pensieri e i comportamenti dei personaggi terreni, piegando i destini dei singoli individui per compiere il suo esperimento e attuare il suo disegno di vendetta. Ma appunto ‘sembra’ agire. Perché di fatto è già tutto posto dall’inizio. L’imperscrutabile “Grande Ragione dell’Universo” tutto predefinisce, l’itinerario è già tracciato. La vendetta è frustrata, la sfida non solo è persa, ma è vana, un’inutile ribellione (Čivra, 1989: 24).

La scrittura e la poetica simbolista che Andreev svela in *Anatema* svaniscono del tutto in *Ekaterina Ivanovna*. Il dramma si apre su di una grande sala da pranzo minutamente descritta. È quasi mezzanotte. Fuori scena, voci concitate di un uomo e di una donna. La voce maschile a un tratto urla fortissimo: “Tu menti!”²². Insulti: “Taci! Menti! Puttana...”²³. Nel buio si odono due spari. Dalla direzione delle detonazioni esce correndo una donna seminuda, cercando di sfuggire all’uomo che le ha sparato e che le fa esplodere contro ancora un ultimo colpo. L’uomo la accusa di averlo tradito. Lei sfugge miracolosamente alla morte (Andreev, 1989, II: 64-66).

Sembra una scena da melodramma ottocentesco. Un’atmosfera del tutto dissimile da quella di *Anatema*. Ma non si tratta di un semplice esperimento drammaturgico. È il 1912. E nella poetica di Andreev sta avvenendo un profondo rivolgimento di cui troviamo traccia in due scritti teorici pubblicati fra il 1912 e il 1914 sulle riviste e gli almanacchi contemporanei: *Le lettere sul teatro*²⁴.

Nella prima *Lettera* l’autore attua un interessante confronto fra teatro e cinema, di cui peraltro è un estimatore *ante litteram*, come precisa lui stesso.

22 “Ты лжешь!”

23 “Молчать! Ложь! Ты уличная...”

24 La prima lettera (“Pis’mo o teatre”), datata da Andreev 10 novembre 1912, viene pubblicata nella rivista *Maski*, 1912-1913, n. 3. La seconda, dallo stesso titolo, datata 21 ottobre 1913, confluisce nell’almanacco n. 22 stampato dalla casa editrice piombo-borghese Šipovnik nel 1914. I due scritti sono ora disponibili in Aleksandrova V., Čuvakov V.N. (sostav.), Andreev L.N., *Sobranie sočinenij*, 6 voll., con apparato critico di Čivra Ju.N., Čuvakov V.N., Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1996, vol. VI *Stat’i*, pp. 509-557.

Ho cominciato per primo a discutere con alcuni scrittori del significato enorme e ancora inconsapevole del cinema, del ruolo rilevante che è destinato a svolgere nella risoluzione dei problemi del teatro²⁵ (Andreev, 1996, VI: 510. Il corsivo è nel testo).

E in effetti egli è stato fra i primi autori a guardare al cinema come a una nuova forma d'arte, preconizzandone un radioso futuro. Ne ha discusso il 21 aprile 1910, ospite a Jasnaja Poljana, con Lev Tol'stoj, che pur ritenendo dal canto suo il cinema uno strumento tecnicamente valido, utile a riprodurre sullo schermo "fotografie vive"²⁶, avvenimenti storici e paesaggi naturali, non ne riconosce la fisionomia artistica. Al contrario, Andreev, che infine induce Tol'stoj a scrivere per il cinema, è convinto che è necessario, e possibile, conferirgli una diversa qualità offrendo sceneggiature di un livello superiore²⁷. E così Andreev, oltre a concedere i diritti cinematografici di alcune sue opere, ne scrive lui stesso lo scenario, o collabora a stretto contatto con gli autori²⁸.

A differenza di molti suoi contemporanei, per i quali il cinema continua ad essere "uno strano sconosciuto", "un teppista estetico"²⁹, Andreev rivendica invece alla nuova arte il ruolo di "liberare il teatro dal grande fardello delle inutilità"³⁰ (Andreev,

25 "я впервые заговорил с некоторыми из писателей о громадном и еще неосознанном значении кинематографа, о той выдающейся роли, какую суждено ему сыграть при разрешении проблемы театра".

26 "живые фотографии"

27 Dell'incontro fra i due scrittori offre un dettagliato resoconto un importante quotidiano. Cfr. Mister Rej [Raekij S.S.], "Leonid Andreev u L.N. Tol'stogo", in *Ulro Rossii*, n. 134, 1910, 29 aprile.

28 Il primo film tratto da una sua opera è *Anfisa*, prodotto nel 1912 dalla "Timan e Reinhardt" con la regia di Jakov Protazanov. Andreev poi accarezzerà a lungo il sogno di una trasposizione filmica di *Anatema*, naufragato a causa degli insuperabili ostacoli della censura. Già lo spettacolo teatrale, del resto, era stato bandito dalla scena del Teatro d'Arte dopo 37 repliche. Il progetto più concreto si sarebbe delineato nel 1918, quando Trofimov, proprietario del laboratorio cinematografico "Rus'", aveva ipotizzato di affidare la parte del protagonista proprio a Vasilij Kačalov, acclamato interprete di *Anatema* nella messa in scena di Nemirovič-Dančenko del 1909, e di commissionare la regia a Sanin. L'intento tuttavia non si realizzò mai (Čivra, Čuvakov, in Andreev, 1996, VI: 682).

29 "странный незнакомец", "эстетический хулиган"

30 "освободить театр от великого груза"

1996, VI: 510. Il corsivo è nel testo). Una posizione che ribadirà in un articolo del 1915:

Il cinema appare come la causa inconsapevole dell'evoluzione del teatro contemporaneo; senza il cinema, il teatro avrebbe senza dubbio conservato le sue vecchie forme [...] invece gli tocca [...] ricorrere a ricerche inedite, per competere con il cinema [...] e così il cinema, in definitiva, ucciderà sulla scena tutto ciò che è esistito sinora, restituendo il teatro all'arte [...] Esso è il principio della scoperta di una nuova era³¹ (Andreev, 1915: 4).

Al teatro non è più necessaria

l'azione nella sua forma istituzionalizzata di atti e movimenti in scena [...] La *vita stessa*, nei suoi conflitti più drammatici e tragici, si è sempre più allontanata dall'azione esteriore, rifugiandosi nella profondità dell'anima, nel silenzio e nell'immobilità esteriore dei turbamenti intellettuali³² (Andreev, 1996, VI: 510. Il corsivo è nel testo).

Ciò non significa, naturalmente, che gli avvenimenti non fluiscono ma che

La vita è diventata più psicologica [...] si è delineato un nuovo protagonista: l'intelletto. Non la fame, né l'amore o l'ambizione: il pensiero, - il *pensiero* umano, con le sue sofferenze, le gioie e i conflitti. Ecco il vero protagonista della vita contemporanea, e dunque a lui va data priorità nel dramma³³ (Andreev, 1996, VI: 512).

31 "Кинематограф является неосознанной причиной разложения современного театра; без кинематографа театр несомненно сохранил бы старые формы свои [...] ему приходится [...] прибегать к необычным исканиям, чтобы бороться с кинематографом[...] так и кинематограф, в конце концов, убьет на сцене все, что до сих пор существовало, и обратит театр к творчеству [...] Он является началом открытия новой эры".

32 "*Действие* в его узаконенной форме поступков и движения по сцене [...] *сама жизнь*, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний".

33 "*Жизнь стала психологичнее* [...] *встал новый герой: интеллект*. Не голод, не любовь, не честолюбие: *мысль*, — человеческая *мысль*, в ее страданиях,

Il corsivo è nel testo).

Non ci si deve limitare, dunque, all'espressione esteriore della vita, bisogna andare in profondità, e cedere il primato dell'azione esteriore e dello spettacolo al cinema (*Ivi*: 514). Nella seconda *Lettera sul teatro* le idee di Andreev assumono una precisa formulazione: la teoria del panpsichismo (Davies, 1989: 449). "Il nuovo teatro sarà psicologico, il nuovo dramma tratterà esclusivamente della psiche". E come modello indica Čechov e lo stile del Teatro d'Arte di Mosca (*Ivi*: 546).

Ekaterina Ivanovna è il primo dramma scritto da Andreev nel nuovo corso poetico. "Un nuovo dramma per un nuovo teatro"³⁴: così lo definisce lui stesso in una lettera indirizzata a Nemirovič-Dančenko il 3 marzo 1912 (Andreev, 1989, II: 502). Al centro dell'opera c'è il mondo interiore dei personaggi e particolarmente della protagonista, una donna ingiustamente accusata di tradimento dal marito. Lui, politico influente, uomo di pensiero, esplodendole contro i tre colpi di pistola lascia illeso il corpo della moglie, ma uccide tutto ciò che d'ingenuo e puro le vive nell'anima. E la sua anima si rivolta contro il marito, attuando una vendetta che è anche sfida nei confronti della morale corrente e dell'ordine familiare e sociale. Cacciata di casa, con i suoi figli, la notte stessa, decide di attuare davvero il tradimento, proprio con il suo presunto amante, Mentikov.

Da questa relazione nasce una gravidanza, interrotta per volontà di Ekaterina, come apprendiamo da un dialogo con l'amante avvenuto nel giardino della tenuta di campagna materna in cui la protagonista si è rifugiata. Mentikov è mal tollerato da Ekaterina, che lo ha già schiaffeggiato per aver fatto cenno al loro rapporto. Lei respinge il tu. "Che miserabile, ma non capisce che mi sono concessa a lei solo per disprezzo, per quell'amara offesa". "E proprio lui mi ha consegnata a lei [...] Mio marito"³⁵ (Andreev,

радостью и борьбе, — вот кто истинный герой современной жизни, а стало быть, вот кому и первенство в драме".

34 "Новую драму для нового театра"

35 "Какой вы ничтожный, - разве же вы не понимаете, что я от презрения отдалась вам, от этой горькой обиды". "и это он отдал меня вам [...] Муж". Di *Ekaterina Ivanovna*, oltre alla summenzionata traduzione di Cesare

1989, II: 85-86).

E quando l'amante piange rievocando l'aborto, tema peraltro scomodo e inusuale che Andreev decide di portare in scena, lei prende le distanze esclamando "Che schifo"³⁶. Si allontana vacillando come una cieca. E così Mentikov può rivelarsi per quello che è: un'autentica nullità, un parassita. Dopo questo confronto "si asciuga gli occhi, cava di tasca uno specchietto e si riavvia i capelli osservando con attenzione la scriminatura" (Andreev, 1989, II: 87-88). Pochi gesti. Ma sufficienti per delineare un essere mediocre, inconsistente, privo di reale sensibilità. Un tocco cechoviano con cui Andreev denuncia il carattere del personaggio.

E con cui in realtà suggerisce che il sentimento di vendetta di Ekaterina è flebile, sfilacciato, e sfuma nel più potente desiderio di auto-annientamento, di umiliazione di sé. Concedersi a Mentikov è sì un moto di rivolta del suo essere offeso, ma è anche il primo gradino nella scala della degradazione sulla quale non potrà più arrestarsi e che percorrerà fino in fondo, tutto corrompendo in sé e intorno a sé, persino il suo integerrimo marito (Tilgher, 1923: 248).

Giunto alla tenuta in cui alloggia la moglie, Grigorij, questo il suo nome, chiede il perdono e la riconciliazione e comincia il suo personale percorso di umiliazione, accettando sin da subito il tradimento, ora realmente avvenuto. Il dialogo fra i due è condotto in maniera quasi schizofrenica da Ekaterina, che oscilla fra il desiderio di vendetta e il bisogno di riavvicinarsi, che alla fine prevale. Ma stancamente, dopo la decisione di tornare a casa, la

Castelli per i tipi della Sonzogno, che vede una prima pubblicazione sulla rivista *Comoedia* (n. 7, 1922, pp. 295-337), viene realizzata una traduzione ad opera di Enrico Groppali, funzionale alla messa in scena diretta da Giancarlo Cobelli, prodotta dall'Ater – Emilia Romagna Teatro nella stagione 1983-1984. Fra gli interpreti Valeria Moriconi (Ekaterina), Alida Valli (sua madre Vera), Virginio Gazzolo (Grigorij, suo marito). Il testo è stato stampato a cura dell'Ufficio Stampa ATER, preceduto da materiali diversi, fra cui i saggi di Angelo Maria Ripellino, dello stesso Groppali e un ricordo di Andreev del poeta, traduttore e critico letterario Kornej Čukovskij, suo amico. Si segnala, tuttavia, che la versione di Groppali è una riduzione del testo originale, che ha subito numerosi tagli.

³⁶ "Какая гадость". Del resto fino ad allora la scena del Teatro d'Arte non aveva ancora posto la questione scottante dell'aborto o delineato analoghi dettagli intimi (Radiševa, 2007: 442).

donna lascia sfumare su di un brano al pianoforte che esegue fuori scena la promessa fatta al marito di ritrovarsi un giorno anche fisicamente.

In realtà, rientrata in città, Ekaterina continuerà a concedersi a tutti gli uomini che gravitano intorno al loro nucleo familiare, persino a suo cognato Aleksej, con il quale un tempo aveva un rapporto puro e profondo. Mentre Mentikov è divenuto ormai un membro stabile della famiglia allargata, tuttofare del marito, parassita accreditato.

La scala verso l'inferno culmina nel quarto e ultimo atto, quando Ekaterina posa seminuda nei panni di Salomè nello studio di un pittore, Koromyslov, amico di famiglia, suo amante, il suo più accanito accusatore. Intorno a loro ruota una mascherata volgare di uomini che hanno posseduto Ekaterina o che sono prossimi a farlo. Una mascherata cui assiste nella sua ultima, inaccettabile fase persino il marito, sempre più docile, sempre più complice di un gioco di vendetta che conduce inesorabilmente alla morte di Ekaterina, che lascia ubriaca la grottesca comitiva per andare a fare un ultimo giro in macchina con un figurante qualsiasi, squallido e inconsistente.

Il dramma *Ekaterina Ivanovna* va in scena al Teatro d'Arte il 17 dicembre del 1912, prima ancora di essere pubblicato³⁷. L'opera,

³⁷ Anche *Anatema* aveva debuttato sulla scena del Teatro d'Arte il 2 ottobre 1909, con la regia di Vladimir Nemirovič-Dančenko e Vasilij Lužkij, e la scenografia di Viktor Simov (Radiščeva, 2007: 213). Andreev, del resto, per quella istituzione ha sempre provato una sincera, profonda e devota ammirazione arrivando ad annotare: "Se non ci fosse stato il Teatro d'Arte, probabilmente nemmeno avrei pensato di scrivere opere teatrali". Quelle che gli sembrano valide, le propone innanzitutto a quella scena (Tamarčenko, 1989: 407). Ma la sua dedizione non è del tutto ricambiata; da Nemirovič-Dančenko, forse, di certo non da Stanislavskij, che si lascia andare non di rado a rimostranze nei confronti della drammaturgia di Andreev. Dopo la messa in scena della *Vita dell'uomo* al Teatro d'Arte, che pure aveva riportato un significativo successo, in un'intervista al quotidiano *Ulro Rossii*, ancora nel 1910, respingendo la possibilità di includere in repertorio altre sue opere, aveva dichiarato "Meglio chiudere del tutto il teatro, piuttosto che mettere in scena Sologub e Andreev". Al contrario, Nemirovič-Dančenko, che non era immune da polemiche con l'autore, lo riteneva un drammaturgo innovatore, necessario al Teatro d'Arte, il cui repertorio in quegli anni languiva (Čivra, Čuvakov, in Andreev, 1996, VI: 673).

quindi, viene valutata attraverso la sua messa in scena. E si rivela un insuccesso. Di pubblico, di critica. Non piace il dramma, né la sua interpretazione. Nel panorama delle recensioni dell'epoca la critica più equilibrata viene offerta da Nikolaj Efros, personalità teatrale eminente, molto vicina al Teatro d'Arte. Il dramma vacilla perché il personaggio di Ekaterina è immobile, non ha dinamica interiore. Il suo processo interiore non è graduale, ma vi sono piuttosto salti emotivi inspiegabili, che offrono un materiale lacunoso che persino un'attrice d'esperienza come Marija Germanova fatica a colmare³⁸.

Di Ekaterina Andreev dirà: "Questo personaggio è rimasto inesperto, perché non c'erano parole, espressioni o azioni adeguate alla sua rappresentazione. Ho dovuto sminuirlo, renderlo più accessibile"³⁹ (Andreev A., 2012: 77).

L'esperimento cechoviano di Andreev non è dunque riuscito. Abituato a costruire figure iconiche e non individui, non riesce a restituire le minute reazioni, i piccoli segnali, la complessità di un carattere umano che si evolve. Ed il suo testo mal si attaglia allo stile recitativo del Teatro d'Arte, che stratifica il personaggio e dà voce a tutti i suoi impulsi interiori, attraverso pause, sguardi, l'espressione degli intenti sommersi, taciuti ma palpabili. Questo forse spiega il giudizio severo di Stanislavskij sul dramma che arriva a definire *Ekaterina Ivanovna* "un ascesso purulento nel nostro repertorio" (Tamarčenko, 1989: 414). Lo stesso Andreev ammette di non essere riuscito nel suo intento originario: "Non posso certo dire, a voler essere sincero, che *Ekaterina Ivanovna* [...] sia un nuovo dramma" (Woodward, 1969: 233).

Ma qualche anno dopo Andreev ritorna sulla definizione di un personaggio in cui si intrecciano i sentimenti di vendetta e auto-annientamento. È il 1915. Lo scrittore allo scoppio della prima

38 L'articolo di Efros "Ekaterina Ivanovna. (Ot našego moskovskogo korrespondenta)", pubblicato sul quotidiano Pietroburghese *Reč* del 20 dicembre 1912 è ora nel volume Radiščeva O.A., Šingareva E.A. (sostav.), *Moskovskij Chudožestvennyj teatr v ruskoj teatral'noj kritike 1906-1918*, Moskva, «Artist. Režisser. Teatr», 2007, pp. 470-474.

39 "Этот образ остался невысказанным, так как не было ни слов, ни выражений, ни соответствующих действий для его воплощения. Пришлось принизить его, сделать более доступным."

guerra mondiale abbandona quasi del tutto la narrativa e il teatro, per dedicarsi nuovamente al giornalismo attivo. Eppure concepisce uno dei suoi drammi più riusciti: *Quello che prende gli schiaffi* (Davies, 1989: 450).

Protagonista un clown del circo Briquet, che agisce in una grande città. Tutti sanno che egli è uno scrittore, un tempo famoso, uomo di alto lignaggio, dall'intelligenza sopraffina. È stato tradito dalla moglie, ingannato dal suo assistente. È un superuomo, un uomo-dio cui un mediocre ha rubato amore, onore e fama, e attua la decisione di distruggersi come l'individuo che fu, di annullarsi persino nel nome, "seppellendosi in un circo equestre", dove in preda a un lucido delirio di auto-avvilimento assume la maschera del pagliaccio più ignobile, di quello che fa ridere la gente recitando alti e gravi discorsi che i colleghi del circo interrompono a ceffoni (Tilgher, 1923: 240).

Nel circo si trova anche il conte Mancini, che però non nasconde la sua origine di nobile veneziano e anzi la esibisce di continuo. Egli non è lì come artista, ma in qualità di padre della "Regina del tango sui cavalli", la cavallerizza Consuela, che vorrebbe dare in moglie al ricco, ma vecchio barone Regnard. Il dramma sfocia in tragedia quando "Quello che prende gli schiaffi" si innamora, ricambiato, di Consuela e piuttosto che lasciarla andare in sposa a Regnard l'avvelena, bevendo subito dopo anch'egli il veleno dallo stesso bicchiere. Il barone, a sua volta, si uccide con un colpo di pistola alla testa⁴⁰.

Non è difficile cogliere degli spunti autobiografici nel protagonista del dramma. E non a caso i contemporanei ne segnalano l'evidenza. Scrive un anonimo recensore sulla rivista *Teatr i iskusstvo*:

mi è venuto in mente uno strano pensiero, assurdo, forse, ma di cui tuttavia non riesco in alcun modo a sbarazzarmi: forse Andreev con 'Quello' offre una chiave di lettura dell'ultimo periodo della sua attività letteraria, quando dalla sua penna sono uscite opere strane di cui si sono burlati e che hanno criticato con particolare cattiveria⁴¹ (Čivra, 1989, II: 536).

40 Per una rapida sintesi dell'opera cfr. Lo Gatto, 1993, II: 97.

41 "мне в голову пришла странная, нелепая, быть может, мысль, от которой

L'impressione è confermata da Sobolev. E da Sergej Goloušev, caro amico di Andreev, cui l'opera peraltro è dedicata (*Ivi*: 536-537).

Contro la vita che lo ha distrutto, "Quello" si vendica avvilendo in sé il dio che l'uomo, ogni uomo porta in se stesso, umiliandosi (Woodward, 1969: 250). Egli si fa un Cristo che muore ma per non rinascere; che soffre, ma non per redimere, bensì per vendicarsi: che condensa in sé tutto l'orrore del mondo perché in lui la vita che l'ha offeso colpisca e oltraggi se stessa. È il superuomo tradito che per vendicarsi diventa subuomo (Tilgher, 1923: p. 241).

E in questo personaggio riverbera con chiarezza l'intento espresso molti anni prima da Andreev:

Io voglio dimostrare che a questo mondo non esiste verità, né felicità fondata sulla verità, né libertà, né eguaglianza, - non c'è e non ci sarà [...] Io voglio provare l'inconsistenza di quelle finzioni su cui fino ad oggi si è retta l'umanità: Dio, la morale, la vita nell'aldilà, l'anima immortale, la felicità per tutti gli uomini, e così via [...] Io voglio essere l'apostolo dell'auto-annientamento⁴² (Davies, 1989: 442).

Un intento proclamato da un Andreev appena ventenne. E che trova ancora il tempo di una chiosa drammaturgica ed esistenziale, *Il valzer dei cani*. La *pièce*, concepita nell'estate del 1913, viene rielaborata fino al settembre del 1916⁴³. Un tempo di

я, однако, никак не мог отделаться: да не дает ли г. Андреев своим 'Тотом' ключа к пониманию последнего периода его литературной деятельности, когда из под пера, его выходили странные произведения, над которыми так потешались и которые так зло критиковали".

42 Dal diario inedito di Andreev (1 agosto 1891).

43 *Il valzer dei cani* non viene pubblicato né rappresentato finché Andreev è in vita. Rinvenuto fra le sue carte dalla moglie, viene messo in scena al Pokazatel'nyj teatr di Mosca nel 1920 dai registi I.N. Pevcov e Vasilij Sachnovskij. La critica lo liquida come un'opera "non necessaria, non riuscita e decadente" (Andreev, 1989, II: 546). Ma siamo naturalmente già all'inizio della rimozione della produzione di Andreev, tanto che *Il valzer dei cani* viene pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1922 nella rivista *Sovremennye zapiskij*. Tuttavia, a riprova della debolezza del dramma, è possibile citare

elaborazione lungo, inusuale per l'autore, che concepisce un "poema della solitudine", questo il sottotitolo da lui scelto per l'opera, che pone al centro la psiche sconvolta di un uomo contemporaneo tradito nei suoi desideri più semplici, più naturali.

Fin dal primo abbozzo del 1913, Andreev propone il dramma al Teatro d'Arte, definendolo in una lettera a Nemirovič-Dančenko "una cosa m-o-l-t-o strana!" (Andreev, 1989, II: 544). E in una missiva del 4 settembre 1916, quando al regista propone la versione definitiva, ipotizzando persino la distribuzione dei ruoli⁴⁴, precisa, per la giusta esegesi del dramma, che Genrich Tile, il protagonista, "non è altro che Ekaterina Ivanovna, con la sola differenza del principio maschile e femminile, della struttura e delle forme visibili della caduta" (*Ivi*: 545).

Ma Genrich Tile, in fondo, è assimilabile a quei personaggi della letteratura russa, da Akakij Akakevič, protagonista del gogoliano *Cappotto*, fino alle varianti čechoviane e dostoevskijane, i delusi dalla vita, che ordiscono una rivolta contro l'ordine costituito, rimanendone irrimediabilmente sopraffatti (Čivra, 1989: 38).

Tile, svedese naturalizzato russo, è un funzionario di banca di successo, un genio del calcolo e della logica matematica, che all'inizio del dramma sta per coronare il suo sogno di una vita familiare. Sfondo di questa vita perfetta, accortamente programmata, un appartamento in ristrutturazione, con una stanza per bambini, dotata di "finestre verso il sole, dove ci sarà sempre luce"⁴⁵, pregevole rarità pietroburchese (Andreev, 1989, II: 423). Ma su tutto piomba la catastrofe, annunciata da una lettera della sua fidanzata, Elizaveta, che gli comunica di avere già

l'autorevole voce di Aggeo Savioli che, recensendo molti anni dopo la messa in scena italiana realizzata all'Eliseo di Roma da Giuseppe Patroni Griffi, sulla efficace traduzione di Gerardo Guerrieri, con Romolo Valli nella parte di Genrich Tile, scrive: "è un dramma borghese anelante alla misura della tragedia o del «mistero» (non troppo diversamente dalle precedenti, fumose allegorie di Andreev), ma non la raggiunge se non a tratti, per difetto di idee o di stile" (Savioli, 1978: 9).

44 Nella lettera Andreev propone di distribuire così le parti: Vasilij Kačalov avrebbe interpretato Genrich Tile, Ivan Moskvin – Fekluš, Faina Ševčenko – la "Felice Ženja" (Andreev, 1989, II: 545).

45 "окнами на солнце и в ней будет всегда светло"

sposato un altro uomo, solo per la sua ricchezza.

Il mondo calcolato e compiuto di Genrich Tile si sgretola. Deve prendere atto dell'irrealtà del suo sogno in una società avida e criminale. In rivolta verso quell'assetto disumano, di cui è diventato un ingranaggio rifiutato, medita e promette vendetta. Mantiene inalterato il suo profilo da impiegato modello, ma intanto progetta di sottrarre alla banca una ingente somma di danaro e di fuggire all'estero, facendo perdere per sempre le tracce di sé. Sodale ignaro e incolpevole di questo disegno, Aleksandrov detto Fekluša, suo vecchio compagno di studi, cacciato dal ginnasio per le sue minorate capacità intellettive, ritrovato casualmente sul Nevskij Prospekt prima del tracollo.

A lui Tile, mentre si approssima la fine, confessa il suo piano criminale, in un meccanismo drammaturgico che ricorda il rapporto fra Andrej e l'usciera Ferapont nelle *Tre sorelle* di Čechov. In quel caso la sordità diventa l'occasione per negare il dialogo, che strutturalmente sussiste, ma di fatto procede per monologhi, battute senza reale risposta, che denunciano la solitudine piena del protagonista disilluso (Szondi, 1962: 29-30). Nel *valzer dei cani* l'interlocutore è un *minus habens*, la cui memoria vacilla e l'intelligenza difetta, e che dunque non ritiene le informazioni, quasi a voler dichiarare l'incapacità di Tile di ordire il male, il suo inconsapevole rifiuto di tessere la tela della vendetta, che al contempo viene disfatta dalle incomprensioni del dialogo.

Fekluša accompagna Genrich nella sua scala di degrado umano e morale, fra interminabili bevute e squallide frequentazioni di prostitute. Il dramma procede per salti, in un clima allucinato e attraverso uno stile che ambisce ad essere espressionista, contaminandosi di realismo, peccando, come in tutte le creazioni andreeviane più deboli, di mancanza di misura: "troppo melodramma, frasi turgide di retorica, iterazione talmente ossessiva da perdere ogni forza e plausibilità" (Giuliani, 1977: 116).

Anche la struttura è anomala: quattro atti, di cui il terzo si apre incomprensibilmente in due quadri. Il primo, in una scena d'esterno di una notte umida e nebbiosa, ritrae l'incontro di Tile e Fekluša lungo i canali di Pietroburgo con la prostituta derelitta denominata antinomicamente "Felice Ženja", riflesso distorto della Bellissima Dama di blokiana ascendenza. Il secondo quadro,

ambientato nell'appartamento di Genrich, incompiuto e cristallizzato dall'infelicità del protagonista, vede nell'amoreggiare inattendibile e inconsistente fra Fekluša e la "Felice Žnja", la parodia dell'amore lirico e puro che Genrich ha perso per sempre.

Elizaveta ricompare nel quarto atto. Tormentata dai ricordi e dai rimpianti, si fa accompagnare nell'appartamento da Karl, il fratello disonesto di Genrich, divenuto suo amante dopo la morte del marito e del figlio. Di lei il protagonista, rincasando, avverte soltanto un leggero profumo nell'aria. In uno stato di profonda inquietudine, manda via Fekluša rimanendo irrimediabilmente solo. Suona al pianoforte per l'ultima volta il valzer dei cani, tema musicale che attraversa il dramma fin dalla prima scena, un motivetto sbilenco ed elementare, eseguito con due dita, come gli ha insegnato la madre, eco di un'infanzia felice, di una vita ancora pensata possibile. Piange. E dopo aver tratto una rivoltella dal cassetto, si allontana verso la camera da letto, da cui giunge il suono sordo dello sparo.

Genrich muore senza aver compiuto vendetta. La sua natura pura gli impedisce di commettere azioni delittuose, se non contro se stesso. La vendetta contro la società è impossibile, e si può risolvere soltanto in un atto di definitiva abnegazione, di chiaro autolesionismo. Un tema declinato sin qui in modi diversi da Andreev, ma che ora assume i tratti di una celebrazione della purezza infantile.

Non a caso nel suo taccuino il 12 settembre 1918 il drammaturgo annoterà:

Viviamo come dei perfetti Robinson, e ciò sarebbe insopportabile se non fosse per i bambini. Sono loro a dare un senso a questa vita, e soltanto ora, dopo questo anno di stenti, ho compreso il loro significato. Con i bambini noi formiamo [...] una società umana integra, un'umanità con tutte le sue possibilità: l'immortalità, la continuità e la vita delle idee, il perfezionamento, l'amore, la gelosia, la sofferenza e la genialità. Trasferiscici su questa base, come una zolla sul badile, su di un'isola deserta qualsiasi, e noi

vivremo e fonderemo una nuova America o l'Australia...⁴⁶
(Andreev, 1930: 43).

Il 12 settembre 1919 Leonid Andreev muore, stroncato da un attacco di cuore, questa volta fatale. Alle sue spalle, la Rivoluzione bolscevica, violenta ed eversiva, che ai suoi occhi ha distrutto e non rifondato. Un atto di rivolta finito male, come i tanti da lui descritti.

Bibliografia

- Aleksandrova V., Čuvakov V.N. (sostav.), Andreev L.N., *Sobranie sočinenij*, 6 voll., con apparato critico di Čivra Ju.N., Čuvakov V.N., Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1996, vol. VI, *Stat'i*.
- Andreev A., *O Leonide Andreeve*, in *Leonid Andreev: Materialy i issledovanija*, Vypusk 2, Moskva, IMLI RAN, 2012.
- Andreev L.N., *Anatema*, in Čivra Ju. N. (sostav.), Andreev L.N., *Dramatičeskie proizvedenija*, 2 voll., Leningrad, Iskusstvo, 1989, vol. I, pp. 301-384.
- Andreev L.N., *Caterina Ivanovna*, trad. it. di Cesare Castelli, Milano, Sonzogno, 1927.
- Andreev L.N., *Ekaterina Ivanovna*, in Čivra Ju. N. (sostav.), Andreev L.N., *Dramatičeskie proizvedenija*, 2 voll., Leningrad, Iskusstvo, 1989, vol. II, pp. 63-135.
- Andreev L.N., "Ešče o 'velikom nemom'", in *Kinematograf*, n. 1, 1915, p. 4.
- Andreev L.N., *Stranicy iz dnevnika (1918-1919)*, in Andreev L.N., *Rekviem. Pamjati Leonida Andreeva*, Moskva, Federacija, 1930.
- Andreev L.N., *Tot, kto polučaet poščečiny*, in Čivra Ju. N. (sostav.), Andreev L.N., *Dramatičeskie proizvedenija*, 2 voll., Leningrad,

⁴⁶ "Живем мы совершенными Робинзонами, и это было бы невыносимо, если бы не дети. Вот кто придает смысл даже этой жизни, и только теперь, за этот каторжный год, я оценил их значение. С детьми мы составляем [...] целое человеческое общество, человечество, со всеми возможностями: бессмертием, преемственностью и жизнью идей, совершенствованием, любовью, ревностью, страданием и genialностью. Перенеси нас в таком составе, как дерн на лопате, на какой-нибудь необитаемый остров, мы будем жить и положим начало новой Америке или Австралии..."

- Iskusstvo, 1989, vol. II, pp. 345-416.
- Čivra Ju. N., "O p'esach Leonida Andreeva", in Čivra Ju. N. (sostav.), Andreev L.N., *Dramatičeskie proizvedenija*, 2 voll., Leningrad, Iskusstvo, 1989, vol. I. pp. 3-43.
- Davies R., "Leonid Andreev", in *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, parte I, pp. 441-452.
- Dubnova E., "Iz istorii teatra L. Andreeva (1907-1908 gg.)", in *Leonid Andreev: Materialy i issledovanija*, Moskva, Nasledie, 2000, pp. 282-306.
- Giuliani R., "La fortuna di Andreev in Italia", in *Europa Orientalis*, n. 1, 1982, pp. 45-52.
- Giuliani R., *Leonid Andreev*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Gobetti P., *Paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, con introduzione di Strada V., Torino, Einaudi, 1976.
- Lo Gatto E., *Storia del teatro russo*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1993.
- Mister Rej [Raekij S.S.], "Leonid Andreev u L.N. Tol'stogo", in *Utro Rossii*, n. 134, 1910, 29 aprile.
- Radiščeva O.A., Šingareva E.A. (sostav.), *Moskovskij Chudožestvennyj teatr v russkoj teatral'noj kritike 1906-1918*, Moskva, «Artist. Režisser. Teatr», 2007.
- Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974.
- Rizzi D. (a cura di), Andreev, L., *Diario di Satana*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1991.
- Ruocco D., *Tatiana Pavlova: diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Savioli A., "«Il valzer dei cani» all'arrabbiata", in *l'Unità*, 10 gennaio 1978, p. 9.
- Senelick L., "On the Eve: The Russian Stage 1911-1914", in Bartlett R., Dadswell S. (ed.), *Victory Over the Sun. The World's First Futurist Opera*, Exeter, University of Exeter Press, 2012, pp. 136-152.
- Szondi P., *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1962.
- Tamarčenko A., "La drammaturgia e il teatro all'inizio del secolo", in *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1989, vol. III, parte I, pp. 389-440.
- Tigher A., "Il teatro di Leonida Andreieff", in *Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp.

229-262.

Ufficio Stampa ATER (a cura di), Andreev L., *Ekaterina Ivanovna*,
Modena, Industrie Grafiche Coptip, [1983].

Woodward J., *Leonid Andreyev. A Study*, Oxford, Oxford University
Press, 1969.