

Ignazio Romeo

PARADISO

Il romanzo teatrale di Bulgakov

“Filipp Filippovič, un biondo grassoccio con una simpatica faccia rotonda e gli occhi straordinariamente vivaci, sul fondo dei quali riposava una malinconia invisibile a tutti – occulta, probabilmente eterna, inguaribile – sedeva dietro una barriera in un angolo veramente molto accogliente.”¹

1.

Memorie di un defunto / Romanzo teatrale, iniziato da Michail Bulgakov nel 1936, fu lasciato incompiuto l'anno dopo, soverchiato dall'incalzare delle correzioni finali a *Il Maestro e Margherita*, e non più concluso, forse semplicemente perché lo scrittore morì, nel marzo del 1940.

Vi sono narrate e reinventate vicende personali dell'autore: la stesura del suo primo romanzo, *La guardia bianca*, con la sua avventurosa e parziale pubblicazione; la proposta del Teatro d'Arte di Mosca di trarne un dramma; la laboriosa redazione di questa *pièce* che alla fine si intitolò *I giorni dei Turbin*; l'altrettanto travagliata messa in scena: avvenimenti svoltisi fra il 1923 e il 1926 che offrono al racconto la sua ossatura.

Il protagonista-voce narrante, che si chiama Sergej Leont'evič Maksudov, vi compare come un outsider sprovveduto, animato da un ingenuo desiderio di gloria e destinato a passare, a dispetto dell'apparente fortuna letteraria che gli arride, da una frustrazione all'altra. Il costante spaesamento di Maksudov offre al talento satirico di Bulgakov un punto di vista eccellente per mettere a fuoco (e allo spiedo) la società letteraria moscovita e quel cosmo a sé che era il Teatro d'Arte (divenuto nella finzione Teatro Indipendente), guidato da Konstantin Sergeevič Stanislavskij e da Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, i due direttori che “hanno litigato nel milleottocentottantacinque, e da allora non si incontrano e non si parlano nemmeno per telefono”².

Ed è proprio il mitico teatro moscovita - il cui simbolo era il gabbiano della *pièce* di Cechov che fu il suo primo successo - a diventare pian piano il vero centro del romanzo; ed è il carismatico regista e teorico Stanislavskij, l'inventore del “metodo”, a fare da avversario al protagonista: di una statura così ingombrante da non essere mai citato nel libro per cognome, ma solo col nome e il patronimico: Ivan Vasil'evič, come lo zar Ivan il Terribile.

Ivan Vasil'evič/Stislavskij appare nel romanzo secondo un accurato effetto di crescendo: dapprima nominato incidentalmente, poi in un ritratto appeso alla parete di uno studio, quindi descritto nelle sue abitudini da Bombardov (immaginario attore della compagnia e alter ego di Bulgakov) e infine di persona nell'incontro fatale che Maksudov avrà nella casa di lui, a Sivcev Vražek³.

Bulgakov dovette al Teatro d'Arte una parte non piccola della sua fama. *I giorni dei Turbin* conobbero un successo straordinario, raggiungendo le quasi mille repliche⁴ e incontrando perfino il favore di Stalin (si vuole che il dittatore abbia assistito a ben 15 rappresentazioni). Ma dopo ripetuti e falliti tentativi di mettere in scena altri suoi testi, egli ruppe col teatro. Fatale fu in particolare la sorte infelice di *Molière* o *La cabala dei bigotti*⁵, scritto nel 1929, messo in prova, sospeso, vietato e quindi

¹ M.Bulgakov, *Memorie di un defunto (Romanzo teatrale)*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Marietta Čudakova; progetto editoriale di Serena Vitale. 4., Mondadori (I Meridiani), Milano 2011, p. 968. Tutte le citazioni che saranno di seguito fatte da *Memorie di un defunto* fanno riferimento a questa edizione.

² Ivi, p. 1001. L'affermazione dell'attore Bombardov è iperbolica e paradossale: il Teatro d'Arte fu fondato da Stanislavskij e Nemirovič Dančenko nel 1898.

³ Ciò avviene rispettivamente nel capitolo ottavo (p. 923), nel nono (p. 936) e nel dodicesimo (a p. 980 e ss. e finalmente a p. 983). Sivcev Vražek era un'antica via di Mosca.

⁴ Tuttavia anche questa, che è l'opera più fortunata di Bulgakov, ebbe vita travagliata: rappresentato fra il 1926 e il 1929, fu sospesa dalla censura e ripresa solo nel 1932.

⁵ Nella sua complessa gestazione e produzione l'opera ebbe l'uno e l'altro titolo.

autorizzato e ancora vietato per sei interminabili anni, che debuttò finalmente il 22 febbraio 1936 fra entusiasmi trionfali e venne definitivamente fatto chiudere dall'autorità sovietica dopo pochissime repliche il 9 marzo dello stesso anno.

Non casualmente, la stesura di *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale* prende avvio a breve distanza dalle dimissioni che lo scrittore diede dal Teatro d'Arte – nel quale era stato assunto nel 1930, come “aiuto regista”, su sua richiesta e su raccomandazione di Stalin, che lo compensava così del fatto di avergli negato il permesso di espatriare⁶.

Certamente Stanislavskij non piaceva a Bulgakov. Non gli piaceva il “metodo”, criticato nel libro senza risparmio (“«Non esistono teorie!»” grida a un certo punto Maksudov⁷); e non gli piaceva la persona – il mostro sacro era ormai giunto alla vecchiaia quando lo scrittore, di quasi trent'anni più giovane, lo conobbe - per le arie di infallibilità e l'ipocrita venerazione da cui era circondato.

“«[...] A Sivcev Vražek non si fanno obiezioni.»

«Come sarebbe a dire?! Nessuno fa mai obiezioni?»

«Nessuno, mai» rispose Bombardov scandendo ogni parola, «ha fatto, fa e farà mai obiezioni.»

«Qualsiasi cosa dica?»

«Qualsiasi cosa dica.»

«E se dicesse che il mio eroe deve andare a Penza? O che Antonina, la madre, si deve impiccare? O che canta con voce di contralto? O che questa stufa è nera? Cosa devo rispondere a tutto questo?»

«Che questa stufa è nera.»

«E come sarà sul palcoscenico?»

«Bianca con una macchia nera.»” (p. 1000-1001)

Tuttavia in *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale* la scintilla dello scontro fra il drammaturgo esordiente e l'anziano maestro è in apparenza assai futile. Maksudov è invitato a casa di Ivan Vasil'evič/Stanislavskij per leggergli la sua *pièce*. A un certo punto del testo, dal titolo *Neve nera*, il protagonista si uccide con un colpo di pistola. Bombardov l'ha avvertito di saltare questo punto: Ivan Vasil'evič non sopporta gli spari, nemmeno sulla carta. Ma Maksudov non comprende, e legge ugualmente. La reazione non si fa attendere:

“«Dio mio!» esclamò Ivan Vasil'evič «Spari! Di nuovo spari! Ma che disastro! Senta, Leo... senta cosa le dico, tolga questa scena, è superflua.»” (p. 990).

Ne nasce una buffa *querelle* tra il regista e l'autore su come sia meglio che il fatidico suicidio avvenga. Ivan Vasil'evič preferirebbe che l'eroe si pugnalasse, possibilmente fuori scena.

Uscito sfinito dal colloquio, l'autore si immagina già costretto a soccombere. Sarà Bombardov a rassicurarlo:

“«[...] Non voglio che il pubblico punti contro di me il dito, vedendo un uomo del ventesimo secolo pugnalarsi pur avendo in mano una rivoltella.»

«Non lo punterebbe, perché non ci sarebbe nessun pugnale. Il suo protagonista si sparerebbe come qualsiasi uomo normale.»” (p. 1002)

In una successiva occasione, l'amico attore spiega a Maksudov l'origine dell'idiosincrasia di Ivan Vasil'evič/Stanislavskij nei confronti degli spari: “«[...] Sono dieci anni che lavoro nel nostro teatro e mi hanno detto che l'unico colpo che vi sia mai stato sparato risale al millenovecentouno, e anche

⁶ La richiesta di essere autorizzato a lasciare la Russia era espressa nella famosa lettera di Bulgakov “Al Governo dell'Unione Sovietica” datata 28 marzo 1930. La risposta venne nell'altrettanto famosa telefonata di Stalin allo scrittore del 18 aprile 1930.

⁷ Fine del tredicesimo capitolo, p. 1028.

quello andò male. [...]» (p. 1025). Secondo il racconto di Bombardov, un certo testo avrebbe richiesto un colpo di rivoltella in scena, ma lo sparo, alle prove, rese isteriche le attrici e venne sostituito da Ivan Vasil'evič con una scena in cui un personaggio minacciava di ammazzarne un altro inseguendolo con un innaffiatoio.

Sotto la vernice ridicola, la questione è assai più significativa di quel che appaia. In fondo quel benedetto colpo d'arma da fuoco segnava davvero una differenza essenziale tra Stanislavskij e Bulgakov.

Il Teatro d'Arte, nato in epoca zarista, resse straordinariamente bene nel passaggio attraverso la Rivoluzione e la guerra civile. Nei tumultuosi anni '20 rimase, per quanto apparisse antiquato agli artisti rivoluzionari, una delle istituzioni culturali più prestigiose della Russia, e la restaurazione degli anni '30 lo consacrò come il teatro ufficiale dell'Unione Sovietica.

In un mondo in violenta trasformazione, esso riuscì a conservarsi come una sorta di miracolosa oasi di pace. Lo sparo ricorda perciò allo Stanislavskij di Bulgakov l'irruzione (o il pericolo dell'irruzione) della storia nel suo castello incantato e fermo nel tempo; tanto fatato che non vi si dovrebbe morir mai (e si muore, a sentire Ivan Vasil'evič, solo perché non ci si guarda dai raffreddori o si sbaglia medico o non ci si cura coll'omeopatia). Un mondo in cui pure i fondatori sessantenni giocano a fare i ragazzi e i cui passatempi (gli esercizi del "metodo"⁸) sono come la seconda infanzia della senescenza (si vedano le pose ridicole di Ljudmilla Sil'vestrovna Prjachina, l'attempata allieva prediletta del Maestro⁹).

Bulgakov invece ha conosciuto il turbine della guerra civile e lì, in un certo senso, è morto; o piuttosto ha visto finire la sua prima vita. Nel 1916, appena laureato, aveva iniziato a fare il medico in una condotta del Caucaso per sostituire, come altri giovani, i chirurghi più esperti spediti al fronte della prima guerra mondiale. Al sopraggiungere della guerra civile era stato arruolato come medico militare dai Bianchi – per i quali, del resto, parteggiava. Ma era finito nelle zone occupate dai bolscevichi e da quel momento in poi aveva dovuto nascondere la sua professione, perché avrebbe potuto rivelare la parte a cui apparteneva e condurlo quindi davanti a un plotone di esecuzione. Alla fine della guerra civile Bulgakov, che a Kiev possedeva una magnifica casa, che apparteneva al ceto benestante e istruito, che avrebbe potuto essere un professionista rispettato, si ritrovò senza identità, senza risorse e senza mestiere. Ciò gli diede bensì la possibilità di dedicarsi alla letteratura, che costituiva la sua vocazione più genuina: quando il medico è defunto, lo scrittore si è levato.

Così, per un uomo che ha rischiato molte e molte volte la propria vita, che ha patito nella carne la fame e il freddo e che è sopravvissuto per un paio d'anni al prezzo di espedienti¹⁰, il Teatro d'Arte costituiva una specie di Eden. Produrre uno sparo nel mondo ovattato della scena significava perciò per Maksudov/Bulgakov poter mettere la storia a distanza, rappresentarla, guardarla da dietro il vetro della raggiunta sicurezza. Una liberazione, e non una minaccia come per Ivan Vasil'evič.

Il regista e lo scrittore avevano d'altra parte qualcosa in comune: entrambi sentivano il teatro come la propria *casa*. Su questo punto, Maksudov non è avaro di dichiarazioni d'amore nei confronti del luogo a cui si presenta come l'ultimo degli outsiders. Definisce "il Teatro Indipendente" come il "posto migliore della capitale" (p. 966) ed è attratto persino dall'atmosfera che si respira nei suoi uffici: "Avevo voglia di dire: «Rappresentate il mio dramma, non ho bisogno di niente, mi sia soltanto riconosciuto il diritto di venire qui tutti i giorni per stare disteso due ore su questo divano ad aspirare l'odore mielato

⁸ È soprattutto nel sedicesimo capitolo, l'ultimo dell'incompiuto romanzo, che Bulgakov si diverte a infierire contro quelle che per lui sono le assurdità del sistema stanislavskiano.

⁹ Ci si riferisce all'episodio del capitolo dodicesimo, in cui l'attrice si produce così sgraziatamente in una scena madre a casa di Ivan Vasil'evič/Stanslavskij da terrorizzarne il gatto (p. 986). Del gatto dirà poi Maksudov che "ha un istinto sano, e capisce perfettamente la scena" (p. 1023). E tuttavia, osservano in una nota di p. 1689 i curatori francesi del vol. II delle *Oeuvres* di Bulgakov per la Pléiade, la Prjachina (il cui modello reale era la Koreneva, interprete del teatro moscovita sgradita all'autore) è l'unica attrice presentata sotto una luce negativa. A differenza che per la categoria degli scrittori, Bulgakov aveva per gli attori una viva simpatia. Anche di Ivan Vasil'evič/Stanslavskij - sebbene ne venga scorbacchiato il "metodo" - vengono più volte elogiate le capacità recitative personali.

¹⁰ "Dopo avventure inverosimili (ma, del resto, perché inverosimili? Chi non ha vissuto avventure inverosimili durante la guerra civile?), insomma, più tardi mi sono ritrovato alla *Navigazione*" (*Memorie di un defunto*, cit., p. 915).

del tabacco, ascoltare la melodia dell'orologio e sognare!» (p. 938).

È noto che la casa fu costantemente al centro dei pensieri dello scrittore, sia come desiderio e preoccupazione nella vita, sia come ricorrente motivo immaginario nell'opera.

“Per Michail casa è una parola magica. Una bella casa è l'unica cosa che possa invidiare. È il suo chiodo fisso” annotava nel diario Elena, la sua terza moglie¹¹.

Bulgakov sogna dunque la casa. Essa è in primo luogo la sua perduta casa natale di Kiev, al centro del romanzo *La guardia bianca*, simbolo dell'irreparabile devastazione portata dalla storia nella sua vita. Una casa è quindi ciò a cui aspira per sé, per il comfort innanzitutto (egli restò per tutta la vita un *bon vivant*, amante del benessere: “i soldi sono fatti per essere spesi”¹²), e poi e principalmente, come luogo protetto e riparato in cui egli può essere signore una volta chiusa la porta. La casa rappresenta l'autonomia, l'indipendenza, l'interiorità.

A voler fare l'inventario completo di questo motivo nell'opera dello scrittore, non si finirebbe più. Si va dal perentorio *incipit* del *Trattato sull'abitazione*, del 1924: “Mettiamoci d'accordo una volta per tutte: l'abitazione è la pietra angolare della vita umana”¹³ alla descrizione della doviziosa dimora moscovita diventata un'abitazione collettiva e andata a fuoco per l'incuria degli occupanti nel racconto del 1922 *Il n° 13 casa El'pit – Comune operaia*; dalla accogliente residenza-studio del professore di *Cuore di cane* all'*Appartamento di Zoja* (che dà il titolo alla *pièce* teatrale del 1926) nel quale l'intraprendente protagonista, vera neppista, gestisce un atelier di moda e una casa d'appuntamenti. Quando alla fine viene arrestata, Zoja saluta la sua dimora di ben sei stanze con la battuta: “Addio, addio, mio appartamento”; e si sente, oltre al rimpianto, anche la coscienza della precarietà del godimento di tanto lusso. Per non parlare delle “due camere nello scantinato di una casetta all'interno di un piccolo giardino”¹⁴ che il Maestro poté permettersi grazie a una vincita alla lotteria e in cui si compirono tanto l'amore per Margherita quanto la stesura del libro su Pilato¹⁵.

Anche della vocazione di Bulgakov a trovar casa in un teatro ci sono testimonianze sin dai suoi esordi letterari. Rimasto nel febbraio del 1920 a Vladikavkaz, egli si associò alla locale sezione letteraria del Partito; ma già alla fine di maggio era passato a quella teatrale, per la quale organizzò e tenne conferenze e con la quale mise in scena il suo primo dramma che si sia conservato, *I figli del Mullah*, una delle peggiori opere di sempre, a sentir lui nel racconto *Bobème* del 1925:

“La scrivemmo [la *pièce* nacque da una collaborazione] in sette giorni e mezzo, impiegando quindi mezza giornata in più rispetto alla creazione del mondo. Ciò nonostante il risultato fu anche peggiore. Una cosa posso dire: se mai verrà istituito un concorso per la commedia più scialba, insulsa e sfrontata che uomo abbia scritto, la nostra vincerà sicuramente il primo premio (anche se... anche se... pensando a certe commedie del periodo '21-24 qualche dubbio mi sorge). E va bene, se non il primo, sarà il secondo o il terzo.”¹⁶

Negli scritti relativi al periodo di Vladikavkaz (1920-1921) affiora anche l'immagine del teatro come riparo e nascondiglio (“Mi rintanai nel mio cantuccio preferito, un angolo buio dietro al magazzino degli attrezzi”¹⁷) che si ritroverà in *Memorie di un defunto*:

“[...] una strettoia di mattoni solenne e semibuia, di un'altezza che mi pareva illimitata. In quella

¹¹ Citata a p. 208 da Marietta Čudakova nel suo *Michail Bulgakov: cronaca di una vita*. Bologna: Odoya, 2013.

¹² Secondo una testimonianza della prima moglie Tat'jana raccolta da Marietta Čudakova (*Michail Bulgakov: cronaca di una vita*, cit., p. 50), questa frase era spesso ripetuta dallo scrittore – in un periodo, quello del suo primo matrimonio, che fu dal punto di vista economico il più disgraziato della sua vita.

¹³ Si cita l'edizione: Michail Bulgakov. *Piccola prosa*. A cura di Milli Martinelli; introduzione di Tatjana Nicolescu. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1994, p. 277. Questo testo viene tradotto in italiano anche col titolo *Mosca degli anni Venti*.

¹⁴ Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, in: *Romanzi e racconti*, cit., p. 530 (capitolo tredicesimo, “L'apparizione dell'eroe”).

¹⁵ Va notato che solo in questo caso lo scrittore immaginario condivide la casa con una donna. Nelle *Memorie di un defunto*, come nel suo incunabolo del 1930 *All'amica segreta*, l'autore vive da solo. La biografia di Bulgakov dice il contrario: il ruolo di affettuoso sostegno che nella finzione è attribuito al gatto, lo ebbe nella vita la sua prima moglie Tat'jana.

¹⁶ In *Piccola prosa*, cit., p. 474. Tuttavia Bulgakov fu un drammaturgo invariabilmente gradito al pubblico: tutte le sue opere che riuscirono ad arrivare alla rappresentazione ebbero successo; e neppure questo mediocre debutto fece eccezione, a quanto lui stesso riferisce.

¹⁷ *Appunti sui polsini*, in *Piccola prosa*, cit., p. 85.

stretta, appoggiati alle pareti, c'erano vari strati di scenografie. [...] Mi trattenevo sempre lì per dedicarmi in solitudine ai sogni, e questo era facile a farsi poiché solo qualche raro viandante s'incontrava sull'angusto sentiero tra le scenografie dove, per passare in due, occorreva mettersi di profilo" (p. 965-966).

2.

Bulgakov non ebbe nessuna simpatia (e fu ampiamente ricambiato) per i due maggiori artefici del teatro russo dell'epoca rivoluzionaria: Vladimir Majakovskij, autore di *Il bagno* e *La cimice*, e Vsevolod Mejerchol'd, il regista e teorico della biomeccanica. A quest'ultimo è dedicato un satirico "Capitolo biomeccanico" in *La capitale nel taccuino*¹⁸ del 1923. E tuttavia Bulgakov condivideva con Mejerchol'd una certa immaginazione del teatro come diavoleria. Negli anni '10 il regista amava presentarsi nei cabaret di Pietroburgo nelle vesti hoffmanniane del Dottor Dappertutto, il ciarlatano diabolico che si incontra nel racconto *La notte di San Silvestro*.¹⁹

Lo scrittore prende invece a figura tutelare il Mefistofele del *Faust* di Gounod e ogni volta che si parla di teatro si diverte a spandere una certa puzza di zolfo. Anche qui gli esempi non mancano.

La vocazione del Molière ritratto in *Vita del signor de Molière* del 1933 ha i tratti di un dono del diavolo, a partire dal momento in cui il futuro drammaturgo annuncia al padre la decisione di volersi fare attore:

"Il padre minacciò, il padre implorò.

«Vai via, te ne prego, vai via e ripensaci, poi torna da me!»

Ma il figlio, [come se fosse già posseduto dal diavolo], si rifiutò decisamente di ripensarci."²⁰

Ciò avviene non solo perché i bigotti avversari di Molière considerano il teatro un'opera diabolica; ma perché proprio un *daimon*, secondo Bulgakov, anima l'attore e commediografo sia nelle sue riuscite migliori, sia nella ostinazione che lo spinge a fatali passi falsi:

"Dite pure quel che volete, ma l'arcivescovo che sosteneva che i commedianti se la intendono con il diavolo, un po' di ragione l'aveva. E, quindi, il rischio a cui essi vanno incontro è di essere burlati dal loro protettore."²¹

Un elemento misterioso e diavolesco accompagna anche le sorti di *Neve nera*, romanzo e pièce di Maksudov in *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale*. Si comincia dall'irruzione mefistofelica di Rudol'f, il redattore che otterrà la pubblicazione dell'opera, nel momento in cui Maksudov sta per spararsi in testa e la radio trasmette il *Faust* di Gounod²². E si va avanti con i modi misteriosi di Il' in, il regista del Teatro Indipendente che per primo riceve Maksudov (primo capitolo, p. 877-878); con i bagliori infernali del calorifero nella stanza di Gavril Stepanovič, l'astutissimo direttore amministrativo (capitolo nono, p. 936); per finire con l'espressione mefistofelica (che Maksudov tenta inutilmente di imitare) di Bombardov quando lo mette a parte dei segreti del Teatro Indipendente (capitolo tredicesimo, p. 1022-1024).

Ma naturalmente è nel *Maestro e Margherita* che si dispiega in tutta la sua forza questa associazione tra il teatrale e il diabolico. In modo più evidente nel capitolo dodicesimo "La magia nera e il suo smascheramento", con lo sbalorditivo spettacolo che gli accoliti di Woland danno sulla scena del "Variété". Ma in generale, in tutte le occasioni in cui agiscono Korov'ev/Fagotto e Behemot il gatto, il prodigioso si associa invariabilmente al buffonesco: la commedia dell'arte e il fantastico romantico posti

¹⁸ Tradotto anche come *La capitale nel bloc-notes*.

¹⁹ Angelo Maria Ripellino. *Il trucco e l'anima: i maestri della regia nel teatro russo del Novecento*. Torino: Einaudi, 1974, p. 145. La prima ed. del libro di Ripellino è del 1965.

²⁰ Michail Bulgakov. *Vita del signor de Molière*. Introduzione di Aleksandr Ninov; traduzione e note di Roberta Arcelloni. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1992, p. 93. Va osservato che le parole qui messe fra parentesi quadre, "come se fosse già posseduto dal diavolo", nella traduzione citata mancano, così come diversi altri passi. Esse si trovano invece ("come s'il eût été déjà possédé du diable") nella traduzione francese *La Vie de M. de Molière* edita nel 2004 nel secondo volume delle *Oeuvres* della Bibliothèque de la Pléiade di Gallimard, dal titolo *Le Maître et Marguerite et autres romans suivis du Théâtre*, alla p. 33. L'edizione è a cura di Françoise Flamant e Jean-Louis Chavarot, con la collaborazione di Christiane Rouquet e Édith Scherrer. L'edizione francese fa forse ricorso a una edizione russa più completa di quella usata per la traduzione italiana.

²¹ *Vita del signor de Molière*, cit., p. 149.

²² Fine del terzo-inizio del quarto capitolo. La scena era già presente in *All'amica segreta*. Si vedano le p. 536 e ss. di *Piccola prosa*, cit.

a contrasto con la plumbea Russia degli anni '20. Dalla combinazione del satanico e del teatrale si sprigiona nel romanzo una formidabile energia carnevalesca – coincidente con la stessa pulsione creativa dell'opera nel suo versante satirico – che per tre giorni mette a soqquadro la Mosca dei burocrati, dei delatori, dei vili.

3.

Privato per sempre della sua casa, Bulgakov assegnò alla scrittura il compito di ricrearla nell'immaginazione. In questo senso, il racconto della genesi di *Neve nera* (che è una mitologizzazione della nascita di *La guardia bianca*) è esemplare:

Un vecchio pianoforte, un paralume, gente che non è più di questo mondo, contrapposti all'“abominevole stanza” in cui lo scrittore è costretto a vivere.

Va sottolineato, come motivo ricorrente dei testi di Bulgakov, il senso di pace creato da una lampada o da un abat-jour, col suo cono di luce che circonda uno spazio intimo²³. Una intimità che appartiene alla casa rievocata, ma che è presente e percepibile anche nell'atto stesso della rievocazione, nel momento della scrittura. Ciò è particolarmente manifesto nelle pagine di *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale* in cui si descrive il nuovo impulso creativo, sotto la cui spinta Maksudov trasforma il suo romanzo in dramma²⁴:

“Un giorno mi svegliò la tormenta. Era un marzo burrascoso e tempestoso, benché volgesse ormai alla fine. E di nuovo, come quella volta, mi svegliai in lacrime! Che debolezza, oh, che debolezza! E di nuovo quella stessa gente, di nuovo la città lontana, e il fianco del pianoforte, e gli spari, e qualcuno disteso sulla neve.

Quella gente era nata nei miei sogni, dai miei sogni era uscita e si era stabilita saldissimamente nella mia cella. Era chiaro che non potevo liberarmene così facilmente. Ma che fare?

Nei primi tempi mi accontentavo di conversare con loro, tuttavia non potei fare a meno di estrarre dal cassetto il fascicolo del romanzo. Allora, alla sera, cominciai a sembrarmi che sulla pagina bianca apparisse qualcosa di colorato. Guardando meglio, socchiudendo gli occhi, mi convinsi che era un'immagine. Anzi, quella immagine non era piatta, ma tridimensionale. Quasi una scatoletta, e attraverso le righe si vedeva che dentro era accesa una luce e vi si muovevano quelle stesse figure descritte nel romanzo. Oh, che gioco divertente era questo, e più volte rimpiansi che il gatto non fosse più in vita e che non ci fosse nessuno cui far vedere come la gente nella piccola stanzetta si muoveva sulla pagina. Sono certo che l'animale avrebbe steso una zampa per grattare il foglio. Immagino la curiosità che avrebbe acceso l'occhio del gatto, e come la zampa avrebbe graffiato le lettere!

Col passare del tempo la stanza del libro cominciò a echeggiare di rumori. Sentivo chiaramente il suono del pianoforte. È vero che se lo avessi detto a qualcuno, probabilmente mi avrebbe consigliato di rivolgermi a un medico. Avrebbero detto che suonavano al piano inferiore, e forse mi avrebbero detto anche che cosa di preciso stavano suonando. Ma non avrei badato a quelle parole. No, no! Suonano il pianoforte sul mio tavolo, è qui che si produce il lieve scampanio dei tasti. Ma non basta. Quando la casa si placa e in basso non suonano nulla, attraverso la tormenta sento prorompere una fisarmonica malinconica e rabbiosa, e alla fisarmonica si uniscono voci irate e tristi che alzano un loro infinito lamento. Oh, no! Questo non viene dal piano inferiore! Ma perché si

²³ Nel pieno delle vicende della guerra civile Golubkov, uno dei personaggi de *La corsa*, esclama: “Lo sa che quando oggi è successo tutto quel pandemonio, mi è venuta nostalgia di Pietrogrado? All'improvviso mi è tornata in mente con grande nettezza la lampada verde dello studio...”. In: Michail Bulgakov, *Tutto il teatro*. 2. ed. Introduzione di Anatolij Smeljanskij; cura e note introduttive di Milli Martinelli. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 2011, p. 228.

Il *Faust* di Gounod e una lampada sotto cui “si farebbe volentieri un solitario” ci sono pure nella scena di apertura del dramma *Adamo ed Eva* (*Tutto il teatro*, cit., p. 483). “Sotto la lampada si crea un'atmosfera accogliente” si legge ancora alla p. 497 del medesimo dramma. C'è infine “una bellissima lampada da notte” anche nel seminterrato del Maestro (p. 531, ed. cit.).

²⁴ Anche nella vita dello scrittore l'avvio della stesura di un dramma tratto da *La guardia bianca* precedette di qualche mese la proposta del Teatro d'Arte di farne una riduzione. Va ricordato, peraltro, che una lettera del 1° febbraio 1921 al cugino Konstantin (citata dalla □udakova a p. 125 della biografia dello scrittore) parla di un dramma sui *Turbin* (oggi perduto) andato in scena a Vladilavkaz nell'ottobre del 1920: ben prima, quindi, che fosse scritto il romanzo.

spagne la stanzetta, perché sulle pagine appare una notte invernale sul Dnepr, perché compaiono musi di cavalli, e sopra di essi facce di uomini con berretti alla cosacca? E vedo sciabole taglienti, e odo un fischio che strazia l'anima.

Un uomo sta correndo trafelato. Attraverso il fumo del tabacco lo seguo, aguzzo gli occhi e vedo: qualcosa brilla dietro di lui... uno sparo, e con un gemito egli cade supino; come se un coltello aguzzo lo avesse colpito davanti, al cuore. Giace immobile, e intorno alla sua testa si allarga una pozzanghera nera. In alto c'è la luna, e in lontananza – a catena – le meste luci rossicce del villaggio.

Si potrebbe giocare a questo gioco per tutta la vita, continuare a guardare la pagina... Ma come fissare queste figure? Fissarle in modo che non possano andarsene mai più?

Così, una notte, decisi di descrivere quella scatola magica. Come farlo?

È molto semplice. Scrivi quello che vedi, quello che non vedi non c'è alcun bisogno di scriverlo. Ecco: l'immagine si accende, l'immagine si colora. Mi piace? Moltissimo. E allora scrivo: immagine prima. Vedo una sera, la lampada è accesa. La frangia del paralume. Sul pianoforte sono aperti degli spartiti. Qualcuno sta suonando il *Faust*. A un tratto il *Faust* tace, ma comincia a suonare una chitarra. Chi suona? Eccolo che entra dalla porta con lo strumento in mano. Lo sento: canticchia. Scrivo: canticchia.

Ma questo è proprio un gioco delizioso! Non occorre andare alle festicciole, e nemmeno a teatro.

Mi diedi da fare per tre notti, giocando con la prima immagine, e verso la fine della terza notte compresi che stavo scrivendo un dramma.” (p. 918-921)

La contemplazione/manipolazione della scatola luminosa è, va da sé, anche un'operazione magica, come lo è in certo modo ogni composizione della realtà entro la scatola del teatro. Gli attori, in Shakespeare, sono spesso i malinconici (Amleto, Jacques, Feste), ma il regista (Prospero) è un mago. La magia consiste anche nel fatto che – a differenza che nella realtà – in teatro tutti i pezzi vanno al loro posto: *come in una casa ben arredata e ben ordinata*.

4.

E così la rievocazione della casa si fa essa stessa casa. L'atto di rappresentare ricrea quella intimità interiore, che è uno dei valori associati alla dimora perduta; ma rende possibile anche l'esistenza di una seconda casa, il teatro, che di quello spazio interiore sia la trasposizione fisica e concreta.

“Uscimmo dalla stanza, Il'čin e io, attraversammo il salone col camino, e quella sala mi piacque tanto da darmi una gioia ubriaca. Il cielo si era rischiarato e all'improvviso un raggio di sole si posò sul parquet. Poi passammo vicino a una strana porta e, vedendo il mio interesse, con un gesto tentatore Il'□ in mi invitò a entrare. I passi si spensero, calò un gran silenzio e un buio assoluto, sotterraneo, ci avvolse. [...] il mio accompagnatore aveva scostato altre tende – e ci trovammo in una saletta teatrale con trecento posti circa. [...] La sala era solenne, misteriosa e vuota. Gli angoli erano avvolti dal buio e in mezzo, mandando un lieve bagliore ritto sulle zampe si ergeva un cavallo d'oro. [...] «È il mio mondo...» sussurrai, senza notare che cominciavo a parlare ad alta voce.” (p. 924-925)

Il palcoscenico si presenta al neofita Maksudov, oltre che coi tratti del mistero e del segreto, anche con un emblema di vittoria, un cavallo d'oro. Da questo momento in poi, nella sua immaginazione di scrittore il magico Aleph²⁵ personale si eclissa per lasciare il posto alla scena reale, che è pubblica:

“La mia scatoletta non risuonava più da molto tempo, il romanzo si era spento e giaceva morto, forse disarmato. Le figurine colorate non si muovevano più sul tavolo, nessuno mi veniva in aiuto. Ora davanti agli occhi mi sorgeva la scatola della Scena-Studio”. (p. 928)

Il teatro ha qualcosa in meno di una casa vera, ma anche assai di più, perché vi si può moltiplicare il processo della ricreazione/appropriazione del mondo - precario e artificiale, ma nello stesso tempo vivido di possibilità.

²⁵ È assai facile notare quanto la “scatoletta” luminosa in cui Maksudov vede muoversi i suoi personaggi somigli all'invenzione del celebre racconto di Borges.

Il teatro è anche una meravigliosa *casa sociale*, il luogo che può dare all'uomo senza dimora, al profugo, un posto nella società:

“Dal giorno in cui Foma Striž mi aveva mandato la lettera decisiva [con la conferma che il testo sarebbe stato allestito, n.d.a.], la mia vita era diventata irriconoscibile. Era come se un uomo fosse nato di nuovo, come se anche la sua stanza fosse diventata un'altra, benché fosse sempre la stessa, come se la gente che lo circondava fosse diventata diversa, e nella città di Mosca lui, quest'uomo, avesse ottenuto di colpo il diritto di esistere, avesse acquisito un senso e perfino un significato.” (p. 1040)

Non credo sia inappropriato attribuire direttamente a Bulgakov i sentimenti qui espressi da Maksudov. Né è inverosimile ritenere che fosse proprio il convergere della popolazione di Mosca in teatro per vedere una cosa scritta da lui a procurargli soddisfazione: il fatto di potersi presentare in società da una posizione di risalto e – soprattutto – unica e sua. Una condizione, si è tentati di dire, monarchica²⁶.

Di questa magica posizione di controllo e dominio sull'intera città, l'ufficio di Filipp Filippovič Tulumbasov, l'amministratore generale che dispone del potere di assegnare posti e biglietti, è un'immagine perfetta. Il posto attrae straordinariamente Bulgakov/Maksudov, che gli dedica alcune pagine. L'ufficio è piccolo e retto da una persona sola. Coloro che vogliono assistere agli spettacoli vi passano: chi vuol vedere, deve farsi vedere. Si tratta (*pars pro toto*) di tutti gli abitanti della capitale: “Nessuno a Mosca godeva di una maggiore popolarità di Tulumbasov, né probabilmente ne godrà mai. Mi sembrava che tutta la città cercasse di raggiungere Tulumbasov per telefono” (p. 967).

Su questa umanità, il monarca del botteghino esercita saggiamente il proprio potere, ma si riserva il diritto e il piacere di scrutarla con occhi d'aquila; egli conosce tutti, uno per uno; può assaporare nel concreto la forza di attrazione che l'immaginaria e reale casa sociale del teatro è in grado di suscitare:

“Col passare del tempo compresi che non si basava affatto sull'aspetto esteriore della gente né, naturalmente, sulle loro carte bisunte. [...] Riflettendoci mi resi conto che mi trovavo di fronte a un uomo che possedeva una conoscenza perfetta della gente. Dopo che l'ebbi capito sentii una viva emozione e un po' di gelo al cuore. Sì, davanti a me stava un grandissimo conoscitore di anime. Conosceva gli uomini nei loro più profondi recessi. Indovinava i loro desideri nascosti, passioni e vizi erano senza veli davanti a lui, sapeva tutto ciò che si nascondeva in loro, il bene come il male. Ma soprattutto conosceva i loro diritti. Sapeva chi doveva venire e quando al Teatro, chi aveva diritto di sedere in quarta fila e chi doveva languire in loggione, seduto su un gradino nella febbrile speranza che all'improvviso, chissà come, gli si liberasse magicamente un posticino.” (p. 971)

Ed ecco che nella Mosca di Stalin, in un testo scritto nell'anno in cui cominciavano le Grandi Purghe, il teatro prende le sembianze di un effimero Paradiso, un luogo in cui per il breve tempo di uno spettacolo si è liberi da ogni male e in cui un modesto e coscienzioso amministratore assume le sembianze di un onnisciente giudice celeste.

Ma in fondo, non ha forse ragione Bulgakov? il teatro non è a suo modo, davvero, il paradiso? o almeno, non è il paradiso uno dei suoi significati immaginari? non allude forse alla beatitudine di una eterna visione, allo spettacolo completo della vita dopo la morte? Si sa che il *paradis*, nella Francia dell'800, era, ironicamente, il loggione: alto, sì, come il cielo; ma lontanissimo dal paradiso vero della scena.

Nella Mosca del 1937 fuori dal teatro – luogo miracolosamente preservato e sicuro, umano e civile, festoso anche nei tempi più bui – non v'è altro posto dove andare. Non si tratta, ahimè, di un luogo vero, ma di un incanto, un sogno, una diavoleria. Probabilmente anche per questo Bulgakov è attratto dal botteghino: lì accade qualcosa di effettivo e concreto, il pubblico è vero, i posti che si

²⁶ Che Bulgakov pensi al grande scrittore come a qualcuno di altrettanto unico di un sovrano, non credo sia difficile da dimostrare. Per quanto perseguitati, il Maestro, Puškin (nel dramma *Aleksandr Puškin*) e il Molière tanto della *piève* teatrale quanto della biografia spiccano per la loro eccezionalità solitaria. Tanto più questa rappresentazione colpisce nel caso di Molière, in quanto questi (assai amato anche da chi scrive) non fu l'unico autore di speciale rilievo della propria epoca.

assegnano e i biglietti che danno diritto ad essi esistono.

Ma questo punto di scambio in cui gli spettatori si fanno vedere per poter vedere rappresenta anche per un altro verso la peculiare posizione dell'autore.

Egli sente intimamente di appartenere al teatro, “senza il quale non potevo più vivere, come un morfinomane senza la morfina” (p. 1053), come dice il suo *alter ego* Maksudov (e lo scrittore, che morfinomane lo era stato per davvero, sapeva di cosa parlava). Egli è persino un attore abbastanza buono da ricevere i complimenti di Nemirovič-Dančenko e da esibirsi professionalmente in un ruolo della sua riduzione teatrale del *Circolo Picknick*²⁷. Ma se per la sua parte *comédien* gli piace esser guardato, come *écrivain* ama probabilmente di più il guardare. Egli è in cuor suo Woland, che organizza uno spettacolo e sta sul palco, ma per osservare il pubblico e non per farsene osservare: “«Caro mio, le svelerò un segreto: non sono affatto un artista, avevo soltanto voglia di vedere moscoviti in massa, e il posto migliore per fare questo è un teatro. E così il mio seguito» fece un cenno verso il gatto «ha organizzato questo spettacolo, e io mi sono limitato a starmene seduto e a osservare i moscoviti»”.²⁸

5.

Se il diavolo è il nume tutelare di Bulgakov, il defunto è il suo *doppio*. Limitato al solo caso di *Romanzo teatrale*, quello di fare del libro le *Memorie di un defunto* potrebbe apparire come nulla più di un classico espediente letterario. Ma i testi indicano che non si tratta solo di questo.

Un biglietto dell'autunno 1923 alla sorella Nadja è firmato “Tuo Michail, fratello defunto”²⁹. Dalla guerra civile in poi, lo scrittore pensa a sé come a qualcuno che sia sopravvissuto alla propria stessa vita. E dei suoi testi, allorché diventa definitivamente chiaro che non gli sarà possibile stamparli o rappresentarli, parlerà come di qualcosa da doversi seppellire:

“Che Jean-Baptiste Molière sia dunque sepolto. Staremo tutti meglio. L'eventualità che una mia copertina adorni le vetrine di un negozio mi lascia del tutto indifferente. In fondo sono un attore, non uno scrittore. E per di più amo la quiete e il silenzio.”³⁰

Il motivo del defunto è amplificato dall'altro, che gli corre parallelo, del suicidio. Una pistola, una *browning* carica, accompagna le vicende di molti suoi personaggi. Non c'è solo Maksudov o il suo precursore di *All'amica segreta*, che hanno il dito sul grilletto - e vengono salvati dal diavolo in veste di redattore. Non c'è soltanto l'immaginario protagonista di *Neve nera*. C'è lo scrittore stesso in *Appunti sui polsini* che reclama la *browning*³¹. C'è uno dei personaggi della *Fuga* (o *La corsa*), un ex generale dell'esercito bianco, che chiude il dramma sparandosi³².

Ci sono anche precedenti biografici: Boris Bogdanov, un amico di gioventù di Bulgakov e testimone alle sue prime nozze, nel 1915 si uccise con una rivoltella sotto i suoi occhi, senza che lui potesse impedirlo³³. E il fratello della sua prima moglie, più o meno negli stessi anni, aveva posto fine ai propri giorni nel medesimo modo³⁴. Né si può lasciare fuori dal quadro una delle sconvolgenti figure dell'epoca, quella di Majakovskij suicida il 14 aprile del 1930 – morte, sia detto per inciso, a cui probabilmente si deve la telefonata di Stalin a Bulgakov, successiva di soli quattro giorni.

Ma per comprendere più a fondo, nella sua fertile ambiguità, l'immagine del suicida, occorre andare a *Morfina*, pubblicato nel 1927. Come *Romanzo teatrale*, ma in chiave seria e non buffonesca, il libro è il diario lasciato da un morto, un giovane medico morfinomane che si è tolto la vita con una rivoltellata.

Se Poljakov si è ucciso, Bulgakov – che tra il 1916 e il 1918 visse esperienze analoghe alle sue - è

²⁷ M. Čudakova, *Michail Bulgakov: cronaca di una vita*, cit., p. 363.

²⁸ *Il Maestro e Margherita*, ed. cit., capitolo diciottesimo, p. 619.

²⁹ Citato a p. 207 da Marietta Čudakova nel già ricordato *Michail Bulgakov: cronaca di una vita*.

³⁰ Così scriveva Bulgakov all'amico Pavel Popov il 7 aprile 1933 a proposito della impossibilità di pubblicare la sua biografia di Molière (in Marietta Čudakova, op. cit., p. 349-350). Sempre a Popov il 29 gennaio del 1937 Bulgakov scriverà: “Da che è morto Molière [stavolta si parla del dramma], viviamo nel silenzio e nella tristezza, senza una via d'uscita.” (ibid., p. 424). E della stesura del *Maestro e Margherita* scriverà alla moglie: “Probabilmente riporrai anche queste pagine in un cassetto, o nello scaffale dove giacciono i cadaveri del mio teatro” (ibid., p. 442).

³¹ *Piccola prosa*, cit., p. 71.

³² *Tutto il teatro*, cit., p. 310.

³³ Lo racconta Marietta Čudakova alle p. 51-52 della sua biografia dello scrittore.

³⁴ Ibidem, p. 52.

guarito. Con la sua violenza dirompente ed energica, la morte per arma da fuoco, *il colpo alla testa*, indica anche qualcosa d'altro, rispetto alla semplice volontà di autodistruzione: il desiderio di cambiar radicalmente vita, il sentire di non entrare più nella propria vecchia pelle, il bisogno di una metamorfosi; la trascrizione in termini di singola esistenza del travaglio storico di un'intera epoca.

Ma questa morte, concreta o solo simbolica, comporta un prezzo da pagare: quello di dover portare il morto sempre con sé e di dover dialogare con lui.

Il tema del defunto che accompagna e ossessiona il vivo è svolto in modo paradigmatico nel racconto *La corona rossa*, del 1922. Il protagonista è rinchiuso in manicomio e ha costantemente la visione del proprio fratello, da lui indotto a combattere nella guerra civile e in guerra caduto, che gli si presenta in uniforme e con la testa sanguinante.

Questo tema si riaffaccia ben due volte, ma come di soppiatto, in *Memorie di un defunto / Romanzo teatrale*, a proposito di due personaggi appartenenti al teatro e particolarmente simpatici allo scrittore (due figure, si badi bene, che avevano precisi modelli reali).

Di Miša Panin, il preposto alla parte letteraria il cui prototipo è Pavel Markov (un amico e un sostenitore di Bulgakov all'interno del Teatro d'Arte), a un certo punto viene descritta la vivace risata. Ma subito dopo viene detto:

“Quando si era stancato di ridere, di colpo invecchiava e taceva.

«Che occhi funerei ha», cominciavo a fantasticare secondo la mia morbosa abitudine. «Tempo fa ha ucciso in duello un suo caro amico, a Pjatigorsk» pensavo, «e adesso questo amico lo viene a trovare di notte e alla luce della luna gli fa cenni col capo dalla finestra.» A me Miša piacque moltissimo.” (p. 926).

E dell'onnisciente Tulumbasov (che nella realtà si chiamava Fëdor Michal'skij):

“Filipp Filippovič, un biondo grassoccio con una simpatica faccia rotonda e gli occhi straordinariamente vivaci, sul fondo dei quali riposava una malinconia invisibile a tutti – occulta, probabilmente eterna, inguaribile – sedeva dietro una barriera in un angolo veramente molto accogliente.” (p. 968)

Il morto che si porta con sé è poi, per eccellenza, Jeshua Ha-Nozri, che Pilato ha lasciato giustiziare:

“Gli era chiaro che quel mattino si era irrimediabilmente lasciato sfuggire qualcosa, e adesso voleva ripararvi con azioni insignificanti e meschine, ma soprattutto tardive”³⁵.

Bulgakov era nel privato un instancabile animatore di serate, uno scatenato inventore di aneddoti, imitazioni, racconti. Tuttavia non è difficile immaginare che anche lui, come Miša Panin, spente le risate invecchiasse di colpo.

L'allegria, come ciò che accade nel teatro, non può darsi sul serio nella vita vera. La vita vera è impossibile, è stata spazzata via dalla Rivoluzione e dalla guerra. È possibile solo una sorta di sopravvivenza: l'esistenza che continua al di là di se stessa. La vita postuma. Morto per il mondo è il Maestro. Da morto egli otterrà il suo rifugio: non il perdono, ma la serenità e la dimenticanza. Nel finale del romanzo, del resto, tanto per Pilato che per il Maestro e Margherita viene superata la distinzione tra l'esser vivi e l'esser morti.

Pure per questo il teatro funziona da rifugio: esso è il luogo in cui si può restare vivi anche da morti. Il *Romanzo teatrale* è davvero le *Memorie di un defunto*. Del suo autore si dice nella prefazione che è un malinconico. E malinconico è il disvelamento della cavalcata finale del *Maestro e Margherita*, in cui i diavoli che hanno travolto Mosca col loro scatenato spettacolo riprendono il loro vero aspetto:

“Quando poi dall'estremità del bosco cominciò a spuntare incontro a loro, purpurea e piena, la luna, tutti gli inganni scomparvero, caddero nella palude, l'instabile veste stregonesca affondò tra le brume. Difficilmente adesso avrebbero riconosciuto Korov'ev-Fagotto [...] adesso

³⁵ *Il Maestro e Margherita*, ed. cit., capitolo ventiseiesimo, p. 756.

galoppava facendo tintinnare sommessamente la catena d'oro della briglia, un cavaliere di colore violetto scuro dal volto cupissimo che non sorrideva mai. [...] La notte aveva strappato anche la coda piumosa di Behemot, gli aveva strappato il pelo e lo aveva gettato a ciocche nelle paludi. Quello che era stato il gatto, chiamato a svagare il principe delle tenebre, adesso era un giovane smilzo, un demone-paggio, il migliore buffone che sia mai esistito sulla terra. Anche lui adesso si era zittito e volava silenziosamente, col giovane volto offerto alla luce che irraggiava dalla luna. All'estremo lato volava Azazello, facendo rilucere l'acciaio dell'armatura. La luna aveva mutato anche il suo volto. [...] Adesso Azazello volava col suo sembiante reale, come un demone dell'arido deserto, come un demone assassino.”³⁶

³⁶ Il Maestro e Margherita, ed. cit., capitolo trentaduesimo, p. 844-846.