

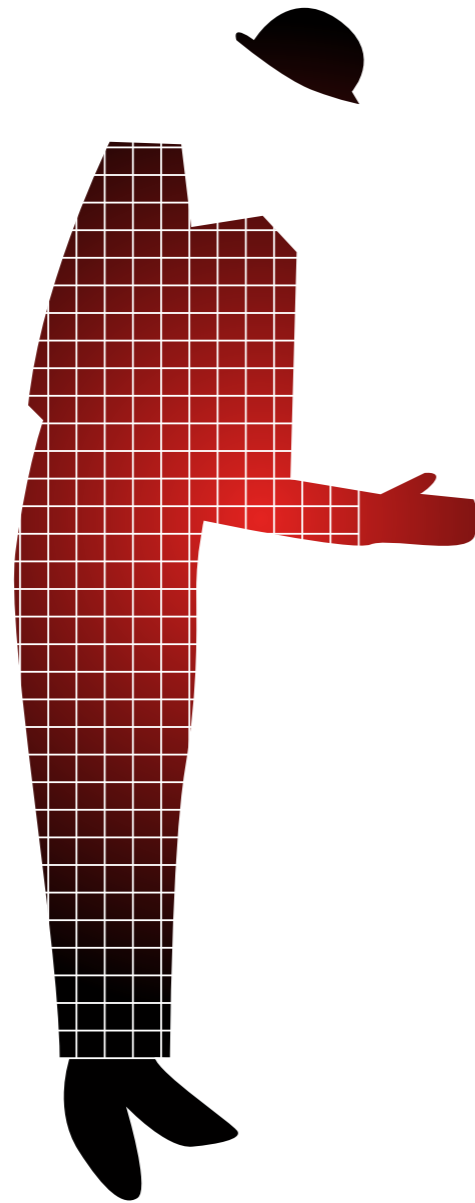
Il Maestro e Margherita

di Michail Bulgakov



Il Maestro e Margherita

di Michail Bulgakov



Riduzione drammaturgica: Patrizia Barbaccia, Gabriele Caselli, Federico Comastri, Bianca Del Basso, Giovanna Ferrari, Lorenzo Fonti, Teresa Galati, Giulia Galvan, Maurizio Maravigna, Alice Micheli, Micaela Nichilo, Elena Pozzi, Sante Puglisi, Luisa Romanello, Matteo Rurali, Ailin Tracchia, Morgana Trizzino, Rebecca Trovato, Marco Vignoni

Interpreti: Nicolò Andreoni, Federica Bonora, Lyn Bosello, Luca Branca, Sara Caporale, Gabriele Caselli, Federico Comastri, Eugenio Cordella, Bianca Del Basso, Federico Dispenza, Yehan Edirisinghe, Maurizio Errico, Lorenzo Fonti, Susanna Frailich, Giorgio Gaddi, Teresa Galati, Giulia Galvan, Gabriele Lamanna, Valeria Lujan, Lorenzo Manzoni, Vittoria Masini, Eva Menichelli, Alice Micheli, Irene Montanari, Micaela Nichilo, Annalisa Olivito, Giuliana Olivito, Andrea Pella, Giacomo Piseri, Elena Pozzi, Sante Puglisi, Alberto Riina, Matteo Rurali, Alice Saraceno, Andrea Saraceno, Matteo Serra, Virginia Tasso, Luca Tosini, Ailin Tracchia, Morgana Trizzino, Rebecca Trovato, Alice Veneroni, Giulia Veronese, Marco Vignoni

Laboratorio musicale: Yehan Edirisinghe, Susanna Frailich, Teresa Galati, Lorenzo Manzoni, Andrea Pella, Elena Pozzi, Luca Tosini, Morgana Trizzino diretti da Paola Franzini

Scenografia: Manuela Colomberotto (progettazione e realizzazione), Danilo Danusso, Domenico Diaco,

Costumi: Manuela Colomberotto, Luisa Romanello

Luci e fonica: Alessandro Comastri, Davide D'Avenio, Clara Dicorato, Vincenzo Pisano

Interventi coreografici: Beatrice Puglisi

Assistenti alla regia: Patrizia Barbaccia, Patrizia Caracciolo, Luisa Romanello

Il **training** è stato curato da Alessandro Avanzi

Laboratorio video: Edoardo Francesco Ferrari, Cecilia Gironi, Beatrice Puglisi guidati da Loredana Mastri

Progetto grafico del libretto: Sergio Menichelli

Progetto grafico della Locandina: Gabriele Lamanna

Regia: Maurizio Maravigna

Si ringraziano per la collaborazione la Dirigente scolastica Bruna Baggio, il Direttore dei servizi generali e amministrativi Sebastiano Fotia, Maurizia Algisi, Patrizia Bartolini, Daniela Cattaneo, Fulvia Ceresa, Francesca Di Mauro, Alessandro Granata, Gian Piera Loddo e Giovanni Mauri dell'Ospedale Niguarda, Anna Longoni, Alice Quagliuolo, Vittorio Quagliuolo, Andrea Maviglia e tutto il personale non docente della scuola

È stato possibile realizzare questo progetto grazie al sostegno della Commissione Teatro e del Comitato Genitori

27, 28, 29, 31 maggio, 1,3, 4 giugno 2019 Ore 20,00

Istituto d'istruzione Superiore "Luigi Cremona"

Viale Marche, 73 - Milano

Per un solo istante di pace

di Maurizio Maravigna

Il capolavoro della letteratura russa *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, che venne pubblicato solo a metà anni Sessanta, rappresenta l'ultima sfida - in ordine di tempo - affrontata dal laboratorio teatrale dell'IIS Cremona.

Un'opera complessa, articolata, giocata su più piani, di grande fascino narrativo, ma certamente non semplice da rendere drammaturgicamente, da rappresentare scenograficamente, da interpretare teatralmente, soprattutto se a farlo sono attori e tecnici non professionisti ma studenti alle prime armi, di età e classi diverse, che partecipano al laboratorio non trascurando - per quanto possibile - gli impegni di scuola.

Ma qual è il valore di affrontare un testo letterario come *Il Maestro e Margherita* in teatro a scuola? È la possibilità di far riflettere gli studenti su temi universali, di dare loro chiavi di lettura del presente guardando al passato, di far ripensare alle difficoltà del nostro tempo attraverso le parole dei protagonisti di opere straordinarie e indimenticabili. Ed è al tempo stesso l'opportunità di esprimere sé stessi attraverso la totalità del corpo, con i gesti, la voce, gli atteggiamenti che spesso nella didattica tradizionale non trovano possibilità d'espressione. Così il laboratorio attiva e consolida il processo di crescita, che porta anno dopo anno i nostri studenti-attori, attraverso il viaggio che compiono nel breve periodo che va dalla scelta del testo alla messa in scena, a maturare una diversa coscienza di sé, a stabilire relazioni positive, ad aprirsi al loro contesto di vita.

Proprio questa è la caratteristica del laboratorio teatrale della nostra scuola: un laboratorio che ha una finalità educativa, che consente ai partecipanti di crescere e di acquisire una maggiore consapevolezza dell'essere studenti, cittadini, parte di una comunità fatta di molte e diverse identità, imparando il rispetto, l'ascolto, la collaborazione e la condivisione. E la qualità di ciò che si realizza, come sarà possibile apprezzare anche quest'anno, è ancora una volta merito di una squadra affiatata, guidata sapientemente da Maurizio Maravigna e composta dagli insegnanti Patrizia Barbaccia, Patrizia Caracciolo e Luisa Romanello nonché da una decina di volontari che si occupano della scenografia, dei costumi, della musica, della tecnica, del libretto, dei biglietti...

Tra i tanti temi del testo di quest'anno, in primo luogo quello della contrapposizione tra bene e male, concetti centrali nella discussione filosofica, nella riflessione etica e nel vivere comune. Un tema che, per l'età dei nostri studenti, adolescenti che si aprono alla vita sociale anche e soprattutto attraverso l'esperienza della scuola, è di fondamentale importanza. Ma per far questo hanno necessità di acquisire, attraverso la scuola stessa, gli strumenti concettuali che permettano loro di confrontarsi con le diverse forme del male nella nostra vita, per riconoscerlo ma soprattutto per agire con autonomia e responsabilità personale, passando dalla sola ricerca del bene personale al contributo alla realizzazione del bene pubblico.

Lo dicono le parole stesse di Woland, quando alla fine degli eventi incontra Levi Matteo: *"Hai pronunciato le tue parole come se non riconoscessi l'esistenza delle ombre, e neppure del male. Non vorresti avere la bontà di riflettere sulla questione: che cosa farebbe il tuo bene se non esistesse il male? E come apparirebbe la terra, se ne sparissero le ombre? Le ombre provengono dagli uomini e dalle cose. Ecco l'ombra della mia spada. Ma ci sono le ombre degli alberi e degli esseri viventi. Vuoi forse scorticare tutto il globo terrestre, portandogli via tutti gli alberi e tutto quanto c'è di vivo per il tuo capriccio di goderti la luce nuda?"*

Come potremo vedere, *Il Maestro e Margherita*, tra i tanti testi affrontati, costituisce una tappa fondamentale nel percorso di riflessione etica che il laboratorio sta portando avanti in questi 27 anni di esperienza.

A tutti quanti rendono ogni anno possibile tutto ciò, il mio più sentito grazie a nome di tutta la comunità scolastica del Cremona.

Bruna Baggio

DS IIS Cremona

*La coda ha nascosto sotto le falde del frac...
Come zoppica e che eleganza...*

*Tuttavia,
Non avrete, spero, qui osato
Condurre il Signore delle Tenebre?¹*

Anna Achmàtova, Poema senza eroe



Più volte e da tanti anni abbiamo preso in considerazione la possibilità di mettere in scena *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, ma poi la complessità dell'impresa ci ha sempre, forse saggiamente, trattenuto. Quest'anno la presenza di ragazzi molto motivati e seriamente operativi nel laboratorio di drammaturgia ha vinto ogni remora e ci ha permesso di realizzare questo antico progetto, che tra l'altro ben si adattava con la ricchezza dei suoi personaggi a un numeroso gruppo teatrale.

Com'è noto Michail Bulgakov aveva iniziato a lavorare ad un romanzo sul diavolo sin dal 1928. *Il Mago nero, Lo zoccolo dell'ingegnere, La sera di un sabato spaventoso, Il Grande cancelliere, Romanzo fantastico, La lancia d'oro, Il Principe delle tenebre* sono i titoli che l'opera man mano riceve. Nel 1930 Bulgakov in un momento di disperazione brucia buona parte dei manoscritti.

¹ Anna Achmàtova, *Poema senza eroe e altre poesie*, a cura di Carlo Riccio, Einaudi, Torino 1966, p.71

Nel 1930-31 (dopo la morte di Majakovskij e dopo una celebre telefonata di Stalin) riprende però a lavorarci e introduce nella storia i personaggi del Maestro e di Margherita, che a partire dal '32 danno il titolo definitivo all'opera. Da questo momento in poi le si dedicherà anima e corpo, curando diverse redazioni fino al momento della morte avvenuta nel 1940.

Il destino editoriale del romanzo non fu meno travagliato se si considera che la prima edizione russa è del 1966 (sulla rivista *Moskva*), ma si trattava di una versione ampiamente mutila. Nel 1967 la casa editrice francese Ymca-Press pubblicò una prima redazione completa, recuperando i passi censurati che circolavano in Russia grazie all'editoria clandestina (*samizdat*), seguita dopo due anni dalla Posev di Francoforte. In Unione Sovietica la prima pubblicazione completa del libro, curato da Anna Saakjants, risale solo al 1973.

Il Maestro è Margherita è un'opera dalla struttura molto articolata, che segue tre percorsi narrativi: l'arrivo a Mosca di Woland (Satana, in persona, chiamato qui con un nome suggerito dal *Faust* goethiano) per festeggiare il suo ballo annuale, le vicende sentimentali e letterarie del Maestro (ricoverato in un ospedale psichiatrico, dopo essere stato ingiustamente attaccato dall'*intelligenza* sovietica per la scrittura di un libro (il terzo nucleo), che racconta la storia di Pilato e del suo incontro con un profeta, Jeshua, in cui si riconosce la figura di Cristo. Nella storia di Woland e dei suoi accoliti (Korov'ev, Behemoth e Azazello) Bulgakov compone un quadro dissacrante della società sovietica e della sua massa gogoliana di *anime morte*, in quella del Maestro e della sua amante si ispira palesemente alla sua stessa autobiografia (il personaggio dell'amata ha anche molti tratti di Elena Sergeevna, la terza moglie dello scrittore), nella riscrittura dei Vangeli riflette soprattutto sul tema del potere.

Il giudizio di Jeshua è inequivocabile: "Ho detto che ogni potere è violenza sull'uomo", come la sua condanna della vigliaccheria: "La codardia è indubbiamente uno dei vizi più terribili". Pilato è stato codardo perché avrebbe potuto opporsi al sacerdote Caifa e al Sinedrio ma non ha avuto il coraggio di farlo. Forse la vigliaccheria accomuna il procuratore romano al personaggio del Maestro, reo di aver ceduto agli attacchi che il suo libro riceveva nella Russia sovietica: il tema della responsabilità individuale accomuna così i due protagonisti.

Quando abbiamo cominciato a lavorare alla drammaturgia la prima scelta dolorosa è stata quella di ridurre il numero dei personaggi concentrandoci su quelli più significativi. Se la storia del Maestro e di Margherita è stata rispettata nei suoi snodi principali, nel romanzo di Pilato (più dettagliatamente narrativo) abbiamo dovuto rinunciare ai due bellissimi dialoghi con il capo dei servizi segreti Afranio, che sono un trionfo del machiavellismo (Pilato gli ordina di uccidere Giuda di Kiriath Gaba fingendo al contrario di preoccuparsi della sua incolumità) e abbiamo asciugato moltissimo i singoli episodi. Il sacrificio più grande tuttavia è stato rinunciare a molte avventure di Woland, Behemoth, Azazel e Korov'ev nella Mosca degli anni Trenta, in cui la corrosiva satira dello scrittore è naturalmente teatrale.

Molti episodi sono stati inizialmente scelti e poi ridotti proprio per la loro efficacia scenica, ma alla fine abbiamo dovuto tagliarli, anche per contenere la durata dello spettacolo. Il copione definitiva così ha raggiunto una giusta lunghezza senza disperdersi in situazioni che avrebbero disorientato troppo lo spettatore.

Nella riduzione il personaggio dello scrittore Ivan Nikolaevič Ponyrëv, che si firma con lo pseudonimo di Bezdomnyi, cioè "Il senza casa", ha acquistato un ruolo di primo piano: è infatti l'unico personaggio che cambia e matura nel corso del romanzo. All'inizio è un giovane saccente e molto ignorante, alla fine, dopo l'incontro con Woland e soprattutto dopo i dialoghi notturni e segreti con il Maestro nella clinica psichiatrica, rinuncia a scrivere i brutti versi che gli avevano dato la fama e comincia a capire. Abbiamo di conseguenza immaginato che proprio Ivan, in quanto testimone dei fantastici fatti o in quanto depositario delle parole del Maestro, sia l'autore del romanzo che si sta svolgendo sotto i nostri occhi. Come Horatio nell'*Amleto* shakespeariano (ricordiamo i versi con cui poco prima di morire il principe dissuade l'amico fidato dal suicidio affidandogli il compito di ridare l'onore al suo nome ferito: "in questo aspro mondo trai il tuo respiro/ nel dolore per raccontare la mia storia"²) così il Poeta scriverà la storia del Maestro, di Margherita e farà rinascere l'epopea del "cruel quinto procuratore della Giudea, il cavaliere Ponzio Pilato". Ivan è dunque un doppio dell'autore e, contemporaneamente, dello stesso spettatore, in quanto entrambi percorrono lo stesso processo conoscitivo.

Un secondo problema è invece legato allo scioglimento poco lineare della storia. Nel *Maestro e Margherita* sono innanzitutto presenti delle contraddizioni che sono il risultato della compresenza di diverse redazioni e di una mancata revisione finale, a causa della morte dell'autore. Naturalmente dovendo mettere in scena uno spettacolo si imponevano delle scelte.



Proviamo a riassumere sinteticamente il nodo testuale. Dopo il gran ballo di Satana Margherita ottiene da Woland il ricongiungimento con il Maestro. Inizialmente sembra che la loro vita ricomincerà nel sottoscala dove la loro storia d'amore è iniziata. Per questo motivo il nome del Maestro viene cancellato dai registri dell'ospedale psichiatrico (perché nessuno noti la sua scomparsa) e il vicino che aveva denunciato lo scrittore per occupare la sua abitazione, accusandolo di lavorare ad un romanzo religioso, viene cacciato dall'appartamento. In realtà il Maestro e Margherita nella vecchia casa resteranno una sola notte. Poi Azazello, su ordine di Woland, introduce un altro scioglimento. Il piano in realtà è stato deciso in cielo ed è stato proprio Levi Matteo a chiedere a Satana di realizzarlo. Quando Woland domanda a Matteo perché il Maestro non venga accolto in Paradiso, la celebre risposta dell'evangelista è: "Non ha meritato la luce, ha meritato la pace". (Ancora una volta ci vengono in mente alcuni versi di Anna Achmàtova: "*Per un solo istante di pace/ All'eterna pace rinuncerei*"³).

Per questo motivo Azazello fa bere ai due amanti un vino avvelenato: successivamente sia Margherita che il Maestro si sdoppiano e il loro corpi moriranno nei luoghi dove ultimamente hanno vissuto: il Maestro nella stanza 118 dell'ospedale psichiatrico, mentre Margherita finirà la sua esistenza nel ricco appartamento del marito per un colpo apoplettico. I loro doppi invece intraprendono un viaggio verso i luoghi della pace.

La conclusione non è chiara, anche perché nell'epilogo si aggiunge un'ulteriore contraddizione: riassumendo le vicende dei vari personaggi Bulgakov scrive che il Maestro e Margherita sono scomparsi rispettivamente dalla clinica e dalla propria dimora. Il lettore attento ricorda invece che era stata narrata la morte dei doppi: evidentemente siamo in presenza di due diverse redazioni in contraddizione tra loro, che l'autore non ha fatto in tempo a ricomporre.

Come ci siamo comportati nella nostra riduzione? Inizialmente abbiamo avuto la tentazione, per ottenere maggiore chiarezza, di eliminare l'esistenza del doppio, avviando direttamente i due amanti nella dimensione ultraterrena della pace. Alla fine ci è sembrato più corretto mantenere il doppio esito: la storia del Maestro e di Margherita si conclude sia con la morte dei due amanti (sotto una dittatura non c'è lieto fine: l'amore e la letteratura possono avere solo una soluzione tragica) sia con la fuga in una dimensione ultraterrena.

Certo non è tutto risolto. Ci si chiede in che cosa consista questa dimensione. Dove andranno? Cos'è questa casa in cui il Maestro otterrà la pace? È vero che Bulgakov si definiva uno "scrittore mistico", ma la dimora in cui potrà ascoltare Schubert accudito dalla sua Margherita non ha nulla di trascendente. Così la descrive Woland: "Oh, tre volte romantico Maestro, possibile che lei non voglia di giorno passeggiare con la sua compagna sotto i ciliegi che cominciano a fiorire, e di sera ascoltare la musica di Schubert? (...) Là vi aspetta una casa e un vecchio servo, le candele sono già accese, ma presto si spegneranno perché tra un istante incontrerete l'alba".

I riferimenti al *Giardino dei ciliegi* di Cechov e alla musica di Schubert ci spingono a collocare questa realtà nel mondo dell'arte: alla macelleria della storia si può rispondere solo con la bellezza, con il libro che stiamo leggendo (o lo spettacolo che siamo guardando), i soli luoghi in cui la follia del vivere trova una sua pacificazione.

2: William Shakespeare, *Amleto*, (Traduzione di Alessandro Serpieri), Marsilio, Venezia 1997, Atto V, vv. 337-340

3: Anna Achmàtova, *Poema senza eroe e altre poesie*, a cura di Carlo Riccio, Einaudi, Torino 1966, p.79

Schema dello spettacolo

UNA PANCHINA	UNA PANCHINA	APPARTAMENTO N. 50	MANICOMIO	TEATRO
MERCOLEDÌ POMERIGGIO	PATRIARŠIE PRUDE: IVAN E BERLIOZ INCONTRANO WOLAND			
	MORTE DI BERLIOZ			
23				
GIOVEDÌ 11.00		RISVEGLIO DI LICHODEEV, CHE POI FINISCE A JALTA	STANZA 117. ORE 11.30 IVAN È VISITATO DA STRAVINSKIJ	
DOPO LE 12		BOSOJ INCONTRA KOROV'EV		
			STANZA 117: SDOPPIAMENTO DI IVAN	
SERA			L'APPARIZIONE DELL'EROE	
			STANZA 119 ARRIVO DI BOSJ	LO SPETTACOLO DI WOLAND
			STANZA 120: ARRIVO DEL PRESENTATORE IN MANICOMIO:	
VENERDÌ DOPO LE 12	PARCO DEL CREMLINO: MARGHERITA INCONTRA AZAZELLO/ FUNERALE DI BERLIOZ			
SERA: 21,30				
		DIALOGO DI WOLAND E MARGHERITA		
24		IL SABBA MORTE DI MEIGEL		
		WOLAND RICOMPENSA MARGHERITA: LA LIBERAZIONE DEL MAESTRO		
SABATO, AL TRAMONTO				
			STANZA 118. IL MAESTRO DÀ L'ADDIO A IVAN. MORTE DEL CORPO DEL MAESTRO.	
NOTTE TRA SABATO E DOMENICA				
DOMENICA, ALL'ALBA				
TEMPO DOPO...	IVAN RIPENSA ALLA STORIA			

UFFICI TEATRO	GRIBOEDOV	APPARTAMENTO DI MARGHERITA	SEMINTERRATO DEL MAESTRO	VARIE	PALESTINA
					PILATO INCONTRA JESHUA E POI CAIFA
	IL BALLO E LE FOLLIE DI IVAN				
RIMSKIJ, VARENUCHA E I TELEGRAMMI DI LICHODEEV				UFFICIO DI POLIZIA: INTERROGATORIO DI BOSJ	
					MATTEO ASSISTE ALL'ESECUZIONE DI JESHUA
		LA CREMA DI AZAZELLO			
				IL VOLO DI MARGHERITA	
					ASSASSINIO DI GIUDA/DIALOGO DI PILATO CON MATTEO
				SUL TETTO DELLA PASKOV DOM: WOLAND DISCUTE CON MATTEO	
			MORTE E RESURREZIONE DI MARGHERITA E DEL MAESTRO		
		MORTE DEL CORPO DI MARGHERITA			
				SUI MONTI DEI PASSERI	
				L'ETERNO RIFUGIO	
					LIBERAZIONE DI PILATO

Il Maestro e Margherita

di Eugenio Montale

(Corriere della sera, 9 aprile 1967)

Il libro dell'anno sarà per noi, a giudizio degli editori Einaudi e De Donato che ne pubblicano contemporaneamente due distinte versioni, *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov, uno scrittore russo morto nel 1940, a soli 49 anni.

Si tratta di un'opera postuma, data alle stampe soltanto nel 1966 e salutata con entusiasmo da alcuni critici sovietici. L'autore vi lavorò per oltre dieci anni, portandola a compimento, ma non direi a una completa rifinitura, negli ultimi mesi della sua vita. Che un libro simile abbia atteso un quarto di secolo prima di giungere a conoscenza dei lettori russi è un fatto che coincide con la riabilitazione non solo letteraria del suo autore: una delle tante e forse non l'ultima. Bulgakov, autore di romanzi, di racconti e di opere teatrali, non ebbe mai molta fortuna in patria. Scrisse durante gli anni più duri dello stalinismo, fu continuamente denigrato dall'Associazione degli scrittori proletari e se la sua vena satirica fu sempre uguale a quella che si manifesta nel suo ultimo libro è difficile comprendere com'egli possa essere sfuggito alle continue purghe di quegli anni. Comunque è un fatto che Stalin, pur tenendolo d'occhio, gli permise di scrivere (non senza porre condizioni) e assistette per quindici volte alle rappresentazioni di un suo lavoro teatrale, *Fuga!*, ispirato alla guerra civile. Più tardi il dramma scomparve dai cartelloni e Bulgakov finì i suoi giorni come assistente regista al teatro di Stanislavski.

Il Diavolo è il più appariscente personaggio del grande romanzo postumo del riscoperto scrittore. Appare un mattino dinanzi a due cittadini, uno dei quali sta enumerando le prove dell'inesistenza di Dio. Il neovenuto non è di questo parere. È un uomo che la sa lunga, e dev'essere vecchiotto perché dice di aver fatto colazione con Emanuele Kant. Ma c'è ben altro: era anche presente al secondo interrogatorio di Gesù da parte di Pontio Pilato e ne dà ampia relazione in un capitolo che è forse il più stupefacente del libro. Inoltre questo *démone* vestito da turista predice all'ateo Berlioz l'imminente di lui decapitazione: ciò che avviene in seguito a un incidente tranviario. Vanamente inseguito dagli astanti, il Diavolo fugge in compagnia del suo famulo Azabel² e del gatto nero di cui parla una bolla di Papa Gregorio IX (1233).

Poco dopo il demonio, in veste del professore di magia nera Woland, si esibisce al Teatro di varietà di fronte a un pubblico enorme. I fatti che accadono sono così fenomenali che alcuni spettatori devono essere ricoverati in una clinica psichiatrica. L'inseguimento e la vana identificazione del terzetto satanico, le beghe che sorgono in seno alla associazione letteraria di cui Berlioz era presidente, i tentativi esperiti dai membri di quella società per farsi assegnare l'alloggio del defunto (peraltro già occupato dal *démone*), tutto ciò dà luogo a una serie di scene di un grottesco a cui si direbbe abbiano posto mano Petronio, Hoffmann, Gogol, il pittore Chagall e almeno un teorico del formalismo russo. Malconco e ridotto in mutande da una colluttazione col sinistro Azabel, anche il poeta non sfugge alla collera dei suoi colleghi e viene condotto nella clinica. Di lui³ si sa poco: è stato autore di un poema sul Cristo, demolito dalla critica, e per mezzo suo, aiutando il Maligno, possiamo leggere il secondo episodio religioso: la Crocefissione.

A partire da questo impressionante quadro, il poeta, trasformato, non si sa perché, nel Maestro, prende letteralmente il volo in compagnia della donna da lui amata, Margherita, la quale, mutata in strega, cavalca una scopa. Dopo aver sorvolato innumerevoli cieli, alla fine di una notte di Valpurga degna di un vero esperto di demonologia, ecco che il Maestro ottiene che il suo poema, dato alle fiamme, risorga dalle ceneri; e abbiamo qui il terzo e ultimo episodio «sacro»: Giuda assassinato dai sicari di Pilato, lo stesso Pilato che poi continuerà a vivere in attesa di incontrarsi ancora col Salvatore. E non tardiamo a conoscere quale sarà la sorte di Margherita e del Maestro: una esistenza immobile e fuori del tempo, qualcosa come un limbo in cui non è luce ma eterno riposo.

Un romanzo-poema o, se volete, uno show in cui intervengono numerosissimi personaggi, un libro in cui un realismo quasi crudele si fonde o si mescola col più alto dei possibili temi: quello della Passione non poteva essere concepito e svolto che da un cervello poeticamente allucinato. È qui che il poco noto Bulgakov si congiunge con la più profonda tradizione letteraria della sua terra: la vena messianica, quella che troviamo in

certe figure di Gogol e di Dostoievski e in quel pazzo di Dio che è il quasi immancabile comprimario di ogni grande melodramma russo. Ma se dal cielo delle ipotesi mettiamo piede in terra ecco che qualche congettura più concreta può essere tentata.

Dopo tutto *Il Maestro e Margherita* è opera di un uomo che scriveva in una situazione ben determinata e poteva alleare l'ispirazione al sotterfugio e persino al trucco. Il piano demonico potrebbe essere la cortina fumogena che occulta e rende accettabile anche dai censori la feroce satira che pervade tutto il libro. Il piano reale, quello degli eventi narrati, ha un significato che direi allegorico. Esso ci dice che una massa di anime morte, non più servi della gleba ma servi di un sistema disumano, può essere suggestionata e avvinta da un grande ciarlatano che sappia recitar bene la sua parte. E buon ultimo, ma preminente, il fondo mitico-religioso, l'invisibile legame che unisce Lucifero al Creatore, qualcosa come una dipendenza e una necessità di cui lascio ai teologi e agli eretici il compito di indagare la natura. Certo è stata sottile un'arte che tanto più ci avvicina al Cristo quanto più lo fa reticente e lo induce a sconfessare Matteo dicendo che non lo conosce e che quell'uomo sta scrivendo cose da lui non dette.

Ed ora non chiedete ad uno come me, che non sa una parola di russo, di darvi un giudizio estetico su un'opera letta in traduzione e nemmeno posta in rapporto con le non poche altre opere dello stesso autore. Che alcuni critici russi salutino come un avvenimento la pubblicazione di un'opera così sconcertante è più che comprensibile e dimostra che nell'URSS un grande disgelo anche nel campo dell'espressione artistica si sta avverando. Ma è anche probabile che al successo russo faccia riscontro un successo internazionale.

Chi ama la grande letteratura russa non poteva rassegnarsi alla produzione dell'ultimo trentennio quasi tutta impegnata a senso unico e pietrificata da un coatto rigore propagandistico. Accorgersi che nel 1940 uno spirito libero poteva scrivere, se non pubblicare, un'opera come questa è un miracolo che ognuno deve salutare con commozione. È quasi certo che Gorki avesse ragione quando scriveva che Bulgakov era un nome «che sarebbe rimasto nella letteratura». Ma lo disse in una lettera privata e forse non poteva far di più.

Oggi, dopo le due diverse versioni italiane e dopo aver letto le pagine introduttive che la sempre più ammirevole Maria Olsoufieva ha dato all'edizione De Donato, noi possiamo sperare che lo choc prodotto in noi dal libro non sia soltanto l'ubriacatura di un momento, ma la vera scoperta di un libro vero.

¹ In realtà il testo che Stalin avrebbe amato è *I giorni dei Turbin*, trascrizione scenica del romanzo *La guardia bianca* sempre di Bulgakov.

² Azazello nella maggior parte delle traslitterazioni dal cirillico.

³ In questo passaggio e nelle successive righe Montale identifica il Poeta e il Maestro, che nel romanzo di Bulgakov sono due personaggi distinti: Ivan Nikolaevič Ponyrëv, il poeta che ha perso la ragione dopo aver incontrato Woland, e il Maestro, l'autore del romanzo su Pilato.



Bulgakov nell'URSS di Stalin

di Alessandro Pascale

- Lei è scrittore? - chiese con interesse il poeta.
L'ospite si incupì e minacciò Ivan col pugno, poi disse:
- Io sono un Maestro.

(da *Il Maestro e Margherita*)



Nel 1917 la rivoluzione d'Ottobre porta alla fine del regime feudale plurisecolare degli zar. In un contesto di assedio internazionale, che sconvolge ulteriormente una Russia distrutta dalla guerra e dalla crisi economica, il Governo bolscevico guidato prima da Lenin, poi da Stalin, cerca di ricostruire un Paese all'insegna di un nuovo modello socio-economico: il socialismo. L'operazione è impervia, svolgendosi in un contesto di arretratezza complessiva (assai distante dai presupposti immaginati a suo tempo da Marx) anche sul piano culturale: basti pensare che nel 1917 la percentuale dei russi maschi alfabetizzati è del 37,9%, mentre quella delle russe femmine è del 12,5%). Ciononostante l'URSS, nata nel 1922 dalle ceneri di una Russia sull'orlo della disgregazione, riuscirà, districandosi tra grandi contraddizioni, problemi ed errori, nell'arco di un trentennio a diventare un punto di riferimento per i popoli di tutto il mondo, mostrando che un'alternativa al capitalismo era possibile e vincente. Seguendo un progetto anticapitalista, antiborghese, operaista e umanista, milioni di persone escono dall'analfabetismo iniziando ad avere una vita culturale. Sono anni in cui il regime sovietico diffonde manifesti rivoluzionari che recitano: «Un analfabeta è come un cieco, ovunque vada lo attendono insuccessi e infelicità». Dopo aver "inventato" l'istruzione pubblica, laica, universale e gratuita, circa 50 milioni di adulti imparano in pochi anni a leggere e scrivere, tanto che nel 1937 il 75% della popolazione totale è ormai alfabetizzata. Gli studenti universitari, 169.000 nel 1928-29, diventano 812.000 nel 1940-41 e la composizione sociale degli iscritti alle università è dominata dalla categoria delle matricole di origine operaia, che costituiscono più del 50% del corpo studentesco. Sono anni in cui si solletica l'idea di realizzare la fine della divisione tra lavoro manuale e intellettuale. In questo contesto vivono e si schierano a sostegno o contro l'esperimento sovietico gli artisti e gli intellettuali nati e cresciuti in epoca zarista. Il principio di fondo che guida la società è "chi non lavora non mangia". Il dissenso politico-ideologico è, fino alle soglie della Seconda Guerra Mondiale, tollerato, ma fino ad un certo punto. L'ostilità internazionale, la costante e latente guerra civile interna, l'obiettivo di edificare non solo un nuovo modo di produzione socio-economico, ma perfino un nuovo ordine antropologico (l'homo sovieticus) impongono la mobilitazione di tutti: contadini, operai e intellettuali. Chi non si adegua rischia di diventare un «nemico del popolo».

Il grande scrittore e drammaturgo Michail Afanas'evič Bulgàkov (1891-1940), a detta dello storico Andrea Graziosi, è «risolutamente antisovietico». Bulgakov stesso, in una lettera inviata a Stalin, si descrive come «uno scrittore mistico», esprimendo un «profondo scetticismo nei confronti del processo rivoluzionario in atto nel mio arretrato paese». Non stupisce che Bulgakov diventi un sorvegliato speciale della polizia segreta sovietica fin dal 1921, considerato scrittore "indipendente", cioè non allineato, oppure apertamente controrivoluzionario. Da allora la vita del giovane medico dandosi alla letteratura si fa difficile. *Cuore di cane* (1925) riceve gli elogi della critica letteraria ma è ritenuto impubblicabile dalla censura per la satira sull'uomo nuovo sovietico. Non è difficile capirne il motivo: il protagonista del racconto, Filipp Filippovič Preobraženskij, ha il coraggio di dire «Ja ne

ljublju proletariata» («A me non piace il proletariato»). Il testo è un capolavoro di ironia e di humour grottesco in cui non mancano imbeccate al nuovo regime: «*Perché è stato tolto il tappeto dallo scalone? Carlo Marx proibisce forse di tenere i tappeti sugli scaloni?*».

Diavoleide viene requisito dalle edicole pochi giorni dopo l'uscita. La pièce basata sulla *Guardia bianca* deve essere tagliata e modificata più volte per poter uscire e il titolo necessita di essere modificato eliminando ogni riferimento ai "bianchi"; si giunge così al dramma *I giorni dei Turbin*. Pare che Stalin sia stato visto almeno quindici volte in platea per vedere l'opera, la quale però crea molti nemici a Bulgakov: l'organizzazione degli scrittori proletari identifica in lui uno dei peggiori rappresentanti della vecchia intelligencija borghese, attaccando il Teatro d'Arte di Mosca che lo aveva ospitato e perfino il commissario del popolo per l'istruzione Lunačarskij per aver autorizzato la rappresentazione. Nel maggio 1926 l'OGPU perquisisce l'appartamento di Bulgakov e requisisce il suo diario e altri materiali letterari. Opere come *L'appartamento di Zoja* e *L'isola purpurea* vengono presto ritirate dal mercato. La commedia *La corsa*, giudicata da Stalin stesso «*un fenomeno antisovietico*», non ottiene il nulla osta per essere pubblicata né Bulgakov accetta di fare le modifiche richieste dalle autorità sovietiche per superare la censura. Dopo aver chiesto vanamente di poter espatriare, nell'ottobre 1929, insieme ad Anna Achmmàtova, Zamjatin e Pasternak, esce dall'Unione panrusa degli scrittori. Quello, dirà in seguito Bulgakov, fu «*l'anno del mio annientamento come scrittore*». Spinto dal successo dell'opera *Il bagno* di Majakovskij, nel dicembre Bulgakov termina la pièce *La cabala dei bigotti*, ispirata ai lavori di Molière. Il 18 marzo 1930 riceve la notizia della mancata approvazione da parte della censura. In preda a problemi materiali (difficoltà finanziarie) e turbe psicologiche, brucia le prime bozze del futuro *Il Maestro e Margherita* e prende l'abitudine di camminare per le strade munito di una pistola. Una decina di giorni dopo, il 28 marzo 1930, si decide a scrivere direttamente una lettera ai vertici del Partito Bolscevico, descrivendo l'atteggiamento ostile adottato dal mondo letterario sovietico nei suoi confronti (301 citazioni sulla stampa sovietica in 10 anni, di cui solo 3 elogiative e 298 ostili o ingiuriose), passando poi a definire il suo ruolo di scrittore satirico. Lo scrittore si domanda se egli sia «*pensabile in URSS*» considerando che egli considera suo dovere di scrittore lottare contro la censura, di qualunque tipo e sotto qualsiasi regime, mentre «*qualsiasi scrittore satirico in URSS tenta al regime sovietico*»; conclude chiedendo il permesso per l'espatrio oppure un lavoro nel Teatro d'Arte di Mosca. Il 18 aprile, il giorno dopo i funerali di Majakovskij, Stalin inaspettatamente gli telefona. Il dialogo venne trascritto dalla moglie dello scrittore.

Stalin: «*Abbiamo ricevuto la sua lettera. L'ho letta insieme ai compagni. Riceverà una risposta favorevole, anche se non mi sembra il caso di lasciarla partire. Ma davvero vuole andare all'estero? Le siamo venuti tanto a noia?*»

Bulgakov: «*Negli ultimi anni ho molto riflettuto se uno scrittore russo possa vivere lontano dalla patria, e mi sembra di no*».

Stalin: «*Lo penso anch'io. Dove vuole lavorare? Nel Teatro d'Arte?*»

Bulgakov: «*Sì, ma quando ne ho accennato mi è stato opposto un netto rifiuto*».

Stalin: «*Presenti una domanda, credo che acconsentiranno*».

Dopo la telefonata, il 10 maggio, Bulgakov ottiene un posto come assistente regista al Teatro accademico d'Arte di Mosca ma, come spiega Gian Piero Piretto:

«*Bulgakov si illuse comunque di aver trovato in Stalin un interlocutore. Negli anni successivi si sarebbe dovuto ricredere: permessi negati per viaggi all'estero, altre missive lasciate senza risposta, soprattutto una conferma: il divieto di svolgere l'attività di scrittore. L'apprezzamento molto particolare e insolito che il leader aveva dimostrato per Bulgakov gli "permise", comunque, di restare in Russia, in vita, e di essere tollerato fino alla morte (1940)*».

Perché? In questo ultimo decennio si svolge il Primo Congresso degli Scrittori Sovietici (1934) in cui Andrej Ždanov denuncia la «decadenza», il «misticismo», il «clericalismo» e la «pornografia» tipici della «cultura borghese», lanciando la politica del realismo socialista («la verità e il carattere storico concreto della rappresentazione artistica devono unirsi al compito di trasformazione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo»), che Gian Piero Piretto ha riassunto così:

«*Correttezza ideologica in questi anni coincise anche, sempre più esplicitamente, con opposizione al formalismo, e fu condizione necessaria e sufficiente perché un'opera d'arte potesse essere definita e accettata come "autenticamente sovietica". Artisti e scrittori, dal canto loro, dovevano misurarsi con i concetti di pravdivost' (veridicità) e pravol'nost' (correttezza). Il tutto controllato da organi censori sempre più rigorosi. Componenti irrinunciabili erano militanza e aggressività dell'opera stessa, sua capacità di "funzionare" rispetto al pubblico, di coinvolgerlo, stimolarlo, trasformarlo attivamente. La passività restava il nemico numero uno, equivalente di reazione. [...] La natura "inclusiva" [...] della cultura staliniana faceva*

si che l'arte e le sue manifestazioni dovessero essere comprensibili e fruibili da tutti indiscriminatamente, aboliva la vecchia concezione di "alto" e "basso", prendeva soprattutto le distanze, anche in questo ambito, dall'episodio proletario "esclusivo" dei primi anni Venti».

In quegli anni di alfabetizzazione di base, di lotta furibonda per la sopravvivenza, di tentativo di "assaltare il cielo", non c'è spazio per l'ironia raffinata ma caustica e sovversiva di Bulgakov. Si dice che Stalin lo "salvò", mantenendolo in una sorta di purgatorio. Secondo lo storico Oleg V. Chlevnjuk, «Stalin aveva una certa capacità di distinguere la buona scrittura. Forse per questo tollerò, talora fino a proteggere, alcuni scrittori di talento che non si misero al servizio del regime o addirittura lo danneggiarono, come Michail Bulgakov». Anni dopo la morte dello scrittore, nel 1946, Stalin, spiegherà il motivo del controllo ferreo sulla cultura sovietica, con argomenti certamente discutibili, ma che pongono quesiti anche alla nostra società:

«*Oggi il compito principale dei nostri intellettuali sovietici è di riflettere nelle loro opere tutti gli aspetti del semplice uomo sovietico, di svelare e di mostrare i migliori tratti del suo carattere. Questa è oggi la linea generale per lo sviluppo della letteratura e dell'arte. Nelle pagine delle riviste letterarie spesso si trovano opere in cui il popolo sovietico, edificatore del comunismo, è raffigurato in forma patetica e ridicola. L'eroe positivo viene deriso, si propaga il servilismo verso tutto ciò che è straniero e si applaude il cosmopolitismo proprio della feccia politica. Il lavoro degli agenti stranieri nel nostro paese è infiltrarsi nelle organizzazioni sovietiche che si occupano di cultura, impossessarsi delle redazioni delle maggiori riviste e giornali, influenzare in modo decisivo il repertorio dei teatri e del cinema e la pubblicazione di narrativa e poesia [il dato è confermato da recenti opere storiografiche sulla CIA, ndr.]. Di fermare con ogni mezzo la pubblicazione di opere rivoluzionarie che risvegliano il patriottismo e guidino il popolo sovietico verso la costruzione del comunismo. Essi sostengono e pubblicano opere in cui si predica il fallimento del comunismo. Con solerzia ed entusiasmo propagandano il modo di produzione capitalistico e lo stile di vita borghese. Al tempo stesso gli agenti stranieri sono chiamati a popolarizzare i sentimenti di pessimismo, decadenza e demoralizzazione nella letteratura e nell'arte. Non esiste arte per l'arte. Non ci sono, e non possono esserci, artisti, scrittori, poeti, drammaturghi, registi e giornalisti "liberi", collocati al di sopra della società. Non servono a nessuno. Queste persone non esistono e non possono esistere. A quanti non vogliono servire il popolo sovietico in ossequio alle vecchie tradizioni della borghesia controrivoluzionaria, o sono ostili al potere della classe operaia al servizio del popolo sovietico, concediamo il permesso di lasciare il paese e di stare all'estero. Lasciate che si convincano del significato della famigerata "libertà creativa" nella società borghese, in cui tutto può essere comprato e venduto, e il lavoro creativo degli intellettuali dipende completamente del sostegno monetario dei magnati della finanza*».

Il Maestro e Margherita rimarrà chiuso in un cassetto per molti anni. L'opera verrà pubblicata in URSS solo nel 1967 e rappresentata nel 1977 dal regista Ljubimov. Ricorda Piretto che «*alla fine dello spettacolo gli attori venivano alla ribalta con grandi ritratti dello scrittore [...]. Lo spettacolo, e la scena finale, stavano per la vittoria sul destino, la libertà dell'arte, l'inespugnabile potere della fantasia*».

Bibliografia di riferimento

- Michail Bulgakov, *Lettere a Stalin, Enukidze e Gor'ki*, traduzione e cura di Mario Alessandro Curletto, Il Melangolo, Genova 1990, di cui due estratti sono disponibili su <http://www.paolonori.it/argomenti/lettere-a-stalin/>
- Florinda Fiamma, "Michail Bulgakov 3 | Pronto? Sono Stalin", *Raiplayradio.it*, aprile 2018, disponibile su <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/04/Radio3-Gettoni-Michail-Bulgakov-9ae4a1d1-b36d-4ce6-87c5-f6d3c670df73.html>
- Andrea Graziosi, *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007
- Moshe Lewin, *Storia sociale dello stalinismo*, Einaudi, Torino 1980
- Luigi Mascheroni, *Dossier, spie, censure. Così l'ammiratore Stalin "internò" Bulgakov*, Il Giornale (web), 8 giugno 2016, disponibile su <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/dossier-spie-censure-cos-lammiratore-stalin-intern-bulgakov-1268866.html>
- Federico Musardo, *Bulgakov e Stalin. Scrivere sotto una dittatura*, 2015, disponibile su <https://culturificio.org/bulgakov-e-stalin/>
- Gian Piero Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018
- Ranieri Polese, "«Pronto Bulgakov? Sono Stalin»", *Corriere della Sera* (web), 4 dicembre 2012, disponibile su https://www.corriere.it/cultura/eventi/2012/scala/notizie/20-polese-pronto-bulgakov_5b6bd8be-3e2a-11e2-ab02-9e37f2f89044.shtml
- Iosif Stalin, *Sočinenija*, vol. XVI, Izdatel'stvo «Pisatel'», Moskva 1997
- Wikipedia, *Michail Afanas'evič Bulgakov*, disponibile su https://it.wikipedia.org/wiki/Michail_Afanas%27evi%C4%8D_Bulgakov
- Wikipedia, *Lettera al governo dell'URSS*, disponibile su https://it.wikipedia.org/wiki/Lettera_al_governo_dell%27URSS

Michail Bulgakov: Il compagno di strada, la sindrome di Pilato e il volo

di Maria Luisa Caillaud

Decodificare

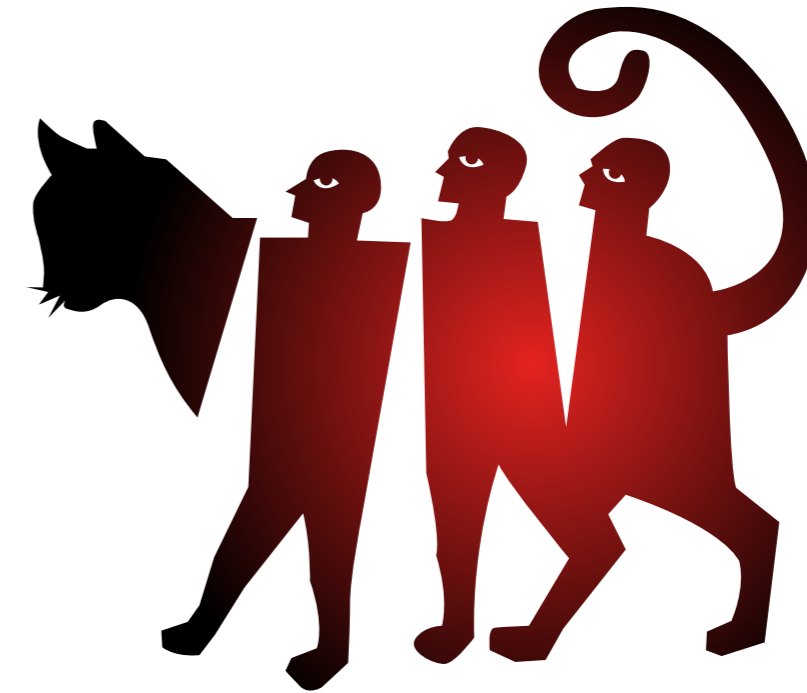
Ci si può aggirare a lungo prima di trovare una traccia, un filo conduttore atto a cogliere il messaggio più profondo de *Il maestro e Margherita*. Per gli aspetti formali che più colpiscono può valere l'occhio critico del filosofo russo Michail Bachtin. Egli sottolinea come il "genere romanzo", in letteratura sia la forma più aperta sul tempo e sulla società in cui si iscrive il testo. Ciò può valere anche per la soluzione teatrale, per la letteratura contemporanea. Anche lo stile picaresco, funzione fondamentale della creatività di Bulgakov, è approfondito in un famoso saggio su Rabelais di Bachtin. Tuttavia il modello-chiave che più mi ha permesso la comprensione del romanzo è quello della matrioska (o matriosca), la tipica bambola, scatola multipla, della tradizione artigianale russa. I filoni che si intrecciano nella narrazione sono tre: la descrizione della passeggiata di Satana (Woland) con i suoi stravaganti adepti per le vie, le case e il teatro di Mosca, la vicenda della condanna e passione di Cristo (Yeshua Ha-Notzri) per opera di Pilato e il "volo" di Margherita che, dopo un sabba stile "notte di Valpurga" di Goethe, si conclude con la liberazione del Maestro, il narratore fondamentale, verso un destino di pace. L'eco della lettura del *Faust* o piuttosto un "orizzonte apocalittico", in cui Dio, il Male e il popolo russo operano, è il perimetro e la cornice generale di riferimento dell'opera. In questo orizzonte si colloca anche l'esperienza biografica dell'autore, in quanto uomo al quale è dato di scegliere responsabilmente tra Bene e Male. Nell'Apolisse (rivelazione) coopera nel disegno divino anche Satana con le sue molteplici insidie.

Aldilà di queste considerazioni ho dato soprattutto ascolto all'appello di Tzvetan Todorov: "la letteratura non nasce nel vuoto!". Il professore bulgaro dopo aver lasciato la patria in pieno "socialismo reale" per Parigi (1964) e dopo essersi dedicato all'insegnamento della filosofia strutturalista con Roland Barthes, ha sentito l'esigenza d'una "svolta" e, nell'ultima fase della sua vita si è dedicato al compito di testimone delle esperienze di vita di artisti e letterati vissuti sotto i sistemi totalitari del Novecento, quello tedesco e, con maggior cognizione di causa, quello sovietico. Anche il consiglio di Massimo Recalcati, psicanalista, quando sottolinea che il "mondo dei libri" non è fatto di "muri" ma è in grado di attivare nella memoria del lettore ricordi perduti, mi ha aiutato nella penetrazione del romanzo di Bulgakov; leggendo più volte la diagnosi di "schizofrenia", relativa a numerosi personaggi, incluso il Maestro ho ricordato le spiegazioni di mio padre neurochirurgo, fedele assistente di Ugo Cerletti, lo psichiatra che nel dopoguerra introdusse l'elettroshock in Italia. Mio padre mi disse che numerosi casi di depressione acuta potevano sfociare nel suicidio, oltre la schizofrenia. È al sociologo Émile Durkheim che si deve la catalogazione delle varie forme di suicidio e tra esse c'è anche la sofferta contraddizione tra il soggetto e l'ambiente sociale per le sue regole oppressive. Ripercorrendo le vicende di numerosi autori russi del Novecento, con l'aiuto di Vittorio Strada e di Gleb Struve, ho riscontrato tra i letterati numerosi casi di suicidio. Il più celebre è certo quello di Majakovskij, il quale, nonostante si proclamasse "tamburino della Rivoluzione", scoprendone i fallimenti e gli inganni, si tolse la vita.

Nella biografia di Bulgakov, attraverso le "confessioni" e i testi degli "interrogatori" della ČEKA, ma soprattutto attraverso le notizie della moglie, circa il periodo tra il 1928 e il 1940, durante l'inquieto stesura del romanzo in questione si ha notizia del manifestarsi di una profonda depressione.

Le vicende di Bulgakov partono dalla nativa Ucraina in un ambiente ortodosso; dopo la guerra civile tra Bianchi e Rossi (sovietici) e la vittoria di questi ultimi l'autore giunge a Mosca per realizzare la sua vocazione di scrittore di Teatro. L'impressione che ha dei metodi violenti della Rivoluzione leninista è negativa e lo colloca tra coloro che vengono chiamati i "compagni di strada".

Il tema del "Poputchik", compagno di strada, emerge quando era ancora vivo Lenin in un fondamentale saggio di Trockij, "Letteratura e rivoluzione", nel quale si mette a fuoco l'interrogativo: se nell'arte sia esclusivamente



presente l'impulso "interno" della creatività individuale o se essa dipenda dalle spinte "esterne". I "Formalisti" dell'Avanguardia erano molto sensibili alla prima soluzione. I funzionari della "dittatura del proletariato" operavano invece per la seconda. Si era passati dal processo rivoluzionario, dal "materialismo dialettico" al "materialismo storico", cioè dalla formazione di una classe operaia soggetto della trasformazione dell'economia da agricola a industriale al controllo dell'arte e nella letteratura di valori esclusivamente proletari. Trockij, utopisticamente pensava che si sarebbe attuato un equilibrio spontaneo tra "Formalisti" e "Marxisti puri". Ciò era compatibile con la sua interpretazione "universalistica" del socialismo che con l'avvento di Stalin gli costerà l'esilio e la morte violenta a Città del Messico.

Il mondo della intelligencija russa non poteva cancellare la tradizionale visione del popolo come artefice missionario di un rinnovamento anche nei confronti dell'Occidente capitalista corrotto. Il mito della "Terza Roma" si collega alle origini slave della nazione russa quando la scrittura e la conversione al Cristianesimo per opera dei Santi Cirillo e Metodio furono introdotte contemporaneamente. La teologia ortodossa, va chiarito, presenta una sostanziale differenza rispetto alla teologia latina. Il rapporto con il divino non è fondato su considerazioni (prove) di tipo analogico-razionalistico, delle quali San Tommaso ha posto le basi, bensì include l'esperienza mistica come conseguenza di una teologia "negativa" fondata sull'ineffabilità del divino. La mistica svolge un ruolo fondamentale nelle varie forme di percorso (monastico, esicastico, filocalia, "Folli in Cristo"...) del cristiano consacrato. Anche nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij il ruolo dello "Starcy" (direttore spirituale) è fondamentale.

Sotto Stalin la tolleranza verso i "compagni di strada" poco ligi alla propaganda del sistema viene meno e il rovesciamento della politica culturale arrivò il 25 aprile 1932 con una riforma che sciolse tutte le organizzazioni letterarie indipendenti e al loro posto venne creata un'unica "Unione degli scrittori sovietici" alla quale era affidato il compito di edificare il Realismo Socialista. Gli scrittori dovevano diventare "ingegneri dell'anima umana" combattere ogni forma di "veleno idealistico" o di "formalismo". È il periodo anche della cosiddetta "rossificazione" che il prof. Ripellino descrive: manifesti, stendardi e manifestazioni esponevano il colore rosso, era il simbolo del cosiddetto "socialismo in un solo paese", formula di Stalin. Al culto della sua persona corrispose la ricerca di nuovi eroi dediti alla "causa" e le "purghe" divennero una terribile costante per i dissidenti autentici o apparenti tali.

Todorov individua diverse forme di atteggiamento nei "compagni di strada": coloro che espatriano o pubbli-

cano le loro opere all'estero, come Pasternak, coloro che accettano di esporsi con il rischio della condanna, come Solženicyn inviato in Siberia al “Gulag”, oppure coloro che sopravvivono accettando compromessi col potere. Bulgakov è tra questi ultimi adattandosi ad un ruolo secondario nell’ambito del Teatro. La sua ironia non sempre capita dai critici è un “mezzo” di azione sotto traccia che rispecchia il giudizio negativo sui suoi concittadini, letterati o meno. Satana nel romanzo fa da “catalizzatore” e mago che fa emergere nei cittadini sovietici imperfetti tutti i desideri “borghesi” di ricchezza, lusso e case più ampie, non dovute per legge. La “sindrome di Pilato” pone Bulgakov in un rapporto analogo con il procuratore romano della Palestina: tradisce la propria coscienza per soddisfare il potere di Roma in relazione ai disordini che il movimento cristiano implicava tra gli ebrei. Lo storico delle religioni Mauro Pesce, delineando la figura storica di Gesù, sottolinea come nei Vangeli apocrifi la componente “antiebraica” del Cristianesimo è molto evidente. Nel dialogo con Pilato la frase segnaletica di Cristo è anche quella che riflette una “crisi” psicologica dell’autore: “non c’è peggior peccato della vigliaccheria”. Il mal di testa di Pilato e le tenebre che avvolgono Gerusalemme, chiaramente assimilata a Mosca, sono l’effetto d’una depressione del procuratore, riflesso di quella di Bulgakov.

Anche il “volo” di Margherita rispecchia – secondo la mia ipotesi – letture giovanili di Bulgakov, quando era ancora in ambito familiare ortodosso. È possibile l’approccio, conoscitivo, d’una importante corrente caratterizzata da un pensatore originale Vladimir Sergeevič Solov’ëv (1853-1900): la “sofiologia”. Come per l’icona, chi contempla l’immagine, ascende al soprannaturale; anche la “Sofia” è l’eterna Sapienza divina che assume le sembianze del “eterno femminino” – anello tra l’uomo e Dio, e tra il creato e Dio. Non è qui possibile approfondire tale corrente che compare anche nel “Sangue dell’Agnello”, cioè l’efficacia del sacrificio di Cristo. Sangue, luce e tenebre sono presenti nel percorso simbolico di Margherita il cui aiuto è tramite verso un sereno destino del Maestro; dopo aver oltrepassato tutte le insidie sataniche, il futuro ha connotati ascetici e dopo la depressione giunge il momento del distacco, verso un finale di pace nella piccola casa ove lo scrittore vive lieto, ascoltando musica, accompagnato dall’amore della fedele Margherita.

Bibliografia di riferimento

- Aron Raymond, *Democrazia et totalitarismo*, Gallimard, 1965.
 Aron Raymond, *L’oppio degli intellettuali*, Ed. Cappelli, 1958.
 Bachtin Michail, *Estetica e romanzo*, Einaudi, 1979.
 Bachtin Michail, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, 1979.
 Bernard Charles André, *Il Dio dei mistici*, Edizioni San Paolo, 1996.
 Blok Alexandre, *L’intelligenza e rivoluzione*, Adelphi, 1978.
 Boffa Giuseppe, *Storie dell’Unione Sovietica “1912-1964”*, quattro volumi, L’Unità, 1990.
 Borriello, Caruana, Del Genio, Suffi, *Dizionario di mistica*, Libreria Editrice Vaticana, 1998.
 Borriello, Del Genio, Spidlik, *La mistica parola per parola*, Edizioni Ancora, 2007.
 Bulgakov Sergej Nikolaevič, *Il prezzo del progresso*, Marietti, 1984.
 Carr H. Eduard, *1917*, Einaudi, 1974.
 Conte Francis, *Gli slavi*, Einaudi, 1991.
 De Vries Guglielmo, *Oriente cristiano ieri e oggi*, Edizioni della civiltà cattolica, 1949.
 Fabro Cornelio, *Materialismo dialettico e materialismo storico*, La Scuola, 1962.
 Gianutto Claudio, *Vangeli apocrifi; un’altra immagine di Gesù*, Il Mulino, 2009.
 György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, P.B.E., 1964.
 György Lukács, *Lenin*, Einaudi, 1970.
 Lenin Vladimir, *Che cosa sono gli amici del popolo?*, Editori riuniti, 1972.
 Lenin Vladimir, *Che fare?*, Einaudi, 1971.
 Lossky Vladimir, *La teologia mistica della chiesa d’Oriente*, Il Mulino, 1967.
 Maksim Gor’kij, *Lenin un uomo*, Sellerio, Palermo.
 Mauro Pesce, *Gesù e la modernità*, Carocci, 2019.
 Nolte Ernst, *Nazional-socialismo e bolscevismo*, Rizzoli 1989.
 Piretto Gian Piero, *Quando c’era l’URSS, 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina editore 2018.
 Prospero Michele, *Ottobre 1917. La rivoluzione pacifista di Lenin*, La Talpa srl Manifesto libri, 2017.
 Recalcati Massimo, *A libro aperto*, Feltrinelli, 2018.
 Ripellino Angelo Maria, *Il trucco e l’anima*, Einaudi, 1974.
 Roger Portal, *Les slave. Peuples et nations (VIII-XX siècles)*, Librerie Armand Colin, 1965.
 Romano Sergio, *Il giorno in cui fallì la Rivoluzione*, Solferino, 2018.
 Scott Jan E Tacchi Mary Jane, *Depressione. Brevi lezioni di psicologia*, Oxford University Press, 2017.
 Solov’ëv Vladimir Sergeevič, *La Sofia: l’eterna sapienza mediatrice tra Dio e il mondo*, Edizioni San Paolo, 1997.
 Špidlík Tomáš, *I grandi mistici russi*, Città nuova, 1977.
 Špidlík Tomáš, *La spiritualità russa*, Ed. Studium, Roma, 1981.
 Strada Vittorio, *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, 1988.
 Strauss David Friedrich, *Vita di Gesù: la passione*, Ed. Rubettino, 2009.
 Struve Gleb, *Storia della letteratura sovietica*, Garzanti, 1977.
 Todorov Tzvetan, *L’arte nella tempesta*, Garzanti 2017.
 Todorov Tzvetan, *La letteratura in pericolo*, Garzanti 2008.
 Todorov Tzvetan, *Memorie del male. Tentazioni del bene*, Garzanti 2001.
 Todorov Tzvetan, *Resistenti*, Garzanti, 2015.
 Trockij Lev, *Letteratura e rivoluzione*, 1973 P.B.E.
 Vagge Saccorrotti Luciana, *Il maestro svelato. Bulgakov emerge dalla Lubjanka*, Ed. Gammarrò Mnesosine, 2016.
 Venturi Franco, *Il populismo russo*, PBE, 1977.
 Wetters. J. Gustave, *Le matérialisme dialectique*, Pontificio Istituto Orientale, Roma, 1962.
 Zazubrin Vladimir, *La scheggia*, Adelphi, 2013



Due testimonianze

Mi gettai nel teatro. Ingenuamente. Non presi, due anni fa, una vera decisione, non feci riflessioni; una mattina dissi ad una nuova compagna di classe, alla quale avevo rivolto sino ad ora non più di qualche saluto, timidamente: “ Come faccio ad iscrivermi a Teatro?” Era quasi dicembre, decisamente troppo tardi e io non avevo mai fatto teatro.

Nonostante tutto la stessa domenica irruppi nella palestra (luogo dove si svolge il training di teatro, ovvero il corso propedeutico allo spettacolo). Tutti erano seduti a gambe incrociate, anche il trainer, Alessandro Avanzi. Io ero in piedi ed ero fermo, pietrificato dall'imbarazzo, a fissare tutti questi ragazzi che, straniti, avranno pensato fossi stato attraversato da una crisi mistica.

“Nome?” Disse il professore. “Federico Comastri”, non sapevo come rispondere, non sapevo se dire il nome oppure il cognome e finii per dirlì entrambi. Seguirono naturalmente brevi convenevoli, presentazioni e il resto della prassi. Finita la procedura, l'imbarazzo mi dette tregua e provai un momento di sollievo mentre mi inserivo nel cerchio, sedendomi a mia volta a gambe incrociate. Ero entrato in un universo parallelo, nel mio universo parallelo. C'erano molti ragazzi che avevo già visto a scuola, durante gli intervalli, tra i corridoi del mio piano ma non avrei mai pensato di rivolger loro parola. Alcuni erano più grandi, altri più piccoli, ma fra di loro si scambiavano sguardi inediti, superiori a quelli usuali che intercorrono tra gli studenti e che avevo sin allora conosciuto. Oh che ottuso che ero! Quante occasioni avevo perso fino ad allora, quanti freni la mia timida personalità mi aveva imposto. Le infinite possibilità che mi erano sfuggite le avevo tutte davanti ai miei occhi, nell'universo della sincerità teatrale. Qui i miei nuovi compagni non temevano di guardare negli occhi quelle belle ragazze che avrebbero generato in chiunque altro un implacabile arrossamento, non temevano di urlare, di ballare, di rendersi ridicoli. Capire il posto in cui mi trovavo è concretizzare la meraviglia del teatro. D'un tratto iniziai anche io a rifiutarmi di avere paura e a comportarmi come non mi sarei mai comportato: tanto questo non sono io, è un personaggio, sto recitando!

Le due ore di corso passarono così rapide che avrei potuto farne altre cento per saziare il mio entusiasmo. Tornai a casa, trepidante di soddisfazione e desideroso di raccontare la mia esperienza alla famiglia. Il flusso di coscienza divenne un racconto dove le emozioni e le sensazioni si accavallavano l'una all'altra in un concerto irripetibile di insensata meraviglia. La mia meraviglia, il mio teatro.

Federico Comastri

La mia parte romantica e sentimentale muore all'idea di immaginarmi tra tre anni. Più grande, maturanda, più - poco probabilmente - alta, con più esperienza e leggerezza.

Mi immagino quando ricorderò malinconicamente il ritorno a casa in bicicletta nelle silenziose e fresche sere di maggio. Oppure a contare, approssimativamente, quante ore abbia passato, sacrificando tutto il resto, a teatro. Parola tanto corta e dalla facile pronuncia quanto piena di significato ed emozioni. Un laboratorio che comprende tutti gli ambiti che possano interessare un ragazzo appassionato al teatro.

Dalla drammaturgia nella prima parte dell'anno scolastico, al training di Alessandro Avanzi, parallelo a quest'ultima e fondamentale per partecipare alla creazione dello spettacolo finale. È così impalpabile e paradossale quanto reale, un luogo in cui tutto è possibile. Ogni difetto può diventare pregio. Un luogo dove verità e menzogna sono la stessa donna.

C'è, però, un patto da sottoscrivere. Bisogna buttarsi senza pensare, assicurati dal fatto che quello che qui succede, qui rimane.

Ricordo quando decisi di buttarmi finalmente di faccia. Mi rimprovero amorevolmente di aver aspettato un anno a lanciarmi in mare aperto, solo dopo aver avuto la sicurezza di conoscere già bene le onde. Queste onde, le magnifiche persone che formano e vivono quel mare, sono diventate la mia famiglia. Appena arrivata sulla riva nel settembre del 2017 scelsi quel mare per l'energia positiva che emanava. Bramavo l'amicizia di quelle onde come solo la solitudine può farti desiderare, ma il modo in cui interagivano mi spaventava, tantissimo. Era tutto così nuovo e grande... Decisi quindi di documentare quel benessere, quella felicità, quell'armonia di onde con l'unica mia (allora) vera amica, la macchina fotografica. Pensavo di cogliere il piacere dell'esperienza completa, senza l'esperienza completa stessa, rimanendo dietro le quinte della mia macchina fotografica. Follia. Rimpiansi quel mancato coraggio nel momento in cui vidi le porte dell'atrio chiudersi dopo aver fatto salpare la nave delle *Città Invisibili*. Conoscevo tutto di quella nave, in qualche modo era anche la mia nave. Sapevo a memoria le battute di tutti: sia quelle che amavo di più, sia quelle che odiavo. Amavo lo spettacolo come se fosse mio, ma lui non poteva corrispondermi. Io non c'ero, non mi conosceva davvero.

Promisi a me stessa che mi sarei buttata con ogni centimetro del mio corpo e ogni briciola delle mie energie in quella meraviglia. Passò l'estate e a fine autunno arrivò il laboratorio di drammaturgia, la scelta del *Maestro e Margherita*, le riduzioni e i tagli. Mi ricordo la mia prima lettura delle battute di Nataša, la cameriera di Margherita... pessima, ma a mia discolpa in quel momento non potevo credere a quello che succedeva, mi sudavano le mani.

Adesso mi immagino quando ricorderò di aver scritto questo pezzo prima di calcare realmente il palcoscenico per la prima volta.

La data è stampata a caratteri cubitali nella mia mente. 27 maggio 2019. La rivincita del coraggio.

Niente false partenze prima dello sparo della pistola a salve.

Si va in scena.

Bianca Del Basso



Indicazioni bibliografiche

Titolo originale: *Master i Margarita*

Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, traduzione di Vera Dridso, Einaudi, Milano 1967

Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, traduzione di Margherita Crepax, Feltrinelli, Milano 2011

Atti del convegno Michail Bulgakov (Gargnano del Garda, 17-22 settembre 1984) a cura di Eridano Bazzarelli e Jitka Křesálková, Università agli studi, Istituto di lingue e letterature dell'Europa orientale, Milano 1985

Eridano Bazzarelli, *Invito alla lettura di Bulgakov*, Mursia, Milano 1976

Marietta Omarovna Čudakova, "Nell'universo artistico di Michail Bulgakov" in Michail Bulgakov, *Opere*, Mondadori, Milano 2000

Marietta Omarovna Čudakova, "Vita di Bulgakov" in Michail Bulgakov, *Romanzi*, Einaudi, Torino 1988

Vagge Saccorotti, *Il Maestro svelato*, Gammarò, Sestri Levante 2016

Vittorio Strada, "Bulgakov narratore" in *Michail Bulgakov*, Romanzi, Einaudi, Torino 1988

