

TERZA VOCE — « *Ci vogliono, altrimenti chi farebbe i lavori che gli inglesi non vogliono fare, come pulire le carrozze ferroviarie?* ».

PRIMA VOCE — E s'informa se in Italia ci sono molti negri... Lei è stata a Roma molti anni fa, le è piaciuta molto, perché ha trovato tutto molto più piccolo di come se l'aspettava, specialmente il Foro.

TERZA VOCE — « *E le cose più piccole di come s'immaginavano sono le più belle, no?* ».

PRIMA VOCE — Ma le interessa soprattutto il problema del riscaldamento, discute a lungo il gas e l'elettricità: a Roma, cosa preferiscono? E come si è serviti, nelle case? Le chiedo a mia volta chi frequenta, chi vede.

SECONDA VOCE — « *La maggior parte dei miei amici non sono letterati; e molti sono morti: Edward Sackville-West, Rose Macaulay, Vita Nicolson... E da vecchi si fanno certo nuove conoscenze, ma naturalmente non è più la stessa cosa...* ».

2.

MICHAIL BULGAKOV

(a cura di Saverio Vertone)

(in onda sul Terzo Programma il 19 giugno 1968)

PRIMA VOCE — Togliamo pure ciò che va tolto: il caso editoriale centrato sull'incontro e sullo scontro di due contemporanee edizioni, la curiosità per gli sputnik (anche artistici) dell'Unione Sovietica, la moda o lo snobismo letterario (oggi orientati verso la Russia degli anni Venti), l'interesse scandalistico per un romanzo su Satana nella Mosca di Stalin. Rimane egualmente un successo clamoroso, un successo senza precedenti per un romanzo sovietico (eccettuato naturalmente il *Dottor Zivago*, che però godette di incentivi diversissimi).

La fortuna di Bulgakov in Italia è iniziata in sordina. Oggi è al suo apice. Dopo la pubblicazione di *Il maestro e Margherita* (avvenuta nell'aprile del '67), in un anno esatto sono uscite tre opere narrative: *Uova fatali*, *La guardia bianca*, *Cuore di cane*; e tre opere teatrali: *I giorni dei Turbin*, *La corsa* e *Ivan Vasil'evic*. Sta inoltre per essere pubblicata una raccolta pressoché completa dei drammi.

SECONDA VOCE — Si parla di scoperta, ma basta risalire agli anni Venti, per dimostrare che anche questa volta, come tante altre, si è trattato in realtà di riscoperta; e cioè di una riesumazione tardiva, seguita a un primo e immediato contatto, lasciato cadere un po' per mancanza di coraggio, un po' per forza maggiore e un po' anche per distrazione o immaturità. Recensendo sulla « Rivista di letterature slave » il romanzo *La guardia bianca*, da lui stesso tradotto in italiano, Ettore Lo Gatto scriveva nel 1925:

PRIMA VOCE — « *Bulgakov è un narratore di eccezionale talento, dotato di un acutissimo intuito, in cui le descrizioni si tramutano in perfette analisi psicologiche* ».

SECONDA VOCE — Due anni dopo, nella prefazione all'edizione Carabba di *Uova fatali*, Umberto Barbaro riprendeva e approfondiva il giudizio:

PRIMA VOCE — « *...Michail Bulgakov, benché giovane (è nato nel 1891 a Kiev) e benché dedicatosi tardi alla letteratura (ha fatto studi di medicina, laureandosi con lode nel 1916), possiede, oltre a notevole talento di scrittore, una abilità tecnico-narrativa e una sapienza della costruzione e della armonia non troppo comuni negli ultimissimi scrittori russi* ».

SECONDA VOCE — Nei quarant'anni successivi l'autore di *Il maestro e Margherita* è stato dimenticato dal pubblico italiano e in parte anche da quello russo, che ha conosciuto il suo capolavoro solo nel '67; ma per spiegare questa madornale omissione non basta chiamare in causa la censura sovietica, Stalin e la vittoria dello zdanoviano realismo socialista. Diamo pure a Cesare quello che è di Cesare; non dimentichiamo però l'aspetto « spirituale » del fenomeno: quella complessa e sotterranea alchimia del gusto, quel processo di assestamento naturale degli interessi letterari, ideologici e umani che, da noi come in URSS, ha richiesto tempo, esperienze, tentativi, fallimenti e riorientamenti. Vi è certamente un significato (come dire?) trascendentale in ciò che chiamiamo comunemente moda, nella sostanza obiettiva degli spostamenti — anche improvvisi e apparentemente artificiali — dei gusti e degli interessi, al di sotto e al di là di ogni possibile manipolazione e intervento dell'industria (culturale o meno). Del resto, chi manipola deve appunto avere qualcosa tra le mani, deve impastare, stendere, modellare un materiale psicologico che potrà alterare ma non creare. La componente obiettiva dei gusti, le vere muse delle mode, come le chiama Arbasino, sono in fondo i sillogismi dell'incoscio. Noi procediamo a tentoni nel labirinto delle esperienze e quando ci cacciamo in un vicolo cieco (forse, sono tutti ciechi) torniamo indietro, riprendiamo la strada, cerchiamo il filo di Arianna un po' più avanti o un po' indietro, comunque in un altro vicolo. Lo snobismo non è altro che il rito di tali movimenti, la ostentazione cerimoniosa di chi vuole apparire informato su questa misteriosa navigazione; ma le avventure subliminali collettive, l'armonia prestabilita che sembra presiedere ai grandi appuntamenti del gusto, sono

reali, e cioè sostanzialmente spontanei. E quando, come avviene adesso, i cambiamenti di rotta sono più frequenti, più rapide e imprevedibili le riconversioni, più clamorose e quasi incomprensibili le abiure o le scoperte, vuol dire che il muro in cui ci si è imbattuti è meno facilmente valicabile, che il nodo da sciogliere è più intricato e più impellente la ricerca di una via di uscita dall'atmosfera, ormai soffocante, di una intera sezione del labirinto.

PRIMA VOCE — Il caso Bulgakov ci ha posto di fronte a un recupero, superiore a tutti i precedenti, se non altro per la sua rapidità. Malgrado le lievi sfasature di tempo e le più consistenti difformità di tono, l'operazione è stata sostanzialmente simile in Occidente e in URSS.

In Russia, totalmente dimenticato Bulgakov non lo è stato mai. È noto l'episodio di Stalin che assiste, nel '29, a ben quindici repliche dei *Giorni dei Turbini* e che salva il dramma dall'ostracismo della Commissione del Repertorio. Nota è anche la lettera inviata nel '30 dallo scrittore al Segretario del Partito per protestare contro la campagna di denigrazioni e di calunnie scatenata contro di lui dalla stampa dopo la rappresentazione dell'*Isola purpurea*. Questi episodi servono in parte a spiegare il salvataggio di Bulgakov come drammaturgo. Malgrado l'ostracismo ad alcune opere, che non verranno mai rappresentate o saranno radiate dal repertorio subito dopo la « prima » (è il caso appunto dell'*Isola purpurea*, di *Beatitudine*, della *Corsa* e dell'*Appartamento di Zoja*), il nome di Bulgakov non sparirà totalmente dai cartelloni del teatro sovietico e raggiungerà, affievolito ma non spento, gli anni Cinquanta e il grande rilancio. (Basti osservare che tra il 1932 e il 1956 si contano ben 570 repliche dei *Giorni dei Turbini*).

Diverso, anzi opposto, il destino della narrativa. Dopo il fulmineo successo, nel clima culturalmente liberale e fervido degli anni Venti (in cui cade la pubblicazione di *Uova fatali*, *Diavolada* e *La guardia bianca*), bisognerà aspettare il 1955, l'anno di *Romanzo teatrale*, per rivedere il nome di Bulgakov sul frontespizio di un libro. Del resto, nel frattempo, lo stesso scrittore è entrato nel Teatro dell'Arte di Stanislavskij, grazie all'interessamento personale di Stalin, e sembra dedicarsi professionalmente ad interessi del tutto estranei alla prosa. In realtà, proprio in questo periodo Bulgakov inizia segretamente la stesura del *Maestro* e degli altri romanzi, che, come il capolavoro, rimarranno inediti fino agli anni Sessanta. Già *Cuore di cane*, pressoché contemporaneo a *Uova fatali*, non aveva visto la luce (e ancora non l'ha vista in URSS); benché sostenuto da Gor'kij e accolto con favore dal pubblico, il romanzo era stato violentemente attaccato dalla RAPP, l'associazione degli scrittori proletari. Comunque, le maggiori opere di prosa (*Romanzo teatrale*, *Il maestro e Margherita* e *Vita e morte del signor Molière*) nascono negli anni Trenta e verranno pubblicate in URSS solo vent'anni dopo la morte dell'autore, avvenuta nel '40.

SECONDA VOCE — In Italia la storia è più semplice. Dopo le traduzioni di Lo Gatto e Barbaro, intorno alla fine degli anni Venti, silenzio totale per quasi quarant'anni; poi la prima, timida apparizione di *Romanzo teatrale* (1966), l'esplosione del *Maestro*, e infine, in un solo anno, il recupero pressoché integrale.

Se si giudicasse sulla base delle iniziative editoriali, Bulgakov potrebbe essere considerato oggi un autore più italiano che russo. Da noi è stato pubblicato tutto ciò che è uscito in Unione Sovietica e in più *Cuore di cane* e *l'Isola purpurea*, un testo ancor oggi introvabile in lingua originale e accessibile esclusivamente nella versione céca recentemente allestita al teatro di Praga; inoltre, nell'edizione italiana sono apparse le parti censurate e comunque tagliate nell'edizione sovietica del *Maestro*. Dopo la pubblicazione della raccolta dei drammi (*La corsa, l'Isola purpurea, Ivan Vasil'evic, Molière ovvero la cabala dei bigotti, Beatitudine, Don Chisciotte, Gli ultimi giorni di A. Puskin*), non resteranno in ombra che i tratti secondari e forse mai chiaramente accertabili della fisionomia letteraria di Bulgakov. Ancora da scoprire (ma anche per il pubblico sovietico) rimarranno, nel campo della produzione drammatica: *Adamo ed Eva, Batum e l'appartamento di Zoja* (una satira sulla Mosca della NEP, proibita poco prima della sua rappresentazione al Teatro Vachtangov nel '26 e da allora mai pubblicata in russo), nonché una serie di sceneggiature e di libretti da opere di Gogol', Molière, Maupassant (*Anime morte, Il folle Jourdain, Rachel, Il revisore, Minin e Podzarskij, Mar Nero e Pietro il Grande*). In campo narrativo, resta da conoscere soltanto *Vita e morte del signor Molière* (di cui però conosciamo la versione teatrale) nonché opere minori e minime più congetturabili che identificabili con certezza.

PRIMA VOCE — Abbiamo accennato prima alle mode e ai movimenti sotterranei del gusto. Il successo, tardivo ma travolgente, di Bulgakov è un esempio addirittura paradigmatico di questi misteriosi spostamenti. È probabile che *Il maestro* non avrebbe destato lo stesso interesse se fosse stato pubblicato, anziché nel '67, nel '40 (quando l'autore, morendo, lo lasciò ad un avanzato stadio di elaborazione), o anche dieci o quindici anni dopo. In Unione Sovietica, a parte Stalin, la censura e il realismo socialista, la gente aveva altri interessi letterari e altre curiosità umane e ideologiche. In Occidente, malgrado tutte le possibili differenze, la situazione non era meno sfavorevole. Le ragioni dell'improvviso successo di Bulgakov vanno forse cercate nella confluenza di due diversi fenomeni, solo apparentemente slegati e in realtà sottilmente connessi. Il primo riguarda le evoluzioni del gusto letterario, battuto dalla risacca incessante della critica e della produzione editoriale, oggi sulle tracce delle premesse più o meno remote dell'avanguardia novecentesca. Il secondo è costituito dall'atteggiamento delle grandi masse umane verso la vita: un minimo comune denominatore di attese, aspirazioni, giudizi, che appartiene ad una zona più profonda di quella delle idee professate e cioè alla sfera in cui vengono tentate, quasi sempre inconsapevolmente,

le operazioni di fondo. I sillogismi che guidano le nostre reazioni inconsce, scattano appunto in questa falda sotterranea della nostra psicologia, in quel letto di Procuste dell'esperienza esistenziale sul quale l'umanità cambia così spesso fianco.

L'interesse per la letteratura sovietica degli anni Venti è esploso in Occidente, e particolarmente in Italia, non molto tempo prima della scoperta di Bulgakov. È stato ed è un fenomeno collaterale, ma forse determinante, nella rivalutazione delle cosiddette avanguardie storiche. La scoperta del formalismo russo, la curiosità per il "sincopato" di Sklovskij, l'interesse per il movimentato, fertile panorama letterario della Russia immediatamente postrivoluzionaria indicano, in Unione Sovietica come in Italia, qualcosa di più di una svagata avventura del gusto. Sono piuttosto la sanzione definitiva del fallimento della letteratura ufficiale di questi ultimi quarant'anni (in particolare del realismo socialista come forma di espressione artistica) e, contemporaneamente, il tentativo di riprendere il contatto con una fase aperta, ingenua, «futurista» della Rivoluzione: con il suo slancio irrazionale.

SECONDA VOCE — *Uova fatali e Cuore di cane*, i racconti bulgakoviani degli anni Venti, esemplificano, forse meglio degli esiti letterari dei Fratelli di Serapione e dei formalisti, questo particolarissimo clima, così tumultuoso, contraddittorio, acceso. In *Uova fatali*, le descrizioni della Mosca notturna, metropoli furoreggiante sotto l'occhio allucinato del neon, tradiscono un culto «futurista» e rivoluzionario delle conquiste tecnologiche che ricorda quello di Sklovskij per le automobili, e suonano, anche per la loro insistenza, come dichiarazioni di fede al tempo stesso politiche e letterarie, come manifesti d'avanguardismo radicale.

TERZA VOCE — *Mosca sfolgorava in una ridda di fuochi e di insegne luminose. Sulla piazza del Teatro vorticavano i fanali bianchi degli autobus e le luci verdi dei tram; e sopra gli ex grandi magazzini «Mur & Merilise», al decimo piano, saltellava una donna elettrica, multicolore, che lasciava cadere, lettera per lettera, le variopinte parole: C-R-E-D-I-T O O-P-E-R-A-I-O.*

SECONDA VOCE — Verso la fine del racconto, quando lo scambio tra le uova di rana e quelle di struzzo, di coccodrillo e di serpente destinate agli esperimenti del professor Pérsikov ha ormai creato il disastro, la descrizione della capitale che attende terrorizzata l'arrivo dei mostri prodotti nel kolchoz-modello del burocrate Rok, assume toni apocalittici e prepara il finale sottilmente simbolico e metafisico della vicenda.

TERZA VOCE — *A Mosca ardeva una furibonda notte elettrica. Tutte le luci erano accese e a tutte le lampade erano stati tolti i paralumi. Negli appartamenti della metropoli, che pure contava quattro milioni di abitanti, non dormiva nessuno, tranne gli ignari fanciulli. Nelle case si beveva e si mangiava come e quando capitava; tutti urlavano e ad ogni momento facce stravolte apparivano alle finestre dei vari piani per scrutare il cielo in cui si incrociavano i fasci luminosi dei proiettori.*

Qua e là si accendevano bagliori che proiettavano coni di luce biancastra su Mosca e subito svanivano. Il cielo continuava a ronzare per il rombo degli aeroplani in volo radente. I fatti più terribili accadevano in via Tverskaja. Ogni dieci minuti arrivavano alla stazione di Aleksandr treni composti alla meglio di carri merci e vagoni passeggeri e perfino di carri cisterna. La folla impazzita vi si aggrappava disperatamente, mentre sulla Tverskaja la marea umana prendeva d'assalto gli autobus e saliva sui tetti dei tram. Molti morivano nella calca e andavano a finire sotto le ruote. Di tanto in tanto alla stazione crepitava un'inquietante sparatoria: reparti militari tentavano di sedare il panico della gente terrorizzata che fuggiva verso Mosca lungo la strada ferrata della provincia di Smolensk... Tutte le locomotive urlavano mentre, di tanto in tanto, con una specie di feroce singhiozzo, volavano i vetri della stazione.

SECONDA VOCE — Anche in *Cuore di cane* si sente la matrice furista degli anni Venti: la satira fantascientifica, lo stile secco, ricco di salti semantici, flash ottici, descrizioni estraniare, il culto letterario della macchina, della luce elettrica, dell'aggressione pubblicitaria, la frenesia OP degli slogan e delle insegne, sono elementi che richiamano Majakovskij, ma anche un certo misticismo della « sensazione » che risale all'esplosione astrattista dei Kandinsky e dei Sabaneev, agli esperimenti « sincretici » di Skriabin, alla passione per l'intercambiabilità delle impressioni sensoriali, ottiche, acustiche, tattili (e delle corrispondenti soluzioni artistiche, pittoriche, letterarie, musicali) che ha accompagnato i primi e arrischiatissimi passi dell'arte moderna. La storia del cane Pallino che viene trasformato in uomo da un celebre chirurgo grazie ad un trapianto di ghiandole e alla conseguente metamorfosi endocrina, è intessuta di sottili associazioni visive che preparano la trappola da cui scatta, all'improvviso, la satira.

TERZA VOCE — *Pallino aveva incominciato dai colori. Aveva appena compiuto quattro mesi che per tutta Mosca erano apparse delle insegne verdi-azzurre con la scritta: MSPO (rivendita di carne), scritte inutili, come abbiamo già detto, perché, tanto, la carne la si sente... Una volta ci fu un equivoco: attratto dal maligno colore azzurrognolo e con l'olfatto sviato dai gas di scarico di un motore, invece che in una macelleria Pallino si cacciò nel negozio di articoli elettrici dei Fratelli Polibizner, in via Mjasnickaja. Nel negozio dei fratelli, il cane assaggiò un cavo elettrico. Altro che le fruste dei cocchieri! Questo momento memorabile segnò l'inizio dell'istruzione di Pallino che, appena sul marciapiede, capì come « azzurro » non sempre significhi « carne », e uggolando e stringendo la coda tra le zampe per il gran dolore, si ricordò che nelle insegne delle macellerie c'è sempre, subito a sinistra, un affare dorato e rossiccio, simile ad uno sgabello: la lettera M. Più avanti le cose andarono meglio. Alla Genepesca, sull'angolo di via Mochovaja, Pallino imparò prima la « A » e poi la « C » (per lui era più facile seguire la parola « pesca » a cominciare dalla fine perché dall'altra parte c'era il panciuto poliziotto della P). Per lui le piastrelle di maiolica sugli angoli dei palazzi di Mosca significavano sempre « Formaggio ». Il nero rubinetto da samovar che apriva il corteo della parola serviva a indicare l'ex proprietario Cičkin, e con lui le montagne di formaggio olandese rosso, quelle belve dei commessi che detestano i cani, la segatura sul pavimento e l'ignobile, puzzolente formaggio Backstein.*

SECONDA VOCE — La descrizione del trapianto chirurgico, tutta stupore « estraniato », ha il ritmo, gli stacchi, l'intensità visiva di una sequenza cinematografica di Dziga Vertov.

TERZA VOCE — *Filip Filippovič strinse i denti. I suoi occhietti sfavillarono acuti e pungenti e il suo bisturi tracciò sulla pancia di Pallino un taglio dritto e lungo. La pelle si aprì immediatamente; il sangue schizzò in tutte le direzioni. Bormental' si fece avanti di scatto, cominciò a premere la ferita di Pallino con compresse di garza, poi, con un paio di pinzette piccole come quelle per lo zucchero, ne strinse gli orli e quella si asciugò. La fronte di Bormental' si imperlò di sudore. Filipp Filippovič diede un secondo colpo di bisturi poi tutti e due cominciarono a straziare il corpo di Pallino con ganci, forbici, grappette. Saltarono fuori dei tessuti rosa e gialli che stilavano rugiada di sangue.*

Filipp Filippovič rigirò per un poco il bisturi nel corpo del cane, poi gridò:

— *Forbici!*

Lo strumento lampeggiò nelle mani dell'assistente come tra quelle di un prestigiatore. Filipp Filippovič penetrò in profondità e con alcune giravolte strappò dal corpo di Pallino le ghiandole seminali con tutti i loro annessi e connessi. Madido di sudore per l'impegno e l'agitazione, Bormental' si gettò verso un barattolo di vetro e ne tirò fuori altre ghiandole seminali bagnate e flosce. Nelle mani del professore e dell'assistente guizzarono e si arrotolarono delle cordicelle corte e umide. Si udì un fitto sferruzzare di aghi tra le pinze, e le ghiandole seminali furono attaccate al posto di quelle del cane.

PRIMA VOCE — *Cuore di cane* e *Uova fatali* sono due parabole satiriche fondate su un soggetto se non proprio identico, per lo meno assai simile: l'intervento scientifico dell'uomo sulla realtà turba equilibri naturali e produce mostri. In *Uova fatali* il raggio rosso del professor Pérsikov, anziché ripopolare i pollai sovietici con galline più prolifiche e precoci, crea torme di coccodrilli, di serpenti e di struzzi che minacciano di distruggere il paese e possono essere a loro volta distrutti solo dalla natura infuriata, da un gelo innaturale, metafisico: 18 gradi sotto zero in piena estate. In *Cuore di cane* il trapianto di ipofisi eseguito dal professor Preobrazenskij antropomorfizza il corpo del cane, ma abbassa ad un livello canino lo spirito dell'uomo.

Da questi racconti degli anni Venti (a cui si può aggiungere *La guardia bianca*, grande affresco realistico sulla guerra civile vista dalla parte dei vinti) al capolavoro della maturità, al *Maestro e Margherita*, il salto è decisivo. E tuttavia la continuità stilistica è addirittura lampante. Bastano a dimostrarla i due esempi seguenti. Il primo, tratto dal secondo capitolo, è la descrizione della morte di Berlioz, con cui si apre la serie delle fantastiche apparizioni di Satana nella Mosca staliniana.

TERZA VOCE — *Berlioz non stette ad ascoltare lo smorfioso maestro attaccabrighe; corse al molinello e lo spostò con una mano. Passò oltre e stava già per attraversare le rotaie, quando gli schizzò in piena faccia una luce bianca e rossa: nella casetta di vetro si era acceso il segnale: « Attenti al tram ».*

Sebbene si trovasse al sicuro, il prudente Berlioz decise di tornarsene dietro il molinello; afferrò l'arnese girevole e fece due passi indietro. Di colpo però la sua mano scivolò dalla sbarra, un piede sdruciolò irrefrenabilmente come sul ghiaccio, sulla pietra in pendenza verso le rotaie, mentre l'altro veniva lanciato in aria e lui veniva scaraventato sulle rotaie.

Berlioz cercò invano di aggrapparsi a qualcosa, annaspando, e cadde supino battendo, non troppo forte, la nuca sulla pietra. Fece in tempo a vedere in alto, non seppe se a destra o a sinistra, la luna dorata, a girarsi sul fianco raggomitolando disperatamente le gambe sul ventre, e, dopo essersi voltato, a scorgere il viso della conducente, bianco di terrore, che si precipitava sopra di lui con forza irrefrenabile.

Scorse ancora il suo bracciale rosso.

Berlioz non gridò, ma intorno a lui, con disperate voci femminili, urlò tutta la strada.

La conducente diede uno strattone al freno elettrico. La vettura si impennò sbattendo il muso per terra e subito rimbalzò mentre dai finestrini volavano e tintinnavano con fracasso i vetri.

Nella testa di Berlioz qualcuno gridò disperatamente: « È possibile? ». Ancora una volta e per l'ultima volta balenò la luna. Però in frantumi.

Poi venne il buio.

Il tram lo ricoperse, e sotto la grata del viale dei Patriarchi, sul pendio di pietra venne proiettato un oggetto scuro, rotondo, che rotolò giù saltellando sulle pietre del selciato.

Era la testa mozza di Berlioz.

PRIMA VOCE — Il secondo esempio è quello del volo di Margherita che diventa una strega per il dolore e per il compiacente aiuto del diavolo. Invisibile, sul manico della scopa, la donna sorvola Mosca, individua la casa di Latunskij, il critico al quale si deve la morte letteraria e la follia del maestro, distrugge l'appartamento e poi prosegue il volo verso il Sabba di Woland.

TERZA VOCE — *Margherita si tuffò dalla finestra, alzò il braccio e frantumò i vetri con il martello.*

Risunò una specie di singhiozzo e giù per il rivestimento marmoreo si precipitò una cascata di schegge... Ciò che successe poi non interessò più Margherita, che cercando di non impigliarsi in qualche filo elettrico, strinse più forte la scopa e in un attimo si trovò al di sopra della malaugurata casa. Il vicolo sotto di lei s'inclinò, sprofondò e al suo posto sorse un ammasso di tetti tagliato da viottoli scintillanti. Poi il tutto balzò di fianco e le ghirlande di luce si fusero.

Margherita fece un nuovo scatto; l'ammasso dei tetti sprofondò sotto terra e fu sostituito da un lontano lago di tremule luci elettriche, che salì di colpo verticalmente, per poi apparire sopra la sua testa, mentre ai suoi piedi sfavillò la luna. Intuendo di aver fatto un capitolombolo, la strega

riprese la posizione normale, e voltandosi indietro vide che il lago non c'era più; laggiù all'orizzonte rimaneva soltanto un bagliore rosato. Un secondo dopo, anche questo era sparito e Margherita si vide con la luna che le volava di fianco sulla sinistra. Già da tempo i capelli scomposti dal vento avevano formato un casco sulla sua testa; il chiarore lunare le scorreva sul corpo fruscando. Margherita vide in basso due file di rade luci fondersi e formare due linee ininterrotte di fuoco che sparirono poi velocemente alle sue spalle. Capì che stava volando a velocità mostruosa e stupì di non sentirsi mozzare il respiro.

PRIMA VOCE — Nel *Maestro* questo filone onirico di ascendenza simbolista (del resto già trasformato e dilatato) si fonde in un rigoglioso eclettismo barocco con altre componenti stilistiche e tematiche: la zoologia farsesca dei tipi, umani e diabolici, la filologia satanica di origine biblica e talmudistica, medioevale e faustiana, la follia, il tema etico di Pilato e di Gesù, e infine la trasfigurazione mistica della morte. I capitoli finali, in cui Woland, demonio della tradizione faustiana e personificazione di Bene-Male, di realtà-irrealtà, induce i protagonisti a sconfinare nella morte, conciliano la tensione non solo narrativa ma anche stilistica delle parti precedenti, e dilatano il simbolo ad una significazione vastissima, ad un livello di assoluta disponibilità. L'ultima parte del romanzo, quella che precede l'epilogo, inizia con un solenne, maestoso epicedio. Margherita, il maestro e i loro amici infernali hanno dato l'estremo addio a Mosca, dalla Collina dei Passeri, e volano in alto, verso il buio del cielo e della morte, sui loro cavalli neri.

TERZA VOCE — *Margherita sentiva che il suo focoso destriero mordeva e tirava il morso mentre il manto di Woland, che gonfiandosi si era steso su tutto il gruppo cominciava ora a ricoprire la volta crepuscolare del cielo. Margherita si voltò in piena corsa, cogliendo al volo un attimo in cui il velo nero si ritrasse prima di chiudersi definitivamente, e vide che alle sue spalle non solo erano svanite le torri variopinte ma la stessa città era scomparsa da tempo...*

Dèi, oh dèi! Com'è triste la terra di sera. Come sono misteriose le nebbie sopra le paludi! Ben lo sa chi tra quelle nebbie ha vagato, chi ha molto sofferto prima di morire, chi ha volato su questa terra portando un fardello superiore alle proprie forze. Ben lo sa chi è stanco e lascia senza rammarico le nebbie terrestri, le paludi e i fiumi, abbandonandosi senza rimpianti fra le braccia della morte, perché lei sola gli darà la pace.

Perfino i magici destrieri neri s'erano stancati e ora portavano lentamente i cavalieri. L'ineluttabile notte li inseguiva. Sentendola avvicinare alle spalle, anche l'esuberante Ippopotamo taceva, e volava silenzioso e serio, con la coda gonfia al vento e gli artigli conficcati nella sella.

La notte stava ricoprendo con uno scialle nero i boschi e i prati.

La notte accendeva malinconiche luci laggiù, lontano: luci superflue che ormai non incuriosivano più né Margherita né il maestro; luci altrui.

La notte aveva sorpassato il gruppo dei cavalieri e si riversava su di loro dall'alto buttando fuori qua e là nel cielo immalinconito le piccole macchie bianche delle stelle.

La notte s'addensava, volava al loro fianco, afferrava i mantelli dei cavalieri e, strappandoli dalle loro spalle, rivelava l'inganno.

Quando Margherita, porgendo il viso al vento fresco, aprì gli occhi, vide che l'aspetto di tutti coloro che volavano con lei verso la stessa meta era mutato. Quando poi, dall'orlo di una foresta, spuntò una luna piena e purpurea, tutte le illusioni sparirono precipitando nella palude, e i labili travestimenti stregati annegarono nella nebbia.

Nessuno forse avrebbe potuto riconoscere Korov'ev-Fagotto, il sedicente interprete del misterioso consulente (cui non occorre nessuna traduzione), nella figura che volava a fianco di Woland, alla destra dell'amica del maestro. Al posto di colui che aveva lasciato i Monti dei Passeri sotto il nome di Korov'ev, adornò di laceri abiti da circo e accompagnato dal flebile tintinnio delle redini d'oro, cavalcava adesso un cavaliere viola dal viso tetro e senza un sorriso. Il mento abbandonato sul petto, l'ex Korov'ev non guardava la luna, non s'interessava alla terra, era assorto in pensieri suoi...

Anche Woland aveva assunto il suo vero aspetto. Margherita non avrebbe saputo dire di che cosa fossero fatte le redini del suo cavallo, ma forse erano raggi di luna e lo stesso cavallo, forse, non era che un ammasso di tenebre, la criniera una nuvola e gli sproni del cavaliere bianche scintille di stelle.

Volarono a lungo in silenzio, fino a quando il paesaggio sotto di loro non cominciò a cambiare. Le tristi foreste annegarono nel buio, trascinandosi dietro le lame opache dei fiumi. Apparvero rocce che mandavano bagliori e tra le quali si spalancavano nere crepe profonde, inaccessibili alla luce della luna.

SECONDA VOCE — In URSS Bulgakov è celebrato (ancora oggi) soprattutto come autore teatrale. In Italia, dove sono giunte per prime le opere di prosa, qualcuno ha intravisto nel fervido dialogo del *Maestro*, nelle squillanti sequenze di *Cuore di cane* e nel dialogato cecoviano della *Guardia bianca* i segni di una inconfondibile vocazione drammaturgica.

In realtà, adesso che conosciamo anche il teatro possiamo dire, con tutta certezza, che Bulgakov è soprattutto un narratore. Il suo dialogo assume un particolare rilievo drammatico soprattutto quando spicca su uno sfondo narrativo. Buona parte dell'efficacia espressiva dei racconti e dei romanzi è costruita sull'alternanza di descrizioni e di azioni dirette, sulle sfasature tra dialogo e illustrazione, sulle allitterazioni sintattiche, sul contrappunto aritmico e lievemente sgangherato di battuta e commento, e su quel lampeggiare intermittente di immagini e gesti che ricorda un teatro d'ombre o la condensazione visiva del moto di certo cinema muto. Inoltre, dove le componenti della sua ispirazione risultano dissociate, dove la satira non è sostenuta dal simbolo mistico e il misticismo inasprito ed elettrizzato dalla satira, Bulgakov non ci offre

invenzioni stilistiche, e il suo eclettismo, altrove superbamente fuso nella tensione un po' ebbra del barocco, disunisce o addirittura disgrega la pagina o la scena. La teatralità esuberante, ma in fondo calcolata e cerebrale, di Bulgakov trova la sua espressione più viva nella prosa e non nel dramma, che lo stesso autore sente come forma derivata, come « sceneggiatura » e quindi riduzione, concentrazione e semplificazione di una struttura narrativa più ampia e complessa.

PRIMA VOCE — Per quanto curioso possa apparire, Bulgakov è un autore sovietico degli anni Trenta arrivato ad un clamoroso successo negli anni Sessanta grazie all'attenzione e all'interesse del pubblico e della critica per la letteratura russa degli anni Venti. *Il maestro e Margherita*, che resta la sua opera fondamentale, è piaciuto e piace, crediamo, proprio per il suo eclettismo stilistico, a sua volta sintomo di una personalità artistica e umana assai più complessa di quella degli altri scrittori del periodo postrivoluzionario, in genere più legati a una scuola, a uno stile, a una formula. Il romanzo di Pilato, di Satana, di Gesù, del folle Ivàn, del maestro infelice è stato scritto fra il Trenta e il Quaranta, e cioè negli anni più duri della dittatura di Stalin, della chiusura culturale sovietica. È un dato importante, che forse può spiegare perché quest'opera ci dia ciò che nessun'altra opera sovietica precedente (e neppure dello stesso Bulgakov) può darci. Ne *Il maestro e Margherita* sono state utilizzate le tecniche espressive più varie e più care al pubblico attuale perché anteriori alla grande e generale deviazione realistica degli anni Quaranta e Cinquanta. E ciò per comunicare un'esperienza nuova, importante, positiva, forse l'esperienza decisiva del xx secolo: quella di una reazione al materialismo (ormai non più soltanto teorizzato ma vissuto); di un rifiuto del razionalismo, non regressivo ma proiettato verso il futuro, teso a superare in avanti la ruminazione tautologica di una esistenza inchiodata alla sua realtà immediata e a riscoprire un orizzonte di possibilità inesauribili. Bulgakov risolve il problema ricorrendo al simbolo mistico, ma il pubblico di oggi (e qui emerge il secondo aspetto del successo del *Maestro*: quello legato non alle mode stilistiche ma ai sommovimenti profondi della psiche umana) vi sente forse ciò che Marcuse, rivalutando un termine caro a Thomas Moore, ha recentemente chiamato utopia: uno zenit ideale in cui le varie dimensioni del presente e del futuro, i vari piani della vita psichica, mentale, morale e materiale, trovano un'articolazione più duttile e aperta e si allineano nuovamente verso un punto di fuga posto all'infinito.

Le citazioni contenute nel presente scritto sono state tratte dai volumi *Uova fatali* e altri racconti, *Cuore di cane* e *Il maestro e Margherita* tradotti da Maria Olsoufieva, Editore De Donato, Bari.