SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

Arbat e dintorni (con scala per l'inferno)

Spazi storici e spazi satanici nel *Maestro e Margherita*

Arbat and its surroundings (with stairway to hell). Historical and satanic spaces in *The Master and Margarita*

Fausto Malcovati
Università di Milano, Italy

Il presente contributo era stato pubblicato nel volume *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 111-121 («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta. Studi di letteratura comparata e teatro», 11).

Sommario | Abstract

Nel presente articolo si intende proporre un'analisi dello spazio letterario nel romanzo di Michail Bulgakov *Il maestro e Margherita*, visto, secondo un procedimento tipico della cultura russa, nella cornice di una serie di antinomie: Mosca e Gerusalemme, lo spazio solare e lunare, la casa e l'appartamento, la terza e la quarta dimensione. Da tale analisi emerge come la struttura dello spazio artistico di questo romanzo sia particolarmente complessa e contenga significati espliciti e significati reconditi al lettore, che meritano quindi un approfondimento. | The aim of this article is to propose an analysis of literary space in Mikhail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*, seen from the perspective of a series of antinomies, according to a procedure typical of Russian culture: Moscow vs Jerusalem, solar vs lunar space, the house vs the flat, the third vs fourth dimensions. This analysis shows how the structure of the literary space in this novel is particularly complex and contains explicit meanings as well as meanings hidden from the reader, which therefore deserve further investigation.

Parole chiave | Keywords

Bulgakov, Maestro, Margherita, Woland, Gerusalemme | Bulgakov, The Master, Margarita, Woland, Jerusalem

SigMa • 8/2024
DOI 10.6093/sigma.voi8.11500 | 514-523

Dunque tu chi sei? Una parte di quella forza
che vuole costantemente il Male
e opera costantemente il Bene.

Goethe, *Faust*

Le due città

Cominciamo dall'epigrafe. Male-Bene. Tra questi due poli si muove il romanzo e i suoi spazi. Due infatti le città: Mosca e Jerushalajim. Due città in qualche modo speculari, non solo per l'agitazione, la folla, l'afa, l'avidità, la frenesia, gli intrighi che le divorano, ma soprattutto per un elemento che le accomuna: la condanna di un uomo, colpevole di aver usato la parola contro il potere. *Il Maestro e Margherita* è un romanzo contro il potere. È inutile ricordare che nella sua ultima versione è scritto nel 1937-39; scrivere in quegli anni non poteva non implicare una presa di posizione di fronte ai fatti, e i fatti, dice Bulgakov nel romanzo, "sono la cosa più ostinata del mondo" (Bulgakov, ed. Dridso 1967: 267)[1]. Sono gli anni più bui dello stalinismo, gli anni delle grandi purghe, dei processi truccati, degli arresti in massa. Tutto questo c'è nel romanzo. C'è la paura, c'è l'incubo, c'è la viltà che strisciano in ogni episodio, si annidano in ogni casa, si mascherano sotto ogni gesto. *Il Maestro e Margherita* è un romanzo a proposito di questo e insieme contro tutto questo, così come *La guardia bianca* è un romanzo a proposito dell'avvento del potere sovietico in Ucraina e contro quello stesso potere che nel 1918-19 minaccia il focolare dei Turbin, irrompe, distrugge, cancella. Il potere ha sede nelle città. La Mosca e la Jerushalajim di Bulgakov pullulano di luoghi dove il potere viene gestito. Luoghi invivibili. L'inferno è lì, nei palazzi imperiali di Pilato soffocanti anche se pieni di terrazze, palme, statue dorate, nei tetri ministeri moscoviti con grigie finestre uniformi, nelle case per letterati con astrusi uffici e indecifrabili cartelli per alloggi o vacanze pagate, nei negozi vietati ai comuni cittadini dove compra solo chi ha valuta straniera, nei ricchi appartamenti dei burocrati con lucidi pianoforti a mezza coda. "Non esiste luogo più disperato sulla terra" (297): è Jerushalajim. "Insomma, un inferno": è Mosca (57), una città che "ti viene addosso per inghiottirti" (68). Un inferno, ci dice Bulgakov con richiami semantici continui: e infatti proprio quei luoghi vengono nel romanzo divorati dalle fiamme, distrutti dal fuoco. "Il fuoco da cui tutto è cominciato e col quale terminiamo tutto" (362). Al termine, quando c'è il giudizio

finale, il confronto definitivo tra il Male e il Bene, le due città sprofondano, spariscono, si spengono: non possono accogliere gli umani rigenerati. Infatti lontani dalle città sono i luoghi di pace (la casa del Maestro), e ancor più i luoghi di luce (la strada di Pilato). Le città sono luoghi di tenebra o meglio di soli frantumati in mille riflessi (8, 373), di lune parcellizzate (43) così come il potere si frantuma e si parcellizza all'infinito in mille forme diverse e perverse. Tra le due città Woland sceglie Mosca per rovesciare gli schemi del potere, per ristabilire per un attimo la legittimità del Bene, sceglie Mosca, non Jerushalajim. E la ragione va cercata nel rapporto di Pilato con il potere. Mosca sembra irrecuperabile, molto più di Jerushalajim: non c'è un solo accenno ad una possibile 'salvezza', non c'è un solo cedimento in chi gestisce la stritolante macchina burocratica. La condanna del Maestro è massiccia, orchestrata, inflessibile. Pilato invece condanna il filosofo ma detesta gli strumenti e i segni del potere, condanna ma dubita, condanna ma ascolta, condanna ma cerca, nello scontro con Caifa, una via di salvezza per Jeshua. "Al procuratore sembrò vagamente di non aver detto tutto il necessario al condannato e forse di non averlo ascoltato fino in fondo" (32). Pilato condanna, ma è poi pronto ad attendere con impassibile disperazione, seduto sul suo scranno di pietra, duemila anni ("un'immortalità che provoca un'angoscia intollerabile" [26]) per concludere il discorso interrotto: ma, per concludere quel discorso, deve sprofondare Mosca, deve morire e risorgere il Maestro.

Lo spazio perde i connotati

Dunque Woland arriva a Mosca e comincia la sua opera contro il potere e contro i potenti, un'opera che è soprattutto di destabilizzazione. Comincia proprio dallo spazio. Lo spazio intorno a lui ondeggia, perde i suoi connotati, i suoi punti di riferimento. C'è nel romanzo una Mosca riconoscibilissima e topograficamente ineccepibile (su cui esiste d'altronde un'abbondante bibliografia)[2], il quadrilatero denso di riferimenti letterari e storici segnato dalle vie Arbat, Tverskaja, Sadovaja e piazza del Maneggio. Ma non è tanto la riconoscibilità dei luoghi che interessa: al contrario è il loro diventare irriconoscibili, è l'insinuarsi di impercettibili anomalie, determinate appunto dall'azione destabilizzante di Woland. Nelle sue vittime nasce prima l'inquietudine, poi il terrore, poi la perdita della ragione, nel disperato tentativo di ricomporre, proprio con la ragione, le fessure aperte nel reale dall'immissione del soprannaturale. La pazzia

dunque non è una via per accedere a Woland, ma un modo disperato per resistergli. Ognuna delle vittime rivuole il proprio spazio mentale e fisico ben controllato e controllabile, guidato da leggi (e da anti-leggi naturalmente) note, certe, sicure. C'è una grande lezione che i "pazzi" imparano dall'incontro con Woland: la realtà è imprevedibile, bisogna esser pronti ad accettarla senza schemi, senza presunzione, con libertà appunto.

Per Berlioz invece la realtà deve essere costantemente sotto controllo: "La vita di Berlioz era così fatta che agli avvenimenti straordinari egli non era abituato a credere" (6). Berlioz, presidente del Massolit, soccombe proprio al frantumarsi delle coordinate, all'aggrovigliarsi inspiegabile delle linee su cui procede la sua vita e la sua gestione del potere. Non c'è "ragione" per cui non debba essere la sera di quel pomeriggio primaverile alla riunione di Massolit: e infatti non c'è, poiché la logica del potere non prevede o comprende salti, sospensioni, irregolarità. O meglio c'è, ma è una ragione diversa, la ragione impossibile, la ragione irragionevole del misterioso personaggio che ha pranzato con Kant e ha conosciuto Pilato. Che c'entra Annuška, l'olio di girasole, il tram guidato da un membro della gioventù comunista? La forza che vuole il Male e opera il Bene si inserisce nei percorsi mentali di Berlioz, li confonde, li intralcia: e così la testa, sede appunto della mente, rotola sul selciato e la luna si fa in mille pezzi.

Spazio solare, spazio lunare

È vero che il sole (fra l'altro afoso, denso, implacabile) domina sia Mosca sia Jerushalajim in alcune scene chiave del romanzo (l'apertura con Woland e Berlioz, l'incontro tra Jeshua e Pilato, la crocifissione) ma in realtà *Il Maestro e Margherita* è un romanzo lunare. Lo spazio lunare è infatti la chiave atmosferica di ogni azione di Woland e dei suoi abitanti. I quattro giorni del romanzo sono infatti i giorni del plenilunio di primavera: c'è la luna rotta di Berlioz (43), il raggio che filtra attraverso un vetro polveroso non lavato da anni (43), nel buio appartamento in cui si introduce Ivan Bezdomnyi alla caccia del professore, la luna che penetra attraverso i rami di un acero nell'ufficio di Rimskij (146), la luna che guida in tutta la sua pienezza le apparizioni inquiete del Maestro (113), le metamorfosi di Margherita (244) e tutto il gran ballo (245), la luna che guida Pilato e il filosofo nel loro nuovo incontro (372),

la luna che turba i superstiti rimasti a Mosca dopo la conclusione di tutta la missione (epilogo, 383). D'altra parte, non è sulla luna che si rifugia il senno del furioso Orlando?

La clinica staliniana

Le menti, una dopo l'altra, si sconvolgono e, una dopo l'altra, vengono accolte nella bianca, asettica, lunare appunto, clinica psichiatrica del dottor Stravinskij, un nuovo, diverso spazio tra quelli moscoviti già visti. Una sorta di rifugio dove c'è per tutti, dopo i grovigli, i raggiri, le trappole, silenzio e riposo. "Sull'altra sponda attirava lo sguardo la pineta primaverile gaia e, più vicino, scintillava il fiume" (89). Clinica lunare sì, ma staliniana, con le sbarre alle finestre: l'azione destabilizzante di Woland spinge infatti chi ne è vittima in due direzioni diametralmente opposte, o verso la prigione, verso la completa chiusura (le sbarre come difesa o la cella blindata in cui tutti i reduci illustri dalla notte del varietà, Lichodeev, Rimskij, Varenucha, chiedono smaniosi di esser rinchiusi) o verso la liberazione totale. Ma l'unica a scegliere questa strada, l'unica che ha coraggio, slancio e soprattutto amore, è Margherita. Il Maestro resta tra le sbarre, e saranno l'amore e la forza di Margherita a liberarlo: ma, particolare non irrilevante, ha le chiavi (sottratte a un'infermiera) delle inferriate. Gli servono per raccontare a Ivan la sua storia, per riacquistare cioè l'uso della parola che gli è stato tolto dal potere: tuttavia non per fuggire perché, in fondo, anche per lui come per gli altri, lo spazio chiuso è una difesa, una sicurezza, un rifugio, un alibi per non affrontare lo spazio pericolosamente libero proposto da Woland. È forse qui, fra le altre possibili cause, la ragione della sua finale assegnazione alla pace, non alla luce, alla "casa eterna" (374) con la trifora, non alla strada illuminata dalla luna (372). In fondo è una scelta, quella del Maestro, di rinuncia e di viltà. Anche gli altri escono, prima o poi, dalla clinica: riprendono la loro esistenza, ma con una inquietudine di fondo che non li abbandona più. L'inquietudine del loro spazio destabilizzato.

La corruzione e i suoi rovesci

Uno degli scopi di Woland è quello di aggredire e punire arroganza, avidità, boria. Nessuna condanna è gratuita: Woland fa precedere ogni volta

una chiara motivazione, e così Lichodeev, il direttore del teatro di Varietà, prima di ritrovarsi "dislocato" a Jalta senza scarpe, in pantaloni e camicia da notte, ascolta il verdetto:

> Fa porcherie spaventose. Si sbronza, allaccia relazioni con donne approfittando della propria posizione, non fa un accidente per il semplice motivo che non capisce niente del lavoro che gli è stato affidato. Dà da intendere lucciole per lanterne ai propri superiori (79).

Lo stesso per il presidente della cooperativa inquilini della casa in via Sadovaja 302 bis: "A me questo Nikanor Ivanovič non è piaciuto. È uno scroccone e un imbroglione. Non si può far in modo che non venga più qui?" (96). E infatti l'esoso Nikanor Ivanovič viene fatto arrestare da Woland per traffico di valuta con il sistema della delazione (ma viene arrestato anche il vicino che dall'incidente trae una gioia troppo manifesta).

La corruzione, certo. Il potere porta con sé la corruzione. È un'altra linea lungo la quale si muove il romanzo. E qui di nuovo le due città si incontrano. Jerushalajim rigurgita di "maghi, stregoni incantatori, folle di pellegrini [...] Fanatici, fanatici! Tutto il tempo spostare truppe, leggere denunce e delazioni" (298). È Pilato che parla. Ma a Mosca la situazione è ancora più grave. La serata di magia nera al Varietà si apre con una domanda inquietante di Woland: "Non mi interessano tanto gli autobus, i telefoni e l'altra attrezzatura, quanto una questione ben più importante: sono cambiati internamente questi cittadini?" (118). La risposta viene subito dopo con l'assalto scomposto ai biglietti da dieci rubli che piovono dal soffitto e con la sguaiata irruzione nella boutique di articoli per signora aperta da Fagotto sul palcoscenico. L'avidità, la smania di nuovo finisce con un rovesciamento: l'oggetto del desiderio si trasforma (i soldi in carta straccia), si volatilizza (i vestiti delle signore), si vanifica.

Magia e anti-magia

L'unico personaggio che si assoggetta senza resistenza, senza angoscia, senza perdita di controllo alle dislocazioni spaziali e alle sconnessioni temporali di Woland è Margherita. Margherita si sottrae completamente alla vasta, complessa operazione anti-potere che percorre il romanzo: non è nemmeno toccata dal discorso sulla viltà ("il peggiore dei vizi"

[249, anche 321]) che coinvolge il Maestro. Non conosce avidità anzi abbandona senza alcun rimorso il suntuoso appartamento dell'Arbat, affronta le prove, si lancia nei voli a cui la invita Azazello. Il volo (come per altro il sabba) è un incrocio tra magia autentica e parodia: ci sono tutti gli elementi tradizionali (la nudità, la crema che rende invisibile, la scopa) ma poi il percorso resta per buona parte tutto terreno, tutto concreto. In questo senso il magico di Bulgakov è intessuto di rapporti spaziali irresistibilmente anti-magici. Il volo di Margherita ne è un esempio: niente viaggi siderali, cosmiche immersioni in lontane galassie. Volo a bassa quota sull'Arbat con incidenti banalissimi (l'urto contro la segnalazione luminosa), baraonda, fiumana di folla, frammenti di dialoghi di una quotidianità assolutamente plebea ("Bisogna spegnere la luce uscendo dal gabinetto, ecco quel che le dico, Pelageja Petrovna" [230]), e finalmente quella vera e propria sequenza cinematografica che è la sosta alla "Casa del Dramlit" (230-235): sospensione del volo, scopa sotto il braccio, identificazione dell'appartamento dell'odiato Latunskij, di nuovo scopa fino all'ottavo piano, giù dalla scopa con piacevole senso di frescura alle piante dei piedi sul pianerottolo di pietra, poi di nuovo scopa, via all'esterno, risalita della facciata, ingresso dalla finestra, distruzione a martellate del Becker a mezza coda, apertura dei rubinetti di tutta la casa, inondazione, lenzuola a brandelli, foto e vasi in frantumi, ovunque allarme, fischi, panico, caos. Poi il gesto tenero verso il bimbo impaurito, la fiaba dolce della zia infelice senza figli. Finita la sequenza, Margherita riprende il volo, questa volta a velocità pazzesca, sola nello spazio sconfinato con l'immancabile luna. Margherita nel volo non perde mai contatto con la terra (236), con i suoi odori (il bosco), i suoi rumori (le rane), le sue immagini (il treno che striscia lento come un bruco, seminando scintille nell'aria). Poi c'è l'arrivo di Nataša, il piccante episodio di Nikolaj Ivanovič allibito di fronte alla eccitante nudità della bella cameriera, la sua trasformazione in verro (anche nelle metamorfosi Bulgakov introduce un criterio etico indiscutibile). Poi le ultime peripezie senza più scopa, ma in limousine, e infine il ritorno all'appartamento sulla Sadovaja. Il sabba è altrettanto anti-magico come il volo: sembra organizzato da uno dei più grandiosi coreografi di Broadway. Nell'anticamera di quel ben noto appartamento n. 50, si apre prima una straordinaria, infinita, invisibile scala, poi un salone immenso e buio (tutta colpa, spiega Korov'ev, della quinta dimensione [244]), poi colonne, altri saloni, la stanza da letto e l'incontro con Woland. La vestizione, gli ultimi consigli di Korov'ev e Behemoth ("A nessuno nessuna preferenza!" [255])

e finalmente "Il ballo!" (256): "Il ballo le era piombato addosso di colpo, sotto forma di luce e insieme di suono e di odore" (256). Le fasi del ballo sono una autentica goduria per Bulgakov e per il suo lettore, un frenetico accumularsi di effetti musicali e coreografici tutto sommato un po' fine a sé stessi, mentre la qualità del discorso cambia nella conclusione. Il grande scalone su cui sono saliti centinaia di ospiti (molti dei quali chiaramente riconoscibili dai lettori russi degli anni Trenta) è ormai vuoto e Woland ha di fronte, su un vassoio, la testa di Berlioz con i denti davanti rotti. Il ballo dunque ha la sua vittima (ne avrà a dire il vero due: la seconda sarà il delatore barone Meigel, altro personaggio riconoscibile). È il momento di fare i conti: l'uomo è dunque destinato al non essere, come aveva sostenuto Berlioz, o l'esistenza continua come vuole Woland e "a ognuno verrà dato secondo la sua fede" (267)?

Ognuno secondo la sua fede

Il lunghissimo ballo sfocia nella questione con cui si può affrontare il discorso sul finale del romanzo. Woland ha concluso la sua azione di Bene. Ha voluto forse il Male, ma a Mosca ha fatto solo e soltanto il Bene. E si avvia a confermare l'ipotesi da lui suggerita di fronte alla testa mozzata di Berlioz: a ognuno secondo la sua fede. Margherita ha voluto con tutto il suo essere la liberazione del Maestro e la ottiene. Per lui c'è, come si è già detto, un luogo eterno di pace. Di nuovo Bulgakov evita ogni mistica soluzione soprannaturale e offre alla coppia una casetta ideale con libri, musica, "vite che si attorce" (II, 32, 374) dove godranno di silenzio e di serenità in un'atmosfera anche, se si vuole, un po' retró ("Possibile che non provi piacere a scrivere alla luce delle candele con una penna d'oca?", 373). Perché non la luce, si chiede Woland. Ma la spiegazione è stata data alla fine del ballo: a ognuno secondo la sua fede. Il Maestro ha evitato la lotta, ha scelto la solitudine, l'angoscia, la sconfitta. Lui, come molti altri contemporanei di Bulgakov, ha ceduto alla viltà. E la viltà è il peggiore dei vizi. La pace come ricompensa per la sofferenza e la persecuzione. Ma non la luce, non l'ha meritata. La vera libertà spetta a Pilato: per lui appunto c'è la luce. Margherita è pronta a chiedere misericordia per lui come per Frida, ma Woland la precede: "Per lui ha già intercesso la persona con cui desidera tanto di parlare". E il Maestro gli grida: "Sei libero, sei libero. Egli ti aspetta" (372). Lo spazio intorno a lui si fa d'improvviso vastissimo: crollano rocce, mura, città. E su quella fascia

riprende il dialogo interrotto due secoli prima. Il dialogo sulla verità non può svolgersi se l'uomo non ha lasciato dietro di sé tutto. Solo così è pronto all'ascolto, solo così può partecipare alla nuova dimensione etica, dove le coordinate spaziali sono abolite. "Tutto sarà giusto, su questo è costruito il mondo" (372). La fascia lunare diventa leitmotiv delle ultime pagine, e assume ripetutamente dimensione onirica: prima della liberazione era stato Pilato a sognarla (314), poi è l'ex-poeta Ivan Bezdomnyi, ora diventato professore di storia, che per primo ha incontrato Woland e per ultimo sogna il Maestro. È questo un sogno (385) che riapre la discussione sulla compiutezza-incompiutezza del romanzo. Sulla stessa fascia di luce lunare su cui camminano Pilato e il profeta in completa armonia, sulla stessa fascia c'è una donna di meravigliosa bellezza che conduce per mano un uomo dalla barba incolta e dagli abiti dimessi. Sì, è il Maestro, il suo vicino di stanza della clinica del dottor Stravinskij. Dunque la condanna alla pace un po' borghese della casetta con tutti i comfort e perché no le candele e la penna d'oca è temporanea? Dunque anche per il Maestro e per Margherita Bulgakov pensava alla luce? Dunque anche la viltà può meritare un perdono definitivo, anche la viltà non è il peggiore dei vizi? È un quesito che resta insoluto. "Essa indietreggia, indietreggia e se ne va col suo compagno verso la luna" (epilogo, 386).

Note

1 Tutte le citazioni del testo bulgakoviano si riferiscono all'edizione Einaudi (Bulgakov 1967), con traduzione di V. Drisdo: dopo la prima occorrenza viene indicato in parentesi esclusivamente il numero di pagina.

2 Sulla questione dello spazio in Bulgakov (non solo da un punto di vista topografico) ci sono effettivamente molte pagine di grande interesse in articoli e monografie. Ne segnalo tre a mio parere fondamentali per rilevanza teorica e originalità di osservazioni: Gasparov 1978, Lotman 1986, Piretto 1990.

Bibliografia

Bulgakov, Michail Afanas'evič (1966), *Master i Margarita*, ed. V. Dridso, *Il maestro e Margherita*, Torino, Einaudi, 1967.

Gasparov, Boris Michajlovič (1978), "Iz nabljudenij nad motivnoj strukturoj romana M. A. Bulgakov *Master i Margarita*", *Slavica Hierosolymitana*, III: 198-251.

Lotman, Jurij Michajlovič (1986), "Zametki o chudožestvennom prostranstve", *Trudy po znokavym sistemam*, 19: 25-43.

Piretto, Gian Piero (1990), "Mosca, i moscoviti e il diavolo. 'Personaggi' e 'interpreti' nel *Maestro e Margherita* di M. Bulgakov", *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj, Bulgakov*, ed. G.P. Piretto, Milano, Guerini & associati: 119-130.

Fausto Malcovati (Università di Milano) si è occupato di simbolismo russo, in particolare di Vjačeslav Ivanov e di Valerij Brjusov, di narrativa della seconda metà dell'Ottocento, con monografie e saggi dedicati a Gogol', Dostoevskij, Tolstoj, di teatro dell'inizio del Novecento, lavorando soprattutto sugli scritti teorici di tre dei principali maestri della regia, Stanislavskij, Mejerchol'd, Vachtangov. | Fausto Malcovati (University of Milan) has extensively researched Russian Symbolism, focusing particularly on Vjačeslav Ivanov and Valerij Bryusov. His scholarly contributions also encompass the narrative literature of the second half of the nineteenth century, with monographs and essays dedicated to Gogol, Dostoevsky, and Tolstoy. Additionally, Malcovati has delved into early twentieth-century theatre, concentrating primarily on the theoretical writings of three of the foremost directors: Stanislavsky, Meyerhold, and Vakhtangov.