L’uomo nuovo: il ritorno di Bulgakov

Graziano Graziani, Massimo Marino, Attilio Scarpellini
7 Febbraio 2019

Prima visita all’autore

Michail Bulgakov, ancora in scena? Non è questo autore il frutto, ricchissimo di umori, di un secolo passato, il novecento, con i suoi sogni e le sue crudeltà, con utopie spesso trasformatesi in distopie, in incubi feroci?

Raccontano di uomini nuovi, di esperimenti scientifici, di veri e propri tentativi faustiani falliti di rinnovare l’umanità il suo principale romanzo, *Il Maestro e Margherita*, e il suo racconto più famoso, *Cuore di cane* (ma anche l’altro dal tono fantascientifico, *Uova fatali*). Sono frutti del futurismo e della rivoluzione bolscevica (oltre che di Mary Shelley, dell’ottocento e della rivoluzione scientifica), imparentati in qualche modo con *R.U.R.*, il testo che inventa il termine *robot*, e con *L’affare Macropulos* del ceco Karel Čapek, come pure con *La pulce* e *Il bagno*, estremi testi inquietati e inquietanti di Majakovskij, prima del suicidio per impossibilità di esistere in un’Unione Sovietica schiava dei burocrati e del terrore. Bulgakov sopravvisse alle minacce del potere. Si rinchiuse nella scrittura del romanzo e in un’attività minore di aiuto regista al Teatro d’Arte di Stanislavskij, il guru della nuova scena dell’interiorità trasformato in monumento di stato, e di quell’esperienza ci lasciò, incompiuto, un *Romanzo teatrale*, oggi poco ricordato, che ripete il crollo degli ideali negli ambienti ovattati di un luogo di ricerca, il teatro creatura del regista-demiurgo, trasformato in un museo retto da regole rigidissime, dove possono passare mesi, anni o l’eternità prima che un’idea concretizzata in opera d’arte veda la scena, la vita.

Oggi Bulgakov ritorna in scena in Italia, con i suoi diavoli e i suoi cani alle prese con il linguaggio e con la civilizzazione a scombinare i magnifici destini progressivi, e non possiamo non guardarci intorno. Viene naturale pensare ai miti nuovi che ci circondano, agli incapaci ambiziosi uomini nuovi, al rancore sociale che diventa motore di comportamenti e decreto di stato, al culto di una parascienza basata sull’opinione e non sulle ben ragionate esperienze, al desiderio di essere uniformi. Non si può non vedere, come in uno specchio o in una non troppo arrugginita macchina del passato, l’omologazione: non in un

nuovo totalitarismo retto da un governo centralizzato, ma in un ben più insidioso potere diffuso che ci chiede di essere complici conformi dandoci l'impressione di operare opzioni personali. Con l'insinuarsi, dappertutto, di quel nuovo antico diavolo che è il denaro, l'interesse economico, l'egoismo, il privilegio, trasformato in imprendibile pervasivo flusso finanziario o in aspirazione a risollevarsi dall'insopportabile devastante percezione di ingiusta inferiorità sociale che alimenta invidia e senso di rivalsa.

Insomma, tutto questo per dire che girano oggi in Italia tre spettacoli tratti dalle opere di Bulgakov, due ispirati a *Cuore di cane* e uno a *Il Maestro e Margherita*, di cui parleremo in questo articolo composito. Con uno scritto di Graziano Graziani su *Cuore di cane* di e con Licia Lanera, in parte ripreso da una più ampia riflessione su iltascabile.com; uno di chi scrive questa nota sul *Cuore di cane* del Piccolo Teatro di Milano nell'adattamento di Stefano Massini con la regia di Giorgio Sangati, in scena al teatro Grassi fino al 10 marzo; uno di Attilio Scarpellini sul *Maestro e Margherita* riscritto per la scena da Letizia Russo con la regia di Andrea Baracco. Con intermezzi e variazioni **(Ma. Ma.)**

"Cuore di cane" di e con Licia Lanera, ph. Manuela Giusto.

L’inquietante maschera animale di Licia Lanera (Graziano Graziani)

Bulgakov, oltre che straordinario romanziere, è stato anche e soprattutto un drammaturgo. È anzi probabile che proprio nel teatro, almeno per un certo periodo di tempo, lo scrittore russo vedesse il destino naturale e più alto per la sua scrittura. Se non fosse che proprio in quel campo la mannaia della censura sovietica si abbatté con più veemenza su di lui. La famosa conversazione telefonica tra Bulgakov e Stalin del 18 aprile 1930, circa il desiderio dello scrittore di espatriare, ebbe come innesco proprio l'impossibilità di portare le proprie opere a teatro (ed ebbe come effetto un posto da aiuto regista, che Stalin, che pure apprezzava la scrittura di Bulgakov, gli fece ottenere). La censura, come è noto, è stata probabilmente il motore primo della sua opera più famosa, *Il Maestro e Margherita*, che di questo tratta.

Oggi, che molti registi stanno portando nuovamente Bulgakov a teatro, lo fanno a partire dai suoi scritti letterari. Tuttavia uno di questi, *Cuore di cane*, è stato lo scritto che ha segnato l'inizio dei guai dello scrittore russo con la censura.

Licia Lanera, talentuosa attrice barese che dopo la fortunata esperienza con la compagnia Fibre Parallele ha intrapreso una carriera da solista, sta girando con un monologo su quest’opera. È il 1925 e la satira indirizzata all’uomo nuovo sovietico, qui ritratto come un cane trasformato in essere umano da un dottore megalomane, un uomo-cane della strada che si esprime con un vocabolario volgare e pensa solo a sé stesso come farebbe un animale ma, come un animale, è anche piuttosto ingenuo, non passa inosservata. Assieme a *Le uova fatali*, altro romanzo breve di ambientazione fantascientifica dell’anno precedente, *Cuore di cane* affonda il coltello della satira nella fiducia quasi mistica che i bolscevichi nutrivano nei confronti della scienza e del progresso, una fiducia che sfociava nella fede, tanto che alcuni di loro finirono per aderire a quella corrente di pensiero che più tardi fu ribattezzata “cosmismo”, che immaginava che un giorno la scienza, al pari di quanto prometteva il cristianesimo ma con maggiore efficienza, avrebbe liberato l’umanità dalla morte, e la scienza che per prima avrebbe raggiunto tale risultato sarebbe stata per forza di cose quella sovietica.

Licia Lanera, accompagnata in scena dalle sonorizzazioni live di Tommaso Qzerty Danisi, rende con grande virtuosismo la bestialità e l’umanità di Poligraf Poligrafovič Pallinov, alias Pallino, il bastardino trasformato dalla genialità senza scrupoli di Filip Filipovič Preobraženskij, chirurgo di fama internazionale. Un oscillare tra umano e bestiale che l’attrice barese incarna con una maschera inquietante che, grazie alla sua interpretazione, si scioglie a tratti nel comico, seguendo lo scorrere ruvido e affascinante della scrittura di Bulgakov.

“Cuore di cane”, regia di Giorgio Sangati, al Piccolo Teatro, ph. Masiar Pasquali.

Intermezzo 1. Utopia/distopia, sui margini di una mostra

Bulgakov in Europa occidentale lo abbiamo conosciuto tra 1967 e 1968, in Italia grazie soprattutto all’editore De Donato, che pubblicò oltre a Il Maestro e Margerita *anche il* Teatro *e in volume singolo* L’isola Purpurea*. In quello stesso anno di fuoco, il 1968, il Piccolo Teatro di Milano, retto dal solo Paolo Grassi dopo la fuoriuscita di Giorgio Strehler, allestì, con la regia di Raffaele Maiello,* Visita alla prova de L’isola Purpurea*, intarsiata con gli* Interventi per la visita all’Isola Purpurea di Michail Bulgakov *di Giuliano Scabia. È uno dei momenti poco studiati dell’affermarsi del nuovo teatro e di un differente teatro politico e dialettico. L’immaginosa satira alla burocrazia sovietica ambientata in un’immaginaria isola del Pacifico, diventa domanda sull’involuzione della rivoluzione, con uno sguardo all’Unione sovietica, uno ai problemi della neo-utopia del ’68, uno a quei magazzini infiniti di possibilità, di determinazione e di libertà, che sono la lingua, il*

palcoscenico teatrale, l'immaginario.

Una mostra a cura di Fabio Francione dedicata all'opera di organizzatore e operatore culturale di Paolo Grassi si può vedere fino al 24 marzo a palazzo Reale di Milano. Il titolo delinea bene l'ambito di indagine, voluto dalla Fondazione intitolata all'uomo di cultura milanese: Senza un pazzo come me, immodestamente un poeta dell'organizzazione*. L'organizzazione culturale come rivoluzione di pensiero e di azione politico-sociale nell'Italia del dopoguerra, dalla fondazione del Piccolo Teatro agli anni della Scala e della presidenza Rai.*

La fruizione dei pannelli, ricca di documenti, ma carente di una cronologia critica immediatamente fruibile, si completa con il bel catalogo (edizioni Skira), che riproduce immagini, lettere, testi, aggiungendo brevi saggi che restituiscono i contesti. Sulla storia della Visita all'Isola Purpurea*, purtroppo, anche qui troviamo poco, e su nodo incandescente di quegli anni intorno al '68: teatro-politica-linguaggio.* **(Ma.Ma.)**

"Cuore di cane", regia di Giorgio Sangati, al Piccolo Teatro, ph. Masiar Pasquali.

Un concerto di attori (Massimo Marino)

Quello che colpisce e conquista del *Cuore di cane* del Piccolo Teatro è la prova scenica dei due protagonisti, Sandro Lombardi nella parte del professor Filip Filipovič Preobraženskij, e di Paolo Pierobon in quella del cane trasformato tramite trapianto dell'ipofisi in essere umano, Poligraf Poligrafovič Pallinov. Da una parte assistiamo a una solennità ieratica, scientifica, sacerdotale ma anche sottilmente circense nella prova di Lombardi, con un aristocratico disprezzo della nuova umanità bolscevica e delle sue regole. L'attore toscano dà al nuovo Faust, che cerca la ricetta per ringiovanire vecchi membri della nomenklatura, la coscienza della differenza e del privilegio di chi è élite per merito, con una nota di forte distacco dal "mondo nuovo", fatto di assemblee, di burocrazia, di spazi esigui per abitare assegnati da organismi collettivistici. Nella Mosca in cui ognuno ha a disposizione quattordici metri quadrati, vive con la cuoca, una giovane cameriera e un assistente in un immenso appartamento di molte stanze, del quale il cane Pallino, trasformato in uomo, reclamerà una parte per sé. Nel racconto non servono a niente le minacce dei bolscevichi per una ridistribuzione delle stanze dell'abitazione: il professore gode di protezioni in alto loco. Come pure, nella novella, appare in Preobraženskij un lato sacerdotale, esoterico, diabolico, che però nel testo teatrale viene espunto. Tutto è affidato alla presenza carismatica di Sandro Lombardi, che da fine interprete qual è riesce a rievocare nel suo personaggio per tratti, schizzi, tratteggi, il carattere chiaroscurato, prometeicamente luciferino, del professore bulgakoviano.

All'inizio dello spettacolo Lombardi regge una parte lunghissima, raccontando tutti gli antefatti della trasformazione. Perdiamo, dal romanzo, il gustoso sguardo soggettivo di Pallino cane, per essere precipitati – dopo il lungo, forse troppo lungo racconto – davanti all'animale trasformato in uomo, con la bestialità che riemerge a poco a poco inarrestabile, mentre si vanno formando il linguaggio e la coscienza. Pierobon è magistrale nel mostrare le metamorfosi, nel saltare addosso con irruenza canina, nel leccare, scattare, scrollarsi, biascicare parole come guaiti e farle a poco a poco emergere all'articolazione; come pure nell'assumere i vizi di un marginale furbo e profittatore, come tutto il mondo che circonda le camere ovattate di Filip Filipovič, sacrario in cui si cantano le arie sacerdotali dell'*Aida* (nella novella: qui scompare Verdi e appare Šostakovič).

Il randagio divenuto proletario cerca di rompere un mondo rituale chiuso in sé stesso e colpevole di delitti contro la creatura ammantati di prosopopea scientifica, con dati che l'azzimato assistente-servo (un perfetto Giovanni

Franzoni) tenderà a piegare a proprio uso e consumo. Il dramma, col condimento delle due donne, le efficaci Bruna Rossi e Lucia Marinsalta, attaccate da Pallino/Pallinov, insidiate, violate nel loro tran tran domestico, diventa storia mitica, relazione tra un Prospero e un Calibano che impara a parlare per maledire, con quell'Ariel poco aerea che è l'assistente, e si inerpica nei nodi di una famiglia irregolare e incestuosa, con un rapporto conflittuale padre-figlio illegittimo e appendici di zii, madri e sorelle, con sfondi e retrogusti umoristicamente contrastati e oscuri.

Scura è la scena di Marco Rossi, con un "underground", un sottopalco, che rappresenta l'esterno innominabile, invisibile, dal quale si viene elevati come da un metallico ascensore, per entrare nel laboratorio, insieme misterioso e luccicante di mura di plastica nera, che diventano lavagna incisa di segni ermetici o muro sbrecciato dominato da un consunto manifesto sovietico nella seconda parte.

Fuori c'è il nuovo potere sovietico con il giovane commissario del popolo di Lorenzo Demaria; un sostegno che Pallinov, completata l'educazione e trasformato da ragazzo selvaggio, da Kaspar Hauser, in cittadino di un nuovo ordine socialista, userà contro il professore, per finire, nella conclusione dello spettacolo, *rimosso,* rigettato nella condizione di cane*.*

Dice l'assistente, a un certo punto: "Prendemmo una bestia e ne facemmo una belva. Ci assista il caso che non ne nasca un branco". Ma il branco c'era già, e c'è intorno a noi, oggi: pronto a travestirsi di nuova umanità nutrita di paura e odio, ingenerati anche dagli esperimenti delle élite, quelle vere, sacerdotali. Un branco pronto a simulare, a trasformarsi, a mordere.

“Cuore di cane”, regia di Giorgio Sangati, al Piccolo Teatro, ph. Masiar Pasquali.

Intermezzo 2. L’illusoria consolazione del teatro

“Non sono in grado di dire se il dramma Il favorito *fosse buono o no. Del resto questo non m’interessava. Ma in quella rappresentazione c’era un fascino inesprimibile. Non appena nella minuscola sala si spegneva la luce, da dietro il palcoscenico incominciava una musica e nella scatola usciva gente in costumi del settecento. Il cavallo d’oro si ergeva su un lato del palcoscenico, i personaggi a volte entravano e si sedevano presso i suoi zoccoli o conducevano discussioni appassionate presso il suo muso, e io mi dilettavo.*

Un senso di amarezza mi prendeva quando la rappresentazione finiva e bisognava uscire nella vita […] (Bulgakov, Romanzo teatrale, *traduzione di Vera Dridso per Einaudi, 1966).*

“Il Maestro e Margherita”, regia di Andrea Baracco, Teatro Stabile dell’Umbria, ph. Guido Mencari.

Il diavolo probabilmente (Attilio Scarpellini)

C’è qualcosa di invincibile già nella scenografia che veste interamente il palco di *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov riscritto da Letizia Russo e messo in scena da Andrea Baracco: quella fodera compatta che va dall’ardesia al nero su cui si aprono molteplici porte strette una all’altra, da cui poi usciranno mani che reggono telefoni – vecchi telefoni degli anni trenta – creature demoniache, impresari imbroglioni, ma anche, come da edicole, inaspettate visioni mistiche che lasciano il pubblico di stucco, quell’iconostasi vestita di colori ferrei ma ricoperta di graffiti bianchi, ha il potere di evocare molte e persino troppe cose: ricorda l’incubo della coabitazione coatta negli appartamenti di epoca sovietica, e il fascino equivoco delle porte nel vaudeville e nel teatro di boulevard (un fascino che l’estroverso Baracco sembra condividere con il suo collega polacco Krystian Lupa), e d’altro canto è un impianto distopico, kafkiano, perché non si sa mai bene cosa si celi dietro queste porte, dove portino tutte queste porte, se dietro di esse si spalanchi il cielo della salvazione o il vestibolo dell’inferno che attende di divorare le passioni troppo umane. Ma soprattutto i graffiti che le istoriano

ricordano che l’appartamento n. 50 di Bolsaja Salovaja Ulica 10, dove effettivamente Bulgakov visse tra il 1920 e il 1921, e che nel romanzo di cui lo scrittore russo non vide mai la luce finché era in vita diventò la tana dello stregone Woland, è ancor oggi meta di frotte di cultori di *Il Maestro e Margherita*, soprattutto giovani, che ne hanno tatuato i muri esterni e quelli del giroscala di dediche e disegni ispirati ai personaggi del libro.

È da qui, è dal “sogno del lettore” che prende le mosse l’accorto gioco di apparizioni e di sparizioni che Baracco riesce misteriosamente a tradurre nel ritmo organico di uno spettacolo incantato dove in due ore e quaranta minuti non solo non si produce un solo momento di noia ma si declina una varietà di immagini che si imprimono e si cancellano una nell’altra? Non si sa, esattamente come non si sa, malgrado il trucco sia banale e risaputo, da dove venga quel primo fuoco di paglia che consuma il manoscritto del Maestro interpretato da Francesco Bonomo in una delle scene iniziali: tutto quello che si sa è che a teatro, letteralmente, “i manoscritti non bruciano”, che nel teatro che Bulgakov sentì come una gabbia – perché lì Stalin aveva confinato la sua scrittura e la sua sopravvivenza – è ancora possibile leggere e far leggere e soprattutto veder danzare nel presente una parola altrove sempre più emarginata, più trascurata, più vilipesa (non serve più neanche la censura o il grande Altro del potere totalitario, è sufficiente l’oblio a cui viene ricondotto tutto ciò che, anche da lungi, profuma di *rappresentazione*).

Ma che l’atto stesso della lettura abbia ispirato questa messinscena sfavillante e talmente persuasiva dall’indurre il sospetto (erroneo) che sia stata realizzata come la si vede, cioè senza sforzo, è dimostrato da un paio di cose: la prima è che la bellissima riscrittura di Letizia Russo enuclea gli snodi più nitidi del romanzo, aprendo continue radure in una materia quasi magmatica senza mai sacrificare il tono di Bulgakov e soprattutto il suo umorismo – non l’ironia, ma l’umorismo che non ha uguali nel Novecento, per la sua capacità di paradosso e insieme per il suo calore – del mal di testa che affligge permanentemente Ponzio Pilato, così, in scena resta soltanto un accenno (ma preciso), mentre la disputa sull’ateismo tra Berlioz, il poeta Ivan e Woland, fondamentale per la comprensione del racconto, è restituita con tutto il suo integro sapore di acrobazia metafisica giocata sul bordo del baratro da un universo di sbandati che ha letto (o che forse non ha letto o che ha mal letto) Kant e che nei rovesci della sua scatenata *clownerie* ha sempre di mira la verità (la verità, non la realtà, come scandisce il Maestro).

In uno spazio pensato appositamente perché l'anacronismo risulti più naturale di qualunque attualizzazione – un teatro di varietà è già di suo l'istituzione di un tempo decaduto – tra la Mosca del 1930 e la Gerusalemme del 33 dopo Cristo lo spettatore non percepisce alcuna distanza, neanche quando sulla scena appare il personaggio più ridondante e anti-teatrale che si possa immaginare, e cioè Cristo stesso, anche lui plausibile figurazione nella suite leggendaria di Russo e Baracco che a passo di valzer (infernale) va verso la sua (non classica) Notte di Walpurga.

Ma un percorso di lettura è anche quello da cui sembra sgorgare il gran lavoro degli interpreti e con gli interpreti: se è vero, come suggerisce Joel Pommerat, che di ogni personaggio letto noi ci creiamo nella mente una fisionomia che pensiamo univoca e precisa, mentre è costruita, composita e sfuggente, questo carattere aleatorio, carico di un'identità molteplice, si riflette nell'aura vitale che la compagine degli attori di Baracco (undici, alcuni dei quali animano un doppio ruolo) soffia instancabilmente sul fuoco dei personaggi. A cominciare dal Woland di Michele Riondino, innanzitutto, che gli spettatori acclamanti dell'ultima recita domenicale al Teatro Eliseo di Roma spergiuravano essere il *vero* Woland, e anche il suo vero modello originario: quello spirito che, da ormai due secoli, "vuole eternamente il male per vedere eternamente il bene" nelle incarnazioni più inusitate (teatrali, operistiche, cinematografiche). In realtà la fantastica saggezza della sua performance consiste in un calibrato richiamare che è anche un altrettanto calibrato eccedere tutte le possibili figure di una *diavoleide* immaginaria, costringendo i recensori a mobilitare il mobilitabile. È il Joker di Heath Ledger (in assoluto il più citato)? E perché non quel diavolo dinoccolato che a un certo punto balza sulle ginocchia di Ivan Karamazov nel romanzo di Dostoevskij? O un ambiguo *stand-up comedian* da cabaret anni trenta, più berlinese che russo?

Riondino pesca a piene mani tra le cangianti sfumature della bellezza del diavolo, ma poi non sono né il ghigno satanico, né il falsetto, né l'eleganza, ciò da cui il diavolo veramente si riconosce, bensì la sua irredimibile malinconia di angelo caduto, l'inquieta nostalgia che malgrado tutto lo avvince al padre. Ed è proprio nel dar voce a questa continua, dolente caduta, è nelle crepe della sua maschera ironica che l'interpretazione dell'attore tarantino porta oltre il personaggio, irradiandolo non nell'immaginario, ma nell'immaginazione dello spettatore e lasciandosi alle spalle anche il *fumus* della sua identificazione con il potere staliniano. Lucifero è per antonomasia un mattatore e Riondino è straordinario nel ricordare come dietro i suoi modi da guitto si nasconda il più capzioso dei teologi, straordinario e tuttavia non isolato, l'intera corte di creature demoniache che

appare al suo fianco in una Mosca ormai tetanizzata dall’inferno è del tutto degna di lui e per certi versi ancora più fantastica (e animalesca): è uno dei principali punti di forza della messinscena di Baracco questo accordo che lega corpi e voci in una danza ininterrotta dove la libertà non è mai disgiunta dal rigore e gli attori, visibilmente, si sono esercitati in un ascolto continuo uno dell’altro. E dove le eccezioni al cake-walk infernale si misurano nella tenerezza dell’umano che rende più discreta la presenza del Maestro di Bonomo (e più drammatico il suo Ponzio Pilato) e più fragile, quasi dostoevskiana, quella di Federica Roselini nella parte di Margherita che si libra sul cielo di Mosca nel suo volo da strega dondolandosi su un’altalena. Poiché finalmente sono le donne e gli uomini che, per amore, compiono la vera rivolta bulgakoviana, impossibile agli dei e ai demoni, che consiste nel rifiutare insieme il paradiso e l’inferno.

6_guido_mencari_solomeo_il_maestro_e_margherita-3226_media.jpg

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO