Bulgakov e Cvetaeva: la distanza e la passione

Massimo Marino
7 Gennaio 2022

L’Unione Sovietica negli anni venti e trenta diventò luogo ostile a scrittori e poeti. Qualcuno, come Marina Cvetaeva, era all’estero; qualcun altro, come Michail Bulgakov, dopo i successi dei suoi primi libri, fu sottoposto a feroce censura. Majakovskij si suiciderà nel 1930: in quella decade molti finiranno nei gulag o fucilati, oppure rimarranno oscurati.

Due libri, *Arianna* di Marina Cvetaeva, un testo teatrale uscito in autunno per Mimesis, e *Vita del signor de Molière* di Michail Bulgakov, in libreria il 10 gennaio per Feltrinelli, riportano all’attenzione la questione. In più ci ricordano quante possibilità abbia il teatro, oltre il momento della rappresentazione. Il primo, un testo drammatico, potremmo rubricarlo sotto la voce teatro di poesia, arduo da rappresentare, una sfida di parola poetica alle convenzioni della scena normale. L’altra, una biografia, respira di teatro da tutti i pori, e rappresenta la frustrazione di un autore emarginato di fatto dalla scena reale, ‘congelato’ da Stalin in un ruolo di aiuto regista in quel Teatro dell’Arte di Stanislavskij che disegnerà con tratti espressionistici, grotteschi, in quell’altro acre capolavoro che è *Romanzo teatrale*. Bulgakov nella *Vita* si rispecchia in Molière, vissuto nell’epoca di un altro assolutismo, quello del Re Sole; pure lui come lo scrittore francese tenuto lontano dalle stampe e dalla scena.

Vita del Signor de Molière di Michail Bulgakov

Di Molière quest’anno ricorre il quarto centenario della nascita. In questo caso dobbiamo benedire il malcostume di ricordarsi di certi autori nodali solo in occasione di ricorrenze, perché riporta all’attenzione uno dei più abrasivi uomini di teatro, mai acquietato né acquiescente nel suo rapporto con il potere, anche se spesso dovette cedere il passo e adattarsi per sopravvivere e far proseguire la sua impresa teatrale (quante volte ci si dimentica che il teatro è impresa collettiva, che senza rappresentare e senza conquistare consensi rimane senza fiato e muore).

Molière deve combattere contro la maldicenza prima, poi contro la critica feroce, in risposta alle sue opere graffianti. Queste critiche soprattutto per *Tartufo* si trasformeranno in interventi pesanti, che bloccheranno l’opera, facendo sprofondare l’autore ancor di più in un’ipocondria, in una depressione, che ne segnerà la vita.

Bulgakov annota, ritrae, mostra i conflitti con la società aristocratica e con il potere del borghese fuggito dalla carriera di tappezziere del re per seguire la fascinazione del teatro, nata nelle fiere presso il Ponte Nuovo, da bambino, in incantate passeggiate al seguito del nonno. E di questo la *Vita* è piena: di fascino per la scena, per l’esibizione, a partire da quelle affollate strade e piazze piene di cavadenti e ciarlatani, di attori variamente truccati che richiamano gente con scene esilaranti o reclamizzano i loro prodotti. Molière non si staccherà più dal teatro, che inizierà a praticare in provincia, per arrivare lentamente a corte, dove spesso sarà costretto a rinfoderare gli artigli, a stare al suo posto per poter esercitare la sua arte.

Nell’introduzione a questa riedizione la curatrice, Serena Prina, nota:

> Cosa dunque accomunava in modo così forte questi due artisti [Molière e Bulgakov]? Certamente lo sguardo satirico, la capacità di cogliere la componente grottesca della realtà, l’onestà intellettuale che li portò, entrambi, a scontrarsi con l’ipocrisia che li circondava; certamente un destino segnato dal rapporto con il potere, che ebbe un esito assai più drammatico per Bulgakov rispetto a Molière, ma che in tutti e due i casi ne amareggiò l’esistenza e ne determinò la carriera; e certamente la grande passione per il teatro.

Duratura fu la devozione di Bulgakov a Molière, a cui dedicò altre tre opere, oltre alla *Vita*. Prima tra tutte la commedia *La cabala dei bigotti*, presentata in lettura al Teatro dell'Arte e vietata in un primo tempo, nel 1929: riuscirà a vedere la luce solo nel 1936. Così la *Vita* ebbe una lunga storia di censure, che questa edizione sottolinea, ricostruendone i vari passaggi fino alla pubblicazione integrale dell'opera avvenuta solo nel 1989, sottolineando nel testo le parti censurate inserendole tra parentesi quadre. Guarda caso riguardano quasi tutte considerazioni sul potere, sulla figura del re, sugli interventi contro le opere di Molière. Bulgakov nell'autore francese si rispecchia e nella sua città, Parigi, mai visitata, si proietta e si entusiasma, rendendocene la vita come se l'avesse vissuta, con quel gusto tutto russo che rende presenti le cose distanti, impossibili da raggiungere, colmando le distanze con studio e accesa fantasia. Il biografo trasporta sé stesso in scena in quella Parigi del XVII secolo, apparendo con casacca lunga e penna d'oca, a scrivere e a narrare a lume di candela, accostandosi ai fatti e rendendoceli così presenti, brucianti.

La distanza che non si colma è quella con il potere del Principe, anche quando questo sembra benevolente. A proposito di una dedica a qualche nobile di Molière

lo scrittore russo annota: «Generazioni a venire! Non affrettatevi a scagliare pietre contro il grande autore satirico! Oh, com’è duro il cammino del cantore sotto la sorveglianza intransigente di un potere minaccioso!».

Il brano naturalmente è censurato, come pure quest’altro:

> Uno dei pensatori del XVII secolo diceva che più d’ogni cosa al mondo gli attori amano la monarchia. Ho l’impressione che ebbe a esprimersi così perché non aveva meditato a sufficienza la questione. Sarebbe forse stato più corretto dire che gli attori amano con passione qualsiasi potere in genere. E come potrebbero non amarlo! Solo in presenza di un potere forte, solido e danaroso è possibile il fiorire dell’arte teatrale. Potrei addurre a dimostrazione di ciò una quantità di esempi, e non lo faccio solo perché già di per sé ciò è più che chiaro.

Rispecchiamento. Nella lettera a Stalin, scritta nel 1931 per chiedergli di lasciarlo espatriare, dato che la vita in Unione Sovietica era diventata per lui impossibile e non aveva fonti di sostentamento, con tutte le strade lavorative chiuse, Bulgakov si descrive così

> …Dalla fine del 1930 sono affetto da una forma di nevrastenia con attacchi di panico e d’angoscia profonda, e al momento presente sono del tutto finito. In me ci sono dei progetti, ma mancano le forze fisiche, non ci sono le condizioni per svolgere un qualsiasi lavoro. La causa di questa mia malattia mi è perfettamente chiara. Nell’ampia arena delle belle lettere russe in Urss io sono stato l’unico lupo letterario. Mi hanno suggerito di tingermi il pelo. Un consiglio assurdo. Un lupo dal pelo tinto, un lupo dal pelo rasato, comunque sia non assomiglierà mai a un can barbone.

La nevrastenia, l’angoscia diventano dominanti, come nel Molière sulle bocche di tutti, accusato di incesto per aver sposato Armande Béjart, secondo la voce popolare sua stessa figlia, bloccato ora da una consorteria ora da un’altra cui spiacevano i suoi strali comici.

“Mi hanno suggerito”. Come Molière, Bulgakov sente come opprimente non tanto i diktat dei Capi Supremi, quanto il mondo di piccoli infami servi che li circondano. Scrive ancora la curatrice:

> una meschina palude popolata di squallidi individui mossi soltanto dall’invidia, il cui unico scopo era l’umiliazione del talento e l’annientamento di un avversario altrimenti del tutto al di fuori della loro miserabile portata. Proprio in questo XIX capitolo l’identificazione nella sofferenza tra Molière e Bulgakov si fa completa attraverso l’evocazione dell’immagine del lupo: “Ma evidentemente il nostro eroe si sentiva un lupo solitario, che avvertiva sul collo il fiato di cani eccitati”, così Bulgakov descrive nella Vita la condizione spirituale di Molière durante lo scontro con la cabala dei bigotti per il suo Tartufo.

L’autore si identifica, si sovrappone al suo personaggio, e così colma tutta la lontananza da lui: e in tal modo ci porta davvero dentro al mondo di Molière, facendoci venire desiderio di leggere o rileggere le abrasive opere del francese (sempre da Feltrinelli il 13 gennaio esce una riedizione dell’*Avaro*, con un pregevole saggio introduttivo di Fernando Marchiori su alcune sue messe in scena). E ci suggerisce come sia il caso di tornare a Molière, anche per misurare la distanza tra il fulgore incisivo della parola di un vero classico con tanto teatro di mediocre sugo di oggi. Il suo è un teatro impastato di vita, di sofferenze, di gioie, di esaltazioni, di sbagli, di scontri, di calcoli economici, di trasporti sentimentali, di passioni; ed è un teatro capace di trascendere tutto questo in invenzioni travolgenti. È un teatro vita ed è un teatro d’immaginazione, profondamente vero, fuori da ogni beatificazione.

Arianna

Arianna è la grazia, è poesia pura che non si cura di regole, né quelle dell’amore, né quelle del teatro. È incanto antico precipitato in un presente plumbeo, parola che si fa ascoltare sonora, piena di echi, limpida e piena di vortici che travolgono detriti, tanto da risultare alla fine quasi torbida. È abbandono, è ferita, lontananza, rinuncia. Marina Cvetaeva “era attratta dagli dèi e dagli eroi del mito per la loro capacità di scivolare e ferirsi come i mortali nonostante le loro sovrumane imprese”, come nota la curatrice del volume pubblicato da Mimesis, Barbara Castiglioni.

Le scene, separate nella maggior parte dei casi da viaggi per mare, che in russo si dice *more* e spesso viene fatto rimare con *gore*, dolore (la traduttrice Luisa de Nardis ricrea questo gioco di parole con la coppia mare/male), affacciano l’idea che il cercare lontano qualcosa, qualcuno, forse solo il proprio destino, non possa che portare inevitabili sofferenze. Non si può stare fermi, non si può accettare che innocenti giovani ateniesi vengano immolati al Minotauro, per vendicare l’omicidio avvenuto in Atene di Androgeo, giovane figlio di Minosse, compensazione rituale di una violazione delle leggi dell’ospitalità che crea nuovi scompensi, salutati dal “rombo del mare un ruggito!”, annunciante la sciagura della partenza della nave del sacrifico.

Dea che sovrintende a questa tragedia è Venere, che porta Arianna a tradire i suoi, a fornire la chiave del labirinto a Teseo, che porta Teseo ad abbandonarla sull'isola di Naxos, dopo aver insistito per portarla con sé. Ma qui la poetessa aggiunge una misteriosa variante al mito: Teseo è costretto ad abbandonare Arianna da un altro dio, Bacco, che appare solo come "una voce", cui non ci si può rifiutare. La morte di Egeo, causata dalla dimenticanza di Teseo di cambiare i colori delle vele, da nere a bianche, sarà una conseguenza della vendetta di Afrodite. Come nel successivo *Fedra*, scritto nell'esilio in Francia nel 1928, anche qui gli esseri umani sono in balia di poteri più forti, più alti. Tra tutti questi enti il più potente è Afrodite la dea dell'amore, che travolge e fa tradire, mentre il coro continua a scandire: "Male! Male! Mare di lacrime!". Afrodite in *Fedra* sconvolge il giovane Ippolito, devoto ad Artemide, la vergine cacciatrice, e attraverso la sua morte punisce il padre Teseo proprio per l'abbandono di Arianna sull'isola di Naxos. In entrambi i testi, Cvetaeva ragiona in modo mitico sull'amore, sull'abbandono, mascherandosi dietro la forma drammatica senza alcun interesse per la realizzazione teatrale, per scavare nelle sventure d'amore, nell'infatuazione, nell'illusione, nel desiderio e nell'assenza. E allora il tono naïf diventa formula magica che prova a scalfire il muro dell'incomunicabilità, vero destino di personaggi condannati, sempre, all'esilio: dalla patria inospitale (*Arianna* fu scritta in Cecoslovacchia nel 1923-1924) ma soprattutto da sé stessi. L'assenza, nota la curatrice, diventa essenza, "con l'amara delusione di non essere stata davvero amata, compresa e voluta".

Questo testo *di voce*, anzi *di voci*, testimonia ancora una volta il politeismo del teatro russo degli anni susseguiti alla Rivoluzione, l'immensa volontà di sperimentare, scegliendo il teatro come luogo del discorso a una collettività: lo fecero con la regia Mejerchol'd, Vachtangov, Tairov e altri; con la drammaturgia Majakovskij e Bulgakov, per citare solo i più noti. La Cvetaeva lo fece con la sua natura assolutamente, incurabilmente, di poeta, più facile agli stupori abissali e agli incanti sonori che alla quadratura di una trama e di una fitta serie di relazioni sceniche. Era dilatazione del teatro e rifugio nel teatro come contenitore che sembrava garantire l'apertura del proprio sé agli altri; o, anche, tentativo estremo di rompere le corazze della solitudine, della rinuncia.

Michail Bulgakov, *Vita del signor de Molière*, a cura di Serena Prina, Feltrinelli, 2022

Marina Cvetaeva, *Arianna*, a cura di Barbara Castiglioni, Mimesis, 2021

Inserisci immagine 4

4.ariadne_in_naxos_by_evelyn_de_morgan_1877.jpeg

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