



ARTICOLO

## Teatro e potere nella Russia post-rivoluzionaria: un parallelo tra V. E. Mejerchol'd e M. A. Bulgakov

di Riccardo Tabilio

### 1. Nota

Questo articolo è un tentativo di analizzare in parallelo due figure eminenti del teatro della Russia post-rivoluzionaria: Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd e Michail Afanas'evič Bulgakov. Inizierò presentandone brevemente la vita, concentrandomi sul loro status/posizione di fronte al consolidamento della dittatura staliniana e procederò con una panoramica sul loro background artistico. Il paragrafo successivo sarà dedicato alla natura della relazione che si creò tra il potere totalitario nell'URSS e il mondo degli artisti. In conclusione mi dedicherò ai contatti che i due ebbero durante la loro vita e presenterò l'opinione che essi ebbero l'uno del lavoro dell'altro. Alla fine dell'ultimo paragrafo esplorerò gli interessi comuni di Mejerchol'd e Bulgakov e le possibili influenze reciproche, con l'aiuto delle riflessioni di Listengarten.

### 2. Introduzione

Ho deciso di imbarcarmi in questo studio, suggestionato dalla vicinanza temporale della scomparsa dei due artisti, entrambi morti all'inizio del 1940 (Mejerchol'd il due febbraio, Bulgakov il dieci marzo). La prossimità di queste morti è diventata lo spunto per intraprendere questa trattazione in parallelo, in modo mi auguro originale e interessante. Certo, le origini di questi due uomini di teatro furono indubbiamente differenti, così come il loro pensiero: il giovane Mejerchol'd si formò come attore sotto la guida di Vladimir Nemirovič-Dančenko e divenne pupillo del Teatro d'Arte di Mosca, il tempio del Naturalismo, dove Konstantin Stanislavskij sperimentò il suo poi divenuto celeberrimo 'metodo'. Dopo la rivoluzione, Mejerchol'd aderì al Partito Comunista e intraprese un cammino originale che fondeva teatro, ideologia e vita. Bulgakov fu il primo di sette figli, in una famiglia d'intellettuali di lingua russa di Kiev, in Ucraina, che simpatizzava per la causa dei Bianchi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Armata Bianca (*Belaja Armija*) è il nome che fu dato all'esercito contro-rivoluzionario russo che combatté contro l'Armata Rossa bolscevica, nella Guerra civile russa dal 1918 al 1921. Il nucleo di ufficiali di questo esercito, la Guardia Bianca (*Belaja Gvardija*), era costituito da nazionalisti e monarchici. I Bianchi erano appoggiati da rappresentanti di molti altri movimenti politici: democratici, socialisti riformisti e rivoluzionari,



La rivoluzione e i disordini degli anni successivi, durante i quali alcuni dei suoi fratelli riuscirono a fuggire all'estero, lasciarono un marchio indelebile sulla vita e sulle idee di Bulgakov. Alcune delle sue aperte prese di posizione, a inizio anni '20, e le critiche taglienti indirizzate da Bulgakov agli effetti della Rivoluzione – costanti della sua scrittura – gli resero vita dura, confinato fino alla fine in Unione Sovietica.

Mejerchol'd e Bulgakov sono due intellettuali dalle origini diversissime, ma poco più d'un mese intercorre tra la loro morti, che devono essere lette alla luce della situazione politica contingente, poiché le circostanze della fine di entrambi furono determinate dalle scelte del potere politico dell'epoca (nel caso di Bulgakov in modo indiretto, ma profondamente): Mejerchol'd rapito, torturato, costretto a un processo pretestuoso ed ucciso dalla polizia di Stalin – terribile sorte ebbe anche la moglie di Mejerchol'd, brutalmente accecata e accoltellata a morte in casa loro; Bulgakov morto nell'indigenza, nell'indifferenza dei contemporanei, e dimenticato persino dal Teatro d'Arte, che tuttavia aveva avuto occasione di mettere in scena la fortunata e longeva produzione de *I giorni dei Turbin* (5 ottobre 1926). Delle dieci pièces originarie di Bulgakov, solo quattro avevano avuto l'opportunità di avere una première, durante la vita dell'autore. Inoltre il suo capolavoro, il romanzo *Il Maestro e Margherita*, non sarebbe stato pubblicato fino al 1967 (anno in cui una versione pesantemente censurata del testo apparve sulla rivista *Moskva*<sup>2</sup>, grazie alla vedova di Bulgakov). Vale la pena di continuare con una panoramica più accurata delle origini dei due artisti.

### 3. La parabola di Mejerchol'd<sup>3</sup>

Mejerchol'd nacque nel 1874 a Penza, grande città a circa seicento chilometri dalla capitale russa, ultimo di numerosi figli. Si trasferì a Mosca per frequentare l'università, ma qui decise di iscriversi all'Istituto Drammatico-Musicale della Filarmonica. Suo maestro fu Nemirovič-Dančenko, che sarebbe divenuto co-fondatore del Teatro d'Arte con Stanislavskij nel 1898. Anche Mejerchol'd fu invitato a unirsi ai promotori dell'impresa e prese parte assiduamente

---

lealisti repubblicani. Le loro fila erano ingrossate da cosacchi, e contadini apolitici, che furono reclutati tra le truppe.

<sup>2</sup> *Moskva* n. 11, 1966 e n. 1, 1967.

<sup>3</sup> Il mio riferimento per questo paragrafo e per le informazioni biografiche su Mejerchol'd contenute nell'*Introduzione* è stato Robert Leach's *Vsevolod Meyerhold, (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, 1993, pp. 1-30.



alle prime produzioni del Teatro d'Arte, tra le quali spicca la famosa messa in scena de *Il gabbiano* di Anton Čechov (Mejerchol'd fu Treplëv). La sua collaborazione con il Teatro d'Arte si prolungò fino al 1902, quando, a seguito di tensioni con Stanislavskij, abbandonò per un periodo, viaggiò e firmò i suoi primi spettacoli da regista, che furono messi in scena in teatri di provincia. Nell'arco di quattro anni mise in scena il numero impressionante di 170 lavori. Nel 1905 Mejerchol'd iniziò un'altra cooperazione con il Teatro d'Arte, come direttore del Teatro Studio, un'esperienza laboratoriale che divenne prototipica per le successive generazioni di teatranti.

In termini di stile, Mejerchol'd abbandonò ben presto la strada del Naturalismo e rifiutò il modello di Stanislavskij, metodologicamente impostato all'adesione psicologica dell'interprete al personaggio, tramite la messa in gioco del proprio passato biografico. Leach cita le parole in cui Mejerchol'd racconta la sua presa di coscienza dei limiti del Sistema, come una rivelazione; durante un monologo de *Il matto (Sumašedšij)* di Aleksej Apuchtin, Mejerchol'd fu travolto dal terrore: "Ebbi l'impressione di diventare pazzo"<sup>4</sup> (Leach 1999: 4). Lo stile di Mejerchol'd risentì della sua attrazione per il Simbolismo, come testimonia la produzione tra il 1905 e il 1917, in particolare nella collaborazione con l'attrice Vera Komisarževskaja e il suo teatro, che Mejerchol'd diresse nel biennio 1906-07. In questi anni mise in scena drammi di simbolisti russi, come Fëdor Sologub, Zinaida Gippius, e Alexander Blok. Il lavoro su *La baracca dei saltimbanchi (Balagančik)*, dramma lirico di Blok, di cui avremo modo di riparlare, mostra le origini della fascinazione esercitata su Mejerchol'd dalla Commedia dell'Arte, che sarebbe divenuta una delle fonti per la sua Biomeccanica.

La Rivoluzione del 1917 vide Mejerchol'd tra le fila degli attivisti più entusiasti del nuovo teatro sovietico. Aderì al Partito Comunista nel 1918 e divenne animatore del dipartimento teatrale al Commissariato per l'Istruzione (il Narodnij Komissariat Prosveščeniija o Narkompros) insieme ad Olga Kameneva, a capo della divisione nel 1918-19, nonché prima moglie di Lev Kamenev. Mejerchol'd si dimostrò troppo intransigente e troppo vicino ai cosiddetti 'futuristi', un termine generico che negli anni '20 etichettava tutti i movimenti artistici di estrema sinistra (cfr. Mejerchol'd/Malcovati 1977). Approfittando di un periodo di

<sup>4</sup> In originale: "I felt myself becoming mad." Traduzione dell'autore.



assenza di Mejerchol'd, il capo del Commissariato, Anatolij Lunačarskij, ottenne da Lenin il permesso di riformare la politica del governo riguardo il teatro, in favore di un ritorno a spettacoli più tradizionali, e licenziò Kameneva, nel giugno 1919 (cfr. Leach/Borovsky 1999: 303). Tornato a Mosca, Mejerchol'd decise di fondare il proprio teatro. Kameneva sarebbe divenuta un'altra vittima delle purghe di Stalin, l'11 settembre 1941.

Il regista diresse il Teatro Mejerchol'd fino al 1938. I suoi successi maggiori furono *Il mandato (Mandat)* di Nikolaj Erdman (artista coevo, vittima di deportazione, per il quale intercedette Bulgakov in una delle lettere a Stalin), *Mistero Buffo (Misteriju Buff)* di Vladimir Majakovskij, *Il cornuto magnifico (Le cocu magnifique)* di Fernand Crommelynck e *Morte di Tarelkin (Smert' Tarelkina)* di Aleskandr Suchovo-Kobylin. In questo periodo Mejerchol'd collaborò con gli artisti delle coeve avanguardie, come Ljubov Popova e Kazimir Malevič. Ma è con Vladimir Majakovskij che Mejerchol'd strinse la più assidua collaborazione – un “innamoramento” (Dobrovskaja 1996: 105), come lo chiama la compagna di Majakovskij Lilja Brik. Il regista continuò a mettere in scena Majakovskij anche dopo il suo suicidio, difendendone l'opera di fronte ai suoi detrattori. Mejerchol'd combinava la produzione di spettacoli all'interesse per la pedagogia e diresse una scuola per l'attore e il regista<sup>5</sup>. Il sistema su cui basava la preparazione tecnica degli attori, la Biomeccanica, resa famosa da *Il cornuto magnifico* nel 1920, ma in seguito profondamente rielaborata, ebbe vastissima influenza sul successivo teatro.

L'8 gennaio 1938 il Teatro Mejerchol'd fu chiuso: i suoi avversatori lo avevano sconfitto. Dopo mesi in cui fronteggiò attacchi e censura, il 20 giugno 1939, Mejerchol'd fu prelevato dall'NKVD<sup>6</sup>, per essere sottoposto a interrogatori e torture. Il 15 luglio, sua moglie, Zinaida Raich fu trovata dalla sua cameriera massacrata di coltellate e accecata con una lama; morì durante il trasporto in ospedale. In attesa del processo, Mejerchol'd ebbe modo di scrivere delle sue terribili condizioni all'amico Vjačeslav Molotov (missive riportate da Bliss Eaton 2002: 153-155). Il primo febbraio 1940, dopo un processo di venti minuti, Mejerchol'd fu

<sup>5</sup> Il regista esercitò l'insegnamento dai primi anni venti presso il Laboratorio Statale di Regia (GVYRM), poi Laboratorio Statale di Teatro (GVYTM). Mejerchol'd poi insegnò all'Istituto Statale di Arte Teatrale (GITIS), tuttora esistente con il nome di Accademia Russa di Arte Teatrale. Dal 1924, Mejerchol'd gestì il proprio laboratorio: il Laboratorio Sperimentale di Stato (GEKTEMAS) (cfr. Pitches 2003: 38).

<sup>6</sup> Il Commissariato del popolo per gli affari interni (*Narodnyj komissariat vnutrennich del*), che si occupava della sicurezza interna in Russia negli anni 1934-1946.



condannato alla pena capitale. La sentenza fu eseguita il giorno successivo. La famiglia rimase all'oscuro della sua morte fino al 1946, quando, attraverso una nota, fu informata del decesso causato da un 'attacco di cuore'. Solo nel 1955, dopo la morte di Stalin, il governo sovietico assolse Mejerchol'd da tutte le accuse.

#### 4. Vita di *monsieur* Bulgakov<sup>7</sup>

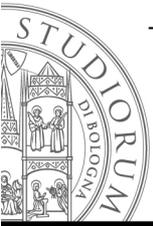
Bulgakov, nacque nel 1891 a Kiev, Ucraina, che all'epoca era parte dell'Impero Russo. Orientato verso una carriera da medico, si laureò nel 1916. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, Bulgakov, prestò servizio come medico militare al fronte e in seguito si unì all'Armata Bianca, al pari di alcuni suoi fratelli. La profonda unità della famiglia Bulgakov sarebbe divenuta d'ispirazione per il ritratto dei Turbin nel romanzo *La guardia bianca* (*Belaja Gvardija*) e ne *I giorni dei Turbin* (*Dni Turbinych*).

Durante la Guerra Civile, il 19 novembre 1919, Bulgakov pubblicò il suo primo articolo su un giornale della città caucasica di Groznyj, attuale capitale della Cecenia. In quest'articolo, *Prospettive Future* (cit. in Curtis 1992: 27), condannò apertamente gli effetti della Grande Rivoluzione Sociale e puntò il dito contro le sue colpe. Durante il conflitto Bulgakov contrasse il tifo, soffrì le conseguenze di ferite di guerra e sperimentò una violenta dipendenza dalla morfina.

Dopo la Guerra Civile, nella fase di consolidamento del potere sovietico, mentre una parte della famiglia di Bulgakov aveva riparato all'estero, lo scrittore si stabilì a Mosca, dove si trovò a fronteggiare un periodo di difficoltà economiche, dedicandosi alla professione di scrittore (Bulgakov decise di lasciare per sempre la carriera medica). In breve i suoi scritti iniziarono a catalizzare critiche per il loro presunto intento antirivoluzionario. Bulgakov si trovò a fare i conti con accuse e censura, uno scontro che segnò la sua intera esistenza. Nel 1926, l'OGPU<sup>8</sup>, organismo precursore del KGB, penetrò nel suo appartamento e gli sequestrò diari e appunti: un evento che mise a dura prova la serenità psicologica dello scrittore e ne alimentò la paranoia, una nevrosi che lo accompagnò fino alla morte.

<sup>7</sup> Per la stesura di questo paragrafo e per le informazioni biografiche su Bulgakov presenti nell'Introduzione, mi sono basato su Julie A. E. Curtis (a cura di), Annabianca Mazzoni e Piero Spinelli (tradotto da), *I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari*, Milano, Rizzoli, 1992.

<sup>8</sup> Ob'edinënoe gosudarstvennoe političeskoe upravlenie, Direttorato politico generale dello stato, facente parte dell'NKVD (cfr. nota 6).



Sulla base del romanzo *La guardia bianca* (1924), Bulgakov compose il dramma *I giorni dei Turbin*, di due anni successivo, che ebbe l'opportunità di essere allestito sul palco del Teatro d'Arte (1926). Sebbene la produzione del Teatro d'Arte avesse apportato profonde modifiche al testo, mal sopportate da Bulgakov, lo spettacolo fu un grande successo. Lo stesso Stalin lo apprezzò molto. Julie Curtis riferisce che i registri degli spettatori del Teatro d'Arte testimoniavano che Stalin fu presente alla rappresentazione almeno quattordici volte (Curtis 1992: 82). Questo, sebbene *I giorni dei Turbin* percorressero il tema delicatissimo degli anni di Guerra Civile in Ucraina, visti attraverso gli occhi di una famiglia dalla parte dei Bianchi.

Alla fine del decennio, con l'irrigidimento ideologico in corso in Unione Sovietica, il lavoro di Bulgakov finì sempre più spesso alla berlina: nell'anno 1929 tutti i suoi drammi erano stati messi al bando. In preda alla disperazione, il drammaturgo decise di scrivere una lettera al governo, chiedendo il permesso di emigrare o, in alternativa, di avere un impiego da co-regista al Teatro d'Arte, o qualunque cosa avesse il potere di strapparli alla strada senza uscita in cui si trovava. Ricevette risposta attraverso una telefonata di Stalin in persona, il 18 aprile 1930, il giorno dopo i funerali di Majakovskij, poeta sovietico e suicida, che avevano destato un'immensa partecipazione popolare. Dopo essere stato rassicurato da Bulgakov della sua volontà di rimanere in Unione Sovietica, Stalin profilò un ingaggio per lo scrittore al Teatro d'Arte.

Tuttavia, nei dieci anni successivi proseguì lo scontro incessante contro la censura governativa e il virulento e quasi uniforme trattamento di denigrazione riservato dalla stampa all'opera di Bulgakov. Curtis riporta le sue difficoltà, nell'ottenere carta da scrivere in misura eccedente il quantitativo 'prescritto' (Curtis 1992: 312). Sempre più spesso lo scrittore si dedicò ad adattamenti per il teatro e alla ricerca storica. Adattò *Le anime morte* (*Mërtvye duši*) di Nikolaj Gogol' e *Don Chisciotte* di Cervantes per le scene russe e scrisse una biografia di Molière. Bulgakov nel 1929 si era anche cimentato in un testo per la scena dedicato al drammaturgo francese. Tuttavia, sebbene al Teatro d'Arte le prove del dramma su Molière (dal titolo *La cabala dei bigotti*, ma l'autore vi si riferisce spesso con il nome *Molière*), che sviluppava il tema della posizione di uno scrittore in una dittatura autocratica, si fossero protratte per quattro anni, anche questo testo fu messo al bando dopo solo sette



replice. Inaccettabile era permettere al pubblico di vedere sul palco la Francia di Luigi XIV, col rischio che si intravedessero, dietro di essa, i tratti della Russia contemporanea. La pièce di Bulgakov su Puškin, *Gli ultimi giorni (Poslednie dni)*, che ruotava intorno a un tema simile, soffrì lo stesso destino e fu bloccata. Ancora una volta in condizioni disperate, Bulgakov andò a lavorare all'Opera del Bolšoj come librettista, dopo aver lasciato il Teatro d'Arte in polemica con i suoi vertici. Lo scrittore sperava di riottenere il favore del governo scrivendo un dramma dedicato a Stalin. La pièce, *Batum*, era ambientata in Caucaso e ritraeva i primi anni da attivista della carriera di Stalin. Il viaggio verso Batum, per cui faticosamente aveva ottenuto i permessi per sé e per la sua terza moglie Elena Sergeevna, nell'estate del 1939, fu interrotto da un telegramma del governo, che gli ordinava di tornare a Mosca. Anche questo dramma fu bandito. Il duro colpo potrebbe aver contribuito all'aggravarsi delle condizioni di salute di Bulgakov.

Il 10 marzo del 1940, Bulgakov morì di una patologia ereditaria, con al capezzale la moglie Elena, e con il romanzo *Il Maestro e Margherita (Master i Margarita)* ancora solo in forma di manoscritto. La fortuna postuma dello scrittore Bulgakov fiorì solo a partire dalla metà degli anni '60, nel periodo della cosiddetta de-stalinizzazione.

### 5. Artisti in una società totalitaria

È importante sottolineare che, a differenza delle contemporanee dittature dell'Europa occidentale, l'URSS stabilì espliciti canoni artistici, mirati a mantenere soggetti e stili in linea con la Rivoluzione, un modello che prese il nome di realismo socialista. Il Teatro d'Arte di Stanislavskij, ma anche alcuni dei più audaci esponenti del teatro post-rivoluzionario, vennero a patti con il realismo socialista, come ad esempio Aleksandr Tairov:

[...] Tutte le nostre tendenze artistiche particolari sono diverse e distinte, ma sono anche unite tra loro da una concezione del mondo unitaria, dalla comunanza delle idee che ci ispirano. È per questo che, malgrado la molteplicità dei nostri sforzi, si comincia ormai a presentire che le nostre ricerche ci condurranno ad un'unica via comune. Il nome di questa via è "realismo socialista".<sup>9</sup>

<sup>9</sup> La dichiarazione registrata negli atti del Convegno Volta, tenutosi a Roma nel 1935, è pubblicata in *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 337-338.



Inoltre potenti testate giornalistiche – nel caso di Bulgakov, ad esempio l'*Izvestija*, sulle cui pagine Lunačarskij stroncò *I giorni dei Turbin*<sup>10</sup> – e organi governativi, come il RAPP, che riuniva gli scrittori proletari russi, avevano grande potere sulla popolarità degli artisti.

Non credo sia possibile definire i due artisti martiri dello Stalinismo (nemmeno forse è utile di questo studio). Allo stesso modo la loro azione, talvolta accondiscendente al potere non deve essere attribuita categoricamente ad ipocrisia e convenienza. Questo, poiché la relazione tra i due artisti e il potere deve essere considerata nella cornice del gioco retorico e politico esistente nel contesto in cui vivevano. Curtis individua chiaramente il fascino che Stalin esercitava su Bulgakov: in una bozza di lettera a Stalin (cit. in Curtis 1992: 135), datata 1931, lo scrittore dà a intendere per sottile metafora un parallelo tra Puškin e lo zar Nicola I, e se stesso e Stalin (chiamando il segretario generale del PCUS, il suo “primo lettore” (Curtis 1992: 135) come Puškin chiamava lo zar). Nella lettera (cit. in Curtis 1992: 135-139) inviata a Stalin alcuni mesi più tardi, in cui faceva richiesta di espatriare, Bulgakov espresse il suo grande desiderio di incontrare il segretario generale dal vivo. Un'altra proiezione narrativa dello scrittore può essere letta nel suo interesse per Molière alla corte del Re Sole, raccontato nella *Vita del signor de Molière (Žizn' gospodina de Mol'era)*, 1932-33. I sentimenti di Bulgakov per Stalin mescolavano attrazione ed orrore (cfr. Curtis 1992: 22). Comunicare con Stalin fu l'ossessione ricorrente di Bulgakov: tentò in seguito di spedire lettere al dittatore e alle autorità sovietiche, ma non ricevette alcuna risposta. Curtis fornisce alcuni esempi a testimonianza di come la comunità artistica dell'epoca (più o meno esplicitamente) percepisse che il diretto interessamento di Stalin per un autore poteva fare la differenza tra la sua morte e il suo successo (Curtis 1992: 123).

Basandomi sull'assunto che ho proposto nel precedente paragrafo, credo che sia possibile capire le contraddizioni degli ultimi discorsi pubblici di Mejerchol'd. Nel gennaio 1939, alcuni mesi dopo la chiusura del suo teatro, il direttore aveva incitato con veemenza i compagni del mondo del teatro:

Lottate con tutte le forze contro gli spettacoli grigi, [...]. Non rifugiatevi nel naturalismo, il naturalismo è una cosa mostruosa. [...] Abbiate coraggio, compagni, e ricordatevi che dobbiamo portare la nostra arte sempre più in alto (Mejerchol'd/Malcovati 1977: 178).

<sup>10</sup> Dalle pagine dell'*Izvestija*, 8 ottobre 1926.



Il naturalismo era uno dei caratteri del realismo socialista. Le ultime parole di Mejerchol'd in pubblico, il 15 giugno 1939, furono:

Compagni, siamo qui riuniti per fare dell'arte teatrale del nostro paese, quest'arte che il nostro popolo, il nostro governo e il nostro partito giudicano di così grande qualità, un'arte degna della grandiosa epoca di Stalin (Schino 2003: 154).

Schino ipotizza che Mejerchol'd stesse esprimendo la sua gratitudine verso un paese che permetteva ad artisti come lui, come Ejzenštejn e Šostakovič, contro cui si stava muovendo Stalin in quei mesi, di correggere i propri errori attraverso il proprio lavoro (Schino 2003: 154). Non conosciamo i pensieri di Mejerchol'd, ma d'altro canto credo che sia interessante sottolineare che la relazione tra questi e il potere totalitario mescolava attrazione e repulsione, come nel caso di Bulgakov.

### **6. Contatti, divergenze e somiglianze e tra Mejerchol'd e Bulgakov**

Il successivo paragrafo è dedicato alla relazione intrattenutasi tra i due uomini di teatro durante la loro esistenza. Le loro vite teatrali furono del tutto diverse. Nonostante le costanti polemiche che il lavoro di Mejerchol'd sempre attrasse, egli divenne un artista di grande successo. Dall'altro lato, il teatro di Bulgakov fu sistematicamente ostacolato dalla censura e da snervanti richieste di riscrittura e revisione dei suoi drammi, per renderli più accettabili dal punto di vista ideologico. Ma i due artisti ebbero mai occasione di venire in contatto?

Secondo l'accurata biografia di Curtis, il primo contatto tra Mejerchol'd e Bulgakov riguarda il dramma *La fuga (Beg)*, che Bulgakov scrisse per il Teatro d'Arte, e che Mejerchol'd chiese di mettere in scena nel 1927 (Curtis 1992: 80, 97-98). In realtà all'inizio dello stesso anno, durante la controversia scatenata da *I giorni dei Turbin*, Bulgakov partecipò a una riunione organizzata al Teatro Mejerchol'd per difendere il suo lavoro (Curtis 1992: 95-96) e, alcuni anni prima, Bulgakov aveva scritto una velenosa recensione (cit. cospicuamente in Alonge 2006: 92-93) de *Il magnifico cornuto* di Mejerchol'd ne *La capitale nel bloc-notes. Capitolo biomeccanico (Stolica v bloknote. Biomechaniceskaja glava)*, spettacolo che egli aveva visto al Teatro GITIS il 22 aprile 1922. In seguito Bulgakov e Mejerchol'd non si sarebbero



risparmiati nelle critiche vicendevoli. Mejerchol'd aveva deprecato la produzione del Teatro d'Arte de *I giorni dei Turbin*, sia sul piano estetico sia su quello ideologico (Listengarten 2000: 150). Nel racconto *Le uova fatali* del 1925, Bulgakov inserì un riferimento sarcastico a un teatro moscovita intitolato al defunto Mejerchol'd, "perito – com'è noto – nel 1927, durante una rappresentazione del *Boris Godunov* puškiniano, quando si sfracellarono al suolo i trapezi con i boiari nudi"<sup>11</sup> (Bulgakov 2006, cap VI; traduzione di chi scrive. Il riferimento è dato da Listengarten 2000). Nell'allestimento mejerchol'diano de *La cimice*, dramma di Majakovskij, il nome di Bulgakov è menzionato derisoriamente tra le parole e le espressioni obsolete (Listengarten 2000: 151). Il 12 giugno 1936, Elena Sergeevna commentò sul suo diario lo "sporco attacco" (Curtis 1992: 259) del regista contro il *Molière* di Bulgakov e in data 30 marzo 1937, Sergeevna commentò la recente pubblica confessione dei suoi peccati, da parte di Mejerchol'd chiamandolo un "maledetto serpente" (Curtis 1992: 273-274). Ma il 17 dicembre 1937, la terza moglie di Bulgakov registrò l'inizio della rovina di Mejerchol'd: l'articolo di Keržencev *Un teatro alieno*, pubblicato sulla Pravda, che demoliva l'intera carriera teatrale del regista. Una pagina del diario di un mese dopo riporta la sua preoccupazione per il destino di Mejerchol'd, dopo che i Bulgakov avevano incontrato il regista e sua moglie per strada:

Rientrando a casa abbiamo incontrato Mejerchol'd in via Brjusov: stava camminando con la Rajch [...]. Non facciamo che domandarci: che ne sarà di Mejerchol'd dopo la chiusura del suo teatro, dove lo metteranno? (cit. in Curtis 1992: 293)

Le sue ultime parole riguardo Mejerchol'd sono due brevi, terribili note, del giugno e luglio 1939: "Sembra che Mejerchol'd sia stato arrestato" (cit. in Curtis 1992: 316) e "Si mormora che Zinaida Raich sia stata brutalmente assassinata" (cit in Curtis 1992: 316). I timori espressi Elena Sergeevna tradiscono la paura che i Bulgakov sentivano per sé, ma dimostrano anche un avvicinamento nuovo per un intellettuale in rovina di fronte al potere. Aggiungerei, allacciandomi ad una condivisibile riflessione di Julia Listengarten, che i due artisti manifestano entrambi un'attrazione verso la tragicommedia; nonostante

<sup>11</sup> In originale: "[The theatre named after the deceased Vsevolod Meyerhold who,] it will be remembered, met his end in 1927 during a production of Pushkin's Boris Godunov, when the trapezes with naked boyars collapsed."



i rispettivi esperimenti con lo stile tragico-grottesco, essi non ammisero mai di condividere lo stesso interesse per il genere e la sua estetica. Il dissenso politico e artistico tra Mejerchol'd artista d'avanguardia e Bulgakov tradizionalista crearono un'enorme distanza tra questi due artisti<sup>12</sup> (Listengarten 2000: 150-151; traduzione di chi scrive).

Il fascino esercitato dall'esplorazione dell'umanità e dell'individualità dei personaggi su di Bulgakov fu associato, dall'avanguardismo politico sovietico, ad una concezione vecchia, borghese ed obsoleta di drammaturgia psicologista. Inoltre il passato politico di Bulgakov e la sua avversione per l'istituzione rivoluzionaria erano incompatibili con l'ardente ideologia rivoluzionaria di Mejerchol'd. Di contro Bulgakov non poteva soffrire l'eccentricità del teatro di Mejerchol'd e il suo lavoro di assoluta depersonalizzazione del personaggio, che lo riducesse a maschera sociale. Ciononostante credo che se ne possano riconoscere interessi profondi vicini.<sup>13</sup> Un esempio.

Il 30 dicembre 1906, un giovane Mejerchol'd mette in scena *La baracca dei saltimbanchi*, dramma lirico del giovane, ma già acclamato, Blok. Il dramma si compone di una serie di quadri autonomi, che condividono un'atmosfera di oscuro simbolismo, venato di pungente satira sociale, contro

“[le] ipocrisie di una intera cultura, che, per nascondere la propria vacuità di fondo o i propri appetiti meno confessabili, ostenta e predica nobilissimi sogni di palingenesi. [...] a uno dei pagliacci salta in testa di fare uno scherzo. Corre verso l'innamorato e gli mostra la lingua. L'innamorato colpisce con forza il pagliaccio sulla testa, con la pesante spada di legno. Il pagliaccio si sporge oltre la ribalta e vi rimane penzoloni. Dalla sua testa schizza uno zampillo di succo di mirtillo.” (Alonge — Tessari 2001: 174)

Tessari ci racconta come Mejerchol'd, che prese parte allo spettacolo nel ruolo di Pierrot, spinga il gioco del teatro a una grottesca macelleria di maschere vuote, utilizzando i personaggi più classicamente buffoneschi e infantili, nonché forse gli abitanti più proverbiali dei circhi e dei teatri, i pagliacci della Commedia dell'Arte. Ne *La baracca dei saltimbanchi*, gli strali comici di Mejerchol'd sono diretti a una compagnia di personaggi in nero, che popolano l'altra parte del palco e che, appunto, mascherano la propria morale imbecille dietro

<sup>12</sup> “their respective experiments with the tragigrotesque style, they never admitted their shared interest in this genre and its aesthetic. The political and artistic disagreement between Meyerhold the avant-gardist and Bulgakov the traditionalist created a huge distance between these two artists.”

<sup>13</sup> E persino reciproche influenze, convincentemente identificate e trattate da Listengarten 2000, p. 150-151.



fumosi miraggi di rigenerazione spirituale; ma gli stessi affondi sono diretti anche al pubblico, che fu offeso dallo spettacolo (Alonge — Tessari 2001: 174). Bulgakov, ne *// maestro e Margherita*, attacca miseria ed ipocrisia dei moscoviti, al Variété di Mosca, dove lo stregone Woland e la sua cricca portano alla luce opportunismo e la bestialità degli spettatori. Il personaggio di Korovev/Fagotto, dopo una sfortunata sortita del presentatore Bengalskij, chiede al pubblico:

[...] «Che cosa dobbiamo fare di lui?»

«Staccargli la testa!», disse qualcuno con voce severa dalla galleria.

«Che cosa ha detto? Eh?», rispose senza indugi Fagotto a quella assurda proposta, «staccargli la testa? Questa sì che è un'idea! Behemot!», urlò al gatto, «esegui! *Eins, zwei, drei!*»

E accadde una cosa mai vista. Il gatto rizzò il pelo e miagolò in maniera straziante. Poi si raggomitò a palla e, come una pantera, saltò dritto sul petto di Bengalskij e di qui gli saltò sulla testa. Emettendo gorgoglii il gatto si afferrò con le zampe grassocce ai radi capelli del presentatore e urlando selvaggiamente, con due giri, strappò quella testa con tutto il collo.

Duemila e cinquecento persone nel teatro urlarono all'unisono. Il sangue sprizzò a fontanella dalle arterie lacerate del collo verso l'alto e si riversò sullo sparato e sul frac. Il corpo senza testa assurdamente incespicò con le gambe e crollò al suolo (Bulgakov 2010: 111).

Woland fa poi riapplicare la testa a Bengalskij, ma mentre questi brancola impazzito fuori scena, dimenandosi in modo così forte che è necessario chiamare un'ambulanza, il pubblico lo ha già dimenticato, affascinato dal numero successivo di Korovev e Behemot, la ricca boutique di accessori per signore. In Mejerchol'd/Blok, la natura dei pagliacci è quella del “[«dio] selvaggio», deciso a urlare al mondo la sua «disapprovazione della civiltà» (Alonge — Tessari 2001: 175) e per contrasto quella dei personaggi in nero, seppure celata dietro la loro eleganza, è ancor più disumana. In Bulgakov i ‘pagliacci’ che calcano il palco, la cricca diabolica del Male e dei suoi servitori, sono invece raffinati e noncuranti; la loro ‘disapprovazione verso la civiltà’ è manifestata in modo sottile, improvviso e sconcertante. L'interazione della loro sconfinata potenza con il pubblico del Variété – e con i moscoviti che



hanno la sfortuna di incontrarli nel romanzo – è lo strumento satirico di Bulgakov, di cui si serve per portare alla luce le bassezze dell'animo dei cittadini di Mosca. In un certo senso questo svelamento è condotto da Bulgakov lavorando all'interno del romanzo: è intertestuale. Mejerchol'd, invece, di spirito avanguardista, lavora sia a livello intertestuale (pagliacci : figure in nero), sia proiettando verso la platea provocazione e derisione (attori 'svuotati' : pubblico). La de-personalizzazione in Mejerchol'd è assoluta, è *a priori*, è il carattere statutario dei personaggi della scena. E infatti si scatena verso il pubblico. Il procedimento di Bulgakov è lo svelamento della disumanità dei personaggi e della loro pochezza, attraverso il loro contatto con il soprannaturale. Le storie proposte dai due testi, pur nella loro diversità stilistica, sicuramente testimoniano l'apprezzamento da parte dei due artisti degli stessi temi, e forse anche la comune avversione verso ipocrisia e miserie dei propri concittadini.

In conclusione vorrei tornare alla relazione tra i due autori e il potere politico del tempo in Unione Sovietica. Nel precedente paragrafo ho affermato che la posizione di Mejerchol'd e Bulgakov nei confronti del potere deve essere considerata (accantonando giudizi morali) come una commistione di attrazione e repulsione. Inoltre, credo che le diverse opinioni che Mejerchol'd e Bulgakov espressero l'uno per l'altro – la disapprovazione reciproca del lavoro e dell'ideologia dell'altro, la rappresentazione satirica, ma anche la preoccupazione dei Bulgakov per il destino di Mejerchol'd dopo la chiusura del suo teatro – possano suggerire, su un piano interpersonale, la mescolanza di paura, disgusto e fascino da essi provata per il potere pervasivo e monocratico dell'Unione Sovietica e per la sua ideologia, che permeò le loro vite.



### Bibliografia

AA. VV.

1935 *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934*, Reale Accademia d'Italia, Roma.

ALONGE, ROBERTO

2006 *Il teatro dei registi*, Laterza, Bari-Roma.

ALONGE, ROBERTO — TESSARI, ROBERTO

2001 *Manuale di storia del teatro. Fantasmii della scena d'Occidente*, Utet Università, Torino.

BLISS EATON, KATHERINE

2002 *Enemies of the people: the destruction of Soviet literary, theater, and film*, Northwestern University Press, Evanston IL.

BULGAKOV, MICHAIL AFANAS'EVICH

1925 *Роковые яйца (Rokovye Jajca)* (trad. ing. KATHLEEN GOOK-HORUJY (tradotto da), *The Fatal Eggs*, pubblicato online su [http://www.lib.ru/BULGAKOW/eggs\\_engl.txt](http://www.lib.ru/BULGAKOW/eggs_engl.txt), 2006)

1967 *Мастер и Маргарита (Master i Margarita)* (trad. it. *Il maestro e Margherita. Edizione integrale*, Newton GTE, Roma, 2010)

CURTIS, JULIE A. E. — BULGAKOV, MICHAIL AFANAS'EVICH — BULGAKOVA, ELENA SERGEEVNA

1991 *Manuscripts don't burn: Mikhail Bulgakov, a life in letters and diaries*, Bloomsbury, London (trad. it. MAZZONI, ANNABIANCA (a cura di), SPINELLI, PIETRO (tradotto da), *I manoscritti non bruciano. Michail Bulgakov: una vita in lettere e diari*, Rizzoli, Milano, 1992)

DOBROVSKAJA, JULIA

1996 *Lilja e le altre. Majakovskij nei ricordi delle donne che lo hanno amato*, La Tartaruga edizioni, Milano.

LEACH, ROBERT

1993 *Vsevolod Meyerhold (Directors in Perspective Series)*, Cambridge University Press, Cambridge.

LEACH, ROBERT — BOROVSKEY, VICTOR

1999 *A History of Russian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge.

LISTENGARTEN, JULIA

2000 *Russian tragifarce: its cultural and political roots*, Associated University Presses, Cranbury NJ.



MEJERCHOL'D, VSEVOLOD EMIL'EVIČ; FAUSTO MALCOVATI (a cura di)  
1977 *L'ottobre teatrale (1918-1939)*, Feltrinelli, Milano.

PITCHES, JOHNATHAN  
2003 *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London.

SCHINO, MIRELLA  
2003 *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari-Roma.

### Abstract – IT

Esclusa la comune vocazione per il teatro, la vita dello scrittore Michail A. Bulgakov e quella del regista Vsevolod E. Mejerchol'd non potrebbero forse essere più diverse. Ma sulle circostanze della loro morte, avvenuta a distanza di poche settimane, incombono le scelte dell'autorità al potere al loro tempo in Unione Sovietica. Quest'articolo si propone di condurre un'analisi parallela tra i due grandi intellettuali russi, nel tentativo di contestualizzarne l'operato negli anni in cui la dittatura staliniana andava consolidandosi, di presentarne le differenze ed di identificare contatti ed interessi comuni. Mejerchol'd e Bulgakov, nelle loro differenze, attraverso il loro controverso rapporto con l'autorità, rivelano i segni del discorso tra intellettuali e potere che permeava l'arte e la cultura di lingua russa dell'epoca.

### Abstract – FR

Exception faite pour la commune vocation pour le théâtre, la vie de l'écrivain Michail A. Bulgakov et celle du régisseur Vsevolod E. Mejerchol'd ne pourraient pas être plus différentes entre elles. De même, à leur circonstances de mort, arrivées en distance de quelques semaines, incombent les décisions par les autorités de l'Union Soviétique de l'époque. Cet article propose une analyse parallèle des grands intellectuels russes, dans le but d'en contextualiser l'œuvre, pendant les années où le régime stalinien allait se consolidant; on y présente les différences et on identifie les contacts et les intérêts communs. Mejerchol'd et Bulgakov, même selon des parcours diverses, par leur rapport aigre avec l'autorité, révèlent les signes du discours entre les intellectuels et le pouvoir qui imprégnait l'art et la culture russe du temps.

### Abstract – EN

Besides their common vocation for theatre, the lives of writer Michail A. Bulgakov and play director Vsevolod E. Meyerhold could not have diverged more. However, decisions made by the Soviet Union's managers and power-holding authorities in the 1930s loom over the circumstances of both men's deaths, which occurred just a few weeks apart. This article considers both men's actions in the light of the context of the time, examines the years in which Stalin's dictatorship was consolidating, attempts to present Bulgakov and Meyerhold's differences, and identifies what the two artists had in common. Despite their dissimilarities, through the controversial relation they both had with Soviet authority, Meyerhold and Bulgakov's stories demonstrate the type of discourse that existed between intellectuals and power – a discourse that permeated the Russian-speaking art and culture at the time.



RICCARDO TABILIO

Studente all'ultimo anno al Corso di Laurea Magistrale in Discipline dello spettacolo dal vivo dell'Università di Bologna, laureatosi in DAMS – Teatro con una tesi sulla *Rappresentazione della Passione di Cristo nella cornice della Settimana Santa di Mottola (TA)* (110 con lode), confluita nel capitolo dedicato all'argomento nel libro *La Settimana Santa a Mottola* (a cura di Giovanni Azzaroni, CLUEB 2010), di cui è co-autore. I principali interessi sono storia della regia teatrale, antropologia e teatro sociale.