

# La casa ne *Il Maestro e Margherita*

Jurij Michajlovič Lotman

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 31–36 ◇

**F**RA i temi universali del folclore dei popoli di tutto il mondo grande importanza riveste l'antinomia fra la "casa" (spazio della cultura, "proprio", sicuro, difeso da numi tutelari) e l'anticasa, la "casa nel bosco" (spazio "altrui" e diabolico, luogo di morte temporanea, visto che il capitarci equivale a visitare l'aldilà)<sup>1</sup>. I modelli arcaici di coscienza legati a tale opposizione rivelano una grande stabilità e produttività nello sviluppo successivo della storia della cultura. Nella poesia di Puškin della seconda metà degli anni Venti e degli anni Trenta dell'Ottocento il tema della casa è il fulcro ideologico che racchiude in sé i concetti di tradizione culturale, storia, umanità e autonomia dell'individuo. In Gogol' esso assume forma definitiva come contrapposizione fra, da una parte, la Casa e il suo diabolico contrario (la casa di tolleranza, l'ufficio dei *Racconti di Pietroburgo*) e, dall'altra, fra il vagabondaggio e la Strada come valore elevato e il sordo egoismo della vita casalinga. In Dostoevskij l'archetipo mitologico si fonde con la tradizione gogoliana: il protagonista – un abitante del sottosuolo e di stanze-tomba, che di per sé sono spazi di morte – deve, vincendo la morte<sup>2</sup>, attraversare una "casa di morti" per rinascere e rigenerarsi.

Questa tradizione è fondamentale per Bulgakov: l'opposizione simbolica Casa-Anticasa è una delle dominanti attorno alla quale si organizza l'intera sua opera. Oggetto del presente studio saranno alcune osservazioni sulla funzione di tale motivo ne *Il Maestro e Margherita*.

La prima cosa che veniamo a sapere è che l'unico personaggio che attraversa tutto il romanzo dalla prima all'ultima pagina e che alla fine verrà chiamato "discepolo" è "il poeta Ivan Nikolaevič Ponyrev, che scriveva sotto lo pseudonimo Bezdomnyj [vagabondo, senzatetto]"<sup>3</sup>. Analogamente viene presentato anche Jeshua:

"Dove vivi di solito?"<sup>4</sup>.

"Non ho una dimora fissa", rispose con timidezza l'arrestato. "Vado da una città all'altra". "Tutto questo può essere detto in modo più breve, con una parola soltanto: vagabondo", disse il procuratore<sup>5</sup>.

Facciamo notare che immediatamente dopo Jeshua viene accusato di "voler distruggere il tempio"<sup>6</sup>, mentre l'indirizzo di Ivan diventa "poeta Bezdomnyj dal manicomio"<sup>7</sup>.

Accanto al tema del vagabondaggio compare anche quello della falsa casa: essa si presenta in diverse varianti, la più importante delle quali è l'appartamento in coabitazione. All'affermazione di Foka che "a casa si può cenare" segue la risposta: "me la vedo, tua moglie che cerca di preparare in un pentolino, nella cucina comune, il pesce persico *au naturel!*"<sup>8</sup>. I concetti di "casa" e di "cucina comune" sono considerati da Bulgakov per principio inconciliabili e la loro contiguità crea l'immagine di un mondo fantasmagorico.

L'appartamento diviene lo snodo di un mondo anomalo. Proprio al suo interno si incrociano le macchinazioni delle forze infernali, la mistica della finzione burocratica e la quotidiana guerra dei nervi. Come tutte le "maledizioni" presenti nel romanzo hanno una semantica duplice (sono contemporaneamente interiezio-

<sup>1</sup> Si veda S. Lur'e, "Dom v lesu", *Jazyk i literatura*, 1932 (VIII), pp. 159–163; V. Propp, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1986, pp. 42–53 e 97–103. Sulla simbologia della casa si vedano G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1957 e V. Ivanov – V. Toporov, *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie aspekty*, Moskva 1965, pp. 168–175.

<sup>2</sup> Il testo originale riporta poi parte di un tropario che si esegue durante la celebrazione della Pasqua ortodossa: "Christos voskresse iz mertvych smert'ju smert' poprav i suščim vo grobech život darovav" [Cristo è risorto dai morti, con la sua morte ha vinto la morte e ai morti ha dato la vita]. (ndt).

<sup>3</sup> Ivi, p. 5.

<sup>4</sup> La domanda riecheggia il problema della residenza, affrontato continuamente da tutti i personaggi del romanzo.

<sup>5</sup> M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, traduzione di V. Drisdo, Torino 1967, p. 20.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ivi, p. 66.

<sup>8</sup> Ivi, p. 53.

ni con valore emotivo e significati oggettivi)<sup>9</sup>, così anche le conversazioni relative specificatamente agli spazi abitativi hanno di regola una semantica duplice con un sottinteso assurdo o diabolico. È il caso della frase “Non è permesso stare sulla metà del defunto!”<sup>10</sup>: dietro il gergo immobiliare (è vietato sostare nei locali in precedenza occupati dal defunto Berlioz) fa capolino la terrificante immagine di Korov’ev seduto sopra una metà del morto (un’immagine alimentata dalle storie sulla sparizione della testa di Berlioz e sulla decapitazione di Bengal’skij)<sup>11</sup>.

Che l’appartamento sia non un luogo di vita ma qualcosa di diametralmente opposto lo dimostra l’insistenza sul legame fra il tema dell’appartamento e quello della morte. La parola “appartamento” si incontra per la prima volta nel romanzo in un contesto molto malaugurante: dopo aver preannunciato la morte di Berlioz, alla domanda: “Ma allora... dove abiterà?” Voland risponde: “Nel suo appartamento”<sup>12</sup>. Questo tema si sviluppa ulteriormente nelle parole di Korov’ev all’indirizzo di Nikanor Ivanovič: “a lui, al defunto, non importa niente. [...] Ne convenga, Nikanor Ivanovič, quest’appartamento a che gli serve adesso?”<sup>13</sup>. Lo zio di Berlioz compare a Mosca con l’intento di “prendere una residenza [...] nelle tre stanze del defunto nipote”<sup>14</sup>. La morte del nipote è una tappa nel processo di risoluzione del problema abitativo: “il telegramma sconvolse Maksimilian Andreevič. Era un’occasione che sarebbe stato un peccato lasciarsi sfuggire. La gente pratica sa che possibilità del genere non si presentano due volte”<sup>15</sup>. La scomparsa di un parente è una buona occasione da non lasciarsi scappare.

L’“appartamentino” numero 50 è sede di apparizioni malefiche, iniziate però molto prima che vi si installassero Voland e il suo seguito: la casa della gioielliera è

<sup>9</sup> Voland è “capriccioso” come un diavolo (Ivi, p. 93): “Ma [Lichodeev] è già andato, è già andato!”, gridò l’interprete. [...] ‘Chi diavolo sa dove si trova a quest’ora!’ (Ibidem); “Buttatelo fuori, il diavolo mi porti!”. E l’altro, si figurì, sorride e dice: ‘Il diavolo se la porti? Perché no, d’accordo!’ (Ivi, p. 183) e altre.

<sup>10</sup> Ivi, p. 92.

<sup>11</sup> Si veda il monologo di Voland: “Ero lì! Mi creda, zac, e via la testa! La gamba destra, crac, spaccata in due! La gamba sinistra, crac, spaccata in due!”, Ivi, p. 192.

<sup>12</sup> Ivi, p. 40.

<sup>13</sup> Ivi, p. 93.

<sup>14</sup> Ivi, p. 191.

<sup>15</sup> Ivi, p. 190.

sempre stata “poco simpatica”. Le “strane sparizioni” che vi accadono non la rendono però un caso unico nel romanzo: la caratteristica principale delle anticase è che in esse non si vive, ma da esse si sparisce (si fugge di corsa, si vola via o si esce per sparire senza lasciare traccia). L’irrazionalità dell’appartamento diviene evidente grazie al racconto parallelo di come

per chi conosce la quinta dimensione è una bazzecola allargare un alloggio fino alla grandezza desiderata<sup>16</sup>.

E di come “un abitante di questa città”

senza quinta dimensione e altre cose che fanno perdere la tramontana

abbia trasformato un appartamento di tre stanze in uno di quattro, e in seguito

lo scambiò con due appartamenti singoli in due diversi rioni di Mosca: uno di tre e l’altro di due stanze. Quello di tre stanze lo barattò con due singoli di due stanze l’uno [...] e lei mi viene a parlare della quinta dimensione!<sup>17</sup>.

La carica irrazionale della contraddizione fra la caccia generale all’“alloggio” (il tentativo di Poplavskij di scambiare “un appartamento sulla via Institutskaja” a Kiev con “un altro a Mosca”<sup>18</sup> rende evidente sia il carattere convenzionale del gergo burocratico e immobiliare, sia l’assoluta impossibilità di realizzare l’azione: vivere nell’alloggio è come “stare sulla metà del defunto”) e l’inconciliabilità di questo concetto con la vita si mostra nell’urlo di Bengal’skij:

“Ridatemi la mia testa, la mia testa... Prendetevi l’appartamento [...] ridatemi la mia testa!”<sup>19</sup>.

L’appartamento in Bulgakov ha un aspetto decisamente inabitabile. Nella casa numero 13 (!), nella quale Ivan irrompe inseguendo Voland,

non dovette aspettare a lungo. La porta gli fu aperta da una bimbetta sui cinque-sei anni che se ne andò via subito senza chiedergli niente. L’enorme anticamera, estremamente trascurata, era illuminata debolmente da una minuscola lampadina a filamento di carbone appesa sotto l’alto soffitto nero di sporcizia; al muro era agganciata una bicicletta senza gomme; c’era un’enorme cassapanca rivestita di ferro, e sul palchetto sopra l’attaccapanni si trovava un berretto invernale coi lunghi copriorecchi penzolanti. Dietro una delle porte, un’echeggiante voce maschile urlava iracunda nell’apparecchio radiofonico una poesia<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Ivi, p. 244.

<sup>17</sup> Ivi, p. 245.

<sup>18</sup> Ivi, p. 191.

<sup>19</sup> Ivi, p. 122.

<sup>20</sup> Ivi, p. 48.

Proprio a questo punto Ivan si imbatte in “una signora nuda” alla luce “infernale” delle “braci accese nello scaldabagno”<sup>21</sup>.

Tuttavia i segni che distinguono l’anticasa dalla casa non possono essere ricondotti solo alla trascuratezza, all’ incuria e all’ assenza di tepore domestico proprie degli appartamenti in coabitazione. “Margherita Nikolaevna [...] non sapeva quanto fosse orribile la vita in un appartamento in comune”<sup>22</sup>, ma anche lei sente che in una casa indipendente non si può vivere, vi si può solo morire. Egualmente Ponzio Pilato odia il palazzo di Erode: infatti vive, mangia e dorme sotto le colonne del porticato e non riesce a entrare nel palazzo nemmeno durante la tempesta (“Non riesco a dormire”) <sup>23</sup>. Pilato entra nel palazzo solo una volta in tutto il romanzo:

in una stanza ombreggiata da scuri tendaggi Pilato ebbe un incontro con un uomo il cui volto era seminascosto da un cappuccio<sup>24</sup>.

Le stanze non vengono usate per viverci, ma per incontrare il capo della guardia segreta. Nisa e Afranio “scompaiono all’interno della casa”<sup>25</sup> per accordarsi sul prezzo dell’omicidio di Giuda:

per ammazzare un uomo con l’aiuto di una donna, di denaro ne occorre moltissimo<sup>26</sup>.

Nelle storie degli avvelenatori, assassini, traditori presenti al ballo di Satana vengono talvolta menzionate le pareti delle stanze, che hanno un ruolo estremamente infausto. Quando “la notizia della morte di Berlioz si diffuse per tutta la casa”, Nikanor Ivanovič ricevette “trentadue domande” che “rivendicavano i locali del defunto”<sup>27</sup>. “Esse contenevano suppliche, minacce, cavilli, delazioni”<sup>28</sup>. L’appartamento diviene sinonimo di qualcosa di oscuro e soprattutto di delazione. L’avidità immobiliare è stata la causa della delazione di Aloizij Mogaryč contro il Maestro:

“Mogaryč?”, domandò Azazello all’individuo piovuto dal cielo.

“Aloizij Mogaryč”, rispose colui, tremando.

“È lei che, dopo aver letto l’articolo di Latunskij sul romanzo di quest’uomo, scrisse un reclamo contro di lui, informando che egli teneva in casa letteratura illegale?”, domandò Azazello.

Il neoapparso signore illividi e si sciolse in lacrime di contrizione. “Lei voleva trasferirsi nelle sue stanze?”, chiese Azazello, con tutta la cordialità possibile, parlando nel naso<sup>29</sup>.

Il problema abitativo assume il carattere di capiente simbolo. La “gente normale... in fondo, ricorda quella di prima, ma è stata rovinata dal problema degli alloggi”<sup>30</sup>, sintetizza Voland.

Tuttavia nel romanzo l’anticasa non è rappresentata solo dagli appartamenti. I destini dei vari personaggi li portano in molte “case”, fra le quali le più importanti sono la casa di Griboedov, il manicomio e la colonia estiva: “una casupola di tronchi, forse una cucina isolata, oppure un capanno da bagno o sa il diavolo che cosa”, “[un] sito infernale per una persona viva”<sup>31</sup> in cui si ritrova il Maestro nel sogno di Margherita. Particolarmente importante è la casa di Griboedov: in essa il significato che, nella storia della cultura, viene tradizionalmente riposto nel concetto di “casa” viene completamente rovesciato. Tutto è falso, dall’annuncio “Rivolgersi a M.V. Podložnaja” all’ “iscrizione [...] incomprendibile: Perelygino”<sup>32</sup>.

È indicativo che proprio sui luoghi assurti a simbolo venga calata una sentenza: Margherita punisce l’appartamento (ma salva Latunskij dal seguito di Voland), mentre Korov’ev e Behemot incendiano la casa di Griboedov.

La natura diabolica delle pseudocase viene proiettata anche sul loro agglomerato, la città. All’inizio e alla fine del romanzo vediamo alcune case al tramonto. Voland

soffermò lo sguardo sui piani superiori, i cui vetri riflettevano, abbaglianti, il sole frantumato che abbandonava per sempre Michail Aleksandrovič<sup>33</sup>.

A metà del ventinovesimo capitolo:

la luce abbagliante e frantumata del sole accendersi nelle finestre poste a ovest dei piani superiori dei casamenti. L’occhio di Voland ardeva come una di quelle finestre, benché egli sedesse con le spalle rivolte al tramonto<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Ivi, p. 283.

<sup>30</sup> Ivi, p. 121.

<sup>31</sup> Ivi, p. 213.

<sup>32</sup> Ivi, p. 52 [si tratta di nomi parlanti: l’aggettivo *podložnyj* – di cui *podložnaja* è la forma femminile – significa falso, bugiardo. Il toponimo inventato Perelygino è formato sulla radice del verbo *lgat’*, mentire, sul modello di nomi di luogo realmente esistenti (si veda Peredelkino, villaggio fuori Mosca) (ndt)].

<sup>33</sup> Ivi, p. 8.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 351–352.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ivi, p. 211.

<sup>23</sup> Ivi, p. 298.

<sup>24</sup> Ivi, p. 35.

<sup>25</sup> Ivi, p. 305.

<sup>26</sup> Ivi, p. 315.

<sup>27</sup> Ivi, p. 90.

<sup>28</sup> Ibidem.

Il paragone con l'occhio di Voland evidenzia il significato funesto di queste finestre ardenti, avvicinando il loro bagliore al riflesso, tante volte ricordato nel romanzo, delle braci accese. In generale le finestre illuminate sono indizio dell'antimondo.

Bulgakov realizza la contrapposizione fra la Casa di vivi e l'anticasa di pseudovivi con l'aiuto di una serie di indizi ricorrenti, soprattutto la luce e i suoni. Così, ad esempio, dalle anticase viene la musica di un grammofofono ("nelle mie stanze suonava un grammofofono"<sup>35</sup>), ricorda il Maestro raccontando di quando, una notte di gennaio, con addosso un cappotto dai bottoni strappati si recò nel suo scantinato occupato da Aloizij Mogaryč) e le trasmissioni radiofoniche uguali in tutti gli appartamenti. Il suono di un pianoforte è invece indizio di una casa. La duplice natura dell'appartamento numero 50, in particolare, si rivela nel susseguirsi della musica ora del pianoforte, ora del grammofofono.

Utilizzando un linguaggio spaziale per esprimere concetti non spaziali, Bulgakov rende la Casa il centro della spiritualità che si manifesta in una ricca cultura interiore, nell'amore e nell'arte. La spiritualità crea in Bulgakov una gerarchia complessa: al livello più basso si trova la sterile assenza di spiritualità, mentre al livello più alto sta la spiritualità assoluta. La prima ha bisogno di un alloggio, ma non di una Casa; la seconda, invece, non necessita di una Casa: non ne ha bisogno Jeshua, la cui vita terrena è una strada senza fine. Nei suoi sogni più felici Ponzio Pilato si vede camminare all'infinito su un raggio lunare.

Tra questi due poli tuttavia si trova l'ampio e ambiguo mondo della vita. Nei suoi strati inferiori ci imbattiamo in crudeli intrighi d'ispirazione diabolica, che agitano e eccitano l'inerte mondo della non-spiritualità, introducendovi l'ironia, lo scherno e scuotendolo. Questi giochi feroci risvegliano chi si può risvegliare e, in fin dei conti, permettono che vinca una spiritualità più alta di quanto lo siano loro stessi. Tale è il senso dell'epigrafe tratta da Goethe, non priva di un certo manicheismo:

"Dunque tu chi sei?"

"Una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene".

A un livello superiore si trova l'arte: essa ha natura del tutto umana e non si innalza fino all'assoluto (il Mae-

stro "non ha meritato la luce"<sup>36</sup>), ma è posta gerarchicamente più in alto dei servitori di Voland, fisicamente più forti, o dei personaggi non privi di talento artistico come Afranio. Questa enorme (rispetto a loro) spiritualità nell'aspetto che ci interessa si mostra in modo spaziale. Il gruppo di Voland, arrivato a Mosca, si sistema nell'appartamento, Afranio e Pilato si incontrano nel palazzo, e il Maestro ha bisogno di una Casa. La sua ricerca è uno dei punti di vista dal quale si può descrivere il percorso del Maestro: come un viaggio.

La storia del Maestro presenta passaggi netti da uno spazio a un altro. Comincia con la vincita di centomila rubli e la trasformazione del traduttore e operatore museale in uno scrittore e maestro.

Dopo che ebbe vinto centomila rubli, l'enigmatico ospite di Ivan si comportò in questo modo: comperò dei libri<sup>37</sup>, lasciò la sua camera sulla Mjasnickaja...<sup>38</sup>.

### Il Maestro

affittò da un capomastro [...] due camere nello scantinato di una casetta col giardino.

[...] "Oh, era l'età dell'oro!", sussurrava il narratore con gli occhi scintillanti. "Un appartamento indipendente, con suo ingresso, e nell'ingresso un lavandino", sottolineò con particolare orgoglio, chi sa poi perché. [...] Nella stufa il fuoco era sempre acceso!<sup>39</sup> [...] Nella prima stanza – una stanza enorme: quattordici metri! – libri, e ancora libri, e la stufa"<sup>40</sup>.

Il nuovo alloggio del Maestro è un "appartamento". A renderlo una Casa non è il lavandino nell'ingresso, ma l'intimità data dalla spiritualità e dalla cultura. Per

<sup>36</sup> "Non ha meritato la luce, ha meritato il riposo, – disse Levi con voce mesta", Ivi, p. 352 (ndt).

<sup>37</sup> I libri sono un indizio immancabile della Casa, poiché implicano non solo spiritualità, ma anche un particolare clima di confort intellettuale. Nella casa dei Turbin si trovano "la lampada di bronzo col paralume, gli scaffali più belli del mondo coperti di libri che mandavano un misterioso odore di cioccolata antica, con Nataša Rostova, con la *Figlia del capitano*", Idem, *La guardia bianca*, traduzione di E. Lo Gatto, Torino 1967, p. 13. A essi è legata "la vita di cui si parla nei libri", Ibidem. Il decadimento della Casa si esprime nel fatto che "la *Figlia del capitano* sarà bruciata nella stufa", Ibidem.

<sup>38</sup> M. Bulgakov, *Il Maestro*, op. cit., p. 133.

<sup>39</sup> "Molti anni prima della morte [della madre], nella casa n. 13 all'Alekseevskij spusk, la stufa di maiolica olandese nella sala da pranzo aveva riscaldato e veduto crescere la piccola Elena, il primogenito Aleksej e l'ancora piccino piccino Nikolka. Quante volte accanto alla stufa di maiolica rovente era stato letto *Il carpentiere di Saardam*, l'orologio aveva suonato la gavotta, e verso la fine di dicembre s'era fatto sentire l'odore della resina", Idem, *La guardia*, op. cit., p. 12. La stufa diventa simbolo di focolare domestico. Una stufa in casa rappresenta i penati, gli dei della casa, e a essa si oppone il diabolico riflesso delle braci nell'appartamento così come all'opposto della luce delle candele sulle finestre della Casa sta la luce elettrica dell'anticasa.

<sup>40</sup> Idem, *Il Maestro*, op. cit., pp. 133-134.

<sup>35</sup> Ivi, p. 143.

Bulgakov, così come per Puškin negli anni Trenta dell'Ottocento, la cultura è inseparabile dalla vita intima e segreta. Il lavoro sul romanzo trasforma l'appartamento in uno scantinato della Casa della poesia, alla quale si contrappone la casa di Griboedov dove, fuori da un'atmosfera culturale pudicamente intima, "come ananas nelle serre" doveva maturare "il futuro autore del *Don Chisciotte* o del *Faust*"<sup>41</sup> e colui che "tanto per cominciare, offrirà ai lettori *L'ispettore* o, nel peggiore dei casi, l'*Evgenij Onegin*"<sup>42</sup>. È stato sufficiente che il Maestro abbia smesso di scrivere perché la Casa si trasformasse in un misero scantinato: "Mi hanno spezzato, m'annoio e voglio andare nello scantinato"<sup>43</sup>. E Voland così riassume:

Sicché, dunque, l'uomo che ha scritto la storia di Ponzio Pilato si ritira in uno scantinato, con l'intenzione di accomodarsi là, sotto la lampada, e di andare a chiedere l'elemosina?<sup>44</sup>

### Il Maestro riceve comunque una Casa.

"Ascolta la quiete", diceva Margherita al Maestro, e la sabbia frusciava sotto i suoi piedi nudi, "ascolta e godi ciò che non ti hanno mai concesso in vita: il silenzio. Guarda, ecco là davanti la tua casa eterna, che ti è stata data per ricompensa. Già vedo la trifora e la vite che s'attorcchia e s'alza fino al tetto. Ecco la tua casa, la tua casa eterna"<sup>45</sup>.

Dopo aver superato tutte le prove delle pseudocase, di un "sito infernale per una persona viva", del manicomio, ed essersi purificato con il volo (compagno inseparabile nell'uscita dal mondo degli appartamenti), il Maestro ottiene un mondo di tenera vita casalinga impregnata di cultura (che è il lavoro spirituale delle generazioni precedenti), di "clima d'amore", un mondo nel quale non abita più la crudeltà.

So che alla sera ti verranno a salutare coloro che tu ami, che ti interessano e che non ti inquieteranno. Suoneranno per te, canteranno per te, vedrai che luce ci sarà nella camera quando saranno accese le candele. Ti addormenterai, col tuo berretto consueto ed eterno, ti addormenterai col sorriso sulle labbra<sup>46</sup>.

Un aspetto particolare de *Il Maestro e Margherita* da noi analizzato è interessante poiché permette di inserire il romanzo nel contesto più generale dell'opera di Bulgakov. *La guardia bianca* può essere considerato un testo sulla distruzione del mondo domestico: non per nulla

inizia con la morte della madre, la descrizione poetica del "nido natio" e, contemporaneamente, con una terribile premonizione:

Cadranno le mura, volerà via il falco allarmato dal guanto bianco, si spegnerà la fiamma nella lampada di bronzo. [...] La madre ha detto ai figli: "Vivete". Ed essi dovranno soffrire e morire<sup>47</sup>.

All'altro capo dell'opera di Bulgakov si trova il *Romanzo teatrale*: in esso uno scrittore senza casa (che vive in una misera stanza, la quale smette di essere tale per diventare la cabina di una nave nel momento in cui è impegnato a scrivere il suo romanzo) fa risorgere la casa dei Turbin:

Allora, di sera, cominciava a sembrarmi che sulla pagina bianca apparisse qualcosa di colorato. Guardando meglio, socchiudendo gli occhi, mi convinsi che era un'immagine. Anzi, questa immagine non era piatta ma tridimensionale, come una scatoletta, e attraverso le righe si vedeva che dentro era accesa una luce e vi si muovevano quelle stesse figure descritte nel romanzo. [...] Col passare del tempo la camera nel libro cominciò a risuonare. Sentivo chiaramente il suono del pianoforte. [...] Suonano il pianoforte sul mio tavolo<sup>48</sup>.

In seguito la scatola crescerà fino a diventare una Scenastudio e i protagonisti riotterrano la Casa che avevano perduto<sup>49</sup>.

Al punto più basso di questa curva sta *L'appartamento di Zoja*. Proprio in quest'opera la casa assume quel significato simbolico che ci è noto da *Il Maestro e Margherita*. E proprio questo romanzo è contemporaneamente parte della profondissima tradizione letteraria e mitologica e consuntivo organico dell'evoluzione del suo autore.

La casa in Bulgakov è uno spazio interno e chiuso che trasmette i concetti di sicurezza, armonia culturale, attività creativa. Fuori di essa regnano distruzione, caos e morte. L'appartamento rappresenta il caos che, assunta la forma di Casa, la allontana dalla vita. Il fatto che la Casa e l'Appartamento (in special modo quello in coabitazione, ovviamente) stiano agli antipodi comporta che l'indizio abitativo fondamentale della casa – ovvero il suo essere alloggio, spazio abitativo – venga percepito

<sup>47</sup> Idem, *La guardia*, op. cit., p. 13.

<sup>48</sup> M. Bulgakov, *Romanzo teatrale*, traduzione di V. Drisdo, Torino 1966, p. 59.

<sup>49</sup> La forza evocativa del teatro è specularmente simmetrica al globo magico e con poteri distruttivi di Voland: "Una casetta, delle dimensioni di un pisellino, crebbe sino a diventare grossa come una scatola di fiammiferi" (M. Bulgakov, *Il Maestro*, op. cit., p. 253). Qui una casa reale rimpicciolisce fino a diventare una scatola e perde realtà, là una scatola cresce fino alle dimensioni di una vera casa e diviene reale.

<sup>41</sup> Ivi, p. 343.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ivi, p. 286.

<sup>44</sup> Ivi, p. 287.

<sup>45</sup> Ivi, p. 374.

<sup>46</sup> Ibidem.

come insignificante: rimangono solo indizi semiotici. La Casa si trasforma in elemento segnico dello spazio culturale.

Qui scopriamo un principio importante del pensiero culturale umano: uno spazio reale diviene rappresenta-

zione iconica della semiosfera, ovvero un linguaggio con il quale si esprimono svariati significati extraspaziali; la semiosfera, a sua volta, trasforma a sua immagine e somiglianza lo spazio reale che circonda l'essere umano.

[Ju.M. Lotman, "Dom v 'Mastere i Margarite'", Idem, *Vnutri misljaščich mirov: čelovek – tekst – semiosfera – kul'tura*, Moskva 1996, pp. 264–275. Traduzione dal russo di Marta Vanin]

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)