

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA  
Dottorato in Scienze del Testo

collana  
TEMA E VARIAZIONI  
Quaderni di studi slavi

*Direttori:* Michaela Böhmig, Claudia Scandura

*Comitato editoriale:* Enza Dammiano, Eleonora Gironi Carnevale,  
Emilio Mari, Olga Trukhanova





Università degli studi di Napoli "L'Orientale"  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**Lo spazio e il tempo**  
**Categorie filosofiche e forme narrative**  
**in area slava**

*a cura di*

Enza Dammiano, Eleonora Gironi Carnevale,  
Emilio Mari, Olga Trukhanova

NAPOLI  
2016

Il presente quaderno è stato pubblicato grazie ai contributi del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell' Università degli studi di Napoli "L'Orientale" e del Dottorato in Scienze del Testo della Sapienza Università di Roma.

© Università degli studi di Napoli "L'Orientale"  
Napoli 2016

Tutti i diritti di riproduzione sono riservati. Sono pertanto vietate la conservazione in sistemi reperimento dati e la riproduzione o la trasmissione anche parziale, in qualsiasi forma e mezzo (elettronico, meccanico, incluse fotocopie e registrazioni) senza il previo consenso scritto dell'editore.

Progetto grafico e copertina a cura di Sara Gironi Carnevale

IMPAGINAZIONE E FOTORITOCICO / LAYOUT AND PHOTO EDITING  
Vincenzo Cipullo - Università degli studi di Napoli "L'Orientale"



*Prodotto da*

**IL TORCOLIERE** · *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
finito di stampare nel mese di Maggio 2016

## INDICE

Prefazione .....	9
MICHAELA BÖHMIG, CLAUDIA SCANDURA	
ELEONORA BENTIVOGLI	
Simultaneità pittorica e narrativa: tre brevi prose čakpiane.....	11
FRANCESCO BIGO	
La naturalità del soprannaturale: spazio e tempo nei <i>Canti degli slavi orientali</i> di Ljudmila Petruševskaja .....	29
ENZA DAMMIANO	
<i>I ja vičožu iz prostranstva</i> : lo spazio-tempo in Osip Mandel'štam .....	37
DONATELLA DI LEO	
Sovrapposizioni spazio-temporali in <i>Master i Margarita</i> di M. Bulgakov .....	47
ELEONORA GIRONI CARNEVALE	
Il malinconico: implicazioni spazio-temporali di una <i>Pathosformel</i> in <i>Sfinks</i> di Andrej Belyj.....	63
GIULIA IMBRIACO	
Vladimir Sorokin e il tempo ciclico in <i>Očered' e Den' opričnika</i> .....	77
ANASTASIA KONDRASHEVA	
Il continuum spazio-temporale di Roma nella poesia russa contemporanea (sull'esempio dell'opera di Aleksandra Petrova).....	99
KRISTINA LANDA	
Il «luogo» della <i>visio</i> in Vjačeslav Ivanov: metafisica medievale in alcune sue poesie.....	113
EMILIO MARI	
Lo sguardo dall'oblò: paesaggio urbano e spazio altro nel <i>račk</i> .....	129

GLEB MASLOV

Prostranstvo i vremena v povesti Andreja Belogo *Kotik Letaevo* ..... 151

OLGA TRUKHANOVA

Iosif Brodskij: il Tempo avvolge lo Spazio ..... 163

BIBLIOGRAFIA ..... 175

NOTE BIOGRAFICHE DEGLI AUTORI ..... 187

INDICE DEI NOMI ..... 191

DONATELLA DI LEO\*

SOVRAPPOSIZIONI SPAZIO-TEMPORALI  
IN *MASTER I MARGARITA* DI M. BULGAKOV

Nel 1983, durante la XVII Conferenza generale di pesi e misure, l'Accademia delle Scienze di Francia che, tra l'altro, compie studi sullo spazio, ha ridefinito il metro in questo modo: «Un metro è la distanza percorsa dalla luce nel vuoto in una frazione di secondo pari a  $1/299\,792\,45$ ». Questa definizione è tuttora valida e mi piace sottolineare come la scienza esatta ricorra al tempo per misurare lo spazio.

Sebbene le ultime tendenze sociologiche mirino a spazializzare tutte le dimensioni spirituali o intellettuali, che dir si voglia, di una cultura<sup>1</sup>, e – agguirei – a materializzare lo spirituale, il caso del romanzo bulgakoviano va in direzione opposta, cioè verso una smaterializzazione dello spazio che viene organizzato dal tempo. Ogni narrazione, infatti, è tendenzialmente retrospettiva ed è proprio la categoria temporale, secondo le teorie di Eberhard Lämmert esposte in *Bauformen des Erzählens*<sup>2</sup> (Strutture della narrazione, 1955) a permettere lo sviluppo della storia: in quanto successione di eventi, ogni storia si sviluppa in un determinato decorso cronologico. Non tutto, infatti, può essere ridotto alla dimensione spaziale, nel senso che non può essere in via assoluta spazializzato anche il tempo, ma è piuttosto il tempo a racchiudere lo spazio, o meglio, a organizzarlo (pensiamo a come i confini territoriali siano mutati nel corso del tempo per effetto di cambiamenti politici). Infine, il tempo è, se vogliamo, una categoria trascendentale, rispetto all'empirismo dello spazio (Sant'Agostino, come sappiamo, definisce il tempo come distensione dell'anima<sup>3</sup>). In *Master i Margarita* (Il Maestro e Mar-

---

\* Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

<sup>1</sup> Cfr. G. Simmel, *Ventura e sventura della modernità*, Bollati Boringhieri, Torino 2003; K. Schögl, *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, Hanser, München-Wien 2003; D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbeck bei Hamburg 2010 (4 ed.).

<sup>2</sup> A sua volta una sistematizzazione delle teorie di Günther Müller, i cui saggi e studi programmatici sono stati successivamente raccolti nel volume *Morphologische Poetik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1968.

<sup>3</sup> «In te, anima mia, misuro il tempo. [...] In te, dico, io misuro il tempo. Sì, l'impressione che le cose passando producono in te rimane quando le cose son passate: è questa che è presente, non quelle, che son passate perché lei ne nascesse. È questa che misuro, quando misuro il tempo». S. Agostino, *Le Confessioni*, XI, 27.36.

gherita, 1966-1967) di Bulgakov si può osservare come lo spazio venga letteralmente travolto dal tempo, in una sorta di 'temporalizzazione spaziale' che permette cambi di scena immediati, come da tecnica cinematografica del montaggio alternato in cui prevalgono salti da una vicenda a un'altra in una regia che sviluppa simultaneamente diverse sequenze narrative. Nel romanzo certamente le sequenze narrative non sono simultanee, giacché vi è sempre un decorso nel tempo, ma nella ricostruzione fittizia delle vicende rappresentate gli spazi, o meglio, i luoghi di *Maestro e Margherita* appaiono sovrapposti, tanto che la distanza è resa presente e lo spazio viene sintetizzato dal tempo.

Michail A. Bulgakov (1891-1940) lavora sin dal 1926, con ripetute interruzioni, a quello che sarebbe diventato il suo romanzo più celebre, pubblicato per la prima volta in Unione Sovietica soltanto nel 1966 nel clima di 'disgelo' e di destalinizzazione<sup>4</sup>. Romanzo fantastico, filosofico, onirico, satirico, pamphlet politico, *Il Maestro e Margherita* è un capolavoro che coniuga finzione, ironia, inquietudini metafisiche e contiene tutti i motivi letterari cari all'autore<sup>5</sup>. La struttura del romanzo si fonda sulle sovrapposizioni degli

---

<sup>4</sup> Il romanzo fu pubblicato in un'edizione censurata sulla rivista "Moskva", XI (1966) e I (1967). La prima edizione completa fu pubblicata a Berna nel 1967 dall'editore Scherz. In italiano uscì lo stesso anno presso due editori diversi: Einaudi (Torino) e De Donato (Bari).

<sup>5</sup> In quasi tutte le opere di Bulgakov vi è un eroe che, solitario e abbandonato in un mondo estraneo e ostile, ottiene aiuto da un'entità superiore dotata di un potere sovranaturale. Questo 'invariante' si ricollega ora alla figura evangelica del Figlio abbandonato sulla terra con una missione redentrice, ora al tema faustiano del ricorso alla potenza infernale, ora al problema etico del rapporto tra uno scrittore o uno scienziato e il potere illimitato. Già prima del *Maestro e Margherita* i racconti degli anni Venti combinano fantastico, utopia tecnocratica e satira sociale. *Rokovye jajca* (Le uova fatali, 1924) e *Sobač'e serdce* (Cuore di cane, 1925) presentano una figura faustiana di scienziato che fa una scoperta geniale riguardo al mistero della vita ma che, impotente a lottare contro le forze ostili del caos e dell'ignoranza, finisce col rinunciare alla sua scoperta. *Diavol'jada* (Diavoleide, 1925) rappresenta, secondo un modulo grottesco, una macchina burocratica inceppata il cui funzionamento sempre più assurdo volge verso la fantasmagoria diabolica. Nei *Zapiski junogo vrača* (Appunti di un giovane medico, 1925-1926) il medico stringe un patto con il diavolo per poter guarire i malati. Cfr. B. Gasparov, *Michail Bulgakov*, in *Storia della letteratura russa*, a cura di E. Etkind et al., Einaudi, Torino 1991, vol. III, 3, pp. 254-260. Sulla biografia e sull'opera di M. Bulgakov esiste una sterminata bibliografia. Mi limito a citare soltanto alcuni titoli: M. Mercadante, *L'impareggiabile sferza satirica dei Racconti fantastici di M. A. Bulgakov*, Kimerik, Patti 2012; V. Sacharov, *L'addio e il volo: biografia letteraria di Michail Bulgakov*, trad. e cura di E. Magnanini, Il cardo, Venezia 1995; *Tvorčestvo Michaila Bulgakova: issledovanija, materiali, bibliografija*, Nauka, Sankt-Peterburg 1991-1995, 3 voll.; L. Milne, *Mikhail Bulgakov. A Critical Biography*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1990; V. Petelin, *M. Bulgakov. Žizn', ličnost', tvorčestvo*, Moskovskij rabočij, Moskva 1989; M. Čudakova, *Žizneopisanie Michaila Bulgakova*, Kniga, Moskva 1988; *Atti del convegno «Michail Bulgakov»*: Gargnano del Garda, 17-22 settembre 1984, a cura di E. Bazzarelli et al., Università degli Studi di Milano. Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale; Consiglio Nazionale delle Ricerche, Milano 1985; N.



spazi e dei tempi di tre piani narrativi che si intersecano e producono un incedere diacronico di storie parallele organizzate a modo di scatole cinesi. I tre filoni narrativi sono così materialmente distribuiti nello spazio del romanzo (cfr. Appendice 3. Schema dell'incedere narrativo):

1. la storia del diavolo sopraggiunto nella Mosca degli anni Trenta interessa il capitolo I, poi dal III al XII, XIV e XV, XVII e XVIII, XXVII e XXVIII;
2. la storia d'amore del Maestro e di Margherita è contenuta nei capitoli XIII, dal XIX al XXIV, dal XXIX al XXXII;
3. la storia di Ponzio Pilato, che si interseca con la storia del Maestro e Margherita e con quella di Ivan Bezdomnyj, interessa i capitoli II, XVI, XXV, XXVI.

Questa osservazione, lungi dall'essere un'osservazione puramente matematica, mira a formulare delle considerazioni preliminari: al primo livello narrativo (diavolo a Mosca) sono attribuiti 17 capitoli, al secondo livello narrativo (storia del Maestro e Margherita) 11 capitoli, al terzo (storia di Pilato) 4 capitoli (cfr. Appendice 1. Schema generale della struttura interna). La macrostoria è dunque costituita dall'arrivo del diavolo a Mosca che contiene la storia del Maestro e di Margherita, involucro, a sua volta, del romanzo del Maestro, cioè della storia di Pilato. Lo schema rivela la struttura del romanzo nel romanzo, struttura totalmente scompaginata nello sviluppo narrativo attraverso un gioco di rimandi, flashback, anticipazioni... tutti risolti nell'Epilogo. Lo schema qui proposto, inoltre, lascia emergere il grado di importanza accordata a ciascun livello narrativo: alla macrostoria (il diavolo getta scompiglio nella società, turba l'ordine pubblico, sfascia l'organizzazione burocratica) è destinato lo spazio narrativo maggiore. A ben ragione si può dire che *Il Maestro e Margherita* è un romanzo sulla società degli anni Trenta, un romanzo sociale, una satira rivestita di elementi fantastici, di apparizioni oniriche, di suggestioni irreali che rafforzano il senso della burla fino a sfiorare il grottesco. Se questa storia occupa lo spazio maggiore nell'economia del romanzo, sembra un controsenso che l'opera porti come titolo *Il Maestro e Margherita*, riferito alla prima microsequenza o sottosequenza narrativa. Qui dobbiamo soffermarci su alcuni punti: innanzitutto,

---

Natov, *Mikhail Bulgakov*, Twayne Publishers, Boston 1985; E. Proffer, *Bulgakov: Life and Work*, Ardis, Ann Arbor 1984; K. Sahni, *A Mind in Ferment. Mikhail Bulgakov's Prose*, Arnold-Heinemann, New Delhi 1984; R. Giuliani Di Meo, *Michail Bulgakov*, La Nuova Italia, Firenze 1981; A. Colin Wright, *Mikhail Bulgakov. Life and Interpretation*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 1978; E. Bazzarelli, *Invito alla lettura di M.A. Bulgakov*, Mursia, Milano 1976; R. Risaliti, *M. A. Bulgakov*, Lito-offset Felici, Pisa 1972.

bisogna dire che il nucleo centrale 'dei romanzi' è costituito proprio da questo livello intermedio che collega gli altri due piani narrativi, mentre il nesso tra i vari livelli è dato dalla figura di Woland, che può essere considerato il motore della trama. Il primo asse narrativo fu concepito da Bulgakov verso la fine degli anni Venti e, infatti, una delle varianti del titolo dell'opera recitava *Konsul'tant s kopytom* (Il consulente dal piede biforcuto), titolo che ben si conciliava con il contenuto del romanzo. Nel corso degli anni Trenta Bulgakov integrò la trama con la storia del Maestro e di Margherita (per certi aspetti questa storia d'amore ricorda quella di Bulgakov con la sua terza moglie Elena Bulgakova)<sup>6</sup>. Di qui il titolo definitivo che crea anche un parallelismo tra il Maestro e Jeshua Hanozri, ovverosia Gesù, anch'egli chiamato Maestro, e quindi con la storia narrata nel manoscritto recuperato dall'intervento di Satana grazie all'amore di Margherita.

L'ultimo universo narrativo è costituito dalla storia di Pilato, cioè dal romanzo stesso del Maestro di cui sono riportati quattro capitoli. Paradossalmente proprio l'argomento dell'ultima microsequenza narrativa muove tutti gli intricati fili della trama, dall'apparizione del diavolo alla storia del Maestro, alla liberazione di Pilato, fili che si sciolgono nell'Epilogo, cioè nel capitolo XXXIII, un numero non a caso: a 33 anni avviene la morte di Gesù, nel capitolo XXXIII confluiscono e si risolvono le tre linee narrative del romanzo, la quiete torna a Mosca, dove la squadra investigativa ha cercato di dare una spiegazione a tutti gli avvenimenti desueti avvenuti nella capitale nel giro di tre giorni.

Ma vediamo come si incastrano le varie parti tra di loro in quest'intreccio così fitto e come si dipanano le coordinate spazio-temporali.

Elisa Cadorin dichiara che il *Maestro e Margherita* è la storia di «un fatto di tempo»<sup>7</sup>, cioè di conflitti tra le varie concezioni di tempo. In effetti, il tema del tempo è introdotto sin dal primo capitolo attraverso la discussione sull'esistenza di Dio, specialmente dalla controversia su chi guida l'ordine sulla terra, se l'uomo, come afferma Berlioz, o qualcun altro, come dimostrerà Woland attraverso la predizione della morte di Berlioz. Woland, spiega Cadorin, richiama il tempo assoluto (l'eterno) e rappresenta il sovranaturale che irrompe nella società atea e materialista di un momento storico definito non dal tempo oggettivo, che non viene nominato, ma dal *byt* (modo di

<sup>6</sup> Cfr. M. Čudakova, *Tvorčeskaja istorija romana M. Bulgakova "Master i Margarita"*, "Voprosy literatury", 1976, n. 1, pp. 218-253.

<sup>7</sup> Cfr. E. Cadorin, *Tempo assoluto, tempo relativo e tempo psicologico nel "Maestro e Margherita"*, in E. Bazzarelli, *Atti del convegno «Michail Bulgakov»*, op. cit., pp. 47-57.

vivere, costume) sovietico riconoscibile dal problema degli alloggi, dal materialismo imperante del MASSOLIT (acronimo di *Massovaja literatura*, ovvero Letteratura di massa), dal burocratismo, dagli spettacoli del varietà, dalla smania di potere, dai *červoncy*<sup>8</sup> ecc.).

Il discorso del tempo, o meglio, la prevalenza del piano temporale è evidenziata sin dalle prime parole del romanzo: «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [Una volta in primavera, all'ora di uno straordinariamente caldo tramonto, a Mosca, agli Stagni Patriaršie, apparvero due cittadini]. Come si vede, siamo di fronte ad un inizio fiabesco (C'era una volta), quindi il tempo della narrazione è indefinito. Nel caso di Bulgakov la scelta di questa indeterminatezza temporale potrebbe rappresentare un espediente romantico in contrapposizione alla letteratura dei fatti promossa inizialmente dal gruppo che si stringeva intorno alla rivista "Novyj Lef" (1927-1928) e proclamata ufficialmente nel 1934 con il realismo socialista, e probabilmente l'idea di dare al suo 'romanzo fantastico' (come Bulgakov lo definisce nella terza redazione, nel 1933) il titolo dal tono romantico *Master i Margarita* – che compare per la prima volta nel 1937, nella sesta redazione sulle otto totali – va proprio nella direzione di una polemica contro il dettame imposto alle arti e alla letteratura in particolare<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Sono le banconote che volteggiano nel teatro durante lo spettacolo di Woland. Nel gergo sovietico il *červonec* indicava la banconota da 10 rubli, ma in realtà i tagli andavano da 1 a 50. Furono prodotte dalla banca sovietica negli anni 1922-1927. La banconota da dieci rubli mostrava il volto di Stalin. Queste banconote richiamavano i *červoncy* di Nicola II, per cui l'argomento era di grande attualità al tempo in cui Bulgakov scrive. Oltre a questo richiamo ironico, altre fonti di ispirazione per la scena della fabbricazione e della pioggia di soldi nel Varietà possono essere state il film di Jakov Protazanov, *Process o trech millionach* (Il processo dei tre milioni, 1926, tratto dal romanzo *I tre ladri* di Umberto Notari, scrittore futurista italiano), ambientato in Italia e nel quale vi è la scena nel tribunale dove, ad un certo punto, cominciano a piovere soldi dall'alto, e il *Faust* di Goethe nella scena della mascherata che si svolge nel gran salone alla corte dell'imperatore (*Faust II*, Atto I, scena *Ampia sala*) nel giorno del martedì grasso. In questa occasione Faust, travestito da Pluto (il dio della ricchezza nella mitologia greca), mostra una gran quantità di tesori, destando la cupidigia della folla. Con arte magica Pluto rende i tesori fluidi e incandescenti, tanto che la massa dei metalli trabocca e scorre a terra suscitando l'avidità della folla che, tuttavia, non può avvicinarsi allo scrigno, poiché Pluto-Faust vi ha tracciato tutt'intorno un cerchio invisibile ed invalicabile (cfr. Goethe, *Faust*, vv. 5709-5726). La stessa situazione si osserva nel teatro del Varietà durante lo spettacolo di Woland. Nel *Faust* l'Araldo che annuncia la mascherata commenta l'ingresso dei convenuti in sala per il ballo, notando il fatto che la gente non cambia nei suoi atteggiamenti nel corso dei secoli (Goethe, *Faust*, vv. 5085-5087).

<sup>9</sup> Sulle redazioni del *Maestro e Margherita* cfr. M. Čudakova, *Tvorčeskaja istorija romana*, op. cit. Esula dal nostro discorso un giudizio sulla poetica di Bulgakov, tuttavia sento di condividere l'opinione di Bazzarelli circa l'impossibilità di incasellare Bulgakov in un movimento letterario, anzi, se proprio si dovesse farlo, sarebbe più giusto accostarlo ai Fratelli di Serapione, «più

Al contrario il luogo, cioè lo spazio dell'azione, è ben definito: Mosca, Stagni Patriaršie. Dunque, una storia fantastica, fuori dal tempo storico, accaduta in un luogo preciso. Il carattere fantastico è sottolineato anche dall'avverbio *nebyvalo* (come mai prima, straordinario) e dal verbo *pojavit'sja* (apparire, comparire dal nulla, cominciare ad essere/esistere). Il primo capitolo contiene importanti indizi della diacronia narrativa: alcune anticipazioni, come quella della schiuma gialla formata dal succo d'albicocca (il giallo è tradizionalmente il colore del diavolo)<sup>10</sup> o il simulacro del diafano personaggio dall'aspetto assai strano (Korov'ev) di cui è testimone proprio Berlioz. Il narratore onnisciente, poi, segna lo spostamento avanti e indietro nel tempo, permettendosi, ad esempio, di affermare, nel primo capitolo, che nessuno dei rapporti sulla descrizione di Woland era giusto (i risultati definitivi dell'inchiesta giudiziaria saranno resi noti più avanti), oppure l'anticipazione di Woland sulla morte di Berlioz che avviene nel terzo capitolo.

Woland supera il concetto di tempo storico, lo annulla, si muove nel tempo e nello spazio, ha la caratteristica dell'ubiquità. E così, dalla serata di maggio in cui il professore incontra il direttore Berlioz e il poeta Bezdomnyj a Mosca, l'azione si sposta, nel secondo capitolo, al tempo di Gesù a Gerusalemme. I piani temporali e narrativi cominciano a intrecciarsi (cfr. Appendice 2. Distribuzione spazio-temporale degli eventi).

La prima sovrapposizione spazio-temporale è realizzata dal racconto di Woland, che sembra un'ampia analepsi ma che in realtà, come scopriremo, non è altro che un capitolo del romanzo del Maestro<sup>11</sup>. Woland dice di essere stato presente sul balcone del palazzo del Quinto procuratore di Giudea e di

---

che altro per la fusione di romanticismo (neoromanticismo) e di quello che si chiama realismo (denominazione, anche questa, troppo vaga): fusione che, in un certo modo, caratterizza la sua opera. E anche per l'interesse per Hoffmann». E. Bazzarelli, *Invito alla lettura*, op. cit., p. 24.

<sup>10</sup> Il giallo è il colore del dio denaro. Si veda il pamphlet scritto da Maksim Gor'kij, *Gorod želtogo d'javolja* (La città del diavolo giallo, 1906) che dipinge un quadro tetro e amaro della città di New York ammantata di capitalismo e consumismo spinto agli eccessi e dalle nefaste conseguenze. Anche Bulgakov è autore di un reportage dal titolo *Zolotistyj gorod* (La città d'oro, 1923), pubblicato a puntate sulla rivista "Nakanune", che descrive la prima Esposizione Agricola Panrusa aperta a Mosca nel 1923 nel parco dei divertimenti sulla Moscova. Il titolo suona, non a caso, ironico, visto che i padiglioni sono in legno (l'aggettivo di relazione *zolotistyj*, infatti, indica il materiale di cui sarebbe composta la città). La preziosa cittadella espositiva mostra le conquiste del nuovo governo in campo agricolo, ma allo stesso tempo diventa occasione per far circolare una grande quantità di denaro.

<sup>11</sup> I quattro capitoli del romanzo del Maestro sono materialmente presentati attraverso il racconto di Woland (capitolo II: *Ponzio Pilato*), il sogno di Ivan (capitolo XVI: *Il Supplizio*) e il manoscritto del Maestro recuperato da Woland (capitoli XXV-XXVI: *Come il procuratore tentò di salvare Giuda di Kiriati; La sepoltura*).

aver assistito al dialogo tra Pilato e Jeshua, quindi si presenta come un testimone oculare della veridicità dei fatti avvenuti a Gerusalemme «ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана»<sup>12</sup> [nel primo mattino del giorno quattordici del mese primaverile di Nisan]. Rilevante è qui, come altrove, l'accento posto sulla precisione spazio-temporale. La storia di Pilato, in effetti, si svolge, come osserva Bazzarelli, in una zona «fuori del tempo e dello spazio fisici»<sup>13</sup>, ma i fatti raccontati sono la 'verità' del Maestro che si interseca con la verità storica dell'esistenza di Cristo.

Nel terzo capitolo, intitolato *Sedmoe dokazatel'stvo* (La settima prova)<sup>14</sup>, viene ripreso il filo narrativo del primo capitolo: sul piano temporale Woland ha terminato il suo racconto e si realizza la sua previsione / anticipazione della morte di Berlioz. Se osserviamo lo schema dei capitoli sulla distribuzione spazio-temporale degli avvenimenti (Appendice 3), notiamo che la storia del romanzo si dipana con un procedimento ad arabesco, cioè mantenendo, come osserva P. Brooks, «tutte le deviazioni e le digressioni possibili tra inizio e fine, affidandosi al gioco dei ritardi, dei differimenti, delle ripetizioni e dei ritorni nel rimandare e poi finalmente, poco alla volta, rivelare la fine»<sup>15</sup>.

Nel IV capitolo Ivan Bezdomnyj, quasi impazzito, si lancia in una corsa frenetica per acciuffare 'lo straniero' la sera stessa del giorno dell'apparizione del diavolo agli Stagni Patriaršie. Possiamo qui notare come il tempo si dilati in corrispondenza di uno spazio enorme: Ivan gira per tutta

<sup>12</sup> M. Bulgakov, *Master i Margarita*, in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989-1990, vol. 5, p. 19. Rita Giuliani osserva che "il tempo del romanzo si articola nel tempo di Mosca", nel "tempo di Gerusalemme" e nel tempo metastorico, escatologico del finale. In tutte queste dimensioni temporali si ritrova l'onnipresente Woland. Cfr. R. Giuliani Di Meo, *Bulgakov*, op. cit., p. 118.

<sup>13</sup> E. Bazzarelli, *Invito alla lettura*, op. cit., p. 142.

<sup>14</sup> Qui e oltre la traduzione impiegata, in riferimento ai titoli dei capitoli, è quella di Vera Dridso, in M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, Einaudi, Torino 1996 (3 ed.). È interessante notare che il termine *dokazatel'stvo* pertiene al linguaggio scientifico e identifica la verifica empirica di un esperimento. La settima prova, dopo le cinque prove dell'esistenza di Dio nominate da Woland nel primo capitolo (le cinque vie di San Tommaso d'Aquino con le quali si prova l'esistenza di Dio come primo motore immobile, prima causa incausata, essere necessario, essere perfettissimo, sapientissimo ordinatore), e la sesta prova, quella di Kant nella *Critica della ragion pratica*, dove fa dell'esistenza di Dio un postulato o assioma dell'agire etico, ossia la condizione moralmente necessaria che dia senso alla legge morale, è rappresentata dalla testimonianza oculare di Woland. L'impiego del termine *dokazatel'stvo* suona ancora più ironico per una società assolutamente materialista, per la quale la prova dei fatti sarebbe data da una forza soprannaturale.

<sup>15</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Einaudi, Torino 1995, p. 165.

la città, alla fine giunge a palazzo Griboedov, sede del Massolit, e di là viene portato nella clinica psichiatrica di Stravinskij (cap. V)<sup>16</sup>.

Particolarmente pregnante per l'evidenza delle sovrapposizioni spazio-temporali è il VII capitolo, *Nechorošaja kvartirka* (Un appartamento poco simpatico): qui la narrazione parte *in medias res*, come se stesse seguendo un filo logico, e invece non è così, perché non sappiamo chi sia la persona di cui il narratore sta parlando, finché non ci viene detto che si tratta del direttore del Varietà, Stëpa Lichodeev, inquilino dell'appartamento n. 50 dell'edificio 302 bis sulla Sadovaja (un altro dettaglio spaziale precisissimo)<sup>17</sup>, un appartamento in cui tutti gli inquilini scompaiono misteriosamente dopo qualche tempo. Nell'appartamento di Stëpa si presenta Woland (che supera, dunque, anche le barriere spaziali), ricordando al direttore di aver stipulato un contratto per lo spettacolo del Varietà. Questi ovviamente non sa nulla, ma finge di sapere: «всеми мерами скрыть свою невероятную забывчивость»<sup>18</sup> [per nascondere la sua incredibile smemoratezza]. L'avvento del «tempo infinito»<sup>19</sup> rappresentato dal diavolo getta Stëpa in crisi: egli perde la memoria e dunque il concetto del tempo, tutto ai suoi occhi sembra complicarsi secondo un ordine capovolto (infatti Rimskij, il direttore finanziario del Varietà, stranamente sapeva del contratto di Woland). Oltre a turbare i piani temporali, Woland stravolge anche quelli spaziali: alla fine del capitolo, infatti, spedisce Lichodeev a Jalta, per poter occupare, con la sua troupe, l'appartamento n. 50. La sorte di Lichodeev è ripresa nel cap. X, nel quale il direttore finanziario Rimskij e l'amministratore del teatro Varenucha cercano di rintracciare Lichodeev perché hanno bisogno delle sue firme per una serie di documenti (allusione al burocratismo). Mentre si chiedono dove sia finito, arrivano diversi telegrammi da Jalta, da parte del direttore. La cosa strana è che il primo telegramma viene spedito esattamente alle 11,30, quando Rimskij aveva parlato al telefono con Lichodeev che si trovava nel suo appartamento di Mosca.

<sup>16</sup> La clinica psichiatrica rappresenta il regno della pazzia (anche Woland nel cap. III viene descritto con termini che appartengono alla sfera della pazzia): la follia è la condizione alla quale scientificamente, con l'aiuto della psichiatria, erano ascritti i *vragi naroda* (nemici del popolo, ovvero chi rivelava verità scomode).

<sup>17</sup> Bulgakov si trasferì a Mosca alla fine del 1921, dove abitò in una stanza dell'appartamento descritto in *Il Maestro e Margherita*, solo che l'edificio, che nel romanzo diventa 302 bis, in realtà era l'edificio n. 10 sulla Bolšaja Sadovaja, come anche il teatro del Varietà che coincideva con il Music Hall al n. 18 della stessa strada. Cfr. E. Bazzarelli, *Invito alla lettura*, op. cit., pp. 26 sgg. e V. Levšin, *Sadovaja, 302-bis*, in *Vospominanija o Michaille Bulgakove*, Sovetskij pisatel', Moskva 1988, pp. 164-191 (pubblicato per la prima volta in "Teatr", 1971, n. 11).

<sup>18</sup> M. Bulgakov, *Master i Margarita*, op. cit., p. 82.

<sup>19</sup> Cfr. E. Klein, *Tempo storico, tempo infinito*, in E. Bazzarelli, *Atti del convegno «Michail Bulgakov»*, op. cit., pp. 257-263.

Una serie di avvenimenti bizzarri e di assurde coincidenze procurano non pochi grattacapi ai due. A un certo punto da Jalta arriva un telegramma con una richiesta di denaro da parte di Lichodeev per tornare a Mosca, ma mentre Varenucha si reca al telegrafo per spedire i soldi insieme ai telegrammi, un gatto lo fa misteriosamente finire nell'appartamento n. 50, dove lo attende una ragazza nuda, dai capelli rossi (Hella, la strega della compagnia di Woland). Varenucha cade in delirio.

Nel capitolo XI, *Razdvoenie Ivana* (Lo sdoppiamento di Ivan), la narrazione si riallaccia ai fatti della clinica psichiatrica, mentre al capitolo successivo l'azione si sposta nel teatro del Varietà, dove avviene lo spettacolo di magia di Woland e dei suoi collaboratori, «altra piazza carnevalesca [...] dove ad opera di Korov'ev si consuma l'impietoso smascheramento della platea moscovita»<sup>20</sup>. Come vediamo, vi è un continuo cambio di scena tra un capitolo e l'altro. Ancora nel capitolo XIII, *Javlenie geroja* (L'apparizione dell'eroe), si ritorna all'ospedale psichiatrico e riprende la narrazione della sorte di Ivan che ora incontra il Maestro, anche lui rinchiuso nella clinica. A livello temporale siamo nel secondo giorno della permanenza di Woland a Mosca. In questo momento e in questo luogo si congiungono le sorti di Ivan e del Maestro, considerati folli per colpa di Ponzio Pilato e, attraverso un'ampia analessi (flashback), viene introdotta la terza sequenza narrativa, la storia del Maestro e di Margherita, una storia segnata dalla creazione artistica del Maestro. Soltanto ora realizziamo che, oltre a Woland, un ulteriore *trait d'union* tra i vari livelli narrativi è rappresentato da Ivan Bezdomyj.

Un altro capitolo interessante per lo sconvolgimento dei piani spazio-temporali è il XXIII, *Velikji bal y satany* (Il Gran ballo da Satana): protagonista assoluta di questo quadro è Margherita, che entra in scena nel capitolo XIX. Margherita è la regina del Sabba celebrato nell'appartamento n. 50, a casa di Woland: in questo capitolo il tempo oggettivo (o relativo, cioè quello umano) si ferma a mezzanotte, avviene quindi una dilatazione del tempo, la cui durata è avvertita solo da Margherita che percepisce la stanchezza dopo tutti gli incontri compiuti (Cadorin parla a questo proposito di «tempo psicologico»<sup>21</sup>). Anche i confini spaziali sono annullati, visto che per la grande quantità di gente e per tutto quello che avviene è inverosimile che sia sufficiente lo spazio di un appartamento<sup>22</sup>. «L'appartamento numero 50 ha, come i salotti

<sup>20</sup> R. Giuliani Di Meo, *Bulgakov*, op. cit., p. 125.

<sup>21</sup> Cfr. E. Cadorin, op. cit., pp. 53-57.

<sup>22</sup> Rita Giuliani nota a tal proposito «L'interesse di Bulgakov per la quinta dimensione spaziale che rende possibile [...] il ballo da Satana». R. Giuliani Di Meo, *Bulgakov*, op. cit., pp. 87-88.

di molte opere di Dostoevskij, la funzione squisitamente teatrale di “scena dello scandalo”, di “piazza del carnevale” dove viene celebrato un rito di libertà e d’insubordinazione e dove è possibile, anzi, doveroso ogni ribaltamento di situazione condotto all’insegna dell’eccentricità e inopportuno dal punto di vista della logica della normale vita quotidiana»<sup>23</sup>.

Infine, mi preme evidenziare come anche il Maestro sia un personaggio che non risponde alle coordinate spazio-temporali<sup>24</sup>: quando Woland gli chiede chi egli sia, il Maestro risponde di non essere nessuno, infatti egli non ha un nome e la sua esistenza può essere considerata una non-esistenza. Al termine della vicenda, la vita dei due amanti è proiettata in una dimensione astorica e atemporale (si parla di ‘casa eterna’), sui Monti dei Passeri, in una specie di iperuranio platonico. Infatti la morte ‘metafisica’ dei due amanti attraverso la bevanda di Azazello segna il «passaggio al trascendente»<sup>25</sup>, mentre la morte reale del Maestro nella clinica e di Margherita nella sua casa è empiricamente accertabile: ancora un indizio della contemporaneità e della sovrapposizione di piani temporali distinti, il piano sovranaturale e il piano reale, empirico.<sup>26</sup> Nel finale, inoltre, Woland fa apparire Gerusalemme a

<sup>23</sup> Ivi, p. 125.

<sup>24</sup> Interessante è quello che si dice del Maestro nell’Epilogo: «Но вот что осталось совершенно неясным для следствия – это побуждение, заставившее шайку похитить душевнобольного, именующего себя мастером, из психиатрической клиники. Этого установить не удалось, как не удалось добыть и фамилию похищенного больного. Так и стигнул он навсегда под мертвой кличкой: “Номер сто восемнадцатый из первого корпуса”» [Ma quello che era rimasto completamente oscuro per la squadra investigativa, era lo stimolo che aveva spinto la banda a rapire dalla clinica psichiatrica un malato di mente che si denominava il Maestro. Questo non si riuscì a chiarirlo, così come non si riuscì a sapere il cognome del malato rapito. In tal modo egli sparì per sempre col morto soprannome di “numero diciotto del primo reparto”]. M. Bulgakov, *Master i Margarita*, op. cit., p. 377.

<sup>25</sup> E. Bazzarelli, *Invito*, op. cit., p. 173.

<sup>26</sup> Questa doppia morte resta tuttavia dubbia, visto che nell’Epilogo Nataša e Margherita sono considerate disperse: «Это он, Коровьев, погнал под трамвай Берлиоза на верную смерть. Это он свел с ума бедного поэта Ивана Бездомного, он заставлял его грезить и видеть в мучительных снах древний Ершалаим и сожженную солнцем безводную Лысую Гору с тремя повешенными на столбах. Это он и его шайка заставили исчезнуть из Москвы Маргариту Николаевну и ее домработницу Наташу. Кстати: этим делом следствие занималось особенно внимательно. Требовалось выяснить, были ли похищены эти женщины шайкой убийц и поджигателей или же бежали вместе с преступной компанией добровольно? Основываясь на нелепых и путаных показаниях Николая Ивановича и приняв во внимание странную и безумную записку Маргариты Николаевны, оставленную мужу, записку, в которой она пишет, что уходит в ведьмы, учтя то обстоятельство, что Наташа исчезла, оставив все свои носильные вещи на месте, – следствие пришло к заключению, что и хозяйка и ее домработница были заипнотизированы, подобно многим другим, и в таком виде похищены бандой» [Era stato lui, Korov’ev, con la sua banda a far scomparire da Mosca Margherita Nikolaevna e la sua



Mosca, permettendo al Maestro di cambiare il finale del suo romanzo: quindi un non-spazio e un non-tempo vengono resi presenti e il Maestro ha il potere di salvare Pilato dal suo tormento<sup>27</sup>.

Concludendo, possiamo constatare come attraverso la «geometria dei piani narrativi» (P. Florenskij)<sup>28</sup> e la confusione spazio-temporale creata dall'irrompere del sovrannaturale in una società materialista in cui le coordinate spazio-temporali devono essere precise ed empiriche, Bulgakov decostruisce la laccatura della realtà del sistema sovietico e smaschera l'imposizione di norme pseudo-corrette che di eticamente giusto non avevano proprio nulla. Il ricorso a elementi fiabeschi (magia, animali parlanti, situazioni straordinarie) rappresenta uno strumento di raffigurazione cifrata della realtà corrotta fino all'inverosimile e si propone come obiettivo la stigmatizzazione di un sistema di potere assurdo. Il romanzo non è semplicemente una costruzione artistica dai contorni onirico-fantastici ma, attraverso la raffigurazione della sospensione carnevalesca dell'ordine vigente – la sospensione spazio-temporale che avviene nella realtà moscovita – diviene un rivelatore degli intrighi della burocrazia sovietica, il palcoscenico ideale di una mascherata intesa a mettere in scena con abiti mutati i reggitori degli equilibri (o squilibri) esistenti, mostrando la necessità di una palingenesi universale, con un messaggio che annulla le categorie empiriche spazio-

---

cameriera Nataša. A proposito: di questa faccenda la squadra investigativa si occupava con particolare attenzione. Si doveva chiarire se queste donne erano state rapite dalla banda di assassini e incendiari o non piuttosto erano fuggite volontariamente con quella criminosa compagnia. Fondandosi sulle assurde e confuse deposizioni di Nikolaj Ivanovič e prendendo in considerazione lo strano e folle biglietto lasciato al marito da Margherita Nikolaevna, biglietto in cui diceva di diventare una strega, tenendo conto del fatto che Nataša era scomparsa, senza prendere i suoi oggetti di vestiario personale, la squadra investigativa era giunta alla conclusione che sia la padrona, sia la cameriera erano state ipnotizzate al pari di molti altri e in questo stato erano state rapite dalla banda]. M. Bulgakov, *Master*, op. cit., p. 377.

<sup>27</sup> Sempre Rita Giuliani sottolinea la corrispondenza simmetrica della Gerusalemme ai tempi di Cristo e la Mosca a Bulgakov coeva: entrambe le società disprezzano la libertà di pensiero e in entrambe regnano la viltà che teme l'autorità e il conformismo frutto di codardia. Cfr. R. Giuliani Di Meo, *Bulgakov*, op. cit., p. 132.

<sup>28</sup> Interessante è quanto nota Rita Giuliani a proposito dell'influenza di P. Florenskij su Bulgakov, specialmente per quanto concerne il concetto di quarta dimensione, «ovvero la dimensione dell'icona dove i piani narrativi sono dati in una simultaneità a-prospettica. Nella struttura spazio-temporale del romanzo potrebbe essere colto, a un attento esame, il ricordo delle squisite esegesi d'icona di Florenskij». Giuliani ricorda, infatti, che durante la composizione del *Maestro e Margherita* Bulgakov consultò spesso *Mnimosti v geometrii* (I numeri irrazionali in geometria, 1922) di Florenskij. Cfr. *ivi*, pp. 119-120.

temporali risolte, come abbiamo visto, in una dimensione astorica ed eterna (quarta e quinta dimensione)<sup>29</sup>.

#### SPACE-TIME OVERLAPPING IN *MASTER I MARGARITA* BY M. BULGAKOV

The aim of this paper is to investigate the original structure of the *Master and Margarita* (1940) based on the overlapping of spaces and times of the internal narration. The intersecting narrative plans produce a diachronic pace with parallel stories embedded in the manner of Russian dolls. The novel is built on three narrative lines following three different space-time lines: the story of the devil coming to Moscow of the Thirties, the love story of the Master and Margarita and the novel of the Master about Pontius Pilate, set at the time of Jesus. The structure concerned is tripartite (novel in the novel). It is totally disrupted in the narrative process through advances, references, flashbacks, all find a resolution in the Epilogue. Every narrative level has, however, its organic unity. The first, the macro-history (the arrival of devil to Moscow), has the biggest narrative space, and contains the first micro-sequence (the story of Master and Margarita, hence the title of the novel). The micro-sequence in turn contains the story of Pilate, that is the novel written by the Master. Precisely the subject of the latter micro-sequence moves the threads of the plot, dissolved in the Epilogue reconciling space and time in a single catastrophe. The link between the various narrative plans is the devil Woland, a force acting at every level, promising the plot development from beginning to end. Echoes of contemporary reality are poured in the distorted universe of this novel, ironically reworked in satirical sense. They cause laughter up to the grotesque, a literary device to communicate a clear message of social complaint. As the novel is a literary construction with dream-fantastic contours, it becomes a detector of the Soviet bureaucracy intrigues and, at the same time, carries a universal message that cancels space-time categories.

---

<sup>29</sup> Sulla componente onirica e sulla compresenza di spazio reale-spazio sovranaturale nel *Maestro e Margherita* cfr. rispettivamente G. Spindel, *Il sogno come dimensione narrativa in Bulgakov*, "Acme", XL (1967), pp. 123-131, e F. Malcovati, *Arbat e dintorni (con scala per l'inferno). Spazi storici e spazi satanici nel "Maestro e Margherita"*, in P. Amalfitano, *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 111-122.

## Appendice

### 1) Schema generale della struttura interna



### 2) Distribuzione spazio-temporale degli eventi

**I - Никогда не разговаривайте с неизвестными** (Non parlare mai con sconosciuti): Mosca, Stagni Patriaršie, caldo pomeriggio di maggio (mercoledì);

**II - Понтий Пилат** (Ponzio Pilato): Gerusalemme, 33 d.C.;

**III - Седьмое доказательство** (La settima prova): morte di Berlioz vicino al tornello dell'uscita degli Stagni Patriaršie sulla Bronnaja ulica, mercoledì pomeriggio di maggio;

**IV - Погоня** (L'inseguimento): Ivan Bezdomnyj per le strade di Mosca, serata di maggio (mercoledì);

**V - Было дело в Грибоедове** (Quel che successe al Griboedov): Sede del Massolit sulla circonvallazione Sadovoe, serata di mercoledì;

**VI - Шизофрения, как и было сказано** (La schizofrenia, come era stato detto): clinica psichiatrica, mercoledì sera;

**VII - Нехорошая квартирка** (Un appartamento poco simpatico): appartamento n. 50 dell'edificio 302 bis sulla Sadovaja, giovedì mattina;

- VIII - Поединок между профессором и поэтом** (Il duello tra il professore e il poeta): clinica di Stravinskij, giovedì mattina;
- IX - Коровьевские штуки** (I trucchi di Korov'ev): edificio 302 bis sulla Sadovaja, mezzogiorno di giovedì;
- X - Вести из Ялты** (Notizie da Jalta): ufficio di Rimskij al primo piano del teatro del Varietà, sulla Sadovaja, non lontano dall'edificio 320 bis, mezzogiorno di giovedì;
- XI - Раздвоение Ивана** (Lo sdoppiamento di Ivan): clinica psichiatrica, giovedì pomeriggio;
- XII - Черная магия и ее разоблачение** (La magia nera e il suo smascheramento): teatro del varietà, giovedì sera;
- XIII - Явление героя** (L'apparizione dell'eroe): stanza di Bezdomnyj nella clinica psichiatrica, mezzanotte di giovedì;
- XIV - Слава петуху!** (Gloria al gallo): uffici del Varietà, giovedì notte;
- XV - Сон Никанора Ивановича** (Il sogno di Nikanor Ivanovič): clinica psichiatrica, giovedì notte;
- XVI - Казнь** (Il supplizio): Gerusalemme, 33 d.C.;
- XVII - Беспокойный день** (Una giornata agitata): teatro del Varietà, venerdì mattina;
- XVIII - Неудачливые визитеры** (Visitatori sfortunati): appartamento n. 50, venerdì mattina.

\* \* \*

- XIX - Маргарита** (Margherita): casa di Margherita in un vicolo dell'Arbat, poi panchina vicino al Cremlino, mezzogiorno di venerdì;
- XX - Крем Азazelло** (La crema di Azazello): stanza da letto di Margherita, venerdì sera;
- XXI - Полет** (Il volo): cieli di Mosca, venerdì sera tardi;
- XXII - При свечах** (A lume di candela): appartamento n. 50, venerdì sera;
- XXIII - Великий бал у сатаны** (Il gran ballo di Satana): appartamento n. 50, mezzanotte di venerdì;
- XXIV - Извлечение мастера** (La liberazione del Maestro): appartamento n. 50, notte tra venerdì e sabato;
- XXV - Как прокуратор пытался спасти Иуду** (Come il procuratore tentò di salvare Giuda di Kiriat): Gerusalemme, 33 d.C.;
- XXVI - Погребение** (La sepoltura): Gerusalemme, 33 d.C.;
- XXVII - Конец квартиры N. 50** (La fine dell'appartamento n. 50): vari luoghi di Mosca, sabato mattina;

**XXVIII - Последние похождения Коровьева и Бегемота** (Ultime avventure di Korov'ev e Behemoth): casa di Griboedov (sede del MASSOLIT), tarda mattinata del sabato;

**XXIX - Судьба мастера и Маргариты определена** (Il destino del Maestro e di Margherita è determinato): "in alto sopra la città, sul terrazzo di uno dei più begli edifici di Mosca ... costruito circa centocinquant'anni prima", tramonto del sabato;

**XXX - Пора! Пора! (È ora! È ora!)**: scantinato sull'Arbat, tramonto del sabato (in simultanea con l'apparizione di Levi Matteo sul terrazzo di Woland);

**XXXI - На Воробьевых горах** (Sui Monti dei Passeri): altura della periferia di Mosca, sabato sera;

**XXXII - Прощение и вечный приют** (Il perdono e l'eterno rifugio): ambientazione sospesa, sui Monti dei Passeri, sabato notte;

**(XXXIII) - Эпилог** (Epilogo): Mosca, giorni seguenti.

3) Schema dell'inedere narrativo

