

THE COAST OF UTOPIA

VIAGGIO NAUFRAGIO SALVATAGGIO

THE COAST OF UTOPIA

DI TOM STOPPARD
REGIA MARCO TULLIO GIORDANA

TORINO, TEATRO CARIGNANO 20 MARZO / 1 APRILE 2012 [PRIMA NAZIONALE]
ROMA, TEATRO ARGENTINA 10 / 29 APRILE 2012

UNA PRODUZIONE
FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO / TEATRO DI ROMA / ZACHÀR PRODUZIONI DI MICHELA CESCON

SCENE E LUCI GIANNI CARLUCCIO
COSTUMI FRANCESCA SARTORI, ELISABETTA ANTICO
MUSICHE ANDREA FARRI
TRADUZIONE MARCO PERISSE E MARCO TULLIO GIORDANA

CON (IN ORDINE ALFABETICO)
ANDREAPIETRO ANSELMI, LUDOVICA APOLLONJ GHETTI, FRANCESCO BISCIONE, GIUSEPPE BISOGNO,
ROBERTA CARONIA, PAOLA D'ARIENZO, LUIGI DIBERTI, DENIS FASOLO, SELENE GANDINI, CORRADO INVERNIZZI,
ERIKA LA RAGIONE, LUCA LAZZARESCHI, SARA LAZZARO, TATIANA LEPORE, ALESSANDRO MACHIA,
BOB MARCHESE, GIORGIO MARCHESI, VALENTINA MARZIALI, MARIT NISSEN, DAVIDE PAGANINI,
FABRIZIO PARENTI, IRENE PETRIS, ODETTE PISCITELLI, MARCELLO PRAYER, EDOARDO RIBATTO,
GABRIELLA RIVA, NICOLÒ TODESCHINI, SANDRA TOFFOLATTI, GIOVANNI VISENTIN
E CON LE PICCOLE ANGELICA E VIOLETTA BARIGELLI

REGISTA COLLABORATORE DANIELE SALVO DIRETTORE DI PALCOSCENICO MARCO ALBERTANO
DIRETTORE DI SCENA PER LE REPLICHE A ROMA MAURO DE SANTIS
ASSISTENTI ALLA REGIA GIUSEPPE BISOGNO E ALESSANDRO MACHIA SCENOGRFO ASSISTENTE E REALIZZATORE SEBASTIANA DI GESÙ
STAFF TECNICO LUCI OMBRE: DIRETTORE TECNICO DIEGO LABONIA UFFICIO TECNICO LUISA LOPALCO
CAPO MACCHINISTA MAURIZIO LEONARDI MACCHINISTA COSTRUTTORE CLAUDIO PETRUCCI
AIUTI MACCHINISTI FRANCO COSTA, ANDREA ZANARINI
ATTREZZISTI DANIELE IRACÌ, SUSY URBANI DATORE LUCI CHIARA MARTINELLI
AIUTI ELETTRICISTI DARIA GRISPINO, CECILIA NOCELLA, RICCARDO GIUBILEI
EDITING AUDIO CRISTIAN BUCCIOLI FONICO LORENZO GIUGGIOLI EDITING VIDEO SIMONE PALMA
SARTE REALIZZATRICI FRANCA DI LEGGE, MARIA SALVATORI CAPO SARTA SONIA MARINA SCHINDLER
SARTE MICHELA BEVILACQUA, SARA BIANCHI
ORGANIZZAZIONE GENERALE PAV: DIRETTORE DI PRODUZIONE CLAUDIA DI GIACOMO, ROBERTA SCAGLIONE
DELEGATA DI PRODUZIONE MARIA ZINNO STAGISTE DI PRODUZIONE OTTAVIA NOCITA, LEONIA QUARTA
UFFICIO STAMPA ZACHÀR PATRIZIA CAFIERO & PARTNERS FOTOGRAFO FABIO LOVINO GRAFICA ALFREDO FAVI / ARKÈ

SI RINGRAZIA PER IL SOSTEGNO E LA COLLABORAZIONE: FONDAZIONE ROMAEUROPA
E INOLTRE SI RINGRAZIANO: ALESSIO BERGAMO, LEONARDO DIBERTI, BARBARA MELEGA, STUDIOS S.R.L., STUDIO AMBROSI & ASSOCIATI
PER I COSTUMI: TIRELLI COSTUMI ROMA, DITTA RUSSO MARIO, COSTUMI D'ARTE S.R.L. - ROMA, LOWCOSTUME S.R.L.,
PER LE CALZATURE: R.E.S. - RENT ENTERTAINMENT SHOES S.R.L., PER LE PARRUCCHE: MARIO AUDELLO - TORINO
PER LE SCENE: LABORATORIO DI SCENOGRAFIA E COSTRUZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO, LUCA SCARZELLA
VERTOV, DAVIDE SERRACINI LIUTAIO - WWW.SERRACINI.IT, SPAZIO SCENICO, RANCATI, POSTIGLIONE



I meandri dell'utopia di Mario Martone	6
Trilogia dei sogni collettivi di Gabriele Lavia	8
Il viaggio produttivo di Michela Cescon	10
Introduzione di Tom Stoppard	14
Stoppard: lo sguardo dall'esterno di Fausto Malcovati	18
Profili dei principali personaggi storici di <i>The Coast of Utopia</i> a cura di Fausto Malcovati	26
Il pensiero e l'azione nelle pagine di Herzen	30
Note di regia di Marco Tullio Giordana	38
La traduzione di Marco Perisse	44
Frames di Gianni Carluccio	48
Un costume lungo trent'anni di Francesca Sartori	50
Viaggio	55
Naufragio	79
Salvataggio	103

I meandri dell'utopia

di Mario Martone

Direttore della Fondazione del Teatro Stabile di Torino

Ho molto frequentato quei signori spesso barbuti e quelle signore splendide per intelligenza e coraggio che popolano *The Coast of Utopia*. Frequentazioni derivanti dalla navigazione nelle onde de *Il passato e i pensieri* di Aleksandr Herzen, libro che è stato, tra mille altri, un evidente riferimento per Stoppard: lo stesso Herzen è diventato, nelle mani di questo grande drammaturgo, uno straordinario personaggio teatrale. Ho solcato quelle onde per scrivere *Noi credevamo, e per cercare, nel nostro Risorgimento, quella "sponda dell'utopia"* che, allora come adesso, per quanti naufragi possa incontrare, resta non solo l'unica spinta al cambiamento ma soprattutto l'unica posizione ideale che dia vera dignità alla militanza politica. «Un nomadismo, una condizione, un'avventura, un processo di liberazione, una fatica, un dolore» scriveva Antonio Neiwiller, e ognuna di queste parole aiuta a penetrare i meandri dell'utopia. Ho accolto dunque con entusiasmo la proposta di Michela Cescon e Marco Tullio Giordana che oggi si trasforma in realtà. Il processo produttivo è stato complesso, dati i tempi difficili che scoraggiano imprese teatrali di tale impegno, ma proprio per questo ancora maggiore è la soddisfazione per essere arrivati, insieme al Teatro di Roma, al debutto di questo spettacolo. Ringrazio Michela Cescon, gli attori, i responsabili artistici e tecnici e quelli della produzione per l'intelligenza e la passione con cui si sono gettati nel lavoro, e, con molto affetto, Marco Tullio Giordana, grande timoniere.

Trilogia dei sogni collettivi

di Gabriele Lavia

Direttore del Teatro di Roma

Lo sguardo di Stoppard, come ha più volte egli stesso dichiarato, è sempre stato alla ricerca di un rapporto metaforico della vita come teatro, il teatro, cioè, come luogo dove si attua quella finzione senza fine nella quale ogni essere umano non è altro che la parte che recita simbolicamente. È un rapporto che si basa sull'assenza di certezza, su un'idea relativa della realtà che, se vogliamo, è uno dei punti cruciali del pensiero moderno, del teatro moderno, da Pirandello a Beckett fino, in qualche modo, a Pinter. L'arte drammaturgica di Stoppard è, in questo, postmoderna, capace di usare codici espressivi fortemente simbolici, a volte assolutamente irrealistici, capaci comunque di mostrare l'immagine dell'uomo che nega l'esistenza effettiva di se stesso, impantanato dentro una profonda condizione di illusione, nella difficoltà di muoversi in paesaggi irreali o, in ogni caso, nei quali la realtà è fortemente minata dall'illusione. La forza di Stoppard, inoltre, sta nel costruire la sua scrittura restando sempre in bilico tra collage e divertissement, in una sorta di non-storie sempre rimodellate anche grazie a una grande abilità stilistica e linguistica di utilizzare la eterogeneità dei linguaggi con cui il mondo contemporaneo ci mette in contatto. Molto di tutto questo si trova in questa straordinaria trilogia con la quale l'autore mette le mani nei sogni collettivi letti attraverso la lente profonda dei sogni provati, le passioni, gli amori, le illusioni che sorreggono i fallimenti ideologici e quelli privati personali, in una miscela che, proprio come il teatro sa fare, racconta in profondità l'uomo.

Credo ci sia molto da "ammirare" in questa straordinaria trilogia di Stoppard, qui al suo primo allestimento italiano firmato da Marco Tullio Giordana, alla cui realizzazione il Teatro di Roma ha voluto aderire accogliendo il progetto ideato da Michela Cescon. Un progetto autorevole e impegnativo condiviso con il Teatro Stabile di Torino, che con soddisfazione presentiamo al pubblico italiano.

Il viaggio produttivo
di Michela Cescon

Con *Utopia* è stato un colpo di fulmine. Appena letto ho pensato: peccato non averlo mai visto ancora rappresentato in un teatro italiano, che sfida incredibile sarebbe stata portarlo in scena! Un testo magnifico certo, ma monumentale, sproporzionato alle nostre forze produttive. Una trilogia con più di 70 ruoli per una durata di quasi nove ore complessive, in una stagione di crisi profonda del nostro teatro e del nostro Paese. Ma più argomenti scoraggianti mi si raccoglievano in testa, più si faceva forte la spinta a non indietreggiare. Ho preso i diritti, che erano liberi; ho concordato con Stoppard i tempi della produzione; ho fatto leggere il testo a Marco Tullio Giordana. Il viaggio è partito da lì. È continuato con la condivisione stimolante di Mario Martone ed Evelina Christillin, si è chiuso con quella altrettanto generosa di Gabriele Lavia e Franco Scaglia. Senza dimenticare il contributo prezioso di Monique Veaute e della Fondazione Romaeuropa.

I tre spettacoli costeranno, alla fine, un decimo della versione americana e un sesto di quella inglese. E questo perché in Italia, splendido e disgraziato paese, ci sono ancora voglia, capacità, sensibilità, che lo rendono, in fondo, unico.

The Coast of Utopia non è mai stato prodotto nell'Europa continentale, neppure in Francia o in Germania dove il sostegno alla cultura in generale e al teatro in particolare, è sistemico, considerato basilare dall'intera comunità. Attori, tecnici, collaboratori (non posso non citare le instancabili ragazze della PAV), scenografo, costumiste, il fotografo Fabio Lovino (le cui foto in questo volume documentano le varie fasi di costruzione dello spettacolo, il suo work in progress): tutti hanno condiviso lo spirito della sfida, che a prescindere da come lo spettacolo verrà giudicato, credo valga un apprezzamento sincero.

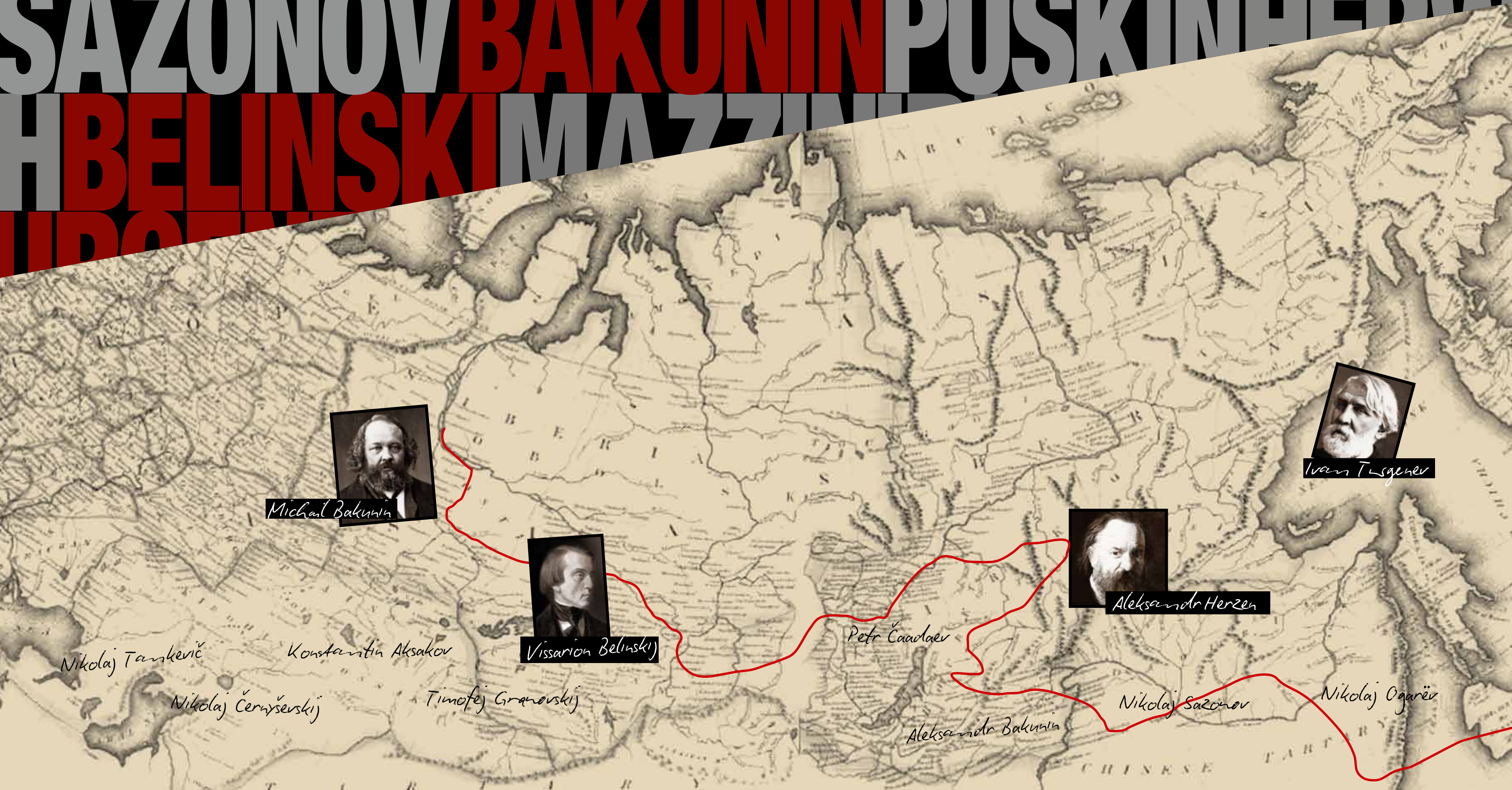
Tre spettacoli di circa 2 ore e mezza ciascuno, 3 anni di progettazione, 3 mesi di prove, 200 abiti, 68 quadri, 80 cambi di scena, 31 attori e con maestranze, tecnici e staff produttivo 68 persone impegnate. Numeri che dicono la fatica, l'impegno, la tenacia e la responsabilità necessarie per arrivare fino in fondo.

Ho cercato di ripagare tutti mettendomi al servizio di questo progetto. È stata questa la ragione per cui - d'accordo con Marco Tullio - ho deciso di togliermi dalla scena. Un sacrificio enorme che con il passare delle settimane si è trasformato, malgrado qualche attacco di nostalgia, in una esperienza magnifica che vorrei non restasse un *unicum*. Portare in Italia grandi testi contemporanei, dare l'opportunità ad autori italiani di vedersi rappresentati, mettere alla prova attori giovani e meno giovani, andandoli a cercare e scegliere, è appagante quanto un lungo applauso.

D'altra parte non c'era altro modo di realizzare in Italia *The Coast of Utopia*. L'apice artistico di uno scrittore prolifico e pluripremiato. Un'opera cecoviana, oggi. Un'inversione a U sull'autostrada della contemporaneità. Inattuale? Lontana da noi? Mi sono innamorata di questo testo proprio nella convinzione che ogni frase sarebbe risuonata *necessaria* allo spettatore, soprattutto italiano. Non mi sarei mai messa alla prova in un'opera così difficile e complicata se non fossi stata convinta di questo. In totale sintonia con il mio regista, senza il quale non ci sarebbe mai stato questo spettacolo.

Invece, tre anni dopo, eccoci qui.

MIKEL'S IANKEVICH HERZEN SAZONOV BAKUNIN PUSKIN HERZEN BELINSKI MAZZINI IDON



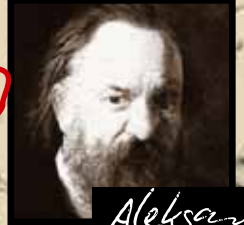
Michael Bakunin



Ivan Turgenev



Vissarion Belinski



Aleksandr Herzen

Nikolaj Tanskevič

Konstantin Aksakov

Petr Čadaev

Nikolaj Černyševskij

Timofej Granovskij

Aleksandr Bakunin

Nikolaj Sazonov

Nikolaj Ogarëv

Introduzione di Tom Stoppard

Traduzione di Marco Perisse

Il seme de *The Coast of Utopia* è stato un episodio della carriera di Vissarion Belinskij, un critico letterario che lavorò a Mosca e San Pietroburgo nelle decadi 1830 e 1840. Nel 1847 Belinskij fu autorizzato a viaggiare in Germania per motivi di salute. Da Salzbrunn si recò a Parigi, dove si ritrovò fra amici compatrioti vecchi e nuovi, i quali tentarono di persuadere Belinskij a non tornare in Russia, dove conduceva una precaria esistenza sotto lo sguardo malevolo della polizia segreta zarista, bensì di rimanere a Parigi, dove avrebbe potuto vivere, e soprattutto scrivere, liberamente.

Ma Belinskij non voleva sentire ragioni. Replicava che a San Pietroburgo, sotto la censura repressiva, il pubblico guardava gli scrittori come i propri autentici leader. Il titolo di poeta, romanziere o critico contava davvero. A Parigi, al contrario, era quasi impossibile essere uditi nel baccano generale. A Parigi nessuno scritto suscitava molto interesse, e la maggior parte non importavano affatto. Perciò Belinskij tornò a casa. Il suo nome compariva su una lista di persone da arrestare, ma la malattia lo afferrò prima e nel giro di un anno era morto.

Questo mi riportò alla mente una cosa. Nel 1977 a Praga, durante gli anni della “normalizzazione” del presidente Husak, avevo trascorso del tempo con scrittori cechi proibiti, e mi ero reso conto della medesima ironia, ovvero che sotto la censura parole che - condensate - la eludevano, spesso nei *samizdat*, erano apprezzate e lette con un’attenzione raramente concessa a qualsivoglia pubblicazione in Occidente.

“Non si possono imbrigliare le passioni con la logica, ma si possono giustificare al cospetto di una corte d’appello. Le passioni sono fatti, non dogmi.”

E quando tornai a Praga dopo la caduta del comunismo, riscontrai che tra gli scrittori e artisti “liberati” vi era una certa qual nostalgia per quello status maggiorato di letteratura e arte.

Quindi, c’era Belinskij laddove ho cominciato. Ma non lo si potrebbe mai dedurre dalla trilogia in sé. Man mano si ampliava la mia lettura, altrettanto si allargava la focale. Bakunin, Turgenev e altre figure ugualmente interessanti entravano nel quadro. Il più interessante di tutti era Aleksandr Herzen. Più o meno un anno più tardi confessavo a Trevor Nunn, che avrebbe diretto l’opera al Royal National Theater: «Sto scrivendo, credo, tre commedie intitolate Bakunin, Belinskij ed Herzen...».

È Isaiah Berlin lo spirito che presiede *The Coast of Utopia*, ma è stato *The Romantic Exiles* di Edward Hallett Carr, e la sua biografia di Bakunin, ad ispirarne la preoccupante espansione (non esiste una biografia completa di Herzen in inglese - una vistosa esigenza che promette di esser soddisfatta dalla persona che meglio di ogni altra possa farlo, Aileen Kelly).

Nel merito, il primo terzo di *The Coast of Utopia* (*Viaggio*) è focalizzato su Bakunin e la sua famiglia; Belinskij appare in *Viaggio* e *Naufragio*; ed Herzen diventa il personaggio principale di *Naufragio* e *Sahataggio*. Herzen, Bakunin e Turgenev compaiono in tutte e tre le commedie, che sono sequenziali ma (mi piace pensare) ciascuna conclusa in sé.

In Russia nei primi anni ’30 dell’Ottocento, fra uomini e donne giovani della elite istruita, vi erano due risposte correlate ma diverse alla tirannia zarista (laddove vi fosse una qualche risposta), entrambe nutrite dal corpo studentesco dell’Università di Mosca. Erano il “circolo filosofico” e il “circolo politico”, che si denigravano amichevolmente gli uni con gli altri come “sentimentalisti tedeschi” e “frondisti francesi”. Entrambi i circoli erano esigui. I filosofici si rifugiavano da una sgradevole realtà nella “liberazione interiore” dell’idealismo tedesco. Il loro più famoso esponente divenne Michail Bakunin l’anarchico. Frattanto, i politici studiavano la Rivoluzione francese e i socialisti utopisti. Il loro leader era il giovane Aleksandr Herzen.

I politici non avevano scampo con la Terza Sezione, il prototipo del KGB creato da Nicola I. Nel 1834, quando Herzen aveva 22 anni, lui e pochi altri, compreso il suo più intimo collega, il poeta Nikolaj Ogarëv, furono arrestati. Herzen passò i successivi sei anni in prigione e al confino. Il giorno in cui si ritenne avesse espiato i suoi peccati a sufficienza per essere autorizzato a fare un viaggio all’estero, Herzen aveva 34 anni, era sposato con la cugina di primo grado Natalija e, con la morte del padre, era diventato ricco. Nel gennaio 1847 lasciò la Russia con Natalija, i loro tre bambini, la madre, un tutore, una bambinaia e due donne di servizio della famiglia «in due carrozze imbottite di pellicce contro il freddo invernale». La ragione apparente del viaggio era la ricerca di cure per uno dei bambini, sordo dalla nascita. Magari prevedevano di tornare nell’arco di sei mesi, ma nessuno della famiglia vide mai più la Russia.

La comitiva stava dirigendosi - ovviamente - a Parigi, la patria della rivoluzione («Andavo a

Parigi come altri andavano a Gerusalemme o Roma»). Herzen si trovava in visita in Italia quando la rivoluzione scoppiò a Parigi nel febbraio 1848, ma tornò in tempo per esperire, con crescente disillusione e rabbia, il capovolgimento degli eventi che si avviavano a trasformare la magnifica nuova Seconda Repubblica nell’Impero di Napoleone III.

Abbinata a tali pubblici disastri Herzen ebbe a subire una serie di tragedie private che infine, cinque anni e mezzo dopo la sua partenza da casa, lo portarono in Inghilterra per quello che pensava fosse un periodo di pochi mesi per leccarsi le ferite. Rimase a Londra dodici anni. Herzen aveva fatto uscire il suo denaro dalla Russia, e quando diede inizio alla “Liberata stampa russa” come modo di riprendere la lotta, si trattava dei suoi risparmi di mezza età. Dopo la morte dello zar Nicola, l’amico di Herzen, Ogarëv, e sua moglie, un’altra Natalia, si riunirono a Londra e il loro nuovo giornale, “La Campana”, trovò presto il suo spazio come «forse la più efficace rivista di denuncia della corruzione nella storia del radicalismo», per dirla con le parole del critico americano Dwight Macdonald, uno dei primi e rari estimatori di Herzen in tempi moderni.

Ma attorno al 1860 “uomini nuovi” di Russia stavano rimpiazzando Herzen e “La Campana” quale centro di gravità dell’opposizione. Quando lui, Ogarëv e la loro servitù lasciarono l’Inghilterra fu in parte nel tentativo di salvare la testata trasferendola a Ginevra, e stampandone un’edizione francese.

La libertà non si



1 - In alto da sinistra: Lev Tolstoj, Dmitry Grigorovič
in basso da sinistra:
Ivan Turgenev, Aleksandr Družinin
2 - Karl Marx
3 - Aleksandr Herzen
4 - Un immagine del libro *Il Passato e i pensieri*
di Aleksandr Herzen

Non funzionò. “La Campana” rintoccò per l’ultima volta nel 1868. A quell’epoca Herzen non solo era isolato, ma apertamente deriso dalla generazione “nichilista”, e morì il 14 gennaio 1870 come profeta senza tanti onori nella patria dell’opposizione russa. Tutto ciò fin dove *The Coast of Utopia* copre la storia, ma alla fine della decade 1870 Herzen veniva riletto in Russia dalla “generazione che andava verso il popolo”. A cose mature, ottenne un fugace riconoscimento da Lenin, che avrebbe suscitato qualche difficoltà agli editori sovietici di Herzen, in ragione del fatto che Karl Marx era stato la sua più nota *bestia nera*. Herzen non aveva tempo per la sorta di mono-teoria che vincolava storia, progresso e autonomia individuale a una tale smisurata astrazione come il materialismo dialettico di Marx. Quello per cui ebbe tempo - e ciò che lo lega a Isaiah Berlin anima e cuore - fu il primato dell’individuale sul collettivo, del reale sul teorico. Ciò che detestava più di tutto era il concetto che una teorica felicità futura giustificasse un reale sacrificio presente. Fu originale tra i suoi contemporanei nell’affrontare la situazione, quella che egli vedeva, quasi con sollievo e perfino con gusto. Ci volevano spirito e coraggio. Non si poteva fare affidamento su niente altro che «l’arte e la luce estiva della felicità personale», ma se nulla era certo, tutto era possibile.

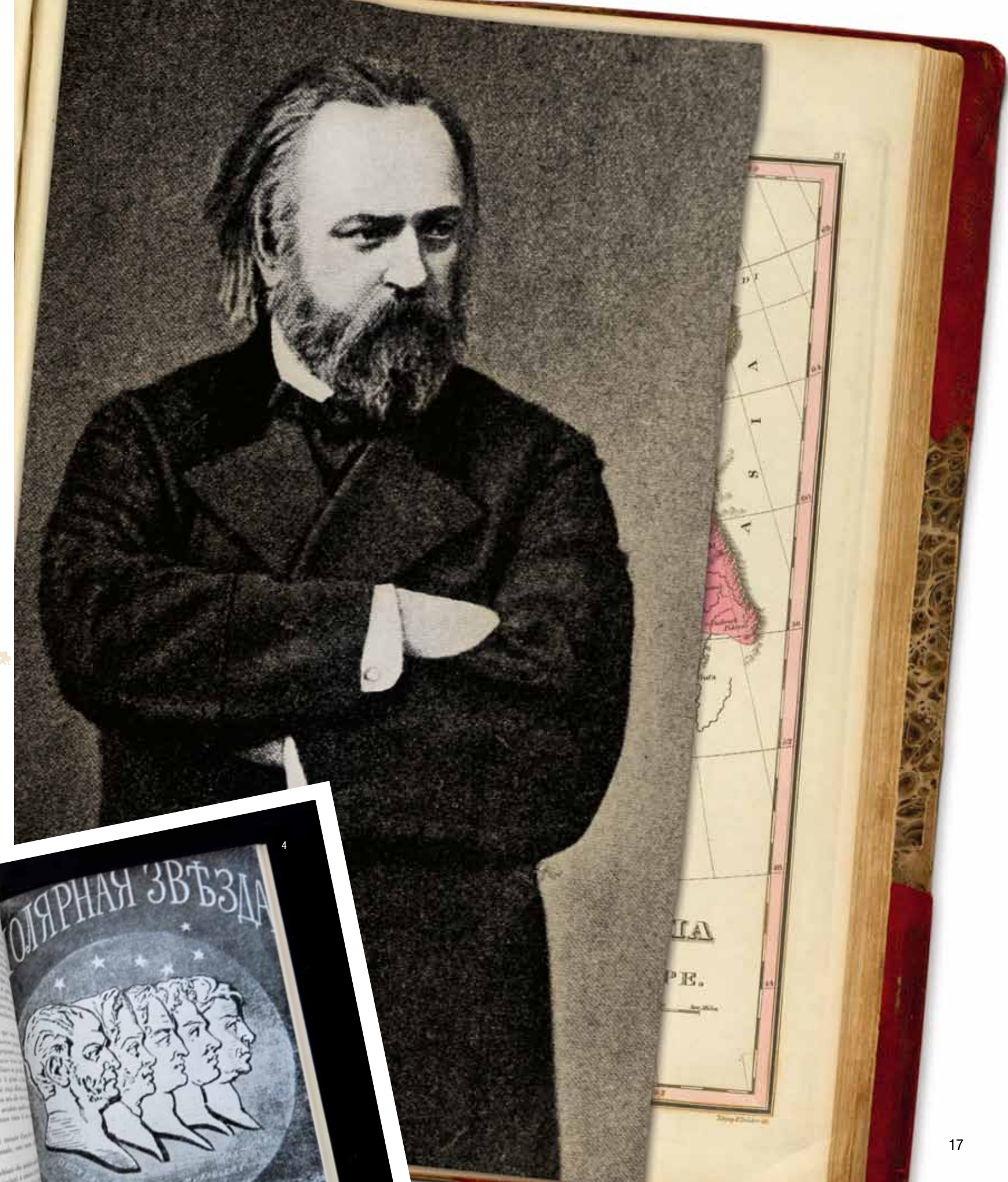
Herzen entra in scena due volte in *Viaggio* - prima e dopo l’arresto e il confino - e anche Turgenev è presentato come uno sconosciuto cui «piacerebbe scrivere un giorno o l’altro una poesia decente. Anche domani, per esempio». Ma la prima commedia della trilogia appartiene al futuro anarchico Michail Bakunin, che appare inetto e coraggioso a seconda dei diversi momenti della sua vita, governata da tempeste emotive e analisi acute. Infine viene a trovarsi in diretto contrasto con Marx (e perciò, a differenza di Herzen, non ebbe un viale di Mosca dedicato al suo nome). Dovrei qui segnalare che Bakunin aveva cinque fratelli più giovani oltre alle quattro sorelle fatte entrare nella pièce; sette Bakunin era il massimo che potessi affrontare nella prima scena. Bakunin padre piantò un albero per ciascuno dei suoi figli nella proprietà di famiglia, Premuchino. Me li hanno mostrati. L’albero di Michail era caduto.

A proposito di Turgenev, altrove è stato scritto abbastanza. In *Salvataggio* incontra (nella mia *fiction*) il modello per il nichilista Bazarov di *Padri e figli*, uno dei più grandi romanzi di Turgenev. Questo Bazarov obietta al mio Turgenev di preferire libri di «utilità pratica» come il *Mai più emorroidi* di Mackenzie (che non mi sono inventato) piuttosto che «sciocchezze» come Puškin. Nella risposta, Turgenev osserva pacatamente che, sulla base della sua esperienza, leggere Mackenzie lo ha reso troppo consapevole delle sue emorroidi «mentre, leggendo Puškin, le ho quasi dimenticate».

Lezione imparata. Leggere Belinskij non è affatto uno spasso. Leggere Bakunin può essere a volte corroborante, ed Herzen è un principe dei memorialisti con dono naturale per la polemica. Ma fra loro è l’artista puro colui che ci conduce più vicini al mondo dell’*intelligencija* russa del diciannovesimo secolo, e in modo plausibile si è detto inoltre che *Memorie di un cacciatore* di Turgenev abbia inciso più di qualsiasi altra cosa ad orientare lo “zar riformista” Alessandro II verso l’abolizione della servitù della gleba. Forse è l’artista dopo tutto, piuttosto che i tre geniali pubblicisti, il vero eroe di *The Coast of Utopia*.

Tom Stoppard, prefazione a *The Coast of Utopia* (© Tom Stoppard, 2008)
riprodotta per concessione di United Agents Ltd (www.unitedagents.co.uk) a nome di Tom Stoppard

¹ *Samizdat* è una parola russa (letteralmente: “edito in proprio”) che indica pubblicazioni clandestine e autoprodotte illegalmente a dispetto della censura nei paesi comunisti. Si trattava di fogli o pubblicazioni molto snelle. I *samizdat* circolavano in particolare in Unione Sovietica e nella Cecoslovacchia post “primavera di Praga” dove la censura era più ferrea. Divennero un vero e proprio canale alternativo di distribuzione, sebbene si trattasse di un “condensato” della forma letteraria.



Stoppard: lo sguardo dall'esterno

di Fausto Malcovati

Trent'anni. Forse trentacinque.

Da metà degli anni Trenta a metà degli anni Sessanta dell'Ottocento.

Paese agricolo, arretrato, guidato da uno zar follemente autocratico di fronte a un'Europa industrializzata e in pieno fermento rivoluzionario, la Russia sembra un gigante torvo, immobile, paralizzato dalla sua vastità e dal suo sottosviluppo.

È uno dei periodi più oscuri, inquieti, intricati, tragici della sua storia.

Durante il plumbeo regno di Nicola I, tra arresti, denunce, censure, repressioni, entra in campo una generazione di giovani scrittori e pensatori coraggiosi, insofferenti, irritati.

Che fare? Come lottare? Quale strada prendere? Si domandano.

In pochi anni mettono a fuoco e dibattono i grandi problemi che per secoli sono rimasti irrisolti: il futuro dell'Autocrazia, la questione agraria, la servitù della gleba, la possibilità di una rivoluzione, il ruolo dell'*intelligencija*, il rapporto con l'Occidente.

Si affrontano, si scambiano versi, saggi filosofici, pamphlets, discutono, criticano, si scontrano, si aggrediscono, scrivono dove e come possono, parlano finché li lasciano parlare: in tutti c'è passione, entusiasmo, abnegazione, generosità, esaltazione.

La Russia diventa in quegli anni una fucina di idee, di progetti, di utopie, di manifesti che stupiscono l'Occidente, lo costringono a guardare verso un paese con cui fino allora non aveva mai fatto i conti.

Una generazione questa che in Russia non è mai stato possibile studiare e valutare,

per varie ragioni, nella sua magnifica complessità: prima gli zar le hanno, in tutti i modi possibili, tappato la bocca, poi i bolscevichi, a loro uso e consumo, l'hanno portata in trionfo, spesso storpiandone le ideologie, oscurandone l'originalità, tacendone le critiche. Ci voleva uno sguardo dall'esterno, un approccio imparziale, una curiosità genuina per ripercorrere il cammino che ha portato i protagonisti di quel trentennio da Mosca a Parigi, da Londra a Ginevra, per rileggerne senza pregiudizi gli irti percorsi ideologici, per rivalutarne l'onestà morale, per restituir loro il ruolo di primo piano negli avvenimenti storici dei decenni successivi. Ci voleva Tom Stoppard. Ha cominciato con i saggi di Isaiah Berlin che, da storico di razza, già sessant'anni fa aveva afferrato la fondamentale novità di quei pensatori e di quegli scrittori nel contesto europeo ottocentesco, li aveva riletti e ripensati con lucido rigore e ammirata partecipazione. Con loro Berlin aveva trovato una perfetta sintonia, continuando il suo discorso sulla libertà mai abbandonato fino all'ultimo giorno della sua vita. Stoppard ha poi proseguito, leggendo opere, lettere, memorie, articoli, proclami, intrecciando vite private e pubblici comportamenti, dottrina e quotidianità, affetti e riflessioni.

Ne è venuta fuori questa grande storia in tre tempi: la giovinezza, la maturità e la vecchiaia di un gruppo di lottatori che con caparbia costanza, con ostinata passione hanno inseguito la loro magnifica utopia. La generazione successiva li ha ignorati, scansati, derisi, rinnegati: ha scelto la strada che loro avevano deprecato, quella della presa del potere con la violenza.

Oggi, rileggendo le loro pagine, ripercorrendo le loro idee, ci si può e ci si deve domandare: avevano ragione?

Due premesse, per capire

Non si può partire dal 1833, come fa Stoppard: è assolutamente necessario qualche passo indietro. Due avvenimenti alla base di tutto: la campagna napoleonica del 1812 e la rivolta dei Decabristi del 1825.

Napoleone arriva a Mosca da trionfatore nel dicembre del 1812: ne riparte poche settimane dopo sconfitto, travolto dal gelo, dall'incendio, dagli errori strategici. Così, per la prima volta nella storia d'Europa, la Russia scopre di essere una grande potenza nel cuore del continente. Per la prima volta uno zar siede a un tavolo di pace e detta legge: Alessandro I fa il bello e il cattivo tempo, con tutti i capi di governo che lo ascoltano. L'esercito russo arriva vittorioso a Parigi: per gli ufficiali dell'esercito zarista l'aria della capitale, fresca di atmosfera rivoluzionaria, è eccitante. Respirano a pieni polmoni libertà, égalité, fraternité: una scoperta incredibile, che Caterina a suo tempo si era ben guardata dal lasciar trapelare alla corte di Pietroburgo. Tornati in patria, cominciano a manifestare i primi sotterranei segni di intolleranza per il giogo autocratico che Alessandro non accenna a diminuire, anzi si apre una stagione di sospetti e di controlli. Nessun progetto di riforme, qualche arresto, qualche esilio, fra cui quello di Puškin, poeta

troppo indipendente e troppo incline a cantare la libertà repubblicana. Così cominciano riunioni clandestine, nascono società segrete dove ufficiali, aristocratici, intellettuali si pongono domande urgenti, come frenare lo strapotere autocratico, come ottenere alcune elementari garanzie costituzionali. In pochi anni, dal 1820 al 1825 queste società si irrobustiscono e arrivano a un preciso progetto insurrezionale: l'appoggio di alcuni battaglioni dell'esercito e l'effetto di sorpresa avrebbe dovuto assicurare il successo. E invece no: nel dicembre 1825 muore Alessandro I, nell'interregno i congiurati decidono di agire ma la rivolta non è coordinata con sufficiente rigore, l'erede al trono, Nicola I, fratello del defunto, prende subito in mano la situazione, interviene tempestivamente, approfitta di disguidi e incertezze, blocca l'intera operazione. Cinque condanne a morte, centoventi ergastoli da scontare in Siberia: l'alta società pietroburghese, di cui tutti i condannati fanno parte, è sconvolta. Nicola adotta drastiche misure: assoluto strapotere della polizia segreta, capillare potenziamento della censura, repressione a tutti i livelli, ridotti al minimo i rapporti con l'Occidente, fonte di insano spirito rivoluzionario. Ogni riga viene controllata, ogni riunione, anche la più innocente, viene spiata, ogni opinione viene vagliata, l'istruzione viene paralizzata, nelle università gli unici insegnamenti che si salvano sono quelli scientifici. Nicola regna per trent'anni: tre decenni di paralisi totale, culturale e politica. Tutte le tempeste che sconvolgono l'Europa in quegli anni, nel 1830, nel 1848, non sfiorano la Russia: il tallone di ferro della polizia spegne con la più ottusa violenza ogni possibile contagio. Solo per aver partecipato a un dibattito dove si parlava di letteratura, il giovane scrittore Dostoevskij (27 anni) viene condannato prima a morte, poi ai lavori forzati insieme ai criminali comuni.

L'effetto del delirante oscurantismo di Nicola sulla società russa è duplice: da un lato crisi, depressione, perdita di identità, sfiducia nell'azione di qualsiasi genere. Nascono gli "uomini inutili", che Turgenev pone al centro di molti suoi romanzi (ma già prima, con il suo *Onegin*, ci aveva pensato Puškin, che aveva vissuto sulla propria pelle il 1825, pur non essendo coinvolto direttamente nell'insurrezione). Inutili perché eternamente perplessi, insicuri, indolenti, incapaci di passioni, tormentati e insieme apatici. Oblomov con la sua vestaglia e la sua pigrizia ne è l'esempio più illustre.

Accanto a questa, un'altra reazione, quella degli uomini che potremmo definire "utili", quella di cui ci parla Stoppard: uomini energici, vivaci, risoluti, recettivi, animati da una passione per le idee che forse non ha mai avuto l'uguale nella società europea, ansiosi di sottrarsi all'appiattimento, di aggirare gli ostacoli, avidi di assorbire ciò che l'Occidente offre in campo filosofico, ideologico, letterario, di mettersi alla prova, di trovare soluzioni alla disperazione, all'abulia, alla rinuncia.

Sono questi i fondatori dell'*intelligencija* russa, gli intellettuali che in questo trentennio, ognuno con il proprio, inconfondibile accento morale, le proprie talora drammatiche scelte esistenziali, riescono a mettere in moto un meccanismo destinato ad avere conseguenze sociali e politiche in tutto il mondo.

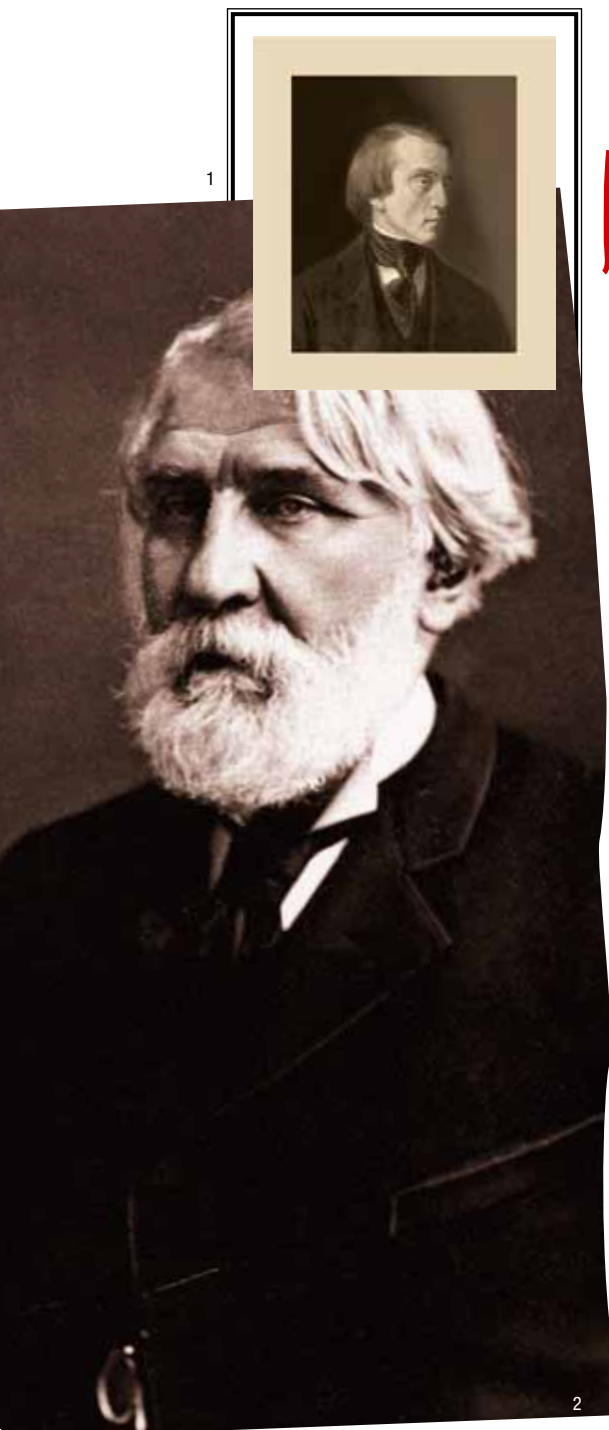


"Ma se noi siamo anarchici, chiederete, che diritto abbiamo di pretendere di agire sul popolo? Rifiutando ogni potere, con quale potere dirigeremo la rivoluzione popolare?"

Il moschettiere Bakunin

Nel primo dramma della trilogia entrano in scena, uno dopo l'altro, tutti i protagonisti. L'azione comincia nella pacifica, accogliente tenuta dei Bakunin a Premuchino: una tipica famiglia patriarcale abbiente, solida, divertente, tanti figli, genitori saldamente conservatori e ben contenti dei loro cinquecento servi della gleba. È pur vero che il figlio Michail è una testa calda, irrequieto, indisciplinato, sempre sopra le righe: il padre ne vorrebbe fare un agronomo dedito al podere familiare ma non ci riesce. Di Michail Bakunin nell'intera trilogia Stoppard ci dà un grandioso ritratto di magniloquente moschettiere pronto a combattere per chi gliene dà l'occasione. Un uomo per tutte le rivoluzioni, appunto, contro tutte le autorità costituite, pronto a protestare in nome degli offesi e gli oppressi di ogni nazione e di ogni classe. Turbolento, dispotico, esibizionista, bugiardo, di una simpatia irresistibile, sempre indebitato, con una eccezionale capacità di assimilare le teorie altrui e di esporle come fossero sue in modo chiaro, elementare e superficiale, è un agitatore nato, dotato di un'eloquenza torrenziale (ma sa non farsene travolgere), ha l'arte di dominare gli individui e di manovrare le assemblee: tuttavia raramente dice qualcosa di preciso, di profondo, autentico, qualcosa di veramente vissuto personalmente. Per lui contano non tanto i diritti e le libertà dei singoli, ma entità vaghe, grandiose costruzioni, teorie roboanti di cui spesso non valuta lui stesso le conseguenze. Il suo motto è: «Prima distruggete, poi vedremo», a cui il compagno di lotta Herzen risponde freddamente: «E quando hai distrutto, cosa viene dopo?». Bakunin scavalca allegramente i grandi problemi morali che invece tormentano Herzen e Ogarëv, per avventurarsi in una vuota fraseologia rivoluzionaria, in uno slancio tanto esuberante quanto inconsistente. Spesso contraddittorio e asistemico, resta un pensatore trascurabile anche se trascinante. La sua vita si riassume in una serie di rivolte, arresti, condanne, evasioni: come ci racconta Stoppard, nel '48 è tra i combattenti a Parigi, nel '49 guida la rivolta di Dresda, poi in Sassonia, dove viene condannato a morte (condanna trasformata in reclusione), poi in Austria (nuova condanna a morte), donde viene estradato in Russia, dove lo zar lo mette in prigione e lo manda in Siberia, di lì fugge rocambolescamente attraverso il Giappone e l'America e raggiunge Herzen a Londra. Indimenticabile la battuta con cui saluta gli amici, appena sbarcato: «Si possono avere ostriche qui? E dov'è la prossima rivoluzione?». Questo è Bakunin, ostriche e rivoluzione.

1 - Vladimir Borovikovskij: *Ritratto di Alessandro I* / 2 - Michail Bakunin / 3 - Vladimir Sverchkov: *Ritratto di Nicola I* / 4 - Tom Stoppard



L'angelo Stankevič e il furioso Belinskij

Sempre ospiti dei Bakunin, altri due personaggi, che lasciano il segno: Stankevič e Belinskij. Stankevič, studente dell'Università di Mosca, aristocratico di grande fascino personale e intellettuale, appassionato di metafisica, lettore lucido, attento, penetrante prima di Kant e Schelling, poi di Hegel, esercita su tutti i suoi amici uno straordinario ascendente: il suo circolo, nonostante sia durato solo pochi anni (Stankevič muore a 27 anni di tisi in Italia, fra le braccia di Varenka Bakunin, sorella di Michail), rimane, per tutti coloro che vi partecipano, da Bakunin a Turgenev, da Herzen a Belinskij, un cenacolo di appassionata ricerca, di luminosa spiritualità. Di lui rimangono pochi scritti, qualche articolo, molte lettere: e una grande lezione di intelligenza, di umanità. La sua idea centrale: gli uomini non devono mirare alle riforme sociali, solo esterne, ma allo scavo interiore, all'autoperfezionamento. Solo così si sarebbero aperte tutte le possibili vie. Inseguire valori materiali è inutile, solo con lo studio, con la conoscenza degli insegnamenti dei grandi maestri, dei grandi saggi, Kant, Hegel ma anche Omero, Shakespeare, si può superare il disordine, la crudeltà della vita quotidiana, si può intravedere la bellezza eterna, l'armonia, la libertà. C'è un disegno nascosto dietro il flusso delle apparenze: solo l'arte è immortale, solo l'arte si erge inviolabile contro il caos del mondo empirico, contro il fluire informe degli avvenimenti politici, sociali, economici.

Di tutt'altro stampo Vissarion Belinskij: muore anche lui giovane, a 37 anni, di tisi, ma diventa il critico letterario più acclamato e temuto della sua generazione. Uomo severo, integerrimo, lettore onnivoro, coglie con assoluta precisione il centro di gravità morale di ogni libro, di ogni autore. Si rende conto presto che la repressione zarista dà alla letteratura una grande occasione: discutere con un minimo di libertà questioni sociali e politiche, attraverso storie e personaggi apparentemente estranei agli scottanti dibattiti di quegli anni. Il suo idolo è Puškin: non è solo un grandissimo poeta, è il creatore della letteratura russa, del suo linguaggio, della sua funzione nella vita nazionale. Scrive moltissimo, spinto dal bisogno: a differenza dei suoi amici non ha una lira, non parla nessuna lingua straniera, non ha tenute, padri ricchi disposti a mantenerlo: è un provinciale rozzo, goffo, malvestito, deve lavorare per vivere. Collabora, pagato una miseria ad articolo, alle principali testate progressiste di quegli anni, "Il Telescopio", "L'Osservatore moscovita", "Gli Annali patri": i suoi articoli infiammati, rabbiosi, categorici, violenti influenzano in modo irreversibile la visione etica e sociale dei suoi contemporanei. Chiama tutti a prendere posizione, non sopporta i prudenti, i tiepidi, nessuno può rimanere neutrale, l'uomo comune, l'artista, il cittadino sono tutt'uno, fissa in maniera definitiva la relazione tra letteratura e vita, chiunque deve testimoniare la verità che è una e indivisibile in ogni atto e in ogni parola. L'esistenza è secondo lui una guerra perpetua contro il falso, l'ingiusto, il convenzionale: così mette in moto le forze rivoluzionarie che altri trasformano in azione. E quando Gogol', uno dei suoi autori più amati, abbandona la via della satira del sistema per imboccare quella della religione e della pia sottomissione alle autorità,

gli si scaglia contro con una veemenza inaudita, scrivendogli una lettera aperta in cui lo accusa di essere diventato l'apostolo della servitù della gleba, della censura, dell'ignoranza e della pietà oscurantista: il suo libro, dice senza mezzi termini, è un crimine contro l'umanità.

Turgenev: un palco all'Opéra

Anche Turgenev è ospite di Premuchino e segue il destino di tutti fino all'ultimo atto. Stoppard, con grande acutezza, ne fa un personaggio lontano dalla seria immagine dei manuali di letteratura. Sempre elegantissimo, innamorato dell'Occidente, pronto a vendere i suoi racconti alla rivista che paga di più per potersi permettere un palco all'Opéra di Parigi dove canta l'amata Pauline Viardot, moderato, accomodante, vigile, ironico, sempre in bilico tra ateismo e fede, tra scetticismo e fiducia nel progresso, tra adesione alle nuove idee e sospensione del giudizio, senza mai farsi coinvolgere nei fatti concreti. Il protagonista del suo romanzo più famoso, *Padri e figli* è sì un nichilista che rinnega i valori dei padri e proclama a gran voce la fine della vecchia cultura, ma si lascia morire senza concludere nulla. Turgenev condivide il detto di Kant, «dal legno contorto dell'umanità non si potrà mai cavare una cosa dritta»: i suoi personaggi vivono e muoiono senza prendere grandi decisioni, senza gesti grandiosi, senza dichiarazioni definitive. Molti di loro appartengono, come si è detto, alla schiera degli "uomini inutili", che soccombono senza lotte eroiche, ribellioni estreme. Perché? Ma

perché, risponde lo scrittore, la vita è una somma imponderabile di circostanze, scelte individuali, incidenti inattesi. In mezzo agli infervorati protagonisti della trilogia, Turgenev è il più distaccato, il più calmo, rifiuta ogni dogma ideologico artificiale, ogni pretesa di codificazione. Gli fa infatti dire Stoppard: «Mi rimproverano di non esprimere opinioni nei miei racconti. Restano nel dubbio: approva o non approva? I miei lettori vogliono sapere da che parte sto. Ma cosa c'entra questo con i miei lettori? Mi renderebbe uno scrittore migliore se fossi schierato?» (Parte II atto I). Questo non vuol dire che non rifletta sul suo tempo, non entri nel groviglio delle contraddizioni, che non metta in luce le ambivalenze, che non si renda conto della necessità di cambiamenti. È certamente un sostenitore delle cause giuste, un alleato nella critica alla servitù della gleba e alla censura, un convinto assertore che i problemi sociali ed etici siano i temi fondamentali della vita e dell'arte, ma è insieme controllato, distratto dalle frequentazioni aristocratiche, sempre garbatamente "altrove".

Herzen: la libertà qui, oggi

Chi invece è sempre presente, sempre partecipe, sempre attento alla realtà che lo circonda, sempre generoso e curioso è Herzen. È lui il centro dell'intera trilogia, il testimone più realistico, sensibile, acuto, convincente della vita sociale e dei problemi del suo tempo. È lui che valuta persone e avvenimenti di questo trentennio cruciale. È lui che, tredicenne, giura, abbracciando il compagno di scuola Ogarëv, di vendicare



There is nothing in
war
lose you
can't you



i decabristi, impiccati perché volevano più giustizia, più libertà.
È lui che viene arrestato nel 1834 dai poliziotti di Nicola perché parla di Hegel con i compagni d'università. È lui che parte per l'esilio, certo che la sua voce avrebbe avuto più eco da lontano. È lui che combatte sulle barricate di Parigi nel 1848 ma che subito dopo si rende conto dell'inutilità di tante vittime, per cedere poi alla restaurazione. «Non c'è popolo - dice - che abbia versato tanto sangue per la libertà quanto i francesi e non c'è popolo che meno la capisca, che meno cerchi di realizzarla». È lui che inneggia alla morte dello zar tiranno nel 1855, è lui che grida di gioia alla notizia dell'abolizione della servitù della gleba, concessa da Alessandro II certo in modo ingiusto, ma almeno raggiunta non con la violenza dal basso come volevano altri. È lui che predica, attraverso i giornali ("La stella polare", "La campana") stampati a Londra ma distribuiti in Russia, la necessità di una rivoluzione che rispetti la libertà dei singoli individui senza sacrificarla a principi generali o astrazioni. Risuona per tutta la trilogia la pacata affermazione di un principio che ancor oggi dovrebbe essere ripensato: lo scopo della vita è la vita stessa, lo scopo della lotta per la libertà è la libertà qui e oggi. Non ci sono principi astratti, fini remoti che possano giustificare la soppressione della libertà. È la sua grande lezione, il suo monito a chi, come i rivoluzionari russi della generazione successiva alla sua, vuol procedere sommariamente soffocando la libertà degli individui, sottoponendoli a immense sofferenze in nome di una ineffabile felicità futura. Non ha senso che migliaia di innocenti siano condannati a morire oggi perché milioni di uomini possano essere felici domani. È invece il programma dei "nuovi barbari". Vede perfettamente quello che sta per arrivare e lo dice in una delle sue opere più perspicaci, *Dall'altra riva*: «Non vedete questi nuovi barbari che marciano per portare la distruzione?... Come la lava si agitano furiosamente sotto terra... Quando verrà l'ora, Ercolano e Pompei saranno spazzate via, il buono e il cattivo, il giusto e l'ingiusto faranno tutti la stessa fine. Non sarà un processo, non sarà una vendetta, ma un cataclisma, una rivoluzione totale...».
Credo che le ultime sue parole dette all'amico di sempre Ogarëv, che con lui quarant'anni prima aveva giurato di vendicare i decabristi, e che ora gli chiede «Che diremo oggi ai giovani?», risponde pacato, lucido, coerente, con malinconica consapevolezza (e sono le parole conclusive della trilogia): «Diremo di andare avanti, di sapere che non c'è approdo su una sponda paradisiaca, eppure andare avanti. Di aprire gli occhi agli uomini e non strapparglieli. [...] I distruttori ostentano il nihilismo come una coccarda, pensano di poter distruggere perché sono radicali. Invece distruggono perché sono conservatori delusi, ingannati dallo stesso antico sogno di una società perfetta dov'è possibile la quadratura del cerchio e l'abolizione di ogni conflitto. Ma un posto come questo non esiste, il suo nome è Utopia. Finché non smettiamo di uccidere per inseguirla, non cresceremo mai come esseri umani».

1 - Servi russi / 2 - La battaglia di Borodino / 3 - Parigi, febbraio 1848 / 4 - Georg Wilhelm Friedrich Hegel / 5 - La rivolta dei Decabristi

Profili dei principali personaggi storici di *The Coast of Utopia*

a cura di Fausto Malcovati

Aleksandr Michailovič Bakunin (1768-1854)

Proprietario terriero, marito di Varvara, padre di Michail e di Ljubov', Varenka, Tatjana, Aleksandra, che compaiono tutti nella trilogia di Stoppard. Durante il regno di Caterina II (1762-1796), viene mandato a Torino, come addetto alla delegazione russa presso lo stato sabauda. Si laurea presso l'Università di Torino in Scienze naturali. Nel 1789 assiste a Parigi allo scoppio della Rivoluzione ed è impressionato dalla violenza di un potere gestito solo da "liberi pensatori". Nel 1791 si ritira dalla vita pubblica e vive nella sua tenuta di Premuchino, dove educa i figli e fa della sua casa un cenacolo intellettuale.

Michail Aleksandrovič Bakunin (1814-1876)

Rivoluzionario e pubblicista, figlio di Aleksandr. Dopo una breve carriera militare interrotta per indisciplina, partecipa al circolo di Stankevič, scrive per le riviste liberali "Il Telescopio", "L'Osservatore moscovita", stringe amicizia con Belinskij, Herzen, Ogarëv. Nel 1840 va a studiare filosofia a Berlino, dove incontra Turgenev. Nel 1844 si rifiuta di rientrare in Russia e viene condannato in contumacia ai lavori forzati. A Parigi conosce Marx e Engels, a Praga e Dresda partecipa attivamente ai moti rivoluzionari. Viene condannato a morte (condanna trasformata in ergastolo) in Sassonia e Austria per attività rivoluzionaria. Nel 1851 viene consegnato alle autorità zariste e mandato in Siberia, da cui nel 1861 riesce a fuggire, attraverso il Giappone e l'America, raggiungendo a Londra Herzen, con cui collabora a varie pubblicazioni.

Aderisce alla Iª Internazionale, ma entra in contrasto con Marx e fonda una propria organizzazione, la "Fratellanza Internazionale", poi diventata "Alleanza della Democrazia Socialista". Diventerà uno dei principali ispiratori del movimento anarchico. Traduce in russo il "Manifesto del partito comunista" e, più tardi, il primo volume del "Capitale". Dopo aver partecipato a vari moti rivoluzionari in altre parti d'Europa, muore a Berna nel 1876.

Aleksandr Ivanovič Herzen (1812-1870)

Figlio naturale di un ricco possidente, nel 1829 entra in università e raccoglie intorno a sé un gruppo di studenti fortemente critico nei confronti dell'autocrazia zarista. Nel 1834 viene arrestato con altri membri del gruppo e nel 1835 mandato in esilio. Torna a Mosca nel 1840, comincia un'intensa attività pubblicistica, nel 1841 viene di nuovo allontanato dalla capitale. Nel 1847 emigra senza più far ritorno in patria. Nel 1848 è prima in Italia poi a Parigi, dove assiste al fallimento della rivoluzione, è fortemente deluso dalle conseguenze politiche. Nel 1851, rifiutando di rientrare in Russia, viene privato della cittadinanza. Nel 1852 si trasferisce a Londra dove lo raggiunge Ogarëv. Insieme avviano una serie di pubblicazioni periodiche in lingua russa (a cui collabora dal 1862 anche Bakunin), distribuite anche a Mosca, Pietroburgo e in tutto il paese, in cui sostengono l'urgenza di riforme, la necessità di una rivoluzione contro lo strapotere dell'autocrazia. Herzen è anche autore di uno straordinario volume di memorie *Il Passato e i pensieri*, in cui ripercorre la storia russa degli ultimi trent'anni con lucidità e penetrazione.

Nikolaj Platonovič Ogarëv (1813-1877)

Figlio di un ricco possidente, amico d'infanzia di Herzen, partecipa al gruppo studentesco da lui guidato, è anche lui arrestato nel 1834 ed esiliato. Poeta di qualità oltre che pubblicista, Ogarëv dopo la morte del padre libera i servi della gleba, trent'anni prima della riforma. Dopo un viaggio all'estero (Germania, Francia, Italia), nel 1850 viene arrestato per attività rivoluzionaria. Nel 1856 abbandona la Russia, raggiunge Herzen a Londra e inizia con lui una intensa attività pubblicistica, (scrive per periodici in lingua russa "La stella polare" e "La campana", ampiamente distribuiti in Russia) che continua fino alla morte nel 1877.

Konstantin Sergeevič Aksakov (1817-1860)

Poeta, storico, pubblicista. Partecipa al circolo di Stankevič, alla fine degli anni Trenta insieme a Aleksej Stepanovič Čomjakov e ai fratelli Kireevskij diventa uno degli ideologi della corrente slavofila, che, in opposizione a quella occidentalista, rivalutava il passato russo, rifiuta i modelli culturali e politici europei, progetta un futuro per la Russia basato sulla tradizione precedente a Pietro il Grande, colpevole di aver aperto le porte all'Occidente. Scrive per riviste conservatrici ("La conversazione russa"), attacca autori sostenuti dalla critica radicale come Gogol', si scontra violentemente con Vissarion Belinskij che denuncia le sue posizioni di retroguardia, esalta gli usi patriarcali della nobiltà e tuttavia è favorevole all'abolizione della servitù della gleba e all'introduzione di alcune riforme liberali.

Vissarion Grigorevič Belinskij
(1811-1848)

Critico letterario, figlio di un medico di provincia, per tutta la vita ha difficoltà economiche. Entra in università nel 1829 (espulso nel 1832 per indisciplina), dal 1833 frequenta il circolo di Stankevič, comincia nel 1834 a pubblicare le prime recensioni sul “Telescopio” (chiuso per decreto dello zar nel 1836), poi sull’ “Osservatore moscovita” (chiuso nel 1839), sugli “Annali Patri” e infine sul “Contemporaneo”, svolge un’attività pubblicistica frenetica, incessante, sostiene autori come Puškin, Gogol’ (solo fino all’uscita del primo volume di *Anime morte*, poi lo attacca con estrema violenza per la posizione reazionaria assunta dallo scrittore a partire dal 1842) e il debuttante Dostoevskij, fondatori, secondo lui, della letteratura nazionale, uniche voci autenticamente indipendenti e innovatrici nella società russa durante l’opprimente regno di Nicola I.

Ivan Sergeevič Turgenev
(1818-1883)

Scrittore. Figlio di ricchi possidenti, entra in università nel 1833, si trasferisce a Pietroburgo dove si laurea nel 1837, nel 1838 parte per Berlino dove segue corsi di filosofia e frequenta Stankevič e Bakunin. Rientrato a Mosca, frequenta il circolo degli slavofili, guidati da Aksakov. Dopo qualche infelice esperimento poetico, nel 1847 inizia le serie di racconti poi raccolti in *Memorie di un cacciatore* che hanno un enorme successo, anche per il coraggio con cui viene descritta la situazione dei servi della gleba. Scrive alcuni testi teatrali molto apprezzati dal pubblico, *Un parassita* (1848), *Un mese in campagna* (1850). A partire dall’inizio degli anni ’50 si avvicina al gruppo di occidentalisti e comincia a scrivere romanzi, *Rudin* (1856), *Un nido di nobili* (1859) e soprattutto *Padri e figli* (1862) che scatena una grande polemica tra occidentalisti e slavofili, entrambi insoddisfatti della posizione ambigua dell’autore, pronta a denunciare sia l’atteggiamento conservatore dei padri sia l’irrisolutezza dei figli contestatori.

Nikolaj Vladimirovič Stankevič
(1813-1840)

Poeta e filosofo. Figlio di ricchi proprietari, nel 1830 entra nell’Università di Mosca e raccoglie intorno a sé un gruppo di studenti (Belinskij, Aksakov, Bakunin) con cui studia la filosofia di Schelling, Hegel e su cui ha un’enorme ascendente. Nel 1838-39 va a Berlino dove studia filosofia e frequenta Turgenev. Nel 1839, per curare la tisi, parte per l’Italia dove muore, assistito da Varenka Bakunin, sorella di Michail. La sua eredità letteraria è molto scarsa, ma di grande interesse per capire la situazione culturale e spirituale di quegli anni sono le sue lettere.

Pëtr Jakovlevič Čaadaev
(1794-1856)

Di famiglia nobile, entra nell’università di Mosca nel 1808, partecipa alla guerra contro Napoleone nel 1812, entra nel 1820 in una delle società segrete che preparano la rivolta decabrista, nel 1823 parte per un viaggio in Europa, in Germania conosce Schelling, rientra in patria nel 1826, sei mesi dopo la rivolta. Nel 1829-31 scrive la prima di una serie di *Lettere filosofiche* (in francese) in cui accusa la Russia di essere un paese barbaro, retrogrado, privo di ogni senso del diritto e dell’ordine, di una vera cultura. Secondo Čaadaev, il cattolicesimo ha contribuito al progresso sociale e morale dell’Occidente, mentre l’ortodossia ha frenato ogni sviluppo in Russia. A seguito della pubblicazione della prima *Lettera* viene dichiarato pazzo e privato di ogni possibilità di ulteriori pubblicazioni. Čaadaev ebbe una grande influenza su tutta la cultura russa del suo tempo, nonostante il divieto di circolazione delle sue opere.

Nikolaj Gavrilovič Černyševskij
(1828-1889)

Critico letterario e scrittore. Figlio di un pope, dopo l’università comincia a scrivere recensioni prima per “Annali Patri” poi per “Il Contemporaneo” dove pubblica una serie di coraggiosi articoli in cui protesta contro l’oscurantismo dell’epoca di Nicola I e incoraggia le riforme del nuovo zar Alessandro II. Diventa uno dei più importanti ideologi del movimento rivoluzionario, ritiene le riforme mal fatte, insufficienti, viene arrestato nel 1862, in prigione scrive il romanzo *Che fare?*, viene condannato a sette anni di lavori forzati e all’esilio perpetuo in Siberia, dove rimane per più di vent’anni. Viene liberato solo poco prima della morte nel 1889.

Nikolaj Ivanovič Sazonov
(1815-1862)

Pubblicista. Di famiglia nobile, all’università entra nel circolo di Herzen, evita nel 1834 l’arresto per mancanza di prove, parte per l’estero (Germania, Svizzera Italia), rientra in patria ma alla fine degli anni ’30 emigra definitivamente, è a Parigi nel 1848, viene espulso dal governo francese, si rifugia in Svizzera. Scrive pamphlets (*La verità sull’imperatore Nicola* violento attacco allo zar in occasione della guerra di Crimea) e articoli per varie riviste (“L’Athenaeum Francais”, “Annali patri”). È uno dei sostenitori di un socialismo russo senza il passaggio attraverso la fase capitalistica.

Timofej Nikolaevič Granovskij
(1813-1855)

Storico. Figlio di ricchi possidenti, comincia la sua attività di recensore e storico all’Università di Pietroburgo. Nel 1836 a Berlino incontra Stankevič e insieme frequentano corsi di filosofia. Nel 1839 entra in contatto con Herzen, diventa professore di storia medioevale all’Università di Mosca. Le sue lezioni hanno uno straordinario successo per le magnifiche doti oratorie e la capacità di rendere attuale il discorso sul passato russo. Amico di Turgenev, Bakunin, Nekrasov, vicino al gruppo degli occidentalisti, riesce a mantenere una posizione di relativa indipendenza all’interno della cultura russa degli anni ’40.

**Il pensiero e l'azione
nelle pagine di Herzen**
a cura di Ilaria Godino

Tra le opere di Aleksandr Herzen, scrittore e uomo politico russo, la più vitale e densa è senza dubbio *Il passato e i pensieri*, scritta tra il 1852 e il 1857. Attenta e commovente testimonianza della sua vita di esiliato, delle tragedie familiari, ma soprattutto dei numerosi e stretti contatti con i rivoluzionari esuli, *Il passato e i pensieri* è l'evocazione ancora oggi vivida e concreta di tutti i fermenti che travagliarono l'Europa, dalla campagna di Russia del 1812 all'insurrezione polacca del 1863, e dei principali protagonisti di questa straordinaria stagione del pensiero politico.

Estratti da Aleksandr Herzen, *Il passato e i pensieri*, Einaudi-Gallimard, Biblioteca della Pléiade, Torino 1996, per gentile concessione dell'Editore.



BELINSKIJ

[...]

Io considero Belinskij una delle figure più notevoli del regno di Nicola. Dopo il liberalismo, che con Polevoj riuscì in qualche modo a sopravvivere al 1825, dopo il cupo saggio di Čadaev, spunta la dolorosa, biliosa protesta, l'appassionata partecipazione a tutti i problemi, di Belinskij. In una serie di articoli critici giusti e ingiusti egli sfiora ogni cosa, sempre fedele al suo odio delle autorità, spesso raggiungendo il livello dell'esaltazione poetica. Il libro recensito gli serviva perlopiù come punto di partenza materiale, ma a metà strada lo abbandonava e si concentrava su qualche questione. Gli bastava il verso «Ecco i parenti come sono» dell'*Onegin* per mettere sotto processo la vita familiare e analizzare minutamente i rapporti tra i parenti. Chi non ricorda i suoi articoli sul Tarantas, sulla Paraša di Turgenev, su Deržavin, Močalov e Amleto? Che fedeltà ai suoi principi, che imperterrita coerenza, che abilità nel destreggiarsi tra le secche della censura, e che audacia nell'attaccare l'aristocrazia letteraria, gli scrittori delle prime tre classi, i segretari di stato della letteratura, sempre pronti a sopraffare un avversario con le buone e con le cattive, con la critica della critica o con una delazione! Belinskij li sferzava senza alcuna pietà, torturando il meschino amor proprio degli ottusi e manierati autori di egloghe, dei dilettanti della cultura, della beneficenza e della tenerezza, esponeva alla derisione i loro preziosi, intimi pensieri, le loro meditazioni poetiche fiorite sotto la canizie, la loro ingenuità coperta dall'ordine di Anna. Quanto era odiato per questo!

[...]

Gli articoli di Belinskij erano ansiosamente attesi dalla gioventù di Mosca o di Pietroburgo il 25 di ogni mese. Gli studenti andavano ben cinque volte nei caffè a chiedere se erano arrivate le «Otečestvennye zapiski»; i numeri grossi passavano di mano in mano con impazienza.

- C'è un articolo di Belinskij? - Sì, - poi esso veniva assorbito con un interesse febbrile, tra risate e discussioni... e subito sfumavano tre o quattro credenze e opinioni rispettabili.

[...] Ma quest'uomo timido, questo corpo macilento albergava la possente natura di un gladiatore; sì, era un forte combattente invero! Non sapeva predicare, insegnare, ma agognava la discussione. Quando non era irritato né contraddetto, non parlava bene, ma quando si sentiva punto sul vivo, quando si trattava delle sue più care convinzioni, quando i muscoli delle sue guance cominciavano a vibrare e la voce gli veniva meno, allora sì che offriva un bello spettacolo: si lanciava sull'avversario come una pantera, lo faceva a pezzi, lo ridicolizzava, lo rendeva pietoso e nello stesso tempo sviluppava il suo pensiero con straordinaria forza e poesia. La discussione finiva perlopiù nel sangue che sgorgava dalla sua gola di malato; pallido e affannato, con gli occhi fissi sul suo interlocutore, si portava con mano tremante il fazzoletto alla bocca, e si fermava, profondamente afflitto e avvilito dalla propria debolezza fisica. Quanto lo amavo e lo compativo in momenti come quelli! Oppresso economicamente dagli appaltatori della letteratura, e moralmente dalla censura, circondato a Pietroburgo da gente scarsamente simpatica, roso da un morbo per il quale il clima del Baltico era mortale, Belinskij diventava sempre più irritabile. Sfuggiva gli estranei, era timido e quasi selvaggio, e trascorreva talvolta intere settimane ozioso e cupo. La redazione gli mandava allora un biglietto dopo l'altro, e il letterato asservito afferrava digrignando i denti la penna, per scrivere quei velenosi articoli, frementi di sdegno, e quegli atti d'accusa che tanto colpivano i suoi lettori.

Parte quarta - capitolo XXV / pagg. 431-434



GRANOVSKIJ, BAKUNIN, BELINSKIJ, STANKEVIČ

...Di passaggio a Mosca nel 1840, incontrai per la prima volta Granovskij. Era appena tornato dall'estero e si accingeva a occupare la sua cattedra di storia. [...] Granovskij possedeva un sorprendente tatto del cuore. Era talmente lontano dalla suscettibilità dovuta alla mancanza di fiducia in sé, dalle pretese, tutto in lui era così limpido, così sincero, che la sua compagnia era straordinariamente piacevole. La sua amicizia non era opprimente, benché amasse gli amici profondamente, senza: però esigenze gelose, né indifferenti «non importa». Non ricordo che Granovskij abbia mai toccato ruvidamente o goffamente quegli aspetti «capillari», delicati, alieni dalla luce e dal chiasso, esistenti in ogni uomo immerso veramente nella vita.

[...] L'influenza di Granovskij sull'Università e le giovani generazioni fu enorme e gli sopravvisse; lasciò dopo di sé una lunga, chiara scia. Contemplo con particolare commozione i libri dedicati alla sua memoria da coloro che furono i suoi studenti, le calorose, entusiaste frasi su di lui nelle prefazioni e in articoli di riviste, quel nobile desiderio giovanile di accostare il proprio, recente lavoro all'ombra amica, di sfiorare, iniziando il discorso, la sua bara, di datare da lui la propria genealogia intellettuale.

[...] Finiti gli studi, l'Istituto pedagogico lo mandò in Germania. A Berlino incontrò Stankevič: questo fu l'avvenimento più importante di tutta la sua gioventù. Chi conosce entrambi potrà capire con quanta forza fossero attirati l'uno dall'altro. Avevano in comune, oltre all'età, tanti tratti dell'indole, dell'orientamento... e portavano entrambi nel petto il fatale embrione di una morte prematura. Ma le somiglianze non bastano a forgiare un legame indissolubile, una fratellanza.

[...] Granovskij pensava mediante la storia, studiava mediante la storia e, in seguito, fece propaganda mediante la storia. Stankevič gli inoculò poi, gratis e poeticamente, non solo le concezioni della scienza contemporanea, ma anche il suo modo di procedere. I pedanti, che misurano il lavoro intellettuale con le gocce di sudore e l'affanno, metteranno in dubbio questo fatto. E Proudhon e Belinskij? Domanderemo loro. Non hanno forse capito, se non altro, il metodo di Hegel meglio di tutti gli accademici; che l'hanno studiato fino a perderne i capelli e ad avere il viso coperto di rughe? Eppure, né l'uno né l'altro sapeva il tedesco, non avevano letto nessuno scritto di Hegel, e nemmeno una dissertazione dei suoi seguaci di destra e di sinistra, ma avevano solo, alcune volte, discusso il suo metodo con i suoi discepoli. La vita berlinese di Granovskij con Stankevič, secondo i racconti dell'uno e le lettere dell'altro, fu un periodo luminoso e sereno, in cui l'eccesso di giovinezza, di forze, dei primi slanci passionali, di un'ironia senza cattiveria né malizia, andava di pari passo con la serietà degli studi, il tutto riscaldato, racchiuso in una viva profonda amicizia, come se ne provano solo in gioventù. Due anni dopo si separarono. Granovskij andò a Mosca a occupare la sua cattedra, Stankevič si recò in Italia per curare la sua tubercolosi e morire. La morte di Stankevič fu un colpo terribile per Granovskij. In mia assenza, molto più tardi, ricevette un medaglione del defunto; ho visto di rado un dolore più opprimente, quieto e silenzioso.

Parte quarta, capitolo XXIX / pagg. 530-531

HERWEGH

Prima che io lasciassi la Russia, Ogarëv mi dette una lettera per H [Herwegh]. Lo aveva conosciuto ai tempi della sua maggiore gloria. Sempre profondo quando si trattava di pensiero e di arte, Ogarëv non ha mai saputo giudicare gli uomini. Per lui tutti quelli che non sono noiosi e triviali sono persone squisite, specialmente gli artisti.

Trovai H [Herwegh] in stretta amicizia con Bakunin e Sazonov e ben presto entrai in confidenza con lui, senza peraltro diventarne veramente amico. Nell'autunno del 1847 partii per l'Italia. Al mio ritorno a Parigi non lo trovai e appresi le sue sventure dai giornali... Giunse a Parigi quasi alla vigilia, per così dire, delle giornate di giugno e, avendo trovato nella mia casa la prima accoglienza cordiale dopo l'errore del Baden, prese a venirci a trovare sempre più spesso.

All'inizio molte, davvero molte cose mi impedirono di stringere amicizia con quest'uomo. In lui non c'era quell'indole semplice, schietta, quel completo abbandono che tanto si addice all'uomo forte e di talento e che da noi è quasi inscindibile dalle qualità della mente e dello spirito.

Era chiuso, astuto, temeva gli altri, amava godere di nascosto; c'era in lui una specie di mollezza non virile, una meschina schiavitù dalle piccole cose, dalle comodità della vita e un egoismo assolutamente rücksichtslos, che rappresentava l'ingenuità e uno spaventoso cinismo. Di tutto ciò gli davò colpa soltanto a metà.

La sorte aveva posto al suo fianco una donna che con il suo amore cerebrale e con una cura eccessiva alimentava le sue inclinazioni egoistiche e ne assecondava le debolezze, abbellendole agli occhi di lui. Prima del matrimonio egli era assolutamente povero; ella gli aveva portato la ricchezza, lo aveva circondato di lusso, diventando per lui balia, governante, infermiera, una continua necessità d'infimo ordine. Prostrata perennemente nella polvere dinanzi a lui, in einer Huldigung, dinanzi al poeta «che doveva succedere a Goethe e a Heine», ella nello stesso tempo ne soffocava l'ingegno tra i piumini di un sibirismo filisteo.

Mi irritava che egli accettasse così di buon grado la sua condizione di marito mantenuto...

Parte quinta, Inside / pagg. 29-30

SAZONOV E KETČER

Sazonov, Bakunin, Parigi. Questi nomi, questi uomini, questa città ci riportano proprio indietro... Indietro negli anni lontani, nei luoghi lontani, ai tempi delle cospirazioni giovanili, del culto filosofico e dell'idolatria rivoluzionaria. Mi sono troppo care le nostre due giovinezze per non tornare a soffermarmi su di esse... Con Sazonov condivisi, agli inizi degli anni Trenta, le fantasie adolescenziali su un complotto à la Rienzo; dieci anni più tardi, insieme a Bakunin, mi spremetti le meningi per conquistare, a poco a poco, Hegel.

Di Bakunin ho già parlato e molto ancora ci sarà da dire. La sua personalità di rilievo, la sua comparsa eccentrica e incisiva, ovunque - tra la gioventù moscovita, nell'auditorio dell'Università di Berlino, tra i comunisti di Weitling e i montagnardi di Caussidière - i suoi discorsi a Praga, il suo potere a Dresda, il processo, la prigionia, la condanna a morte, le torture in Austria, l'estradiizione per la Russia, dove egli scomparve dietro le orribili mura del rivellino Alekseevskij, fanno di lui uno di quegli individui di cui non possono non tener conto né



il mondo contemporaneo né la storia.

V'era in quell'uomo il germe di un'attività colossale per la quale non vi era richiesta. Bakunin recava in sé le potenzialità per diventare agitatore, tribuno, predicatore, capo di un partito, di una setta, eresiarca, combattente. Mettetelo dove volete, purché *al limite estremo* - anabattista, giacobino, compagno di Anacharsis Clootz, amico di Gracco Babeuf - ed egli avrebbe attirato le masse e capovolto le sorti dei popoli.

Ma qui sotto il giogo del potere zarista

Colombo senza America e senza caravelle, egli, dopo aver prestato servizio contro la sua volontà per due anni nell'artiglieria e per altri due nell'hegelismo moscovita, si affrettò ad abbandonare il paese in cui il pensiero veniva perseguitato come un'intenzione malvagia e la parola indipendente come un'offesa alla moralità pubblica. Fuggito dalla Russia nel 1840, non vi fece ritorno fino al momento in cui un picchetto di dragoni austriaci lo consegnò a un ufficiale russo dei gendarmi, nel 1849. Gli ammiratori dell'opportunità, i cari fatalisti del razionalismo restano sempre stupiti dal sapiente *à propos* con il quale sorgono i talenti e le personalità: appena se ne ha bisogno. Dimenticano quanti germi muoiono, si perdono prima di vedere la luce, quante capacità e disponibilità appassiscono perché non sono necessarie. L'esempio di Sazonov è ancora più incisivo. Egli è passato senza lasciare traccia e nessuno fece caso alla sua morte, come nessuno aveva notato tutta la sua vita. Morì senza realizzare neppure una delle speranze riposte in lui dai suoi amici. Facile dire che è colpevole della sua sorte; ma come si fa a valutare e a pesare in quale misura la colpa ricade sul singolo e quanto sia da attribuire al suo ambiente? L'epoca di Nicola I fu un periodo di assassinio morale; essa uccise non soltanto con le miniere e con le cinghie bianche, ma anche con la sua atmosfera soffocante, degradante, con i suoi colpi per così dire negativi.

Dare sepoltura alle esistenze di quel tempo, che si trascinarono sfinite, esasperate, sforzandomi di disincagliare il nostro barcone profondamente arenato, è la mia specialità. Io sono il loro Domažirov, il vecchio attendente in congedo di Prozorovskij, adesso dimenticato, ma un tempo noto a tutti a Mosca. Incipriato, nell'uniforme verde-chiaro, costui partecipava a tutti i funerali nei quali c'era il metropolita, si metteva dinanzi al corteo funebre e lo guidava, immaginando di essere lui a far tutto.

Parte quinta, Ombre Russe / pagg. 104-106

MAZZINI

Mazzini si levò in piedi e, guardandomi dritto in faccia con i suoi occhi penetranti, mi tese amichevolmente entrambe le mani. Persino in Italia è difficile incontrare una testa tanto elegante nella sua gravità, così rigorosamente classica. A tratti l'espressione del viso era dura e arcigna, ma subito si addolciva e si rischiarava. Un pensiero attivo, concentrato sfolgorava nei suoi occhi mesti; in essi e nelle rughe della fronte v'erano una volontà e una pertinacia enormi. In ogni suo lineamento erano visibili le tracce di antiche preoccupazioni, di notti insonni, di burrasche affrontate, di violente passioni, o meglio, di una forte passione, e v'era anche qualcosa di fanatico, forse di ascetico. Nel tratto Mazzini è molto semplice, molto cortese, ma specialmente nella discussione è evidente la sua abitudine a comandare; a fatica riesce a dissimulare la stizza se viene contraddetto, e talvolta non lo cela nemmeno. Conosce la sua forza e trascura palesemente tutti i segni esteriori della messa in scena dittatoriale. A quei tempi la sua popolarità era enorme. Nella sua piccola stanza, con l'eterno sigaro in bocca, Mazzini a Ginevra, come un tempo il papa ad Avignone, accentrava nelle sue mani i fili di un telegrafo psichico che lo

mettevano in comunicazione con tutta la penisola. Conosceva ogni pulsazione del suo partito, ne avvertiva la minima scossa, alla quale rispondeva immediatamente; a tutto e a tutti imprimeva l'indirizzo generale con straordinaria instancabilità. Fanatico e nel contempo organizzatore, ricoprì l'Italia di una fitta rete di società segrete, collegate tra di loro e tese verso un'unica meta. Queste società si sono ramificate in arterie impercettibili, frammentandosi in mille pezzi, diventando minime fino a perdersi sugli Appennini e sulle Alpi, nei regali *pallazzi* della nobiltà e nei vicoli bui delle città italiane, in cui nessuna polizia può penetrare. Preti di campagna, conduttori di diligenze, principi lombardi, contrabbandieri, osti, donne, banditi, tutti erano al servizio della causa, tutti erano anelli della catena che portava a lui e a lui obbediva.

Di conseguenza, dai tempi di Menotti e dei fratelli Bandiera, uno dopo l'altro sorgono giovani entusiasti, plebei energici, aristocratici energici, talvolta vecchi cadenti... e si muovono a un cenno di Mazzini, consacrato dal vecchio Buonarroti, compagno e amico di Gracco Babeuf, marciano verso la lotta impari, noncuranti dei ceppi e del patibolo, mescolando talvolta alle grida dell'agonia un «Viva l'Italia!» e «Evviva Mazzini!».

Parte quinta, capitolo XXXVII / pagg. 728-729

LEDRU-ROLLIN

Il giorno seguente mi recai da Ledru-Rollin... Mi accolse con molta cordialità. La sua colossale, imponente figura, che non si presta a essere descritta en détail, come impressione generale disponeva bene nei suoi confronti. Probabilmente egli era un bon enfant e un bon vivant. Le rughe sulla fronte e i capelli brizzolati mostravano che anche su di lui gli affanni non erano passati senza lasciare traccia. Aveva gettato nella rivoluzione la sua vita e il suo patrimonio, ma l'opinione pubblica l'aveva tradito. La sua condotta, strana e non lineare in aprile e maggio, debole nei giorni di giugno, aveva allontanato da lui una parte dei rossi, senza avvicinarlo agli azzurri. Il suo nome, che era stato un simbolo ed era pronunciato a volte malamente dai contadini, ma veniva pur sempre pronunciato, si udiva ormai più raramente. Il suo stesso partito a Londra si assottigliò sempre più, soprattutto quando anche Félix Pyato ebbe aperto il suo piccolo commercio.

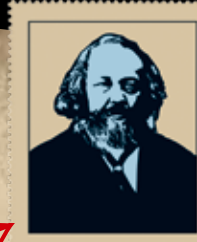
Seduto tranquillamente sul sofà, Ledru-Rollin cominciò ad arringarmi.

- La rivoluzione, - diceva - può irradiarsi (rayonner) soltanto dalla Francia. È chiaro che, a qualunque paese apparteniate, voi dovete, per la vostra stessa causa, in primo luogo aiutare noi. La rivoluzione può scaturire soltanto da Parigi. So molto bene che il nostro amico Mazzini non è di questo avviso, *egli si diletta del suo patriottismo*. Cosa può fare l'Italia con l'Austria sul groppone e con i soldati napoleonici a Roma? A noi serve Parigi; Parigi è Roma; Varsavia, l'Ungheria, la Sicilia e, per fortuna, Parigi è assolutamente pronta, non sbagliate, assolutamente pronta! La rivoluzione è fatta, la révolution est faite: c'est clair comme bonjour. Di questo non mi preoccupo, mi preoccupo delle conseguenze, e di come evitare gli errori del passato...

Continuò su questo tono per circa mezz'ora, e d'un tratto, ripresosi e teso conto di non essere solo né di fronte a un pubblico, mi disse con estrema bonarietà:

- Vedete, voi e io siamo proprio della medesima opinione.

Parte sesta, capitolo II / pagg. 174-175



WORCELL

Riorganizzare il partito polacco d'agitazione, rafforzare la propaganda, concentrare le forze dell'emigrazione, preparare una nuova insurrezione e a questo scopo predicare dal mattino alla notte, vivere per questo - tale fu il tema di tutta la vita di Worcell, - dal quale egli non si allontanò d'un solo passo e al quale sottomise tutto. Con questo fine egli si accostò a tutti gli uomini del movimento francese: da Godefroi Cavaignac a Ledru-Rollin; con questo fine fu massone, fu in stretti rapporti con i sostenitori di Mazzini e in seguito con Mazzini stesso. Worcell decisamente e apertamente oppose la bandiera rivoluzionaria della Polonia contro il partito degli Czartoryski. Era convinto che fosse stata l'aristocrazia a far fallire l'insurrezione, nei pan anziani vedeva dei nemici per la sua causa e raccoglieva una nuova Polonia, schiettamente democratica.

Worcell aveva ragione.

La Polonia aristocratica, sinceramente dedita alla propria, causa, sotto molti aspetti andava contro le aspirazioni del nostro tempo; davanti ai suoi occhi si muoveva sempre l'immagine della Polonia d'un tempo, non nuova, ma restaurata, e il suo ideale era fatto di ricordi tanto quanto d'illusioni. Alla Polonia bastava una sola cannonata cattolica alle gambe per restare indietro, l'armatura da cavaliere l'avrebbe fatta fermare del tutto. Unendosi a Mazzini, Worcell voleva sposare la causa polacca ai movimenti europei, repubblicani e democratici. Era chiaro che avrebbe dovuto cercare terreno nella piccola nobiltà, tra gli abitanti delle città e gli operai. Un'insurrezione poteva avere inizio soltanto in questo ambiente. L'aristocrazia avrebbe aderito al movimento; si sarebbero potuti attirare i contadini, ma l'iniziativa non sarebbero mai stati loro a prenderla.

Si può accusare Worcell d'essersi spinto nella carreggiata in cui già s'era impantanata ed era affondata la rivoluzione europea, d'aver visto in questa strada l'unica via di salvezza; ma una volta intrapresa questa direzione egli fu conseguente. Le circostanze gli diedero pienamente ragione.

Parte sesta, capitolo VI / pagg. 283-284

BAKUNIN

Bakunin aveva molti difetti. Ma i suoi difetti erano piccoli, mentre le sue qualità migliori erano grandi. Non è forse gran cosa che, dovunque fosse gettato dalla sorte, una volta colti due o tre particolari dell'ambiente circostante egli sapesse farne venir fuori la corrente rivoluzionaria e subito si accingesse a portarla più lontano, ad attizzarla, facendone un'appassionata questione di vita?

Dicono che Ivan Turgenev abbia voluto rappresentare Bakunin nella figura di Rudin... ma Rudin riesce appena a ricordare alcuni tratti di Bakunin. Turgenev, trasportato dalla biblica abitudine di Dio, ha creato Rudin a propria immagine e somiglianza; Rudin è un Turgenev II che s'è riempito le orecchie del gergo filosofico del giovane Bakunin.

A Londra per prima cosa egli cominciò a rivoluzionare il «Kolokol», e nel 1862 diceva contro di noi più o meno quello che diceva nel 1847 di Belinskij. Non bastava la propaganda, bisognava assolutamente che ci fosse una messa in pratica, bisognava organizzare dei centri, dei comitati; non bastavano uomini più o meno vicini, ci volevano dei «fratelli iniziati e semi-iniziati», un'organizzazione sul posto, ossia un'organizzazione slava, un'organizzazione polacca. Bakunin ci trovava moderati, riteneva che noi non sapessimo sfruttare la situazione del momento e che amassimo troppo poco i mezzi decisi. Tuttavia non si perdeva d'animo ed era certo che in breve tempo ci avrebbe condotto sulla retta via. In attesa della nostra conversione Bakunin raccoglieva intorno a sé un intero circolo di slavi. Tra loro v'erano dei cechi, dal letterato Fritsch a un musicista di nome Naprstek, dei serbi che si chiamavano semplicemente con il patronimico, Iovanovič, Danilovič, Petrovič; c'erano dei valacchi in funzione di slavi, con il loro eterno *esco* in fine di parola; infine c'era un bulgaro, medico nell'esercito turco, e polacchi di tutte le eparchie... quella di Bonaparte, quella di Mieroslawski, quella di Czartoryski, democratici senza idee sociali ma con una sfumatura militaresca; cattolici socialisti, aristocratici anarchici e poi semplici soldati che volevano battersi da qualche parte, nell'America del Nord o del Sud... e soprattutto in Polonia.

Con loro Bakunin si riposò dei suoi nove anni di silenzio e di solitudine. Discuteva, predicava, dava ordini, gridava, decideva, indirizzava, organizzava e incitava tutto il giorno, tutta la notte, per le intere ventiquattr'ore.

[...]

A cinquant'anni era decisamente sempre lo stesso studente girovago della via Marosejka, sempre lo stesso bohème della rue de Bourgogne; senza preoccupazioni per il giorno seguente, incurante del denaro, che sperperava quando ne aveva e prendeva a prestito a destra e a sinistra, non importa da chi, quando non ne aveva, con la semplicità con cui i figli ne ricevono dai genitori, cioè senza preoccuparsi di restituire con quella semplicità con la quale egli stesso «era pronto» a dare a chiunque gli ultimi soldi, trattenendosene quanto ne bastava per le sigarette e il tè. Questo modo di vivere non lo opprimeva, egli era nato per essere un grande vagabondo, un grande senz'atetto. Se qualcuno gli avesse chiesto, una volta per tutte, cosa pensasse del diritto di proprietà, egli avrebbe potuto dire ciò che Lalande rispose a Napoleone a proposito di Dio: «Sire, nelle mie occupazioni non ho trovato alcuna necessità di questo diritto!» In lui c'era qualcosa di infantile, di bonario e semplice che gli conferiva un fascino straordinario e attirava verso di lui deboli e forti, respingendo soltanto i sussiegosi borghesucci.

Parte settima capitolo IV / pagg. 512-514

Note di regia
di Marco Tullio Giordana

La trilogia di Stoppard, gigantesca per ambizioni e distribuzione, racconta la tumultuosa traiettoria dell'Utopia rivoluzionaria attraverso le peripezie della giovane *élite* intellettuale russa, scandite e riassunte in tre tappe di cui gli stessi titoli - *Viaggio, Naufragio, Salvataggio* - forniscono la chiave. Mi sono subito chiesto se le commedie dovessero essere messe in scena tutte insieme - come fatto a Londra da Trevor Nunn nella prima rappresentazione del 2002 - o in giorni diversi, come nell'edizione newyorkese del 2006 di Jack O'Brien. Tom Stoppard, sempre molto accurato nelle indicazioni, lascia piena libertà fra le due opzioni. Ho preferito tre giornate diverse non tanto per eludere l'aspetto "atletico" della maratona (gli attori anzi ne sarebbero stati entusiasti) e nemmeno per scarsa fiducia nella capacità di sopportazione del pubblico italiano (che si è entusiasmato per misure analoghe imposte da Luca Ronconi o, più recentemente, da Peter Stein) quanto per rispettare le cesure implicite nel fatto stesso di scrivere tre parti anziché un unico spettacolo, cesure forse necessarie a permettere l'assimilazione di concetti che - pur alla radice della cultura europea moderna - hanno bisogno di un minimo tempo di riflessione.

1

Nel primo frammento, ambientato in Russia negli anni dal 1833 al 1844, la scena si apre sulle campagne di Premuchino, la tenuta di famiglia dei Bakunin dove si festeggia il fidanzamento della primogenita Liubov col barone Renne. Le altre sorelle (tre, e non sarà che la prima di una serie di simmetrie cecoviane), Varenka, Tatiana e Aleksandra, emotive e palpitanti prigioniere del *bon ton* aristocratico del patriarca Aleksandr e della madre Varvara. L'arrivo di Michail, cadetto alla scuola di Artiglieria, frantuma i fragili equilibri, la sua impertinenza, il suo disordine - ragione di scontri furiosi col genitore - sono invece alimento alla ribellione delle sorelle, tutte più o meno sue succube. È con lui Vissarion Belinskij, talmente posseduto dal demone della letteratura d'averne fatto l'unica ragione di vita. Compiono brevemente le figure di Herzen, Ogarëv e Turgenev, destinate a dominare le altre due commedie. Il finale si conclude col sole che tramonta sui fasti dei Bakunin, travolti dal radicalismo di Michail e dalla conseguente vendetta dello zar.

2

La seconda parte - che dalle campagne di Sokolovo si sposta in Germania, a Salzbrunn, e poi a Parigi, Dresda e infine a Nizza - chiama in scena personaggi per i quali non esiste separazione fra sfera pubblica e privata. Aleksandr Herzen e Natalija, Nikolaj Ogarëv e Maria (verrà sostituita da Natasà Tuchkov), Georg Herwegh ed Emma, sperimentano su di sé una nuova morale antiborghese consumando passioni e tradimenti che

finiranno per ferirli a morte. Compiono figure di esuli e fuorusciti come Sazonov, Karl Marx, Turgenev, sullo sfondo della Parigi infiammata nel 1948 da una rivoluzione presto delusa. Evocato dal dolore di Herzen riappare come fantasma un Bakunin affettuoso e consolatorio, dove l'esuberanza cede il posto a sentimenti più profondi. Il naufragio che dà il titolo alla pièce è quello della nave che s'inabissa portandosi via Natalija, il piccolo Kolya e Madame Haag, distruggendo la famiglia di Herzen.

3

Il terzo frammento, quello conclusivo, vede i sopravvissuti spiaggiati a Londra, alle prese col fallimento della rivoluzione in tutta Europa, senza più mezzi (tranne Herzen che li dispensa generosamente) ma ancora pieni di illusioni. È una vitalità che non s'arrende nemmeno di fronte alla più brutale delle repressioni: Bakunin, agli arresti nella fortezza dei Santi Pietro e Paolo, fuggirà nuovamente riprendendo le fila della cospirazione. Il mondo degli esuli - incistato di odi e contrasti che purtroppo faranno scuola - appare a Herzen nell'incubo d'apertura della pièce: Kossuth, Kinkel, Ruge, Mazzini, Jones, Ledru-Rollin, Blanc e il conte Worcell. Su tutti domina la figura sprezzante di Marx. In casa Herzen l'esule tedesca Malwida von Meysenbug ora svolge compiti di istitutrice. Amata dai figli, una sorta di nuovo equilibrio familiare sembra raggiunto. Irrompono Ogarëv e Natasà, sposata dopo la morte della prima moglie. Il loro arrivo avrà conseguenze

fatali per Herzen e l'armonia della casa. Li raggiunge Bakunin, evaso dalla prigione e pronto a installarsi in casa dell'amico per trasformarla in una centrale operativa. Passano gli anni, si consumano gli amori, crescono i figli, si diradano gli amici resi insopportabili da opposte visioni, eppure la fiamma rivoluzionaria continua a scaldare il cuore di Herzen, Ogarëv, Bakunin, Turgenev, sia pure declinandola ognuno a suo modo. Nata in mezzo a scrittori, l'idea della rivoluzione è per questi esuli russi ammantata di poesia ed eccesso, usa le parole come un mantello, si confonde nell'altalena degli affetti privati e della loro cenere. Sembra strano sentire quelle parole - oggi *consumate* per esser state troppo pronunciate a vuoto, soprattutto in Italia - ma *suonano* incredibilmente seducenti in quei personaggi che le gridano per la prima volta nella Storia. Come un tema musicale, svolto in un'infinità di variazioni che l'hanno reso irriconoscibile, che improvvisamente torna a far sentire nitida e incantevole l'armonia originaria.

Sembra complicato - soprattutto nelle prime due commedie - la continua altalena dello spazio/tempo, l'andare avanti/indietro della vicenda anticipando capitoli che verranno dopo o, al contrario, posticipando quelli che dovrebbero venire prima. È un procedimento comune nel cinema, più raro il suo impiego in teatro.

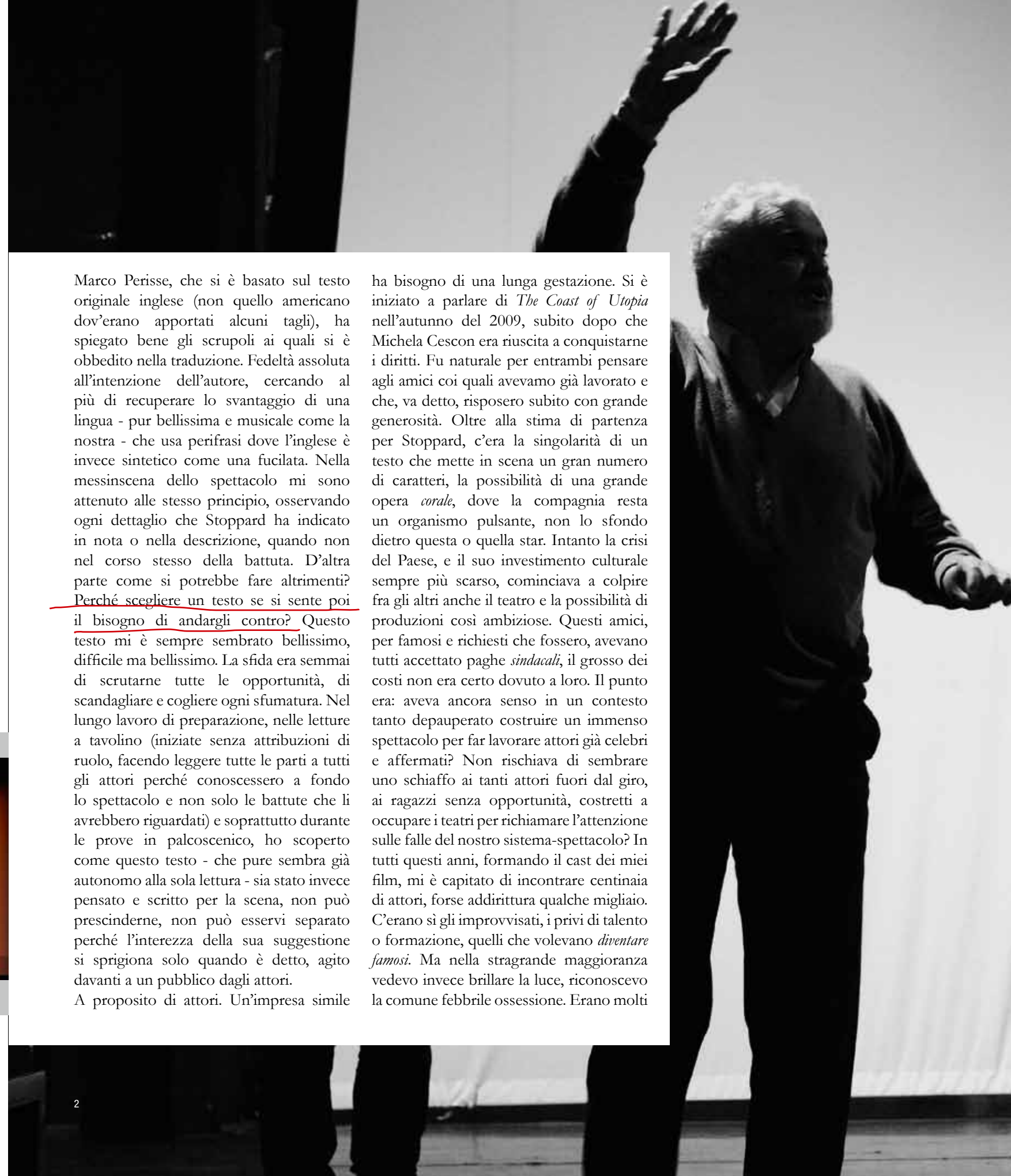
Forse proprio per la mia prevalente attività di cineasta, non mi sono preoccupato di rendere esplicito questo andirivieni convinto che la sua esatta identificazione (magari con sovrimpressioni o didascalie) nulla aggiungesse o togliesse alla percezione dello spettacolo come un *continuum*. Ricordo, quand'ero ragazzino, le polemiche intorno a *8 e 1/2* di Fellini per la disinvoltura con cui mescolava i "ricordi" (ancora non si chiamavano flashback!) senza distinguerli dal resto del racconto. A sua insaputa, il produttore aveva voluto virare color seppia le sequenze visionarie dei sogni e dei ricordi (la Saraghina, Claudia, i genitori nel cimitero, l'harem etc.) in modo da segnalarli e distinguerli. Fellini s'infuriò e (sostenuto dai critici e dalla opinione pubblica) riuscì a riportare il film allo splendido avvincente bianco e nero del grande operatore Gianni Di Venanzo. Qualche copia però sopravvisse e io ricordo di averne vista una, abbastanza orribile. Tanto da avere ben chiaro da allora in poi, e per sempre, che la distinzione sogno/realità, memoria/tempo presente, non risulta affatto un *chiarimento* ma una terribile dissonante confusione, una devastante schizofrenia. Non ho voluto perciò in questo testo sottolineare - tanto per fare un esempio - come Belinskij arrivi a Premuchino *dopo* la soirée a casa Beyer (è scena che vedremo addirittura nel secondo tempo) e non *prima*, come collocato nella commedia. D'altronde per lo spettatore non cambia nulla. Anzi: la sua intelligenza e attenzione vengono continuamente incollate proprio da questo apparente spaesamento.



1 - Bozzetto di scena / 2 - Marco Tullio Giordana

Marco Perisse, che si è basato sul testo originale inglese (non quello americano dov'erano apportati alcuni tagli), ha spiegato bene gli scrupoli ai quali si è obbedito nella traduzione. Fedeltà assoluta all'intenzione dell'autore, cercando al più di recuperare lo svantaggio di una lingua - pur bellissima e musicale come la nostra - che usa perifrasi dove l'inglese è invece sintetico come una fucilata. Nella messinscena dello spettacolo mi sono attenuto allo stesso principio, osservando ogni dettaglio che Stoppard ha indicato in nota o nella descrizione, quando non nel corso stesso della battuta. D'altra parte come si potrebbe fare altrimenti? Perché scegliere un testo se si sente poi il bisogno di andargli contro? Questo testo mi è sempre sembrato bellissimo, difficile ma bellissimo. La sfida era semmai di scrutarne tutte le opportunità, di scandagliare e cogliere ogni sfumatura. Nel lungo lavoro di preparazione, nelle letture a tavolino (iniziate senza attribuzioni di ruolo, facendo leggere tutte le parti a tutti gli attori perché conoscessero a fondo lo spettacolo e non solo le battute che li avrebbero riguardati) e soprattutto durante le prove in palcoscenico, ho scoperto come questo testo - che pure sembra già autonomo alla sola lettura - sia stato invece pensato e scritto per la scena, non può prescindere, non può esservi separato perché l'interesse della sua suggestione si sprigiona solo quando è detto, agito davanti a un pubblico dagli attori. A proposito di attori. Un'impresa simile

ha bisogno di una lunga gestazione. Si è iniziato a parlare di *The Coast of Utopia* nell'autunno del 2009, subito dopo che Michela Cescon era riuscita a conquistarne i diritti. Fu naturale per entrambi pensare agli amici coi quali avevamo già lavorato e che, va detto, risposero subito con grande generosità. Oltre alla stima di partenza per Stoppard, c'era la singolarità di un testo che mette in scena un gran numero di caratteri, la possibilità di una grande opera *corale*, dove la compagnia resta un organismo pulsante, non lo sfondo dietro questa o quella star. Intanto la crisi del Paese, e il suo investimento culturale sempre più scarso, cominciava a colpire fra gli altri anche il teatro e la possibilità di produzioni così ambiziose. Questi amici, per famosi e richiesti che fossero, avevano tutti accettato paghe *sindacali*, il grosso dei costi non era certo dovuto a loro. Il punto era: aveva ancora senso in un contesto tanto depauperato costruire un immenso spettacolo per far lavorare attori già celebri e affermati? Non rischiava di sembrare uno schiaffo ai tanti attori fuori dal giro, ai ragazzi senza opportunità, costretti a occupare i teatri per richiamare l'attenzione sulle falle del nostro sistema-spettacolo? In tutti questi anni, formando il cast dei miei film, mi è capitato di incontrare centinaia di attori, forse addirittura qualche migliaio. C'erano sì gli improvvisati, i privi di talento o formazione, quelli che volevano *diventare famosi*. Ma nella stragrande maggioranza vedevo invece brillare la luce, riconoscevo la comune febbrile ossessione. Erano molti



2

quelli che mi colpivano o di cui intuivo grandi potenzialità. Rispetto ai talenti che mi si sono rivelati sempre troppo pochi sono stati quelli che ho potuto scritturare. Ho pensato che *The Coast of Utopia* fosse l'occasione di ritrovare quegli attori così bravi, di mettermi alla prova con loro. Dovevo rinunciare ai miei vecchi compagni d'avventura - per quanto generosa fosse stata la loro risposta - e pescare a piene mani nei miei taccuini degli ultimi dieci o quindici anni. Tranne pochi veterani miei coetanei o quasi, il cast sarebbe stato tutto di giovani e giovanissimi. Ero già nel pieno delle riprese di *Romanzo di una strage* (curiosamente esce in sala negli stessi giorni in cui debutta questo spettacolo), non avevo tempo di incontrare tutti di persona come faccio sempre. Ho chiesto di farmi avere un filmato dello stesso provino uguale per tutti. Ho poi scelto con calma assieme a Daniele Salvo, prezioso aiuto in tutte le varie fasi di questa difficile avventura. Sono arrivati circa 1200 provini. Ulteriore segno, ve ne fosse bisogno, di quanta energia e voglia di fare ci sia in Italia, tutto il contrario del Paese depresso che raccontano quelli che non vogliono cambiare nulla. Mi sarebbe piaciuto prenderne cento, duecento, tanto erano bravi. Prima o poi ci sarà un'altra occasione. Voglio qui esprimere tutta la mia riconoscenza ai due Stabili, di Torino e Roma, che hanno condiviso questa scelta senza la minima riserva, anzi con gioia. Quando sono in ballo budget importanti è raro trovare tanta disponibilità. Due parole ancora su scene, costumi

e musiche. Nella speranza che questo spettacolo possa girare, per quanto gravato da un personale così numeroso, ho pensato con Gianni Carluccio, architetto e light-designer della trilogia, che la scena dovesse assomigliare più a un'installazione che a una scenografia di tipo realistico, utilizzando al minimo alcuni elementi di arredo - una carrozzella, un delizioso chitarrino Panormo del 1850 (realizzato per l'occasione dal liutaio Davide Serracini), un grande lampadario, una vecchia poltrona... - che funzionassero come segno e allusione. Cinque pannelli mobili annegati in quinta, un fondale a metà palcoscenico e un tulle in prima, si combinano per frammentare lo spazio e regolarne le dimensioni. Anche la luce interviene a precisare gli spazi e a formarne più d'uno contemporaneamente. È utilizzato anche il proscenio per una serie di brevi scene che raccontano alcune didascalie - altrimenti invisibili e perdute - del testo di Stoppard che mi sembrava un peccato non vedere: tutto quel che riguarda l'evocazione di Puškin per esempio, il suo duello, la sua morte. Anche i materiali della scenografia non sono realistici: panche da giardino, sedie, tavoli, sono sì evidentemente realizzati in legno, ma il loro colore è metallico, brunito e ossidato, così come il pavimento che suggerisce il ponte di una nave dove la ruggine già abbia iniziato il suo lento lavoro di corrosione macelato dalla pulizia ossessiva dei marinai.

I costumi firmati da Francesca Sartori (con

la quale ho appena concluso *Romanzo di una strage*) e da Elisabetta Antico (che ritrovo diciott'anni dopo *Pasolini, un delitto italiano*) si basano al contrario su un'interpretazione assai accurata e filologica delle varie epoche che la trilogia attraversa: non dimentichiamo che l'azione che comincia a Premuchino nel 1833 si conclude in Svizzera nel 1868. Sono trent'anni nei quali non solo la Storia compie balzi disordinati e decisivi per il futuro assetto europeo. Anche la moda conosce un susseguirsi avventuroso di stili, in contrasto uno con l'altro. Senza trascurare che l'aristocrazia russa, pur avendo detestato l'invasore francese (aveva semmai un debole per Inghilterra e Italia), ne ricopiava il costume a ogni cambio di stagione. Ma questo scrupolo filologico non ha impedito alle mie collaboratrici di "reinventare" ogni abito che vedrete. C'è infatti in ognuno l'eco dell'epoca che rappresenta, ma tutto vi è stilizzato, accennato magari da un dettaglio, da un colore. Questo non solo per evitare confusioni nel continuo uso del flashback caratteristico della trilogia, ma soprattutto per cercare anche nei costumi - sfarzosi per aristocratici e borghesi, straccioni per i servi della gleba - l'indizio del tempo e del suo scorrere apparente. Ora, mentre scrivo queste note, ancora

non è deciso quali saranno esattamente le musiche e quante, fra le partiture e prove e simulazioni che Andrea Farri ha composto per me in gran numero per ogni scena delle tre pièces. Ci sono musiche diegetiche - sono cioè eseguite in scena, accadono all'interno dello spettacolo - ovviamente rispettose dell'epoca e dello stile (fino a Glinka la musica russa è in buona misura imitazione della francese e italiana). Di queste fanno ovviamente parte quelle eseguite dalla nostra Marit Nissen alla fisarmonica; visto che sapeva suonarla ne abbiamo approfittato! Ma ci sono anche musiche di vero e proprio commento - direi meglio: di accompagnamento degli stati d'animo - che sono invece completamente svincolate dal contesto culturale "russo" e nelle quali si rintracciano echi di Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert, Strauss padre, Liszt, Chopin (questi ultimi due espressamente citati da Stoppard) mischiati a suggestioni novecentesche di Schönberg (il Schönberg ancora tonale della *Verklärte Nacht*), Bartók, Arvo Pärt e - non sembri una bestemmia - Philip Glass. Si tratta di un tema musicale (lo stesso per le tre commedie) che declinato *à la manière* di musicisti molto diversi fra loro per area geografica e culturale, allude alla formazione essenzialmente cosmopolita dell'intelligenza russa. Andrea ha composto tanta musica per questo spettacolo e verrebbe voglia di utilizzarla tutta se non si corresse il rischio di evocare un sotterraneo aspetto *mélo* di *Utopia*, forse anche praticabile, ma che in questa occasione non ho voluto sottolineare. Ogni volta che ascolto i lunghi monologhi - di Herzen, di Belinskij, Turgenev, Ogarëv, Bakunin... - mi accorgo di volerli sentire senza interferenze o sottolineature. Mi sembra - in questo caso più che in altri - che i due linguaggi debbano correre paralleli, senza confondersi, ognuno approfittando del silenzio momentaneo dell'altro.



La traduzione di Marco Perisse

Affrontando la traduzione di un'opera monumentale come *The Coast of Utopia*, il primo impegno è stato quello di fare in modo che la cornice storica fedelmente tracciata da Tom Stoppard non solo servisse all'interpretazione propedeutica al testo italiano che veniva a costruirsi, ma che emergesse in modo chiaro anche il disegno dell'autore di accurata "sintonizzazione" tra eventi storici e vicende dei personaggi nel canovaccio. Ricordavo di aver letto che Stoppard aveva dedicato due anni di studio in biblioteca alle vicende storiche che attraversano l'intreccio. Da *The Coast of Utopia* traspare la verità di una ricerca filologica certosina che riguarda anche il dibattito politico dell'epoca, orbitante attorno a Herzen. Ovvero a una figura politica che in Italia non ha goduto grande fortuna. Mentre paradossalmente è stato un illustre storico italiano, Franco Venturi, che fu figlio del critico d'arte Lionello e docente all'università di Torino, a comporre *Populismo russo*, esauriente storiografia sulle radici russo-ottocentesche di socialismo libertario.

Venturi ebbe modo di studiare direttamente negli archivi russi in veste di addetto culturale presso l'ambasciata italiana a Mosca dal '47 al '50. Partito con l'idea che Herzen fosse un vago precursore del populismo, ne uscì con la convinzione fosse stato ispiratore e insieme protagonista del movimento e «una delle maggiori figure dell'Ottocento europeo». All'inizio della sua fatica, apparsa in prima edizione nel '52, Venturi scrive: «Prima di diventare un movimento politico, il populismo non si era espresso

in una dottrina, ma in una vita, quella di Herzen». In virtù di quel formidabile lavoro su fonti originali, Venturi fu invitato a parlarne nel '67 in una conferenza alla London School of Economics. E nuovamente, per un ciclo di lezioni a Cambridge nel '69 (poi pubblicate sotto il titolo di *Utopia e riforma*) quando la polarizzazione ideologica in Italia ne aveva schivato l'importanza euristica. La sua ammirazione per l'opoliato Herzen era cresciuta di pari passo con la disillusione che andava maturando sul sistema sovietico. Affascina pensare che Stoppard - magari attraverso la storiografia di Edward Hallett Carr - si sia indirettamente imbattuto nelle suggestioni e impronte colà lasciate dal Venturi che scriveva: «non dunque un'organizzazione, ma un'intelligencija nascente fu il risultato più vero e duraturo di Herzen e del "Kolokol" di Ogarëv»; e vieppiù, che Herzen - del quale non esisteva una biografia in lingua inglese quando Stoppard lavorava alla trilogia - torni per la via di *The Coast of Utopia* all'attenzione di un'audience italiana che ha maggiore confidenza semmai con Bakunin. Del quale Stoppard ridisegna in chiave comica gli accenti grotteschi e la mania conspirativa, lati umanissimi di Bakunin comparsi in letteratura italiana solo con *Il diavolo al Pontelungo* (1927) di Riccardo Bacchelli sull'episodio della fallita insurrezione di Bologna del 1874, quando l'anziano rivoluzionario si acconciava da prelado per riparare in Svizzera.

Se calarsi nella dinamica storica è il primo necessario sforzo di *comprensione*, la comicità resta una vena sottile ma ininterrotta che accompagna la trilogia *Viaggio, Naufragio, Salvataggio*: era quindi essenziale renderla con la medesima freschezza.

Tecnicamente l'inglese è lingua più "fulminante" e per riprodurre in italiano la fedeltà del significato si imponeva talvolta l'uso di perifrasi che restituissero con chiarezza la battuta. In questi casi, si è deciso di sfoltire l'ampollosità delle frasi per mantenere il più possibile la lettera dell'originale e conservare perciò il *dominante* del testo: tale è stato anzi il primo criterio metodologico utilizzato per la traduzione. In secondo luogo, premeva una limpida ed efficace costruzione di *sensò* per la platea italiana. Il terzo criterio che ha guidato l'opera di traduzione è stato il *ritmo*. L'inglese è una lingua "tagliata" per il teatro e i tempi di recitazione. Stoppard segue magistralmente il solco di una nobile tradizione. Alla vocazione per il palcoscenico della lingua del Bardo rende peraltro omaggio con rimandi ai classici nella prima commedia *Viaggio* (William Shakespeare, *Il mercante di Venezia*, atto IV, scena I; Georg Gordon Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, canto IV). La struttura metrica dell'italiano "diluisce" inesorabilmente l'effervescenza ritmica dei sintagmi inglesi. Fra le preoccupazioni c'è stata però quella di evitare che nella conversione si creassero ridondanze o goffaggini. È stato fondamentale l'adattamento di Marco Tullio Giordana con echi di esametro ed endecasillabi per mantenerne la giusta musicalità. Durante questo processo si cadeva talvolta in qualche difformità di senso che bisognava successivamente correggere per conservare al testo la correttezza formale. Fedeltà testuale e massima fluidità come punti fermi, dunque, senza mai dimenticare di scegliere un italiano "alto", non banale, non quotidiano, come è doveroso trattandosi del



ПРЕВРАЩЕННЫЕ.
Россія тяжело жалеет,
Какъ мужественное дѣло,
Которое совершено
Славъ дѣла се совершилъ;
Но тотъ, который что есть славъ
Россіи, который дѣло,
Съ съ будущимъ взглядомъ
Не знаетъ, что впередъ не знаетъ,
И знаетъ, что впередъ не знаетъ,
Котора есть въ Россіи славъ;
Россія не знаетъ славъ,
Славъ съ будущимъ взглядомъ,
Въ Россіи славъ и славъ,
Котора есть дѣло, которое
Котора есть дѣло, которое



parlato di intellettuali aristocratici. Si sono evitate parole gergali o troppo “moderne”. I contenuti del dibattito politico dovevano rispettarne non solo l'esattezza, ma anche la terminologia in cui esso si è affermato in ciascun ambiente culturale, che può esser simile ma non identica. Non si è indugiato in modi pedissequi. Ancora: se sul testo originale Stoppard gioca sull'equivoco tra “historic” e “hysteric”, è necessario conferir loro un senso complessivo che lo spieghi nelle battute attraverso una locuzione. In tali passaggi la sapienza registica di Marco Tullio è stata determinante. Come è noto, ogni periodo storico e ogni area codificano elementi culturali e una propria sensibilità. Un caso impegnativo di livellamento di piani culturali differenti si è determinato a partire dall'originale “City of the plain” (*Salvataggio*), letteralmente: città della pianura. Agli italiani suona perlopiù come il significante di un'indicazione geografica, per gli anglofoni - che hanno maggiore sedimento “psico-culturale” dell'Antico Testamento - è una semantica simbolica per le bibliche Sodoma e Gomorra tanto che fin dalle prime edizioni in inglese il IV libro della *Recherche* di Marcel Proust è titolato *Cities of the Plain*. Non si poteva però ridurre il senso aggettivando semplicemente come «corrotta» la Parigi cui si riferisce Herzen, né Stoppard avrebbe accettato un'attenuazione del richiamo alla Bibbia e dunque dei significati della similitudine che è stata pertanto resa in metalinguaggio come «città corrotta e perduta da rifuggire come Sodoma e Gomorra»: ciò, per conservarle la profondità espressiva voluta dall'Autore

per suggerire le aspettative di Herzen. Si diceva dei registri e di quello comico si è detto. Stoppard li orchestra tutti, che siano drammatici o lirici o narrativi, con la maestria di una lingua senza stereotipati schemi sintattici, ma che si apre ad accogliere - tematicamente e lessicalmente - di tutto (la grande storia, la riflessione, i drammi personali; e comprese frasi in tedesco, francese, russo, italiano, inglese pronunciato da russi, stante il cosmopolitismo dell'ambiente), assecondando l'alternanza di dialoghi serrati col passo narrativo dei monologhi. Con alcune formule ripetute, come «vi è qualcosa di sbagliato in questa figura» che segna utilmente i momenti di riflessione critica dei personaggi e partecipa al lettore/spettatore la coerenza delle tappe che accompagnano il percorso del loro pensiero. Basterebbero poi i suoni dello strapiombo del Blackgang Chine che Stoppard evoca attraverso la sequenza di onomatopoeie nell'eloquio “spumeggiante” del suo Turgenev in *Salvataggio* per illuminarne ricchezza lessicale, forza narrativa e metronomo linguistico. Trovandomi tempo fa a intervistare Terry Gilliam per la RAI, gli confidavo di essermi appassionato al suo orwelliano *Brazil* (1985), film sceneggiato da Tom Stoppard. Dopo aver indugiato appena, Gilliam chiosò: «Il mondo non cambierà mai». Forse per questo è necessaria l'utopia, riflettevo sembrandomi che Stoppard non avesse smesso, in tutti gli anni che separano *Brazil* e *The Coast of Utopia*, di ricercarne le fonti. Da Thomas More a William Morris e John Ruskin, l'Inghilterra capace di dare

generoso asilo ai “naufraghi” di Stoppard si è mostrata incline al pensiero utopico e refrattaria a quello totalitario. Ma l'autore guarda a Est per estrarvi, e collocare al centro della scena, il personaggio esemplare di Herzen: la traduzione ha avuto anche il compito di trasmettere il travaglio del pensiero politico di Herzen che si oppone al marxismo incalzante e alla deriva del terrorismo nihilista. E salda alla radice libertaria il Bakunin che scansa quella deriva (distaccandosene storicamente con la successiva lettera a Necaev del 2 giugno 1870) per abbandonarsi nel finale dell'opera alla battuta: «Finalmente, un momento felice». Devo aggiungere infine che oltre al puntuale e prezioso intervento di Marco Tullio Giordana, sono stato incoraggiato da mia figlia Barbara, dalla stima per Michela Cescon e dalla mia formazione storica che dettava il “dovere” di misurarmi con un cimento risultato tanto impegnativo quanto esaltante.



Vissarion Belinskij

Чем больше развивается народ, тем больше развивается религия. Чем больше развивается общество, тем больше развивается религия. Чем больше развивается культура, тем больше развивается религия. Чем больше развивается наука, тем больше развивается религия. Чем больше развивается искусство, тем больше развивается религия. Чем больше развивается философия, тем больше развивается религия. Чем больше развивается литература, тем больше развивается религия. Чем больше развивается музыка, тем больше развивается религия. Чем больше развивается живопись, тем больше развивается религия. Чем больше развивается архитектура, тем больше развивается религия. Чем больше развивается скульптура, тем больше развивается религия. Чем больше развивается танец, тем больше развивается религия. Чем больше развивается театр, тем больше развивается религия. Чем больше развивается кино, тем больше развивается религия. Чем больше развивается телевидение, тем больше развивается религия. Чем больше развивается радио, тем больше развивается религия. Чем больше развивается интернет, тем больше развивается религия. Чем больше развивается компьютер, тем больше развивается религия. Чем больше развивается робототехника, тем больше развивается религия. Чем больше развивается нанотехнология, тем больше развивается религия. Чем больше развивается биотехнология, тем больше развивается религия. Чем больше развивается космонавтика, тем больше развивается религия. Чем больше развивается аэрокосмос, тем больше развивается религия. Чем больше развивается авиация, тем больше развивается религия. Чем больше развивается автомобиль, тем больше развивается религия. Чем больше развивается мотоцикл, тем больше развивается религия. Чем больше развивается велосипед, тем больше развивается религия. Чем больше развивается пешеход, тем больше развивается религия. Чем больше развивается человек, тем больше развивается религия.

IL NE SUFFIT PAS DE TROUVER UN PAYS OÙ TOUT VA ENCORE PLUS MAL PASSE ICI EST PARFAIT

«L'homme qui se lie avec une femme ignorante n'arrive jamais à la mettre à son niveau; bien au contraire, c'est lui qui se trouve épousseté, jusqu'à descendre moralement à ses pieds étroits.»

«This socialism will develop in all its extremities. When one goes again to a country where the titanic checks are made from the beginning, a mortal struggle will begin, in which social struggle will play the role of contemporary conservatism and will be overwhelmed by the subsequent revolution, as you know from the past.»

Frames di Gianni Carluccio



Fin dalla prima lettura del testo di Stoppard sono rimasto colpito dalla sua capacità di costruire un flusso narrativo dove il tempo, anziché seguire una consequenziale linea diacronica, gioca con continui *flash-back* andando avanti e indietro nel racconto, cosa che ha conseguenze immediate anche nel disegno dello spazio. Infatti - come lo stesso autore precisa in didascalia - lo spazio è contemporaneamente interno ed esterno, stanza di un appartamento e al tempo stesso giardino, strada, veranda, un caffè di Parigi o di Ginevra. Talvolta sono gli spazi addirittura paralleli: come nella scena senza precisazione di luogo (ma è lecito pensare a due case diverse) in *Salvataggio* fra le due coppie Ogarëv/Mary e Herzen/Natasă o nella scena nel bosco di Montmorency in *Naufragio* fra gli adulteri Nataljia/Herweg e il gruppo Herzen/Turgenev/Emma. In generale ho pensato a uno spazio articolato dal movimento - sia orizzontale (attraverso cinque pannelli) che verticale (attraverso fondali e un tulle) in modo che la combinazione di questi elementi - mossi insieme o in parte - formasse delle vere e proprie inquadrature,

dei *frames* articolati dall'apertura e chiusura di un ipotetico otturatore, esattamente come l'iride di un apparecchio fotografico.

Per quanto riguarda gli arredi - salvo pochi oggetti quasi in funzione di citazione o cameo - tutto è stato ricostruito in modo da evocare la pura funzione. Tavoli, sedie, mobilio vario, tutto è stato reso grafico ed essenziale, senza nessuna concessione all'epoca o al trovarobato. Pochi oggetti reali che appaiono - come i legni raccolti sulla spiaggia, il grande lampadario formato dall'accumulo di vari corpi illuminanti, le carrozzine - sono disposti su una scena sgombra e stilizzata in modo da *rappresentare*, senza ostacolo di dighe visive, il flusso narrativo così eccentrico di questo testo.

Considero il pavimento un elemento molto importante della scenografia, una sorta di *quinta* parete, per quanto possano goderne solo gli spettatori dei palchi. Eppure, anche se dalla platea nessuno può vederlo, il pavimento ha una grande influenza sull'illuminazione a seconda della sua opacità o capacità riflettente. Volevo che una parte, ancorché minima, della luce colpisse gli attori "dal basso" e perciò ho voluto utilizzare un piano metallico (in realtà legno trattato) mangiato dal tempo e tuttavia ancora in grado, nelle zone meno ossidate, di riflettere la luce dei proiettori e l'immagine stessa degli attori. Gli arredi, trattati con lo stesso tipo di velatura metallica, sembrano sgorgare dal pavimento come escrescenze o misteriose fioriture minerali.

In questo momento il lavoro di illuminazione dello spettacolo è appena cominciato, stiamo ancora "cercandolo" insieme al lavoro di messa a punto del regista della recitazione e dei movimenti degli attori. Il progetto è d'incrementare l'articolazione dello spazio illuminando la scena sia in "totali" che utilizzino l'intero palcoscenico, sia frazionandolo in zone più circoscritte, là dove l'azione si consuma in modo più intimo. Talvolta la luce - anziché illuminare - viene usata per "coprire". È il caso, in particolare, delle scene dove impieghiamo il tulle, che risulta quasi trasparente se illuminato da dietro, ma diventa una vera e propria "barriera" se colpito frontalmente dalla luce o usato come uno schermo sul quale proiettare alcune immagini (nuvole, flutti, cieli, foglie...).)

Un costume lungo trent'anni di Francesca Sartori

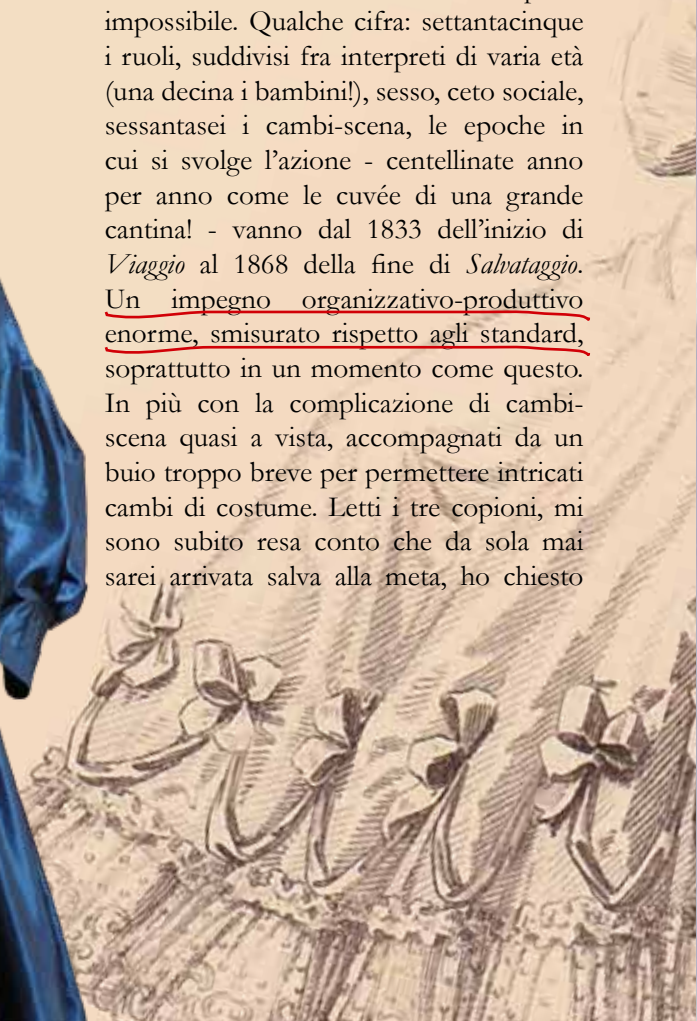
Sono stata arruolata in quest'avventura durante le riprese di *Romanzo di una strage*. Marco Tullio Giordana un giorno, mentre stavo seguendo la vestizione del commissario Calabresi (il bravissimo Valerio Mastandrea) mi disse: «Te la sentiresti di fare i costumi di uno spettacolo... anzi di tre?». E Michela Cescon (che nel film interpretava Licia Pinelli, la coraggiosa moglie dell'anarchico finito giù non-si-sa-come da una finestra della questura di Milano) subito a rincarare la dose: «Devi assolutamente partecipare a questa avventura! Devi imbarcarti anche tu sulla nave dei folli!». In quel momento effettivamente sembrava un'impresa impossibile. Qualche cifra: settantacinque i ruoli, suddivisi fra interpreti di varia età (una decina i bambini!), sesso, ceto sociale, sessantasei i cambi-scena, le epoche in cui si svolge l'azione - centellinate anno per anno come le cuvée di una grande cantina! - vanno dal 1833 dell'inizio di *Viaggio* al 1868 della fine di *Salvataggio*. Un impegno organizzativo-produttivo enorme, smisurato rispetto agli standard, soprattutto in un momento come questo. In più con la complicazione di cambi-scena quasi a vista, accompagnati da un buio troppo breve per permettere intricati cambi di costume. Letti i tre copioni, mi sono subito resa conto che da sola mai sarei arrivata salva alla meta, ho chiesto

perciò a Elisabetta Antico di condividere con me questa avventura. Così, con molto entusiasmo e la necessaria dose d'incoscienza, ci siamo imbarcate anche noi.

Rispetto al cinema, dove in genere si cerca - soprattutto nel film in costume - di seguire fedelmente la realtà, il teatro permette molta più fantasia. Non solo nel design degli abiti - che può ispirarsi ai suoi modelli anche con molta libertà - ma addirittura nei materiali, spesso cercati - per ragioni di resistenza e capacità di *prendere* la luce - lontano dai tradizionali fornitori delle sartorie. Il costume dei nostri servi della gleba, ad esempio, o dei cosacchi, è stato costruito con feltri e fodere che normalmente vengono impiegate dai tappezzieri. Anche tutta la complicata lingerie ottocentesca, che pretendeva una donna rivestita da strati sovrapposti di tessuti leggeri (e fragilissimi!), è stata semplificata e proposta in cotone e lino più resistenti. Così come le sottogonne, in genere due o tre, ottenute qui invece da un unico indumento a balze di stoffa molto più rigida delle originali, in modo da raggiungere la larghezza desiderata senza l'impiego degli ingombranti (e scomodissimi!) telai che si usavano all'epoca.

Abbiamo cercato di interpretare le varie epoche storiche variando a volte un accessorio (un cappello, un paio di guanti, un ombrellino) o un colore (la passione del Secondo Impero per il blu cobalto!), cercando di limitare al massimo i cambi. Infatti, più che seguire un ordine cronologico - messo a dura prova dalla drammaturgia impiegata da Stoppard, coi suoi continui avanti/indietro nel tempo - i cambi di costume si riferiscono soprattutto ai mutamenti psicologici dei personaggi, soprattutto femminili. È così che le quattro sorelle Bakunin indossano in *Viaggio* abiti chiari e pastellati, le protagoniste di *Naufragio* - Natalja Herzen e Natasà Tuchkov - si strappano di dosso vestiti dai colori squillanti e sensuali, mentre la stessa Natasà (sposa di Ogarëv in *Salvataggio*), Malwida von Meysenbug e Mary Sutherland, portano abiti che tendono a colori sempre più scuri e opachi con l'avanzare della maturità.

Anche se non si è voluto seguire una stretta filologia del costume fra 1830-1870, va detto che tutti gli abiti - sia maschili che femminili - condizionano fortemente la libertà di movimento degli attori e mettono a dura prova la loro capacità di sopportazione! Voglio esprimere la riconoscenza di Elisabetta e mia a tutti gli artisti di *The Coast of Utopia* per la grande pazienza e disponibilità dimostrata nelle infinite prove costume e nelle varie fasi di costruzione dello spettacolo anche quando panciotti, gilet, busti e stecche di balena li strizzavano impietosamente, quasi al limite del soffocamento...





VIAGGIO

ALEKSANDR BAKUNIN LUIGI DIBERTI VARVARA BAKUNIN ROBERTA CARONIA LIUBOV BAKUNIN SANDRA TOFFOLATTI VARENKA BAKUNIN IRENE PETRIS
TATIANA BAKUNIN PAOLA D'ARIENZO ALEKSANDRA BAKUNIN GABRIELLA RIVA MISS CHAMBERLAIN SARA LAZZARO BARONE RENNE ANDREAPIETRO ANSELM
SEMYON BOB MARCHESE MASHA VALENTINA MARZIALI MICHAEL BAKUNIN DENIS FASOLO DYAKOV NICOLÒ TODESCHINI STANKEVICH FRANCESCO BISCIONE
BELINSKIJ CORRADO INVERNIZZI TURGENEV GIORGIO MARCHESI HERZEN LUCA LAZZARESCHI OGAREV FABRIZIO PARENTI SAZONOV GIUSEPPE BISOGNO
KETSCHER MARCELLO PRAYER POLEVOJ EDOARDO RIBATTO MRS BEYER TATIANA LEPORE NATALIE BEYER SARA LAZZARO CHAADAEV GIOVANNI VISENTIN
SHEVYREV DAVIDE PAGANINI KATYA ODETTE PISCITELLI PUSHKIN NICOLÒ TODESCHINI GATTO DAL PELO ROSSO EDOARDO RIBATTO

come insegna il Fratello che di
sublime.
Sai il venerdì?
Ludov! Buongiorno signora Bakunin
Matti più il padre dove si arriverà
Pietro? ... Signor Stankevich come si
presto a Stenavich
C'era Stankevich
in mia amica Ludov Bakunin con sua madre

Signora Bakunin
Ludov
Signora Bakunin
Ludov
Stankevich
Stankevich di Ludov la chiave per i suoi
ricordare la giovinezza di Ludov
Ludov
Stankevich
Ludov

Lascia fare a me
Stankevich ... il piacere di dar qualcosa
Stankevich
Dov'è la stanza?
Sì, eccolo
Ludov di Ludov la chiave per i suoi
Dov'è stankevich
ricordare Stankevich
Lei non è
No, sì

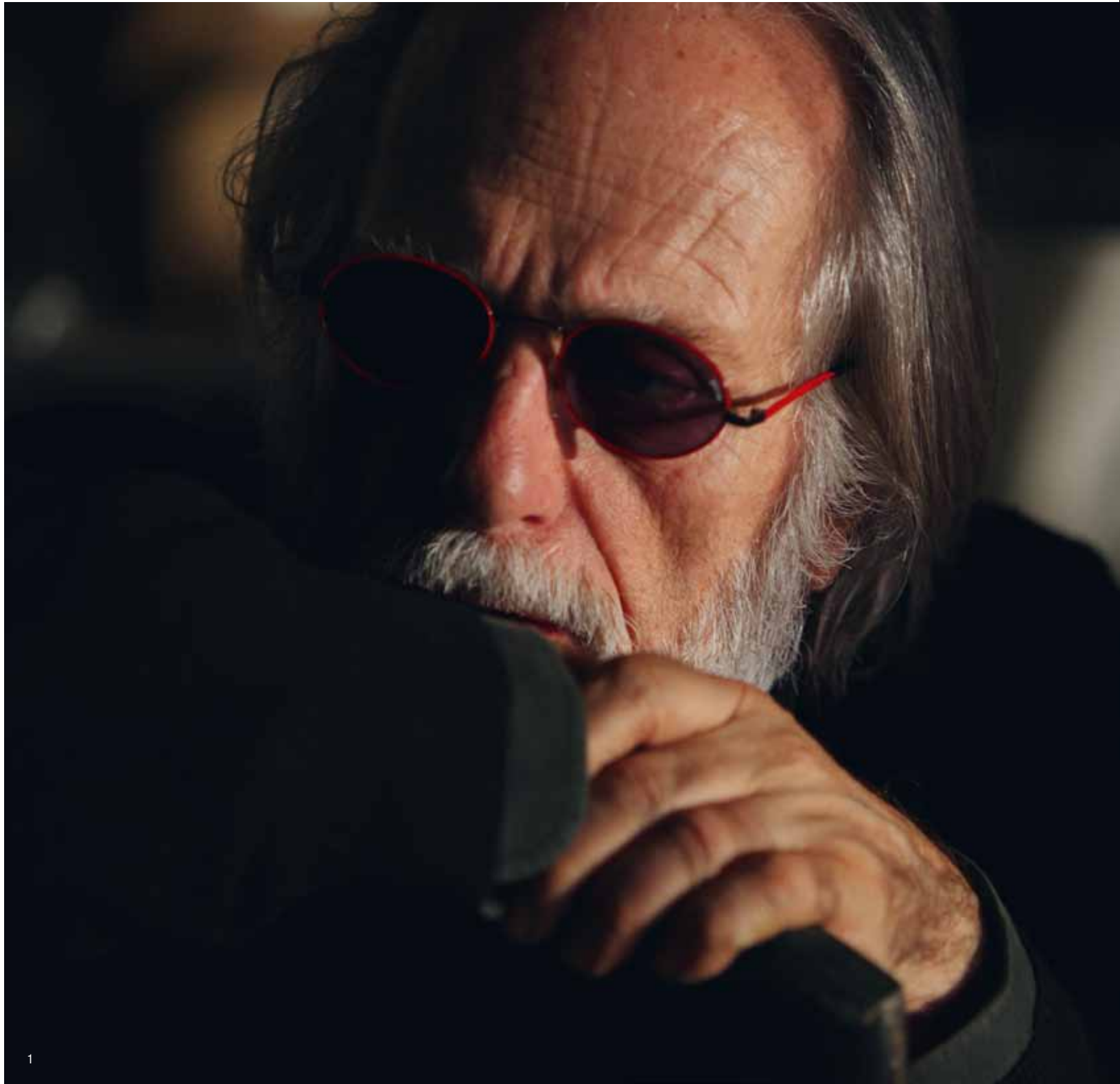
Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov

Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov

Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov
Stankevich
Ludov











Denis Fasolo

Marco Tullio Giordana, Sara Lazzaro



1 - Odette Piscitelli / 2 - Tatiana Lepore / 3 - Fabrizio Parenti, Giuseppe Bisogno / 4 - Corrado Invernizzi



Marit Nissen





Corrado Invernizzi, Giovanni Visentin



1 - Francesco Biscione / 2 - Nicolò Todeschini / 3 - Gabriella Riva, Irene Petris / 4 - Marcello Prayer, Gabriella Riva





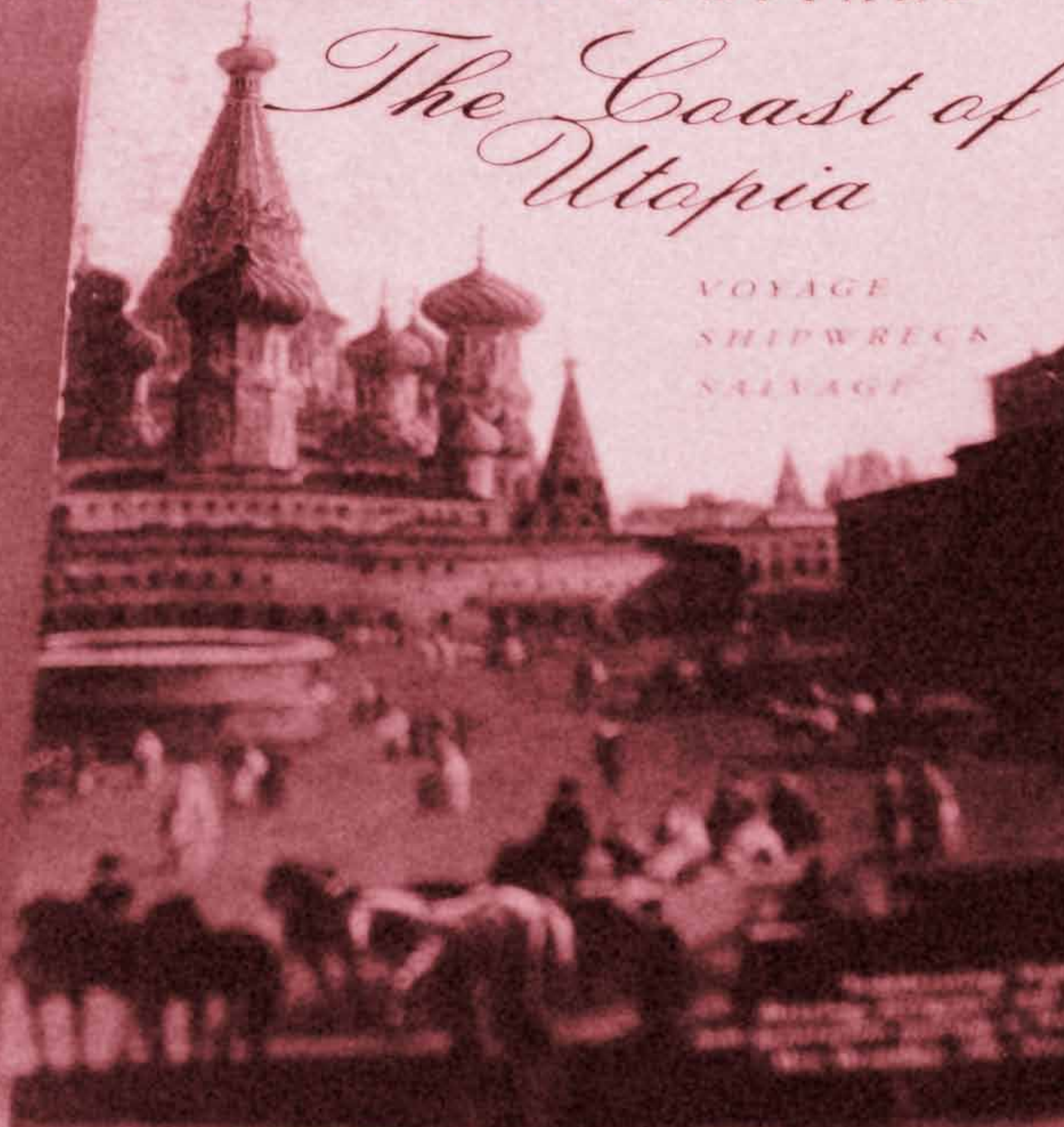
NAUFRAGIO

ALEKSANDR HERZEN LUCA LAZZARESCHI NATALIJA HERZEN ROBERTA CARONIA SASHA HERZEN ERIKA LARAGIONE KOLYA HERZEN ANGELICA CESCONE
TATA HERZEN VIOLETTA CESCONE BAMBINAIA MICHELA CESCONE – SARA LAZZARO OGAREV FABRIZIO PARENTI TURGENEV GIORGIO MARCHESI GRANOVSKIJ EDOARDO RIBATTO
KETSCHER MARCELLO PRAYER AHSAKOV DAVIDE PAGANINI POLIZIOTTO ANDREAPIETRO ANSELMI BELINSKIJ CORRADO INVERNIZZI MADAME HAAG TATIANA LEPORE
JEAN-MARIE ANDREAPIETRO ANSELMI GEORG HERWEGH GIOVANNI VISENTIN EMMA HERWEGH PAOLA D'ARIENZO COMMISSO DI BOTTEGA DAVIDE PAGANINI
SAZONOV GIUSEPPE BISOGNO MICHAEL BAKUNIN DENIS FASOLO MARX FRANCESCO BISCIONE NATASHA TUCHKOV IRENE PETRIS BENOIT NICOLÒ TODESCHINI
MENDICANTE MARCELLO PRAYER MARIA OGAREV SANDRA TOFFOLATTI FRANZ OTTO LUIGI DIBERTI LEV IBAYEV BOB MARCHESI ROCCA NICOLÒ TODESCHINI ROSA ODETTE PISCITELLI

leba felici e contenti!"... non siamo altro
che l'esempio di tutto ciò che si deve
in grande artista può cambiare tutto.
Skin, diciamo fino al "Boris Godunov",
è finito; ma ne verranno altri, lo so che
resto, qui le cose maturano non
ma nel giro di un'ora. Capiace cosa
o la parca "Russia" farà pensare
ai suoi grandi scrittori, allora sarà
mentre si affrettava ad andare
"Russia" verso una Russia...

The Coast of Utopia

VOYAGE
SHIPWRECK
SALVAGE



THE PUBLISHERS
OF THE BOOKS



Ludovica Apollonj Ghetti





1



2



3



4

1 - Selene Gandini / 2 - Luca Lazzareschi / 3 - Tatiana Lepore, Gabo, Irene Petris / 4 - Roberta Caronia, Paola D'Arienzo



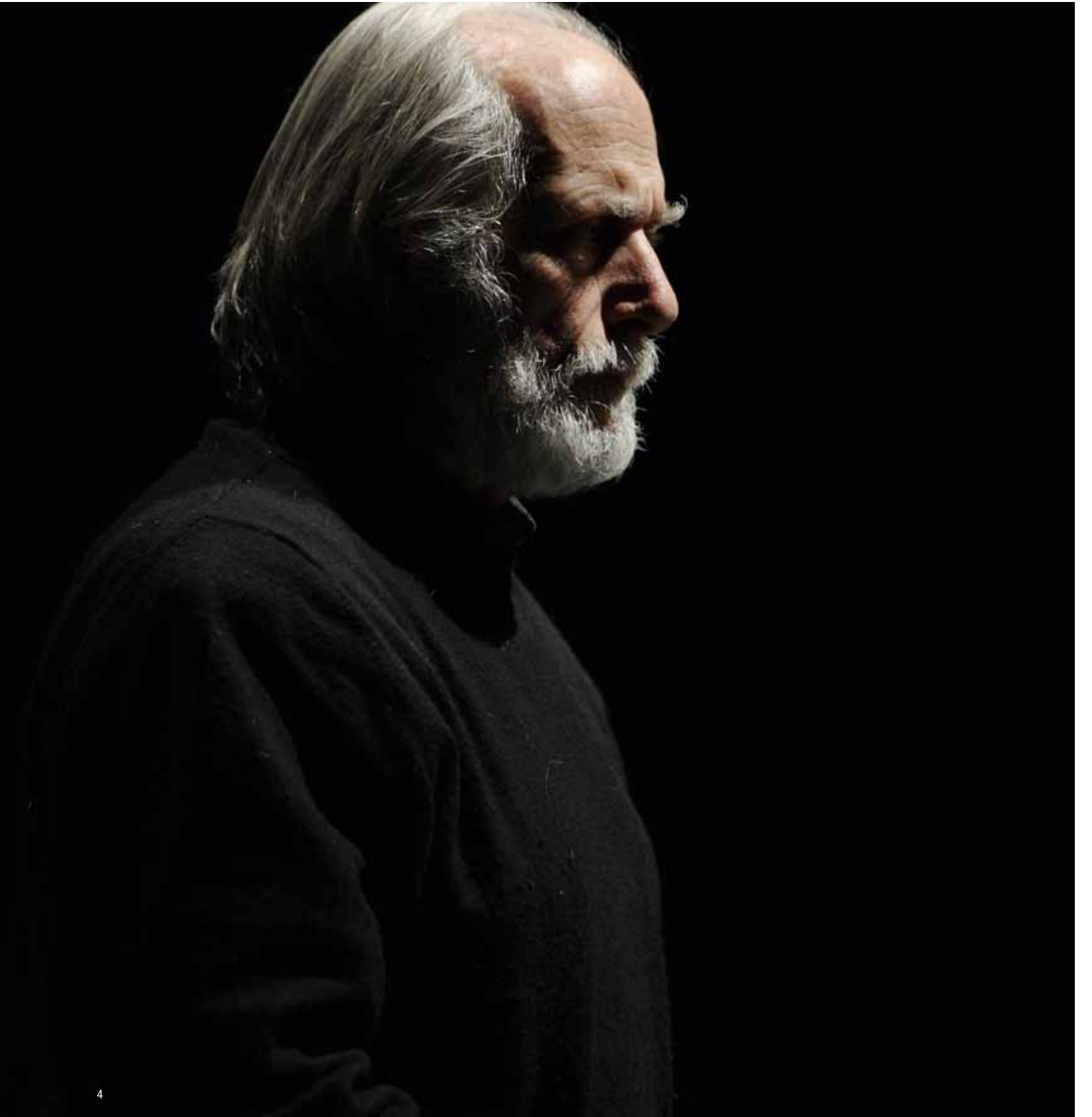
Denis Fasolo, Marco Tullio Giordana,
Giovanni Carluccio, Luigi Diberti



1 - Denis Fasolo / 2 - Roberta Caronia, Giovanni Visentin / 3 - Irene Petris / 4 - Luca Lazzareschi



1 - Roberta Caronia, Giovanni Visentin / 2 - Davide Paganini / 3 - Bob Marchese / 4 - Marcello Prayer





Paola D'Arienzo, Giovanni Visentin, Denis Fasolo, Roberta Caronia, Giuseppe Bisogno, Luca Lazzareschi



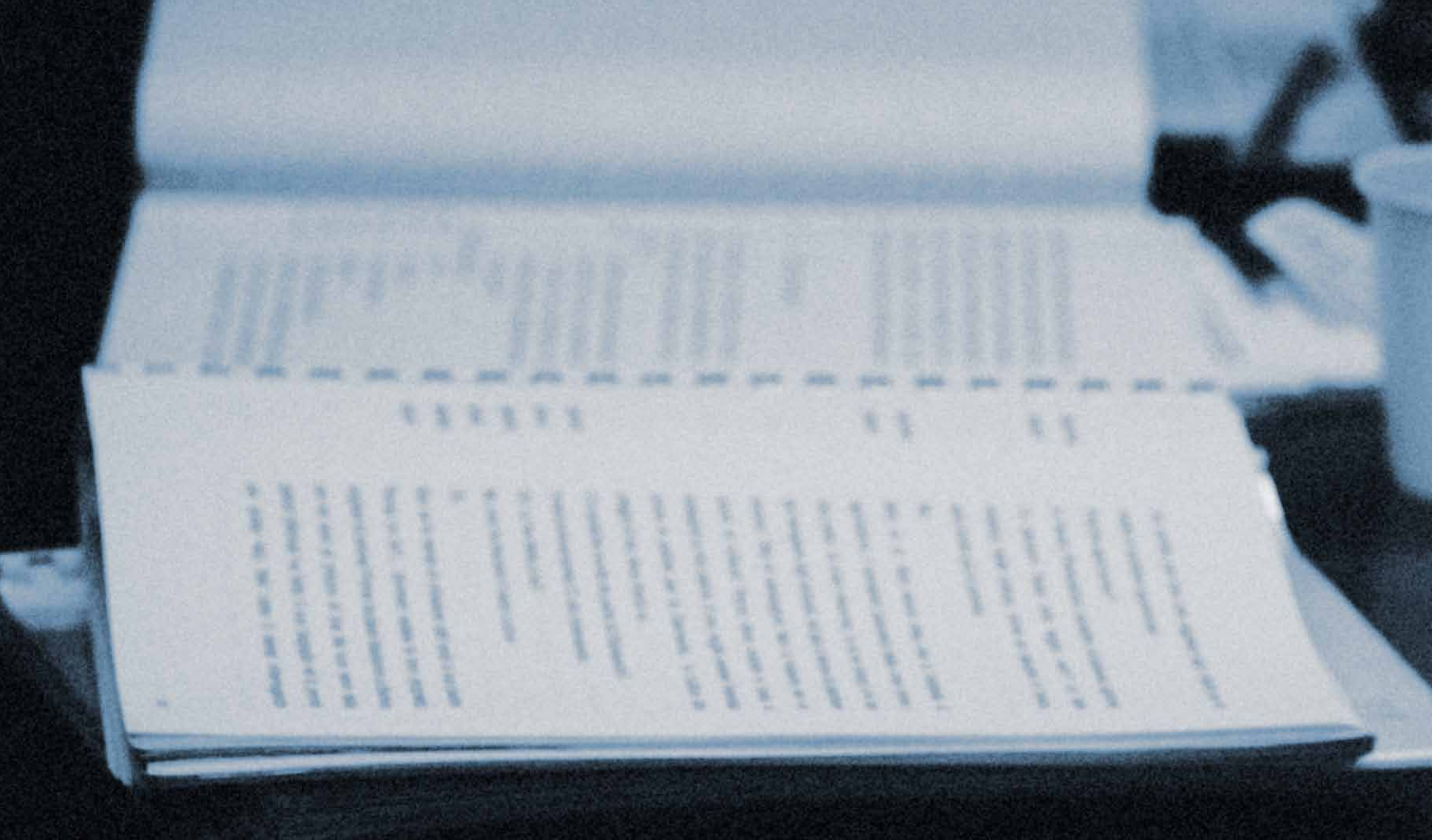
1 - Roberta Caronia / 2 - Selene Gandini / 3 - Michela Cescon / 4 - Giorgio Marchesi



SALVATAGGIO

ALEKSANDR HERZEN LUCA LAZZARESCHI SASHA HERZEN ERIKA LARAGIONE – NICOLÒ TODESCHINI TATA HERZEN SELENE GANDINI
OLGA HERZEN VIOLETTA CESCÓN – LUDOVICA APOLLONI GHETTI MARIA FROMM MARIT NISSEN MALWIDA SANDRA TOFFOLATTI SIGNORA BLAINÉY SARA LAZZARO
CAMERIERA VALENTINA MARZIALI WORCELL BOB MARCHESE RUGE GIOVANNI VISENTIN GOTTFRIED KINKEL ANDREAPIETRO ANSELMI JOANNA KINKEL GABRIELLA RIVA
MARX FRANCESCO BISCIONE ERNEST JONE EDOARDO RIBATTO EMILY JONES ODETTE PISCITELLI GIUSEPPE MAZZINI LUIGI DIBERTI
LOUIS BLANC CORRADO INVERNIZZI LEDRU-ROLLIN GIUSEPPE BISOGNO LAJOS KOSSUTH DAVIDE PAGANINI AIUTANTE LEDRU-ROLLIN NICOLÒ TODESCHINI
AIUTANTE KOSSUTH MARCELLO PRAYER ZENKOWICZ GIUSEPPE BISOGNO CZERNIECKI DAVIDE PAGANINI MICHAIL BAKUNIN DENIS FASOLO OGAREV FABRIZIO PARENTI
NATASHA OGAREV IRENE PETRIS TURGENEV GIORGIO MARCHESI MARY SUTHERLAND TATIANA LEPORE HENRY SUTHERLAND VALENTINA MARZIALI
CERNYSEVSKIJ MARCELLO PRAYER DOTTORÉ GIOVANNI VISENTIN PEROTKIN LUIGI DIBERTI SEMLOV BOB MARCHESE TENENTE KOR NICOLÒ TODESCHINI
VETOSHNIKOV DAVIDE PAGANINI SLEPZOV GIUSEPPE BISOGNO TERESINA ODETTE PISCITELLI LIZA VALENTINA MARZIALI ESULE POLACCO NICOLÒ TODESCHINI









1 - Sandra Toffolatti / 2 - Bob Marchese / 3 - Luca Lazzareschi, Erika La Ragione / 4 - Edoardo Ribatto, Davide Paganini



1

1 - Gianni Carluccio / 2 - Selene Gandini, Erika La Ragione

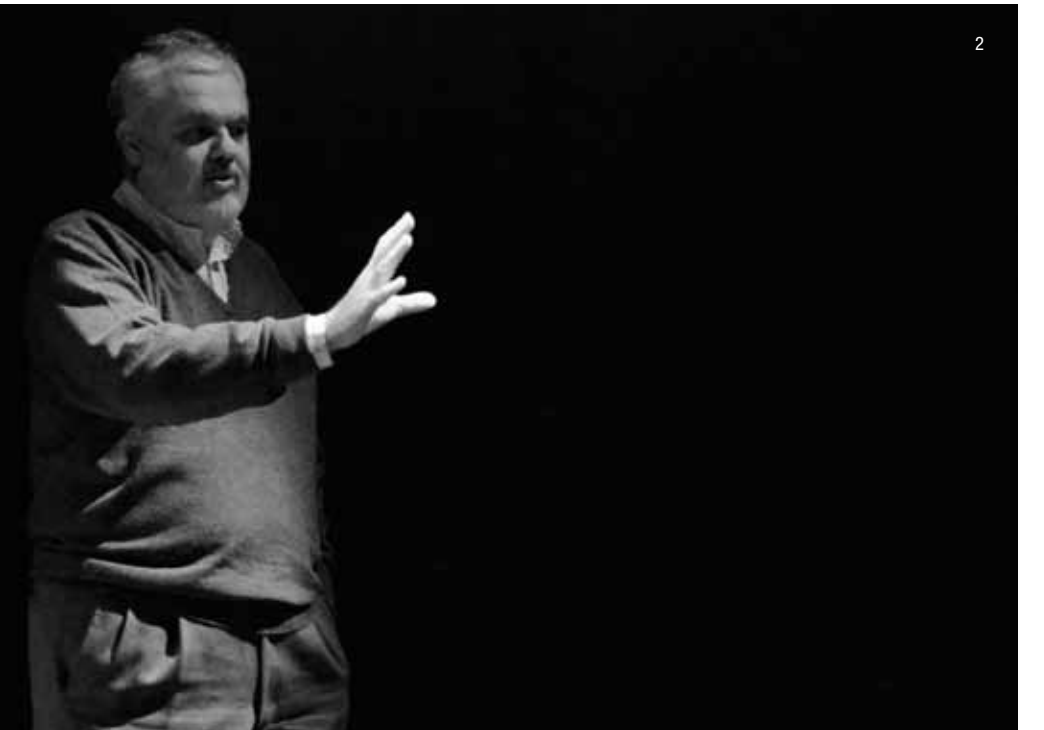


2





Selene Gandini, Sandra Toffolatti



1 - Irene Petris / 2 - Selene Gandini, Marit Nissen, Marco Tullio Giordana / 3 - Michela Cescon e Violetta / 4 - Marit Nissen



Corrado Invernizzi, Francesco Biscione, Roberta Caronia, Edoardo Ribatto

Erika La Ragione, Selene Gandini, Gabriella Riva, Andrea Pietro Anselmi, Davide Paganini, Sandra Toffolatti





Foto di gruppo con gli attori

Roberta Caronia



Francesco Biscione



Luigi Diberti

Andreapietro Anselmi



Giuseppe Bisogno

Ludovica Apollonj Ghetti



Denis Fasolo



Paola D'Arienzo



Selene Gandini

Corrado Invernizzi



Luca Lazzareschi



Erika La Ragione



Sara Lazzaro



Gabo



Tatiana Lepore



Alessandro Machia



Giorgio Marchesi



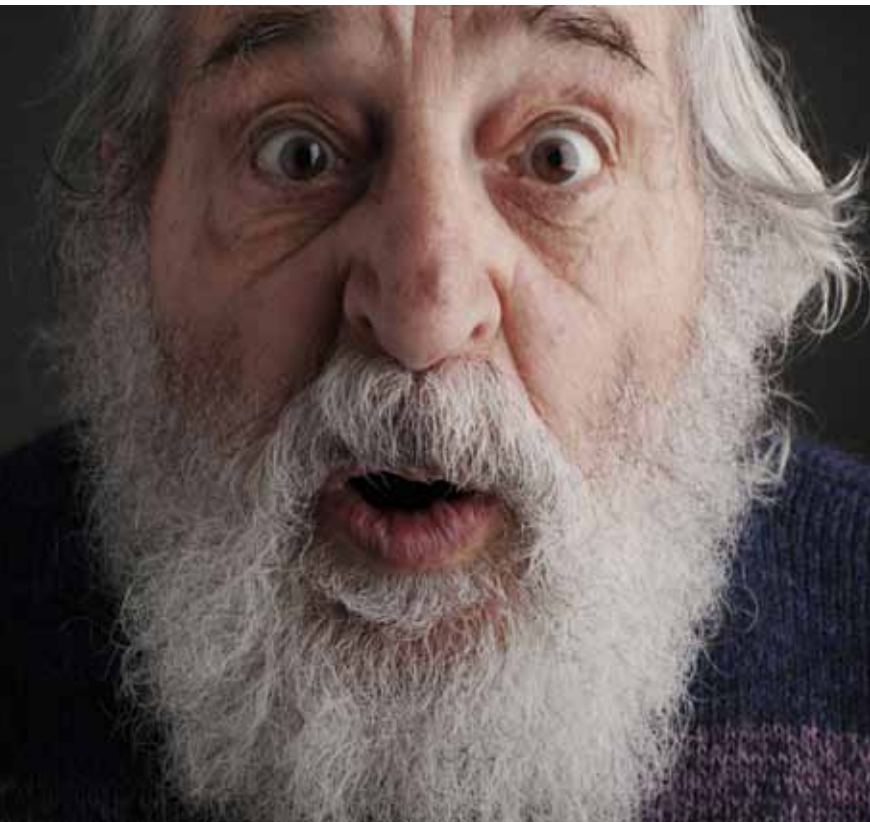
Marcello Prayer



Valentina Marziali



Irene Petris



Bob Marchese



Davide Paganini



Marit Nissen



Fabrizio Parenti



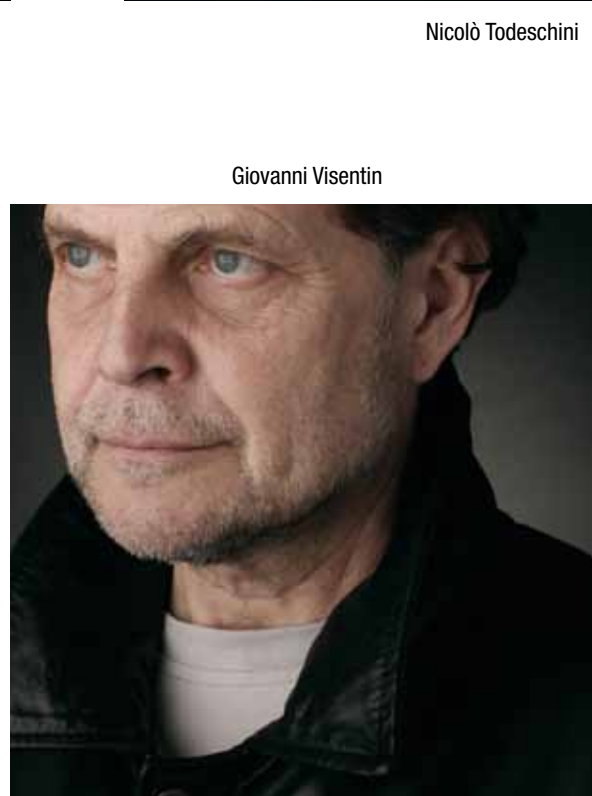
Gabriella Riva



Edoardo Ribatto



Odette Piscitelli



Giovanni Visentin



Nicolò Todeschini



Sandra Toffolatti



Foto di gruppo con lo staff tecnico





FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Presidente
EVELINA CHRISTILLIN

Direttore
MARIO MARTONE

Consiglio d'Amministrazione
EVELINA CHRISTILLIN (Presidente)
AGOSTINO GATTI (Vicepresidente)
RICCARDO BERTOLLINI
MARIO FATIBENE
RICCARDO GHIDELLA

Collegio dei Revisori dei Conti
CARLA GOBBETTI (Presidente)

Membri
GUIDO GIRARDI
VINCENZO STRANEO
SUPPLENTI
LUCA PIOVANO
FIORELLA VASCHETTI

Segretario del CdA e Direttore Organizzativo
FILIPPO FONSATTI

Consiglio degli Aderenti della Fondazione
del Teatro Stabile di Torino
CITTÀ DI TORINO
REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTÀ DI MONCALIERI
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE CRT

con il sostegno di
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI



FONDAZIONE DEL TEATRO STABILE DI ROMA

Consiglio di Amministrazione
Presidente
FRANCO SCAGLIA

Vicepresidente
MASSIMO PEDRONI

Consiglieri
DEBORA PIETROBONO (segretario)
FRANCO RICORDI
PAMELA VILLORESI

Direttore
GABRIELE LAVIA

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente
GIUSEPPE SIGNORIELLO

Membri effettivi
GIUSEPPE FERRAZZA
MARCO PEROTTI

Membri supplenti
ACHILLE PACIFICI
LUCIA COCCI



ZACHÀR PRODUZIONI

Presidente
MICHELA CESCO

Organizzazione
PAV:
CLAUDIA DI GIACOMO
ROBERTA SCAGLIONE
MARIA ZINNO
FRANCESCA CORONA

Amministrazione
STUDIO AMBROSI & ASSOCIATI:
AURELIO AMBROSI
ANNA MARIA SONETTO
KATIA TIBERI

Ufficio Stampa
PATRIZIA CAFIERO & PARTNERS:
PATRIZIA CAFIERO
GIANNI GALLI
FEDERICA PICISTRELLI
CHIARA BOLOGNESI

Chiuso il 12 marzo 2012

Immagine di copertina Ivan Aivazovsky, *Rainbow*, 1848

Progetto editoriale a cura dell'Ufficio Attività Editoriali della Fondazione del Teatro Stabile di Torino (Ilaria Godino, Silvia Carbotti)

Fotografie Fabio Lovino

Progetto grafico Arkè (Alfredo Favi, Paola Greco)

Stampa Grafica Metelliana