

FORMULA E METAFORA

**Figure di scienziati nelle letterature
e culture contemporanee**

a cura di Marco Castellari

di/segni
Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano

© 2014 degli autori dei contributi e di Marco Castellari per
l'insieme del volume
ISBN 978-88-6705-207-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Giuseppe Capogrossi, *Superficie*, litografia a colori.
Bologna, Pinacoteca Nazionale, gabinetto Disegni e Stampe

di/segni
n° 8

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI APRILE 2014

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi Francesca Orestano
Marco Castellari Carlo Pagetti
Danilo Manera Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli Raffaella Vassena

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Cinzia Scarpino
Margherita Quaglia Sara Sullam



INDICE

<i>Premessa</i>	13
MARCO CASTELLARI	
<i>I scientific romances di H.G. Wells: variazioni sul tema dello scienziato darwiniano</i>	21
CARLO PAGETTI	
<i>Da Bazarov a Lysenko. Medici e biologi nella letteratura russa tra Ottocento e Novecento</i>	33
ELDA GARETTO	
<i>Da Gómez de la Serna a Martín-Santos passando per la narrativa popolare: i rari e sconfitti scienziati delle lettere spagnole novecentesche</i>	41
DANILO MANERA	
* * *	
<i>Creature. Faust e la scienza da Moreau a von Sasser</i>	57
NICOLETTA VALLORANI	
<i>Victor Frankenstein, ovvero il Prometeo moderno nella cinematografia del xx secolo</i>	71
FRANCESCA RIPAMONTI	
<i>«You are a Columbus of Science who has discovered a lost world»: lo scienziato-esploratore in The Lost World di Arthur Conan Doyle</i>	85
NICOLETTA BRAZZELLI	

Archeologia della scienza e della storia del progresso
in *Mausoleum* di H.M. Enzensberger 97
MARIA LUISA ROLI

Gli scienziati di Durs Grünbein.
La (de)costruzione poetica di Galileo Galilei e René Descartes 109
MOIRA PALEARI

Decostruzione di uno scienziato coloniale.
Il Cromosoma Calcutta di Amitav Ghosh 123
ALESSANDRO VESCOVI

* * *

Medici e farmacisti: sempre coltissimi, sempre colpevoli
nei romanzi del quebecchese Hubert Aquin 135
LIANA NISSIM

Megalomania del potere medico nei romanzi di Thierry Jonquet 149
MARCO MODENESI

Vedere con i propri occhi.
L'ignorante e il folle di Thomas Bernhard come indagine autoptica 161
CHIARA MARIA BUGLIONI

Bridging the gap between «The Two Cultures»:
Il medico che si fa autore e personaggio nella narrativa di A.J. Cronin (1896-1981) 173
MARCO CANANI

Il caso di Snitter e Rowf (e di molti altri animali):
scienza e crudeltà in The Plague Dogs di Richard Adams 185
FRANCESCA ORESTANO

* * *

Lo scienziato-filosofo e il soldato rivoluzionario
in Aelita (1922-1923) di Aleksej Tolstoj: dal romanzo al film 203
RAFFAELLA VASSENÀ

«Neanche i nostri pensieri più intimi ci appartengono»:
lo scienziato come strumento del potere in Kallocaïn (1940) di Karin Boye 217
CAMILIA STORSKOG

<i>Tra tradizione e futurologia: figure di scienziati nell'opera di Stanisław Lem</i>	229
LUCA BERNARDINI	
<i>Tra fantasia e realtà: lo scienziato russo nelle opere di Michail Bulgakov</i>	245
LIUDMILA CHAPOVALOVA	
<i>Einstein's rocky picture show.</i> <i>Einstein überquert die Elbe bei Hamburg di Siegfried Lenz</i>	255
PAOLA BOZZI	
<i>Università, mediocrità, infelicità. Gli scienziati tormentati di Daniel Kehlmann</i>	267
FRANZ HAAS	
<i>Scienza e letteratura in Die Vermessung der Welt di Daniel Kehlmann</i>	275
ALESSANDRA GOGGIO	
* * *	
<i>«Sia lodato il dubbio!». Figure di scienziati in Bertolt Brecht</i>	289
MARCO CASTELLARI	
<i>Uno scienziato italiano nella realtà sovietica:</i> <i>il Galilei di Brecht alla Taganka di Ljubimov</i>	315
GIULIA PERONI	
<i>La dialettica dell'illuminismo nel dramma</i> <i>Sul caso di J. Robert Oppenheimer di Heinar Kipphardt</i>	329
ALESSANDRO COSTAZZA	
<i>Sul caso di J. Robert Oppenheimer al Piccolo Teatro di Milano</i>	349
ALBERTO BENTOGGIO	
<i>Bohr e Heisenberg, o dell'indeterminazione</i>	363
MARIACRISTINA CAVECCHI	
ABSTRACTS IN ENGLISH	377
GLI AUTORI	391
INDICE DEI NOMI	399

UNO SCIENZIATO ITALIANO NELLA REALTÀ SOVIETICA: IL GALILEI DI BRECHT ALLA TAGANKA DI LJUBIMOV

Giulia Peroni

Il teatro Taganka di Mosca è noto in Russia per essere stato, a partire dagli anni Sessanta, una vera e propria arena di scontro con il potere per gli intellettuali che si opponevano al regime sovietico. Il suo direttore artistico, Jurij Petrovič Ljubimov (1917), membro di spicco dell'*intelligencija* sovietica, fu il gladiatore di punta della Taganka: combattivo e testardo, lottò fino allo stremo delle forze perché le sue rappresentazioni fossero messe in scena, nonostante il frequente intervento della censura. La produzione di Ljubimov si distinse per il suo carattere provocatorio, che lo portò a scontrarsi direttamente con le autorità, fino a che non fu privato dei diritti civili nel 1984 e costretto all'emigrazione. Quattro anni dopo tornò in patria, dove fu accolto con onore, come meritava un eroe che non si era mai arreso.

Anche l'esordio di Jurij Ljubimov come regista, nel 1963, fu notato per il suo carattere di sfida: decise infatti di mettere in scena *Der gute Mensch von Sezuan* (*L'anima buona del Sezuan*) di Bertolt Brecht, un autore che in Unione Sovietica era stato rappresentato molto di rado¹. Il teatro di Brecht si opponeva alla tradizione del teatro stanislavskiano, allora imperante in

¹ La prima opera di Brecht a essere portata in Russia fu *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*), presso il Teatro da Camera di Aleksandr Tairov nel 1930, fortemente voluta da Anatolij Lunačarskij. Dopo questa rappresentazione passarono ben undici anni prima che un altro regista si interessasse a Brecht: nel 1941 Serafima Birman presentò al Teatro del Komsomol di Leningrado un estratto di *Furcht und Elend des dritten Reiches* (*Terrore e miseria del terzo Reich*). Questa reticenza nei confronti delle opere brechtiane era dovuto al fatto che, nonostante Brecht avesse sempre dichiarato di essere comunista, era ritenuto sospetto in quanto 'occidentale' e, dopo la fucilazione del suo traduttore e amico Sergej Tret'jakov nel 1937, per anni le sue opere non furono tradotte e pubblicate in URSS. Per una cronologia precisa delle messe in scene brechtiane in Unione Sovietica si vedano Koljazin 1998 e 1990.

territorio slavo, ma il regista sostiene che non fu il desiderio di rottura che lo spinse a scegliere questo autore, bensì la sua intuizione:

Non avevo visto il Berliner Ensemble ed ero del tutto libero da qualsiasi influenza. Ciò significa che realizzai [lo spettacolo; G.P.] intuitivamente, liberamente, senza la pressione delle tradizioni di Brecht. Certo lessi di lui, lessi le sue opere, le diverse istruzioni. [...] Siccome non avevo visto niente di Brecht, ero puro e ne risultò questa particolare versione russa di Brecht. Lo spettacolo fu così come me lo suggerivano la mia intuizione e il mio fiuto. Ero libero da ogni influenza e non imitai nessuno².

Ljubimov negava dunque di aver compiuto una scelta consapevole e mirata nel rappresentare la *pièce* di un drammaturgo che applicava un metodo teatrale del tutto sconosciuto in Russia, quello epico basato sul *Verfremdungseffekt*: la scelta di Ljubimov fu totalmente spontanea, lo interessavano più i temi trattati da Brecht che le sue innovazioni in materia teatrale, tanto che l'«effetto di straniamento» fu applicato in maniera discontinua e imprecisa dal regista, che propose una versione personalissima dell'opera brechtiana.

Dopo *L'anima buona del Sezuan*, Ljubimov, divenuto nel frattempo direttore artistico della Taganka, tornò a Brecht nel 1966 con *Leben des Galilei* (*Vita di Galileo*)³, facendo del suo teatro un laboratorio di sperimentazioni. Anche in questo caso il regista dichiarò di aver scelto l'opera del drammaturgo di Augusta in maniera del tutto intuitiva:

Vollì tornare a Brecht dopo un paio di anni semplicemente per provare la maestria del suo teatro, come suona al giorno d'oggi. [...] Il mio intuito mi suggeriva che bisognava farlo perché il mondo scivolava sempre di più verso questo orrore ed era necessario qualcosa di simile al giuramento dei medici, come per esempio un giuramento di scienziati. Cosicché questa pièce è sul giuramento di uno scienziato⁴.

² «Я не видел «Берлинер Ансамбля» и был совершенно свободен от влияния. Значит, делал его [спектакль] интуитивно, свободно, без давления традиций Брехта. Я почитал, конечно, о нём, его произведения, его всякие наставления. [...] И потому что я не видел ничего Брехта, я был чист и получился такой русский вариант Брехта. Спектакль был таким, как мне подсказывала моя интуиция и моё чутьё. Я был свободен, я никому не подражал». Ljubimov 2001: 233. Qui e oltre, salvo diversa indicazione, la traduzione è mia [G.P.].

³ Su questo e altri testi brechtiani che hanno come protagonista uno o più scienziati si veda, in questo stesso volume, il contributo di Marco Castellari.

⁴ «Мне захотелось через пару лет вернуться к Брехту, чтоб просто проверить мастерство театра – как он сейчас звучит. [...] Моя интуиция мне подсказывала, что это надо делать,

L'interesse di Ljubimov era rivolto precipuamente alla figura di Galileo, in quanto scienziato costretto dalla Chiesa ad abiurare la sua teoria e a rinnegare il frutto di anni di ricerche. Questo tema pareva al regista molto attuale e perfettamente adattabile alla realtà russa a lui contemporanea.

In russo Galileo è un *učënyj*, termine che può essere tradotto come scienziato, inteso come colui che si dedica alle scienze e applica un metodo sperimentale nella ricerca. Ma il sostantivo ha anche un'accezione più vasta e indica lo studioso in generale, ossia l'uomo colto, erudito. Data l'ampia portata semantica di questa parola, la figura di Galileo si fa paradigma non solo dello scienziato ma dello studioso in senso lato, definito in russo *intelligent*. Come fa notare Gian Piero Piretto, a partire dagli anni Sessanta si verificò una convergenza della figura del fisico, e conseguentemente dello scienziato in generale, e di quella dell'*intelligent*:

L'opinione pubblica li collegò [i fisici; G.P.] al tradizionale concetto di *intelligent*, quella speciale figura di intellettuale elitario che nella storia russa aveva funto da mediatore tra popolo e potere, rappresentante e portavoce nelle alte sfere di chi capacità o possibilità di farsi ascoltare non ne avesse in abbondanza (Piretto 1998: 104).

Piretto evidenzia che, se fino a quel momento *intelligenty* venivano considerati prevalentemente i poeti e i letterati, con il riconoscimento dell'importanza del ruolo del fisico nella realtà contemporanea, «la funzione scientifica del nuovo fisico si trasformò ben presto in funzione sociale» (194). Lo spettatore russo dunque, guardando a teatro la messa in scena di Ljubimov, non poteva non pensare al caso di Andrej Sacharov, distintosi nelle ricerche che poi avrebbero portato alla creazione della bomba a idrogeno, ma fortemente osteggiato dalle autorità per la sua attività di pacifista. Attraverso la logica associativa della rappresentazione teatrale, Ljubimov evocava però anche il processo agli scrittori Andrej Sinjavskij e Julij Daniël', avvenuto tra il 1965 e il 1966 e conclusosi con la condanna di entrambi a diversi anni di detenzione per aver pubblicato all'estero opere dal carattere antisovietico. Inoltre, il processo cui Galileo fu ingiustamente sottoposto riportava immediatamente alla mente le false accuse degli anni del Terrore di Stalin che provocarono la destituzione e la morte di molti suoi collaboratori e di esponenti del mondo culturale. Tra questi la vittima più nota fu Nikolaj Bucharin, uomo di spicco del partito comunista che cadde in disgrazia presso Stalin e durante il cosiddetto 'processo dei ventuno' fu costretto a rinnegare

потому что мир все больше и больше скатывается к этому ужасу, и нужна какая-то – как присяга врачей – так присяга учёных. Так что это пьеса о присяге учёного». Ljubimov 2001: 256s.

le sue convinzioni politiche; tuttavia, la sua sconfessione forzata si rivelò inutile perché alla fine del processo fu condannato a morte (1938).

Nelle file della platea del teatro Taganka sedeva l'*intelligencija* moscovita, tra cui anche la cosiddetta *techničeskaja intelligencija*, che captava immediatamente i riferimenti alla situazione della scienza contemporanea. Il regista si serviva della 'lingua di Esopo', che gli permetteva di veicolare un messaggio potenzialmente sovversivo trasmettendolo al suo pubblico in una forma apparentemente innocua. Come sottolinea Kirill Rogov, questa 'lingua' «difficilmente traeva in inganno il censore, ma era una sorta di mezzo di comunicazione naturale, condiviso dall'autore e dal lettore, dal teatro e dal "suo" spettatore»⁵. I censori, infatti, chiedevano puntualmente a Ljubimov delle modifiche. La presenza del pubblico sovietico, concentrato e ricettivo, e dei censori, pronti a intervenire al minimo sospetto di antisovietismo, erano una componente fondamentale delle rappresentazioni di Ljubimov e rendevano l'atmosfera del teatro Taganka unica. Piretto individua proprio in questo la caratteristica peculiare delle rappresentazioni del regista, che vivevano nell'*hic et nunc* della realtà sovietica degli anni Sessanta e Settanta:

[Gli spettacoli di Ljubimov; G.P.] lontano da Mosca, senza quel pubblico in sala, senza quella tensione continua e costante, senza la percezione dei censori in agguato, senza la vibrazione emotiva, sincera e silenziosa che di sera in sera si ripeteva nel piccolo teatro moscovita, avrebbero perso molto del loro fascino, si sarebbero svuotati e sarebbero giunti oltre frontiera carichi di una fama obbligata, di un'ammirazione dovuta a un grande artista, ma privi di quello spirito che li aveva resi vitali e irrinunciabili per migliaia di persone (Piretto 2001: 311).

Vita di Galileo fu, al pari di *L'anima buona del Sezuan*, un grande successo e rimase in cartellone per otto anni consecutivi. Di quest'opera non esistono riproduzioni video, ma presso l'archivio del teatro Taganka è conservata una registrazione audio completa dello spettacolo. Attraverso l'ascolto di questo nastro, e leggendo le recensioni dell'epoca su *Vita di Galileo* nella versione di Ljubimov, è stato possibile ricostruire la rappresentazione in maniera dettagliata.

Della scenografia si occupò Ènar Stenberg, personaggio non estraneo al teatro di Brecht: era figlio di Georgij Stenberg, che, assieme al fratello Vladimir, aveva realizzato nel 1930 l'allestimento scenico de *L'opera da tre soldi* per il Teatro da Camera di Tairov. Egli fece una scelta di essenzialità, realiz-

⁵ «В 60-е годы складывался "эзопов язык", который вряд ли обманывал цензора, но был как естественным средством общения, приятным между автором и читателем, между театром и "своим" зрителем». Rogov 1998: 21.

zando semplicemente dei muri ricoperti con cartoni da uova. La struttura, interrotta in corrispondenza di alcune aperture, era molto versatile: disposta sui tre lati del palcoscenico, costituiva le pareti di una stanza, diversamente sistemata ricreava, invece, i lati di una strada⁶. Nel primo caso i cartoni da uova ricreavano un ambiente chiuso e insonorizzato, nel quale le autorità volevano che Galileo operasse, senza comunicare con il mondo esterno. Come per *L'anima buona del Sezuan*, anche in questo caso Ljubimov decise di non utilizzare il sipario.

La parte del protagonista fu affidata a Vladimir Vysockij, attore e cantante russo, disapprovato dal regime per la sua vita sregolata e fatta di eccessi, osteggiato soprattutto per le sue canzoni, che erano critiche nei confronti della realtà sovietica. Il rapporto di Vysockij con le autorità fu spesso conflittuale: egli non rinunciò mai a esprimere il suo personale punto di vista su quanto accadeva nella società sovietica, il che lo portò più di una volta a scontrarsi con la versione 'ufficiale' che veniva fornita dall'alto⁷. Vista la crescente popolarità del cantante, il regime impose alla stampa, che inizialmente lo aveva ignorato, di iniziare una campagna ostile nei suoi confronti. Si impedì inoltre la pubblicazione dei suoi versi e i suoi concerti vennero limitati. Nonostante questi provvedimenti, la fama dell'interprete crebbe in maniera esponenziale negli anni Settanta e Vysockij ottenne una popolarità «da vero e proprio fenomeno di massa» (Piretto 2001: 309). Egli non si dichiarò mai dissidente: si riteneva russo fino al midollo e senza la Russia e la sua realtà così particolare non avrebbe mai potuto vivere. Furono proprio la sua 'russità', le sue canzoni sul *byt* (quotidianità) della società sovietica e la mancanza di qualsivoglia orpello retorico che resero tanto popolare Vysockij ma che, allo stesso tempo, gli crearono problemi con il sistema di censu-

⁶ Beumers 1997: 378. «The set designed by Enar Stenberg consisted of walls made out of eggs cartons. They could be modified by red lighting to form the sides of narrow streets, folding into two parts, or to define rooms, functioning as a wall. The structure of eggs cartons was broken up to create windows. Again, the set was simple, consisting only of what was essential for the action, and giving an indication of place and its nature: open or closed, oppressive or liberating». «La scenografia disegnata da Enar Stenberg consisteva di muri realizzati con cartoni da uova. Potevano essere modificati da una luce rossa per formare i lati di strade strette, piegandosi in due parti, o per definire stanze, funzionando come una parete. La struttura di cartoni da uova era interrotta per creare finestre. Ancora una volta, la scenografia era semplice, consistendo solo di quello che era necessario all'azione e dando un'indicazione del posto e della sua natura: aperto o chiuso, oppressivo o liberatorio».

⁷ «Nei vent'anni della sua poliedrica e tumultuosa vita artistica Vladimir Vysockij non rinunciò mai a esprimere con sincerità, a volte persino con sfrontatezza, il proprio punto di vista personale su ogni aspetto della realtà che attraeva la sua attenzione. Non ebbe alcuna remora o prudenza a condividere con il pubblico le proprie convinzioni e riflessioni personali su qualsiasi argomento privato o pubblico che gli stesse a cuore, dall'alcolismo all'attualità politica. Tale franchezza, associata a forme espressive lontane dai canoni dell'arte sovietica, portò quasi sempre le canzoni e le poesie di Vysockij, qualunque fosse il loro tema, a confliggere apertamente con la verità ufficiale imposta dalle autorità». Buvina – Curletto 2009: 44.

ra, poiché «il potere percepiva la posizione eccentrica e anticonformista di Vysockij, ma non riusciva a individuare punti così deboli che gli permettesero di intervenire a fermarlo» (310).

La Taganka avrebbe contribuito ad aumentare la popolarità di Vysockij: egli entrò a far parte della compagnia di questo teatro e recitò in molte delle messe in scena di Ljubimov, come in quella, epocale, dell'*Amleto*. Il rapporto con il regista seguì però fasi altalenanti: Ljubimov era conscio della genialità di Vysockij e del suo carisma attoriale, ma si rese ben presto conto di non poter contare sulla sua costanza e puntualità a causa dei suoi problemi di alcolismo⁸.

Il fatto che Ljubimov scelse proprio Vysockij per il ruolo di Galileo era, evidentemente, un atto di provocazione nei confronti delle autorità, che avrebbero preferito vedere nei panni dello scienziato italiano una personalità meno ingombrante. Vysockij, quando si calò per la prima volta nei panni di Galileo⁹, aveva solo ventotto anni, mentre lo scienziato all'inizio dell'opera di Brecht ne ha quarantasei e nel finale settanta. Tuttavia, Ljubimov voleva che i suoi attori recitassero senza alcun trucco: l'attore doveva essere convincente e capace di trasmettere allo spettatore un'età diversa da quella anagrafica, attraverso gestualità ed espressività¹⁰. Lo stesso Vysockij, parlando dei motivi per cui Ljubimov lo scelse, sottolineò quanto fosse importante per il regista che lui recitasse senza maschera:

⁸ «In genere l'inaffidabilità dell'attore ebbe prevedibili ripercussioni negative all'interno del teatro. Il "caso Vysockij" fu più volte il primo punto all'ordine del giorno nelle riunioni della Taganka: in seno alla compagnia c'era chi proponeva severità, chi clemenza, e anche chi lo emulava nell'abuso di alcolici. Si deteriorarono anche i rapporti di Vysockij con Ljubimov, che arrivò persino a togliergli il saluto. L'atteggiamento del regista oscillava tra esasperazione, rabbia e compassione [...]». *Ibidem*.

⁹ Secondo Buvina e Curletto (62) fu proprio questo ruolo a dare una svolta alla carriera di Vysockij come attore: «Quello dello scienziato toscano fu un ruolo chiave per la carriera di Vysockij attore: ebbe una vasta risonanza sulla stampa, gli valse premi e riconoscimenti [...]. La grandiosa dinamicità della messa in scena di Ljubimov [...] esaltò la fisicità e l'eccezionale intensità interpretativa di Vysockij, che con la *Vita di Galileo* si affermò come una delle stelle della Taganka, la compagnia più innovativa, coraggiosa e popolare della scena teatrale moscovita».

¹⁰ Questa scelta è diversa dalle indicazioni di Brecht, che nel suo *Kleines Organon für das Theater (Breviario di estetica teatrale)* scrive: «Es beginnt mit den morgendlichen Waschungen des Sechsvierzigjährigen [...]. Er ist dann schrecklicher verändert, als diese Zeitspanne es hätte zuwege bringen können. Er frißt mit haltloser Gier, nichts anderes mehr im Kopf, er ist seinen Lehrauftrag auf schimpfliche Weise losgeworden wie eine Bürde, er, der einst seine Morgenmilch achtlos getrunken hat, gierig, den Knaben zu belehren». Brecht 1988-1997: 23, 89. «Si inizia coll'abluzione mattutina dello scienziato quarantaseienne. [...] Gli anni non bastano a spiegare lo spaventoso cambiamento sopravvenuto in lui. S'ingozza con incontrollata ingordigia, senza aver altro per la testa. S'è vergognosamente sbarazzato della sua carica d'insegnante come di un fardello, lui, che in principio beve il suo latte distrattamente, ansioso soltanto di istruire il giovinetto». Traduzione di R. Mertens in Brecht 2001: 140s.

E così, inaspettatamente, interpretai Galileo. Penso che questo non sia avvenuto all'improvviso, ma, verosimilmente, il regista aveva riflettuto attentamente se potessi farlo o meno. Penso che le ragioni [per cui fui scelto; G.P.] siano due. Per Ljubimov la cosa più importante non consiste tanto nel talento artistico, anche se il talento conta. Ma ciò che gli interessa di più è la personalità di un uomo. Inoltre, recitiamo senza scenografia. Ma fin dall'inizio dello spettacolo è come se, in un certo senso, ci accordassimo con gli spettatori che sì, oggi noi mostreremo dei personaggi, senza trucco, alludendo un po' ai costumi. E lo spettatore accetta queste regole del gioco. Dopo cinque minuti non c'è già più nessuno che dubiti che, ad esempio, io interpreto Galileo senza trucco, anche se all'inizio dell'opera questi ha quarantasei anni, e alla fine settanta. E io, quando iniziai a recitare nel ruolo di Galileo, avevo ventisei o ventisette anni¹¹.

All'inizio dello spettacolo, si faceva strada un drappello di attori, che portavano sopra la testa i costumi di scena. Si rivolgevano al pubblico in sala, salutandolo affabilmente. Quindi indossavano i loro abiti davanti agli occhi degli spettatori e iniziavano a narrare la storia di Galileo. Si trattava di un procedimento già noto al teatro russo: nella memorabile messa in scena di *Principessa Turandot* di Evgenij Vachtangov del 1922, gli attori si truccavano e vestivano in scena. Anche Ljubimov ricorse a questo stratagemma, non previsto da Brecht, per chiarire al pubblico che quello a cui stava per assistere era solo uno spettacolo. La scelta di far vestire gli attori in scena contribuiva inoltre ad aumentare l'effetto di straniamento, cui il regista tuttavia ricorse solo in maniera saltuaria.

Al protagonista Ljubimov affiancò due cori, assenti nella versione brechtiana definitiva: un primo coro era composto di bambini, i quali accompagnavano le scelte di Galileo e lo supportavano, mentre un secondo coro era formato da monaci, che invece rappresentavano l'autorità e che si opponevano a Galileo, ricordandogli di continuo la pericolosità delle sue scoperte. I volti dei coristi erano visibili nei fori praticati all'altezza del viso in una

¹¹ «И вдруг я сыграл Галилея. Я думаю, что это получилось не вдруг, а вероятно, режиссер долго присматривался, могу я или нет. Но мне кажется, что есть тому две причины. Для Любимова основным является даже не актерское дарование, хотя и актерское дарование тоже. Но больше всего его интересует человеческая личность. Значит, мы играем без декораций. Но мы с самого начала спектакля как бы договариваемся со зрителями, что вот мы сегодня покажем вам таких-то людей, без грима, немножко намекая на костюмы. И зритель принимает эти правила игры. Через пять минут никого уже не смущает, что, например, Галилея я играю без грима, хотя в начале пьесы ему сорок шесть лет, а в конце семьдесят. А мне, когда я начал репетировать роль Галилея, было двадцать шесть или двадцать семь лет». Vysockij 1972.

serie di sagome di cartone; quelle dei bambini erano decorate con merletti bianchi, quelle dei monaci con velluto nero. I primi cantavano con voci angeliche, i secondi, significativamente definiti da Ljubimov dei ‘ciarlatani’, avevano invece voci basse e cupe. I ragazzi del coro, che all’inizio della rappresentazione correvano sul palco e introducevano lo spettatore all’evento che stava per essere rappresentato, indossavano uniformi da giovani pionieri: era il richiamo di Ljubimov alla gioventù comunista e alla sua divisione in categorie. In questo modo il regista attualizzava la pièce, e lo spettatore la percepiva vicina alla sua epoca, sebbene la vicenda di Galileo si fosse svolta nel diciassettesimo secolo.

Sia i bambini sia i monaci cantavano in versi, composti per l’occasione dal poeta David Samojlov, che non piacquero alle autorità, le quali chiesero spesso delle modifiche. Ljubimov, nella sua autobiografia *Rasskazy starogo trepača* (*Racconti di un vecchio chiacchierone*) riporta a tal proposito uno scontro con un censore, in cui dimostra la sua ostinazione nel portare avanti scelte di cui era convinto e la grande ironia con cui lo faceva:

Venne un aiutante di Demičev – ora è un accademico – che aveva una particolarità: arrossiva continuamente. Vide lo spettacolo e disse: «Non le sembra che i ciarlatani, come lei chiama i monaci, non dovrebbero cantare “il sole va e viene – e nulla non succede”?» – e arrossì perché sembrava che io li avessi annoverati [lui e i censori in generale; G.P.] tra i ciarlatani. Io dissi: «Beh, ci posso pensare». Venne di nuovo. E io avevo rifatto il testo così: «Il sole va e viene – e moltissimo succede». Ed ecco che arrossì di nuovo. «Mi dica, Jurij Petrovič, lei ci prende tutti per degli idioti, o solo in parte?». E io dissi: «Mettiamo da parte queste discussioni. Anche lei per chi mi prende? Mi disse che così non le piaceva e io le sono venuto incontro. Siccome non le piaceva “e nulla non succede”, io l’ho cambiato»¹².

Questo brano dimostra che la censura interveniva spesso anche su piccoli dettagli, che temeva potessero essere letti in chiave antisovietica. Ljubimov giocava su questo fatto, si dimostrava apparentemente pronto a collaborare,

¹² «Пришел помощник Демичева, теперь академик, – у него была такая особенность, он все время краснел. Он посмотрел спектакль и сказал: – Не кажется ли Вам, что не надо чтобы “долдоны”, как вы монахов называете, пели “солнце всходит и заходит – ничего не происходит”? – и покраснел, потому что получалось, что я их причислил к долдонам. Я говорю: – Ну, можно подумать. Он пришел еще раз. А я переделал текст так: “Солнце всходит и заходит – очень много происходит”. И вот тут он опять покраснел. – Вы что, Юрий Петрович, нас совсем идиотами считаете или частично? Я говорю: – Ну, оставим эти рассуждения. Вы же меня тоже кем-то считаете. Вы сказали – не нравится, мне хотелось найти взаимопонимание. Ну, раз не нравится “ничего не происходит”, я изменил». Ljubimov 2001: 257s.

ma era consapevole che la nuova versione non era meno pericolosa della prima e non sarebbe comunque stata approvata.

La presenza del coro nel suo *Galilei* sottolinea, da un lato, la volontà di avvicinarsi alla tragedia greca e quindi di paragonare la vicenda di Galileo a quella di un eroe o di un dio dell'antichità, mettendo in evidenza l'importanza e la sofferenza del protagonista; dall'altra, evidenzia l'opposizione tra coloro che sostengono lo scienziato e coloro che lo ostacolano, questi ultimi rappresentati metaforicamente da monaci grassi e corpulenti.

Come in Brecht, anche negli allestimenti di Ljubimov la musica ha un ruolo chiave. Come aveva fatto per *L'anima buona del Sezuan*, il regista intervenne anche nel caso del *Galilei* sul testo di partenza, modificando alcuni brani e procedendo a una contaminazione del modello con la cultura russa, e creando quella che i critici hanno definito una «chiave russa a Brecht»¹³. Nel momento in cui Galileo ritrova un po' di entusiasmo scientifico e decide di ricominciare a studiare, dedicandosi alle macchie solari, la scena si colorava di una luce rossa, entrava in scena una folla di persone, e risuonavano le parole: *Choteli jumor sgbubit'* (Volevano rovinare l'umorismo). Si tratta di un verso della poesia *Jumor* (*Humour*) di Evgenij Evtušenko, parte di un componimento musicato da Dmitrij Šostakovič nella tredicesima sinfonia. La scelta di questo poeta si inserisce ancora una volta nel solco provocatorio tracciato da Ljubimov: Evtušenko era un autore molto amato dai giovani ma invisibile alle autorità per il tono di sfida dei suoi testi. La decisione del regista di ricorrere proprio a questi versi non era casuale. L'intero poema di Evtušenko, suddiviso in cinque parti, ognuna con un suo titolo, è dedicato a temi scottanti come la denuncia dell'antisemitismo in Unione Sovietica (*Babij Jar*) o la necessità di venire a patti con la propria coscienza per fare carriera (*Kar'era*), e in questo contesto viene citato anche l'esempio di Galileo. Coloro che conoscevano l'opera di Evtušenko, non appena sentivano risuonare le prime note della sinfonia di Šostakovič, proposta da Ljubimov a ritmo accelerato, pensavano a tutti i temi presenti nel testo completo, fortemente critici della realtà contemporanea. A questo punto veniva cantata la *Canzone della Terra e del Sole* e ogni verso era accompagnato da una pantomima; l'elemento buffo e carnevalesco, presente anche nell'originale, venne ulteriormente accentuato da Ljubimov.

Il regista diede particolare risalto all'abiura di Galileo: dopo il processo, una radio diffondeva la registrazione della voce dello scienziato che rinnegava la sua dottrina, secondo la quale al centro dell'universo c'è il sole e non la terra. La scena si colorava di rosso e un altoparlante ripeteva le parole che lo studioso pronunciava nel momento in cui prendeva le distanze dalle sue

¹³ «Русский ключ к Брехту». Zingerman – Koljazin 1991: 10.

idee, lasciando attoniti Sarti e Federzoni. Immediatamente dopo risuonavano le parole di una breve poesia di Naum Koržavin:

Scalpitiamo verso il cielo, strisciamo nella polvere,
 ma che sempre e ovunque tutti si ricordino che
 Siamo abitanti transitori della terra!
 E per questo, gente, sappiate stimare il tempo!¹⁴.

Con questi versi, Ljubimov sottolineava la condizione di Galileo, le cui scelte dovevano essere lette nell'ottica della dimensione di fallibilità e caducità che caratterizza l'umana esistenza.

Seguiva, a questo punto, il confronto tra Galileo e Andrea Sarti: l'allievo preferito dello scienziato pronunciava le famose parole «Sventurata la terra che non ha eroi!», cui Galileo faceva eco, triste e stanco, con «No. Sventurata la terra che ha bisogno di eroi»¹⁵. Questa era l'ultima volta che lo spettatore vedeva lo studioso: egli scompariva nel buio, e al suo posto entrava in scena il coro dei monaci munito di candele, che rischiaravano il palcoscenico, immerso nell'oscurità.

Fino a quel momento la messa in scena di Ljubimov seguiva la successione degli eventi della seconda versione brechtiana dell'opera, senza però tenere conto delle indicazioni del drammaturgo tedesco. Il regista russo, infatti, ricorreva all'effetto di straniamento solo in alcuni momenti, per ricordare allo spettatore che si trovava a teatro. Il contenuto di ogni scena veniva per esempio introdotto dal canto esplicativo di un bambino-pioniere. Spesso, però, Ljubimov cercava di coinvolgere lo spettatore nell'evolversi degli eventi, spingendolo a provare una forte empatia con lo scienziato italiano¹⁶.

¹⁴ «Мы рвёмся к небу, ползаем в пыли,/ Но пусть всегда, везде горит над всеми:/ Вы временные жители земли!/ И потому – цените, люди, время!». *Teatr na Taganke* 2009.

¹⁵ Trad. di E. Castellani in Brecht 1998: 2, 105. «Unglücklich das Land, das keine Helden hat! [...] Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat». Brecht 1988-1997: 5, 274.

¹⁶ Ciò è rilevato anche dal critico Lordkipanidze (1966): «Над Бертольтом Брехтом довлел теория “эпического театра”, теория тем более каноническая, что создал ее сам Брехт. Ю. Любимова эта теория не стесняет. Когда ему надо, он забывает о том, что зритель на представлении ни в коем случае не должен волноваться, а должен лишь наблюдать, размышлять и извлекать соответствующие выводы. Не стремится он и к тому, чтобы актеры ни в коем случае не обманывали нас и не притворялись, что они действительные герои спектакля. Наоборот, ни режиссер, ни исполнитель роли Галилео Галилея – В. Высоцкий ничуть не против того, чтобы мы обманывались и, как в обычном, не эпическом театре, увидели то, чего на самом деле и нет». «In Bertolt Brecht domina la teoria del “teatro epico”, teoria che fondò lo stesso Brecht. Jurij Ljubimov non è limitato da questa teoria. Quando gli è necessario, si dimentica che lo spettatore della rappresentazione non deve mai agitarsi bensì solo osservare, riflettere e trarre conseguenze appropriate. Non aspira nemmeno a far sì che gli attori non ci ingannino e fingano mai di essere realmente gli eroi dello spettacolo. Al contrario, né il regista, né l'interprete del ruolo di Galileo Galilei – V. Vysockij – sono assolutamente contrari all'ingannarci, come nel comune teatro non epico, ci fanno vedere ciò che in realtà non c'è».

A rendere unica questa rappresentazione del *Galilei* fu la decisione del regista di mettere in scena non un solo finale, bensì due, nei quali i critici hanno sovente voluto identificare i due finali del testo pensati in successione da Brecht. Il drammaturgo tedesco, infatti, aveva composto quest'opera nel 1938, concludendola in un modo da lui stesso poi definito 'opportunistico': Galileo abiurava per continuare a lavorare indisturbato, per dedicarsi alle sue ricerche, senza dover far più i conti con l'Inquisizione. A metà degli anni Quaranta, quando si trovava negli Stati Uniti, Brecht aveva rielaborato il testo insieme all'attore Charles Laughton. Questa seconda versione mostrava un Galileo più contraddittorio: abiurando egli commetteva un crimine nei confronti dell'intera società, trascurava le responsabilità individuali che ogni scienziato ha nei confronti della scienza e trasmetteva i suoi scritti al discepolo perché li diffondesse solo per vanità, non riuscendo a resistere alla tentazione di sentire ancora parlare di sé. Ciò che aveva portato Brecht a modificare il finale dell'opera erano le mutate condizioni storiche: con lo scoppio della bomba atomica, la scienza mostrò tutto il suo potenziale offensivo, in quanto poteva essere sì posta al servizio della società, ma anche contribuire alla sua distruzione.

Il primo finale proposto da Ljubimov presentava allo spettatore un Galileo debole e stanco (lo si capiva solo dalla voce e dall'atteggiamento di Vysokij, che, come già ricordato, recitava senza mascherare in alcun modo i suoi tratti), che riceveva brevemente il suo discepolo Andrea Sarti, e gli diceva che ormai aveva imparato a vivere in maniera accorta, senza più occuparsi di scienza. Lo scienziato aveva fallito totalmente nella sua missione di diffondere il sapere e si sottometteva al volere delle autorità. Diversamente da quanto sostiene la critica russa, è evidente che questo non corrisponde al primo finale brechtiano, dove invece l'abiura è un'astuta capitolazione al servizio della verità, poiché Galileo continua indisturbato i suoi studi.

Nella versione di Ljubimov, dopo che Sarti era stato cacciato in malo modo da Galileo, la scena si colorava di una luce rossa e veniva recitato il secondo finale, che questa volta corrisponde alla seconda versione pensata da Brecht: Galileo, molto più vivace di quello della scena precedente, ammetteva di aver avuto paura della tortura e, abiurando, di aver tradito la sua missione di scienziato. Sarti cercava di giustificare l'operato del maestro poiché Galileo aveva potuto continuare a scrivere portando a termine le sue ricerche, ma lo scienziato era irremovibile nel condannare se stesso e, sulle sue parole di autoaccusa, i personaggi uscivano di scena. Questo secondo finale di Ljubimov, filologicamente piuttosto fedele al testo brechtiano¹⁷, faceva emergere, come nel testo modello, tutta la contraddittorietà dello scien-

¹⁷ In Brecht la scena in questione è la penultima; il vero finale vede Andrea varcare da solo il confine italiano.

ziato. Il regista russo, però, metteva in bocca al suo personaggio una frase, assente in Brecht, che ne modificava la ricezione da parte degli spettatori: quando stava per indicare a Sarti dove si trovava la copia dei suoi studi, e dunque prima della lunga autoaccusa, Galileo esclamava con voce trionfante: *Ja sprjatal istinu* (Ho nascosto la verità). Pronunciando questa frase, il personaggio poneva l'accento sulla sua condizione di scienziato costretto a vivere sotto un regime autoritario: nonostante il difficile clima storico e politico, egli aveva continuato a fare ricerca e aveva saputo tenere nascosti ai potenti i risultati dei suoi studi. In questo senso si può affermare che il *Galilei* della Taganka è un amalgama delle due versioni brechtiane, la prima più positiva e la seconda meno 'opportunistica' e più critica.

La rappresentazione però non si concludeva così: quando lo scienziato era ancora in scena, compariva uno dei bambini-pionieri e intonava i versi della poesia *If (Se)* di Rudyard Kipling, tradotti in russo da Samuil Maršak, e in una versione ridotta. Propongo qui i versi finali, i più significativi, in una mia ritraduzione dal russo:

Tua è la Terra, ragazzo mio, è tuo patrimonio
E – cosa più importante – sarai un Uomo!¹⁸.

Ljubimov, con questo distico conclusivo, voleva ricordare agli spettatori che lo scienziato italiano, nonostante la sua abiura, rimaneva comunque un uomo, fallace, passibile di errore, a volte pusillanime, come là quando aveva rinnegato i frutti delle sue ricerche per paura del dolore fisico di fronte agli strumenti di tortura. Nonostante ciò, Galileo era rimasto fedele a se stesso, alla sua teoria e aveva continuato a ricercare, nascondendo la verità ai nemici, come il regista lo induceva ad affermare nell'ultima scena. È come se Ljubimov avesse voluto ricordarci che Galileo era, prima che un grande scienziato, un uomo, con tutte le caratteristiche positive e negative legate a questa condizione, su cui aveva puntato l'attenzione già con la poesia di Koržavin. È vero che Galileo non aveva contribuito alla diffusione della verità, perché la sua condizione di essere umano non aveva retto alle prove della storia, ma l'aveva custodita all'interno di sé.

Alla fine del canto, il bambino era raggiunto dagli altri componenti del suo coro, che correvano sul palco facendo roteare dei globi. Con questo che può essere definito un terzo finale, Ljubimov mostrava che il tempo avrebbe dato ragione a Galileo e che tutti avrebbero superato la teoria tolemaica, convincendosi che la terra gira su se stessa e ruota attorno al sole.

¹⁸ «Земля – твоё, мой мальчик, достоянье! / И более того, ты – человек!». Teatr na Taganke 2009.

Con questa rivisitazione dei finali brechtiani, Ljubimov sembrava voler dire allo spettatore sovietico che in un regime autoritario l'uomo di scienza – qualsiasi fosse il suo campo d'indagine – doveva essere in grado di fingere di scendere a patti con le autorità per sopravvivere ma, interiormente, doveva rimanere fedele a se stesso, fiducioso che sarebbe stato il tempo a dargli ragione e a portare alla luce la verità. Il parallelo con la realtà contemporanea era facilmente colto dal pubblico, che sperava così nel trionfo del vero e del giusto anche nel clima oscuro dell'Unione Sovietica.

Bibliografia

- Abeljuk E. – Leenson E., 2007, *Taganka: ličnoe delo odnogo teatra*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie.
- Beumers B., 1997, *Yury Lyubimov at the Taganka Theatre 1964-1994*, Amsterdam, Harwood.
- Brecht B., 1988-1997, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, 30 Bde., hrsg. von W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei und K.-D. Müller, Berlin – Weimar, Aufbau; Frankfurt/M., Suhrkamp.
- , 1998, *I capolavori*, 2 voll., nota introduttiva di C. Cases, trad. di E. Castellani, R. Leiser, F. Fortini, L. Pandolfi, G. Pignolo, N. Saito, nuova edizione a cura di H. Riediger, Torino, Einaudi.
- , 2001, *Scritti teatrali*, trad. di E. Castellani, R. Fertoni e R. Mertens, Torino, Einaudi.
- Bovina E. – Curletto M.A., 2009, *L'anima di una cattiva compagnia. Vita e imprese mirabolanti di Vladimir Vysockij*, Bologna, I libri di Emil.
- Gershkovich A., 1989, *The Theater of Yuri Lyubimov. Art and Politics at the Taganka Theater in Moscow*, New York, Paragon House.
- Hecht W. (Hrsg.), 1963, *Materialen zu Brechts «Leben des Galilei»*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- Koljazin V., 1998, *Bertol't Brecht i Rossija*, in *id.*, *Tajrov, Mejerchol'd i Germanija, Piskator, Brecht i Rossija*, Moskva, Gitis: 192-219.
- Koljazin V., 1990, *Teatrografija. Bertol't Brecht na sovetskoj scene*, in *id.* (sost.), *Brecht – klassik xx veka, Materialy brechtovskogo dialoga 1988-90 gg.*, Moskva, Vsesojuznyj naučno-issledovatel'skij institut iskusstvoznaniya ministerstva kul'tury SSSR: 250-275.
- Lordkipanidze N., 1966, *Ispytanie razumom*, «Nedelja» 28/05/1966 – <http://taganka.theatre.ru/press/articles/966> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Ljubimov Ju., 2001, *Rasskazy starogo trepača*, Moskva, Novosti.
- Mal'ceva O., 2010, *Režisserskij metod*, Moskva, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv.
- Picon Vallin B., 1997, *Lioubimov, La Taganka*, Paris, CNRS Éditions.
- Piretto G.P., 1998, 1961. *Il Sessantotto a Mosca*, Bergamo, Moretti & Vitali.

- , 2001, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- Rogov K., 1998, *Semidesjatye kak predmet istorii russkoj kul'tury*, Moskva – Venezia, O.G.I.
- Stroeva M., 1966, *Žizn' ili smert' Galileja*, «Teatr» 9 – <http://taganka.theatre.ru/lubimov/14117> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Teatr na Taganke, 2009, *Žizn' Galileja, zapis' spektaklja*, 150'. (Registrazione audio dello spettacolo)
- Višnevskaja I., 1966, *Žizn' Galileja*, «Večernaja Moskva», 13/06/1966 – http://taganka.theatre.ru/history/performance/life_of_galilei/6078 (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Vysockij, V., 1972, *Interv'ju tallinskomu TV* – <http://taganka.theatre.ru/press/articles/13054> (ultima consultazione: 27/03/2013).
- Zingerman B. – Koljazin, V., 1991, *Russkij ključ k Brechtu*, «Teatral'naja žizn'» 4.2: 108.