

# SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,  
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 4/2020  
ISSN 2611-3309

MARTA MARCHETTI

*Tutte le scene di Rock'n'Roll di Tom Stoppard.  
Il fronte culturale della Guerra Fredda nel teatro europeo*

*All the scenes of Tom Stoppard's Rock'n'Roll.  
The Cold War cultural front in European Theatre*

**SOMMARIO | ABSTRACT**

*Rock'n'Roll* è un testo di Tom Stoppard, rappresentato nel 2006 per la regia di Trevor Nunn in occasione del cinquantesimo anniversario del Royal Court Theatre di Londra. Quest'opera pone a lettori e spettatori il problema della rappresentabilità della Guerra Fredda al di là di un'opposizione bipolare tra potenze mondiali e modelli culturali, nel contesto di un processo riconoscibile soprattutto ai margini dei sistemi, in quegli spazi liminali che spesso alimentano le identità degli stessi stati nazionali. È il 1968 quando Jan, studente a Cambridge, decide di tornare nella sua città d'origine, Praga, da poco invasa dai carrarmati russi. La dimensione spaziotemporale dello spettacolo è il segno più evidente di una drammaturgia tesa a interrogare la memoria retrospettiva e individuale di quella storia, in cui è la cultura rock, nella sua dimensione politica, a funzionare da collante comune.

*Rock'n'Roll* is a text by Tom Stoppard, staged in 2006 under the direction of Trevor Nunn on the 50th anniversary of the Royal Court Theater in London. This work poses to readers and spectators the problem of the representability of the Cold War beyond a bipolar opposition between world powers and cultural models, in the context of a process recognizable above all at the edges of the systems, in those liminal spaces that often feed the identity of the nation states themselves. In 1968 Jan, a Cambridge student, decides to return to Prague, his hometown recently invaded by Russian tanks. The space-time dimension of the show is the most evident sign of a dramaturgy aimed at questioning the retrospective and individual memory of that story, where rock culture, in its political dimension, acts as a bonding agent.



**PAROLE CHIAVE | KEYWORDS**

*Rock'n'Roll, Guerra Fredda, scena, 1968, Stoppard*  
*Rock'n'Roll, Cold War, Scene, 1968, Stoppard*



MARTA MARCHETTI

*Tutte le scene di Rock'n'Roll di Tom Stoppard.  
Il fronte culturale della Guerra Fredda nel teatro europeo*

*Rock'n'Roll* di Tom Stoppard è un testo rappresentato nel 2006 in occasione del cinquantesimo anniversario del Royal Court Theatre di Londra. Si tratta di un'opera particolarmente utile per discutere, in una prospettiva storiografica transnazionale e globale, la questione della memoria e delle rappresentazioni della Guerra Fredda. Il testo infatti permette di affrontare questo tema non tanto nella prospettiva classica, quella del lascito diretto di un mondo regolato dall'opposizione bipolare tra potenze mondiali e modelli culturali, quanto piuttosto per inquadrare un processo riconoscibile nella dialettica tra i due sistemi, in quegli spazi liminali che spesso alimentano le identità nazionali e del mondo globalizzato. Da questo punto di vista lo studio del teatro costituisce un campo di indagine privilegiato perché, come sottolineano i curatori di un recente studio su teatro e Guerra Fredda, si tratta di un'arte che ha in sé un alto grado di potere rappresentativo, al punto da diventare oggetto, in ogni fase del conflitto, di un notevole investimento politico ed

economico (Balme, Szymanski Düll: 2017). Proprio per questo diventa necessario considerare che “la Guerra Fredda si consumò su molti fronti, non tutti geografici” (Judt 2006: 365) e che spesso è soprattutto sul fronte culturale che si riesce ad individuare le profonde metamorfosi. Nel caso di *Rock’n’Roll* ciò è particolarmente importante, in primo luogo perché la storia che racconta inizia nell’estate del 1968, quando il rigetto della logica della Guerra Fredda era ben visibile nell’esplosione di una rivolta culturale che pervadeva la produzione di senso di tutti gli ambiti della cultura di massa<sup>1</sup>. In secondo luogo, perché motore dell’azione nel testo è l’invasione della Cecoslovacchia da parte dell’Unione Sovietica, fatto determinante sia per la vita privata e pubblica di Stoppard, cittadino britannico di origine ceca, che per gli equilibri delle politiche culturali europee messe in crisi da quell’evento.

**1.** *Rock ‘n’Roll* è un testo in due atti che racconta le vicende di Jan, giovane studente cecoslovacco diventato di casa nella famiglia di Max Marrow, professore marxista di filosofia a Cambridge. La storia inizia quando il giovane, prima della partenza per Praga, si reca nella casa dove il suo professore vive con la moglie e la figlia. È l’estate del 1968 e i carri armati sovietici sono entrati in città per porre fine al processo di riforme iniziato da Alexander Dubček e meglio conosciuto come Primavera di Praga. Lo spettatore segue la storia di Jan, Max, Eleanor e Esme fino al 1990, dopo la Rivoluzione di Velluto che un anno prima aveva portato alla caduta del regime sovietico in Cecoslovacchia. Nel corso di quindici scene<sup>2</sup>, che si svolgono tra Cambridge e Praga, Stoppard riesce a condensare gran parte del dibattito politico e intellettuale degli anni del disgelo mescolando voci e piani differenti.

Lo spettacolo, per la regia di Trevor Nunn, debutta il 3 giugno 2006 e rimane in cartellone sulle scene inglesi per diversi

mesi<sup>3</sup>. La prima edizione del testo<sup>4</sup> esce per Faber a un mese dal debutto, corredata da un'ampia documentazione para-testuale: programma di sala, locandina e cronologia finale in cui l'arco temporale indicato per ripercorrere quei fatti viene ulteriormente dilatato: marzo 1967-6 gennaio 2006 (Stoppard 2006: 121-28)<sup>5</sup>. Si inizia qui dall'uscita del primo album dei Velvet Underground e ci si ferma il giorno del sessantesimo compleanno di Syd Barrett. Il riferimento storico diventa ancora più complesso se consideriamo anche il 1956, anno di fondazione della English Stage Company at the Royal Court (ESC) diretta George Devine, la cui ricorrenza viene celebrata in queste pagine come un monito a lavorare per un teatro capace ancora di interpretare la realtà (cfr. Stoppard 2006: 6). Torneremo in conclusione sulle polemiche che tale dilatazione temporale ha creato in Inghilterra al debutto dello spettacolo: ora ci interessa sottolinearne la funzione comunicativa, tesa a documentare un evento spettacolare in cui il tempo drammatico è "solo" un ingranaggio del gioco finzionale del teatro, rivolto a una durata che nell'enunciazione scenica trova, con una propria forma, anche la possibilità di diventare un problema reale. I discorsi sul tempo, nel teatro stoppardiano, sono disseminati in più testi e trattati così in profondità da diventare il fondamento epistemologico per un nuovo modo di praticare la *high comedy* tradizionale<sup>6</sup>. Nel caso di *Rock'n'Roll* va poi considerata la tensione verso la conoscenza storica che Stoppard, da abile drammaturgo, propone inserendo indicatori temporali quantificabili – quando cambia l'anno è proiettata in scena la data corrispondente<sup>7</sup> – ed esteriori – il taglio di capelli si modifica secondo la moda coeva (2006: 10). Questo tempo oggettivo, misurabile e facilmente descrivibile, si perde nel dettato del testo laddove ogni personaggio coinvolto è preso dall'immediatezza della vita presente. Il senso storico che *Rock'n'Roll* veicola è condensato, emblematicamente, in una scena del secondo atto. Siamo nell'estate del 1990, sempre nella

casa di Max dove la famiglia, ormai allargata, è riunita sul finire di un pranzo: “a success by the sound of the babble, in which there is some laughter” (II, 104)<sup>8</sup>. La lunga didascalia spiega le prossemiche e i modi confusi con cui si incrociano tre diverse conversazioni: “little or nothing intelligible emerges from the bubbles” (II, 104). A parte una delle principali domande intorno a cui ruota la commedia:

CANDIDA Yes – what about 1968?

MAX What happened in 1968?

CANDIDA Revolution!

MAX I’m sorry, I’ve got that disease where you can’t remember the name of it – you’ll have to help me.

LENKA Candida means the cultural revolution.

Candida No, I don’t, I mean the occupations – Paris, the LSE, or in my case Hornsey College of Art.

MAX Oh, the occupations, yes. Do you remember the occupation of ’68, Jan?

ALICE Grandpa.

MAX What?

ALICE You know what.

CANDIDA (*smiles at Alice*) Max knows damn well what I’m talking about, and we were all high on bringing down capitalism.

NIGEL Bringing down capitalism was Candida’s youthful indiscretion.

CANDIDA And ending war [...] (II, 106-7).

A porre la questione su cosa sia stato il 1968 è Candida, una giornalista che scrive in piena epoca thatcheriana su giornali scandalistici, appena entrata nella famiglia di Max perché sposata con l’ex marito di Esme e padre di Alice. Il vecchio professore, interpretato in scena da Brian Cox, trova una risposta

degni dei personaggi di Čechov, fingendo una malattia della memoria che non convince i presenti, suscita le risa del pubblico in sala ma sottolinea esplicitamente quello che cattura e tiene insieme l'attenzione di autore, personaggio e spettatore fin dalle prime battute di *Rock'n'Roll*: il problema della memoria. Ricordare il passato è una pratica di ricostruzione che ognuno dei personaggi qui coinvolti sperimenta, fin dall'inizio, con il solo scopo di definire, prima ancora che la Storia, la propria identità. Anche Max, fedele fino in fondo al pensiero marxista, sceglie l'oblio come forma di attivazione politica individuale. Ma è principalmente nel personaggio di Jan che Stoppard gioca con il potere immanente del ricordo soggettivo.

2. Che alla fine degli anni Sessanta lo scheletro bipolare della Guerra Fredda fosse ormai un debole paradigma è piuttosto chiaro fin dalla scena dell'interrogatorio quando, salutati gli amici inglesi, Jan si trova a Praga davanti a un giovane burocrate. Qui lo spettatore assiste a un dialogo in cui troviamo tracce di quella guerra di spie raccontata in tante opere di finzione<sup>9</sup>. Esiste un dossier su Jan che il funzionario consulta continuamente per ricordare, anche a sé stesso, che il controllo su quella vita è sempre in atto. Si allude qui alla motivazione politica del viaggio del ragazzo a Cambridge, chiamato dal partito a riportare informazioni su tutto ciò che avveniva intorno a quel professore marxista. Si intuisce la strategia del ragazzo, che esegue gli ordini mangiando i biscotti offerti ma evita di rispondere alle domande dirette. "It's Cambridge, nothing happens there" (I, 26), dice per motivare i cattivi risultati del suo viaggio, non lasciando spazio a nessuna narrazione eroica sul suo ruolo nella guerra tra i due blocchi. Ciò che motiva Jan a lasciare l'Inghilterra riguarda invece un'identità esistenziale, visibile innanzitutto in un bagaglio fatto *esclusivamente* di musica rock e resa problematica dalla sua origine ebraica. Scopriamo, insieme al funzionario

che sfoglia il suo dossier, che il ragazzo ancora in fasce è scappato in Inghilterra con la sua famiglia durante l'occupazione nazista, che il padre è morto in guerra e che lui è tornato con la madre in Cecoslovacchia nel gennaio 1948. "Strange for you, coming back. A little English schoolboy" commenta il funzionario, mentre Jan ricorda che "we always spoke Czech at home en England. And ate *spanelske ptacky, knedliky, buchty...*" (I, 26).

L'identità di Jan diventa comprensibile se contemplata alla luce del moto di attraversamento dei confini nazionali che sempre di più, a partire dal secondo conflitto mondiale – in particolar modo durante la Guerra Fredda e spesso nonostante essa –, ha rimescolato tradizioni e credenze di intere generazioni. Nell'introduzione a *Rock'n'Roll* Stoppard spiega che nel progetto iniziale Jan si chiamava Tomas, come lui. Poi cambiò quel nome, non certo per negare i riferimenti autobiografici (anche lo scrittore, nato a Zlín come il personaggio, lasciò la Cecoslovacchia con la famiglia di origine ebraica dopo l'invasione nazista e anche lui fu uno scolare inglese) ma perché in realtà la storia di Jan non poteva essere raccontata con i soli strumenti dell'identificazione. Tanto più che lo scrittore dichiara, nelle pagine di introduzione, di aver lavorato a questo personaggio attingendo alla sua memoria di lettore: "avevo in mente il Tomas del romanzo di Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*" (Stoppard 2011: V)<sup>10</sup>, che accusa di esibizionismo morale chi, nell'invasione russa e nella politica di normalizzazione che ne seguì, vedeva un fallimento del progetto socialista. Ma anche la posizione di questo personaggio, da solo, non poteva bastare a contenere tutto. Stoppard svela che dietro le parole di Tomas, riprese da Jan, si celano le motivazioni dello stesso Kundera che sull'argomento era entrato in polemica con il drammaturgo Václav Havel a pochi mesi dall'invasione del paese. Il gioco di congetture per identificare un modello per Jan è innescato da Stoppard in modo che le possibilità siano

pressoché infinite. Continuando a leggere l'introduzione vediamo moltiplicarsi le fonti dei discorsi del ragazzo, che sperimentano le posizioni politiche e morali di più persone, "intellettuali e amici" (Stoppard 2011: VIII) coinvolti in un dibattito praticato all'epoca attraverso scritti clandestini, di finzione e non<sup>11</sup>. Non stupisce dunque che si possano riconoscere in Jan anche i punti di vista dei firmatari di Charta 77, uno tra i principali documenti della dissidenza cecoslovacca, come lo stesso Havel o il filosofo Jan Patočka (cfr. Innes 2007: 447)<sup>12</sup>. Il sospetto è che Jan, e con lui chi ha vissuto gli anni del disgelo, debba negoziare la propria identità attraverso una ricostruzione collettiva che, come sottolinea Aleida Assmann, dopo il crollo del muro di Berlino è sempre "una nuova memoria" (2002: 68)<sup>13</sup>. Cambiando nome a Jan, Stoppard accantona l'idea di una "biografia parallela" (Stoppard 2011: X), perché questa si limiterebbe a pochi ricordi (la madre che sfornava *butchies* e la sua nostalgia per la scuola inglese, scrive) mentre il cambiamento che investe il ragazzo riguarda un'intera generazione.

Da questo punto di vista è utile la comparazione con i lavori in cui Stoppard ha precedentemente trattato analoghe problematiche. In *Professional Foul*, sceneggiato TV del 1977, il viaggio di un cittadino britannico a Est nel 1967 è raccontato con gli strumenti di una distanza ancora incolmabile, il cui segno più evidente è l'uso di una lingua (il cecoslovacco) incomprensibile se non mediata da traduttori e interpreti (cfr. Schreiber 2010); in *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1979), lo sguardo sulla dissidenza cecoslovacca è possibile solo dopo aver messo in crisi la lingua che, completamente risemantizzata, è scelta come presupposto etico per un adattamento di un *Macbeth* shakespeariano ridotto all'osso; non per scelta estetica ma per la censura che ne aveva impedito la rappresentazione a Praga nel 1977 quando il suo autore, il drammaturgo Pavel Kohout, aveva firmato Charta 77 (cfr. Angel-Perez 2009; Vareschi 2018). In *Rock'n'Roll*,

scritto quando la Cecoslovacchia socialista non esiste più e la Repubblica Ceca è ormai uno dei paesi membri dell'Unione Europea, il confine tra i due blocchi è percepito principalmente grazie alla voce del personaggio che dà corpo alla parola. In una nota iniziale Stoppard specifica che non ci sono dialoghi in ceco nel testo, scritto per un lettore inglese, e che spetta a registi e attori trovare il modo di realizzare i momenti in cui la comunicazione avviene nella lingua di Jan. Suggerisce, in queste stesse note, di usare rumore o musica per coprire le voci o anche di lavorare sugli accenti (cfr. Stoppard 2006: 10)<sup>14</sup>.

Rufus Sewell, nella scena dell'interrogatorio alla frontiera, dà al personaggio di Jan una consapevolezza esistenziale che troviamo non tanto in quello che dice ma per come lo fa. Se è semplice giustificarsi per la presenza di una valigia piena di dischi – “I'm thinking of writing an article on socially negative music” (I, 24), dice Jan – più complesso è il lavoro richiesto all'attore per dare peso e sostanza alla storia personale del ragazzo. Sewell, che fino a questo momento, nelle scene avvenute a Cambridge, ha marcato la sua interpretazione con un forte accento, parla ora, davanti al funzionario, in un perfetto inglese. La prova attorica in questa scena mostra quel senso di compattezza e di superiorità che, meglio di qualsiasi parola, traduce la distensione politica che i governi lentamente praticavano, ma che i giovani all'epoca stavano vivendo pienamente. La capacità di simulare diventa utile per Jan, non per interpretare un ruolo (una spia per esempio) ma per essere quanto più vero possibile. Alla fine, quando negli anni Novanta torna in Inghilterra, “Mr. Sewell's performance becomes that rare thing in acting: a palimpsest in which you see all the layers of a single life” (Brantley 2007).

La possibilità di veder cambiare un personaggio (e con esso anche la percezione del conflitto) è particolarmente importante alla luce del fatto che *Rock'n'Roll* non racconta una sola vita. Si parla qui di una storia d'amore (quella tra Esme e Jan), del rapporto tra genitori e figli (Eleanor, Max e Esme), di quello

tra moglie e marito (Eleanor e Max), tra maestri e allievi (Max e Jan; Eleanor, Jillian e Lenka) e tra compagni di battaglie politiche (Jan e Ferdinand); sono sviluppate tematiche molto complesse come la malattia, la natura dell'amore e il valore politico del corpo. Ognuno di questi temi, per come sono affrontati, meriterebbe un'ampia discussione che rischierebbe però di distoglierci dal nostro obiettivo. Ovvero capire in che modo sia mutato nel tempo lo sguardo sulla Guerra Fredda attraverso le vite di quei personaggi. Ciò che è importante invece, anche nel tentativo di attivare il ricordo soggettivo, è il modo di articolare i cambi di scena.

3. In una nota Stoppard spiega che con *smash cut* (stacco netto) si intendono tutte le indicazioni di suono e luci che tra una scena e l'altra prevedono buio totale e musica a un volume altissimo. Si specifica che ognuno dei pezzi rock usati durante i quindici stacchi dovrà essere suonato tra i trenta e i sessanta secondi e invita le successive produzioni dello spettacolo a proiettare eventualmente le note di copertina dei dischi su una quinta. Si tratta di rotture, connessioni bruscamente interrotte che obbligano lo spettatore a cambiare immediatamente lo sguardo e a spiegare gli sbalzi di senso. Oltre a produrre tonalità emotive e libere associazioni, questa modalità compositiva dà compattezza stilistica allo spettacolo e veicola un linguaggio accessibile a un pubblico molto variegato. Il successo di *Rock'n'Roll* è stato spesso motivato dalla critica per il modo con cui le persone arrivavano a teatro: come se andassero a un concerto. La cultura rock, oltre a essere un elemento comune a tutti coloro che hanno una memoria personale degli anni Sessanta, è poi anche veicolo di un progetto ideologico che Keir Keightley spiega così:

One of the great ironies of the second half of the twentieth century is that while rock has involved millions of people buying a mass-marketed standardised commodity (CD

cassette LP) that is available virtually everywhere, these purchases have produced intense feelings of freedom, rebellion, marginality, oppositionality, uniqueness and authenticity. It is precisely this predicament that defines rock, since negotiating the relationship between the mass and the art has been the distinguishing ideological project of rock culture since the 1960s (2011: 109-10).

In *Rock'n'Roll* il supporto musicale ha un potere molto evidente: lo scambio di dischi tra Esme e Jan permette di accorciare le distanze geografiche e mantenere vivo il loro legame nel tempo. Così la banana di Andy Warhol, disegnata proprio sulla copertina di uno di quei dischi, rende visibile che la mercificazione dell'arte può diventare un tema politico. Il soggiorno della casa praghese di Jan è pieno di vecchi vinili, che lui e i suoi amici maneggiano e ascoltano continuamente. Ma è soprattutto la loro vita in città, a un anno dall'occupazione sovietica, che dà la misura di ciò che quella musica significa. Quando Ferdinand, tornando a casa, racconta di aver riconosciuto Dubček tra il pubblico del primo concerto dei Beach Boys, si apre una gran discussione con Jan su cosa ne sia stato della riforma del partito comunista che il politico aveva avviato nel gennaio del 1968<sup>15</sup>. Ora che al suo posto i russi hanno messo Gustáv Husák a guidare la normalizzazione filosovietica del paese, i due ragazzi si ritrovano nell'impossibilità di giudicare in maniera univoca se andare a un concerto rock in quel contesto significhi dover riconoscere al disordine bipolare una supremazia ideologica e culturale. "I was in the Music F Club [...] The Plastic People of the Universe played *Venus in Furs* from Velvet Underground, and I knew everything was basically ok" (I, 30), dice Jan all'amico, quando ancora non immagina che di lì a qualche anno il regime avrebbe ritirato l'autorizzazione a esibirsi in pubblico proprio alla band cecoslovacca che si era formata durante i mesi dell'occupazione di Praga, nell'ottobre 1968.

I Plastic People of the Universe (PPU) devono il loro nome a un verso di una canzone di Frank Zappa contenuta in *Absolutely free*. Il direttore artistico del gruppo Ivan Jirous, soprannominato Magor, era un critico d'arte e studioso di Andy Warhol che ebbe un ruolo fondamentale nella vita clandestina del gruppo, considerato fin dall'inizio un pericolo per le nuove generazioni. Magor iniziò a organizzare concerti non autorizzati nei boschi o durante i matrimoni, happening nelle gallerie d'arte e reading di poesia. Nonostante il divieto di incidere dei dischi, il gruppo divenne famosissimo negli ambienti underground musicando, tra l'altro, le poesie di Egon Bondy, in arte Zbynek Fišer, filosofo e poeta cecoslovacco tra i più conosciuti e censurati del periodo. Nel marzo del 1976, il gruppo fu arrestato durante la seconda edizione del Festival Musicale della Seconda Cultura organizzato da Magor e quattro componenti del gruppo furono processati nel settembre 1976 a Praga e poi condannati (cfr. Machovec: 2018). Il processo, su cui Havel scrisse un *samizdatz*, creò molto scalpore, dando vita a un dibattito che portò alla costituzione di Charta 77, il documento che fu al centro di tutto il dibattito dei tardi anni Settanta sul dissenso e sul rispetto dei diritti umani nei paesi del socialismo reale. Stoppard ripercorre le vicende della band attraverso le esperienze di Jan e Ferdinand che si trovano spesso a discutere sul significato di quegli arresti, soprattutto considerando che i PPU non parlavano mai di politica:

JAN Jirous doesn't care. He doesn't care enough even to cut his hair. The policemen isn't frightened by *dissidents*! Why should he be? Policemen *love* dissidents, like the Inquisition loved heretics. [...] But the Plastics don't care at all. They're unbribeable. They're coming from somewhere else, from where the Muses come from. They're not heretics. They're pagans (I, 48).

Si è parlato in proposito di *Rock'n'Roll* di “history play”, in riferimento alla riformulazione di un paradigma realistico capace di registrare gli ideali con cui in quegli anni l’arte vinse la politica (cfr. Innes 2015: 47-ss)<sup>16</sup>. Da questo punto di vista è necessario soffermarsi su un ulteriore elemento strutturale applicato da Stoppard, ovvero il continuo ricorso, attraverso la voce dei personaggi, alla memoria efrastica.

4. Tutti i personaggi di *Rock'n'Roll* raccontano sempre attraverso una lente che procede per smontaggio e rimontaggio di un’immagine, modalità applicata da drammaturgo e regista all’intera scena, concepita come un diaframma che accende e spegne la visione. Lo spettatore partecipa al processo cognitivo e immaginativo, che non solo determina la vita dei personaggi ma anche il loro modo di raccontare la propria storia e quella degli altri. Un esempio chiaro in questo senso è reso dalla figura di Syd Barrett, spirito ribelle tra i fondatori dei Pink Floyd, presente nel dramma come personaggio (è The Piper che in apertura di sipario canta *Golden Hair* per Esme), come voce (perché i suoi dischi vengono ascoltati più volte in scena), ma soprattutto come immagine.

*Here's looking at you, Syd* è una lettera di Stoppard pubblicata su «Vanity Fair» nell’ottobre del 2007, dopo il grande successo dello spettacolo e la morte di Barrett (2007). Qui lo scrittore svela un’ulteriore fonte a cui ha attinto come drammaturgo, ovvero la foto che nel 2001 aveva fatto il giro dei giornali scandalistici inglesi, rivelando l’aspetto da uomo qualunque di colui che un tempo era stato lo spirito ribelle dei Pink Floyd. Ritroviamo questo Syd Barrett all’inizio del secondo atto, quando Esme racconta alla figlia Alice di aver di nuovo incontrato, quel giorno al supermercato, colui che per tanti anni aveva riempito la sua immaginazione e nutrito il suo desiderio di cambiamento.

ALICE What are you doing, Mum?

ESME Thinking about something

ALICE No, you're not, you're smoking.

ESME I'm smoking about something

ALICE (*scolds*) Mum

ESME It's not a hobby, you know. I realised who that man was and my body went, 'Give me a cigarette.'

ALICE What man?

ESME That man at the supermarket who said hello.

ALICE Who was he, then?

ESME He was the Piper, a beautiful boy as old as music, half-goat and half-god.

ALICE Mum, what are you smoking? He was an old baldy on a bike.

ESME When I was your age, I mean. Is this where it's all going if we're lucky? A windy corner by a supermarket, with a plastic bag on the handlebars full of, I don't know, ready-meals and loo paper...lumpy faces and thickening bodies in forgettable clothes, going home with the shopping? But we were all beautiful then, blazing with beauty. He played on his pipe and sang to me, and it was like suddenly time didn't leave things behind but kept them together, and everything there ever was still there, even the dead, coming up as grass or down as rain on the crematorium gardens, so I wasn't really surprised by the Great God Pan getting it together again in my, you know, spaced-out brain (II, 69-70)<sup>17</sup>.

Mentre la sedicenne Alice vede solo un vecchio uomo calvo (il Barrett della foto del 2001 che gira in bicicletta per le strade di Cambridge con la spesa nel cestino), Esme in quell'incontro ritrova la bellezza antica del dio-pan, capace ancora di sprigionare una forza selvaggia che dà potenza al ricordo e che toglie dall'immobilismo qualsiasi storia raccontata. Scopriremo,

qualche scena dopo, che Esme non può che riconoscersi nel fallimento di quell'immagine presente: anche lei negli anni Sessanta era stata una promettente sedicenne, mentre ora conduce una vita mediocre<sup>18</sup>. Eppure, è immediato il ricordo di quando una prima volta il suo sguardo si posò su di lui. Quell'immagine per Esme è sinonimo di bellezza. Per Stoppard, è prima di tutto l'incipit per cominciare la storia di *Rock'n'Roll*:

*Blackout. The Piper is heard. Then, night in the garden. The Piper is squatting on his heels high up on the garden wall, his wild dark hair catching some light, as though giving off light. His pipe is a single reed, like a penny whistle. He plays for Esme, who is sixteen, a flower-child of the period: 1968.*

*Light from the interior catches Esme dimly, her flowing garment, her long golden hair.*

*The interior shows part of a dining room lowly lit by a lamp. There is a walk-through frontier between the room and the 'unlit' garden, which is leafy with a stone-flagged area large enough for a garden table and two of three chairs. The Piper pipes the tune and then sings (I, 15).*

Il drammaturgo parla di questa prima scena come di uno scatto (cfr. Stoppard 2007), rendendo problematico il modo in cui una fotografia può rideterminare la vita quotidiana e le relazioni sociali. Del resto, se la presenza di immagini e apparecchi fotografici si moltiplica nel secondo atto è perché Stoppard è interessato a creare nello spettatore la percezione fulminea di una temporalità interrotta, bloccata sull'evento presente e nello stesso tempo garante di una vita futura<sup>19</sup>. È in questa temporalità che allo spettatore/lettore si richiede lo sforzo di ripensare il passato, anche quello del conflitto. In *Rock'n'Roll* la ricerca visiva rifugge l'estetica, costringendo lo sguardo a dare peso al silenzio che ogni immagine veicola in sé.

Nel finale ci troviamo davanti a una scena simultanea. Da una parte c'è Cambridge, nella casa di Max, dove Lenka, allieva

di Eleanor ormai morta, traduce Plutarco con una sua studentessa; dall'altra ci sono Esme e Jan, finalmente insieme davanti al Muro di Lennon a Praga. Le voci si alternano, muovendo pensieri che corrono da una parte all'altra, come se non ci fosse più distanza nella separazione. Nell'edizione rivista subito dopo la messinscena londinese, Stoppard modifica leggermente l'organizzazione di quest'ultimo dialogo, ulteriormente frammentato in modo che il racconto perda una forma unitaria. In particolare, qui si anticipa l'entrata in scena di Ferdinand al momento in cui la citazione del *De defectu oraculorum* di Plutarco sta arrivando al suo culmine. Il ragazzo si presenta a Esme pur non parlando l'inglese, aggiorna il suo amico sulle sorti dei PPU e poi inizia a scattare foto alla coppia di innamorati mentre Deirdre, la studentessa, inglese recita: "...and Thamous in the stern shouted towards the shore ... – 'Great Pan is dead!' Before the words were even out of his mouth – [...] '-...there was a great cry of lamentation, not one voice but many..." (II, 117-18)<sup>20</sup>.

La didascalia ci avverte che in una dimensione sempre più carica di suoni (metallici), di frastuono (una folla entra in scena) e di musica (Beatles, PPU e Rolling Stones) è tornato anche il sereno perché il vento si è calmato non a Cambridge, né a Praga, ma nella vastità del mar Mediterraneo dove un timoniere egizio, nella storia che ci riporta Plutarco, ha gridato al mondo la morte del grande Pan. Fine di una civiltà? Tramonto della Storia? Arresto della ricerca conoscitiva dell'essere umano? Non è importante dal nostro punto di vista cercare risposte ma sottolineare che la scena di *Rock'n'Roll*, sempre tesa oltre i suoi stessi confini, sta chiedendo alla parola di varcare il proprio tempo. Per averne conferma, basta pensare all'ultimo quadro in cui Esme, Jan e la folla di sconosciuti guardano un altro palcoscenico, quello *distante* dove si svolse, nel 1990, il primo concerto dei Rolling Stones a Praga<sup>21</sup>. Qui la trasformazione più suggestiva non è rintracciabile in nessuno dei testi editi, ma

nelle testimonianze di chi, nel febbraio 2007, era al concerto dei PPU voluto dalla produzione ceca per concludere la versione di *Rock'n'Roll* al National Theatre di Praga (cfr. Willoughby 2007). Se quel momento fu per Stoppard sinonimo di bellezza è forse perché quel finale inno a Pan (che qualcuno ha trovato kitsch)<sup>22</sup> dimostrava in fondo che “there is no stasis, not even in death, which turns into memory” (Stoppard 2007).

In conclusione, e tornando alla scena inglese, è indicativo che *Rock'n'Roll*, soprattutto per questo finale conciliatorio, sia stato letto come la spia di una posizione politica, più o meno radicale. In ogni caso, sia che si tratti di un'esaltazione del capitalismo (cfr. Haydon 2013) o dell'invito a una fuga dalla politica (cfr. Sierz 2011: 65), ciò che è rilevante dal nostro punto di vista è il fatto che nessuno di questi giudizi riguardi la storia raccontata nel testo. A suscitare polemica e perplessità è invece il suo posizionarsi al crocevia di un nuovo establishment teatrale, che si stava configurando sulla scena britannica anche attraverso le politiche del Royal Court Theatre diretto da Ian Rickson. Da questo punto di vista, è bene ricordare che quel teatro è un luogo decisamente atipico per la rappresentazione di un'opera stoppardiana. Il drammaturgo infatti, fin dagli esordi nel 1967, si è distinto per una scrittura teatrale fortemente intertestuale e colta, priva dell'immediatezza del messaggio politico con cui la English Stage Company diretta da Devine cambiava, nella metà degli anni Cinquanta, l'identità dello storico teatro londinese. Al Royal Court si radicava all'epoca una ricerca artistica connotata in funzione sociale, praticata attraverso i conflitti del presente e il dialogo con chi, al di là dei confini nazionali, combatteva la stessa battaglia (Bertold Brecht *in primis*)<sup>23</sup>. Al contrario la sperimentazione di Stoppard trova radici nella tradizione nazionale, da Shakespeare a Oscar Wilde, e poggia su un'ideologia che John Fleming descrive come convenzionale e borghese (2001: 2). Non stupisce dunque che *Rock'n'Roll*, sulle scene

del Royal Court, sia stato letto come una provocazione politica. Cosa stava diventando il luogo simbolo del *new writing* britannico, dal momento in cui a calcare quelle scene per celebrarne la memoria, era chi, come Stoppard, non aveva alcuna relazione con la sua Storia? Questa domanda ha implicitamente suscitato le proteste di molti tra i protagonisti della scena teatrale inglese, a partire da Bill Gaskill, storico direttore del teatro negli anni Settanta<sup>24</sup>, lasciando alla scena, e alla sua capacità di scrivere il presente, il compito di mostrare i segni di un cambiamento che, insieme al ricordo della Guerra Fredda, chiamava in causa anche la storia del teatro europeo.

## NOTE

<sup>1</sup> Per una ricostruzione storica della Guerra Fredda in Europa cfr. Romero (2006) e Harper (2013).

<sup>2</sup> Mia è la suddivisione in scene, sulla base degli stacchi didascalici che permettono tale scansione.

<sup>3</sup> Dopo il debutto al Royal Court, lo spettacolo viene spostato al Duke of York's Theatre del West End londinese dove rimane in scena fino al febbraio 2007.

<sup>4</sup> Le citazioni da questo testo saranno indicate direttamente nel testo precisando l'atto e il numero di pagina. Questa prima edizione è stata ristampata sempre nel 2006 dallo stesso editore con l'aggiunta dell'introduzione e qualche lieve modifica al testo. Esiste poi una nuova edizione del 2008 sempre per Faber and Faber ulteriormente rivista da Stoppard.

<sup>5</sup> Il titolo della cronologia è *Barret, Havel and Others*.

<sup>6</sup> Esempio da questo punto di vista è *Arcadia* (1993), dove non solo confluiscono tutte le precedenti sperimentazioni sul rapporto tra tempo presente e passato, ma vengono discusse e applicate anche le teorie sul caos, che nella concezione fisica di tempo relativo trovano una possibilità di sviluppo. Cfr. Brater (2005) e Angel-Perez (2011).

<sup>7</sup> Gli anni indicati sono: 1968, 1969, 1971, 1977, 1989, 1990.

<sup>8</sup> Si precisa che la traduzione italiana di Evelina Santangelo è stata realizzata a partire dall'edizione rivista del 2006. Verrà indicata in nota qualsiasi

variazione rispetto all'edizione limitata cui ci interessa riferirci in questa sede per la sua natura provvisoria di copione teatrale. Si precisa inoltre che una traduzione italiana del primo atto di *Rock'n'Roll* è apparsa, a cura di Irene Ranzato (2007).

<sup>9</sup> Tra cui anche *Hapgood* dello stesso Stoppard messo in scena nel marzo 1988 al Aldwych Theatre di Londra. Qui le vicende dell'agente britannica Elisabeth Hapgood sostengono e si intrecciano con un'indagine sulla fisica quantistica e il teatro. Paolo Bertinetti scrive che *Hapgood* "potrebbe essere un ottimo sceneggiato televisivo di spionaggio" (2001: 292).

<sup>10</sup> Si ricorda che l'introduzione non è inclusa nell'edizione limitata di Faber and Faber.

<sup>11</sup> Troviamo citati testi politici di Havel, Petr Pithart, Ludvík Vaculic, Kundera, opere teatrali (Havel) e romanzi (Kundera). Stoppard sottolinea la centralità degli scritti di Havel, cui la pièce è dedicata, in particolare *Il processo*, samizdat scritto e diffuso da Havel nel 1976, e le tre commedie che ruotano intorno al personaggio di Ferdinand Vánek (*Udienza*, *Vernissage*, *La firma*).

<sup>12</sup> Charta 77 è il nome dato alla lettera firmata da 421 cittadini cecoslovacchi e indirizzata a Gustav Husák, Segretario generale del partito comunista cecoslovacco e presidente della Repubblica Socialista Cecoslovacca dal 1968 al 1987. Nel documento si richiedeva l'applicazione del trattato internazionale di Helsinki, firmato dai rappresentanti del governo ceco due anni prima, in cui si stabilivano alcuni principi di rispetto dei diritti umani.

<sup>13</sup> Su *Rock'n'Roll* come esempio di contro-memoria cfr. Meerzon (2011).

<sup>14</sup> Per quanto riguarda il limite della scrittura come mediatore e metafora del ricordo cfr. Assmann (2002: 165-ss).

<sup>15</sup> Jan paragona Dubček a Cliff Richard, famoso cantante pop inglese degli anni '50. Anche lui, dice Jan, fu costretto a farsi da parte con il cambiamento dei tempi. In questa scena Jan spiega che dopo essere tornato con l'idea di "salvare la madre e il rock", può ora, di fronte alla buona salute della madre e alla cultura rock diffusa a Praga, partecipare personalmente al processo di riforma del socialismo. Cfr. Stoppard (2006: 28-31).

<sup>16</sup> Sul realismo di *Rock'n'Roll* cfr. Keith Jernigan (2012: 186-91).

<sup>17</sup> È il critico teatrale Michael Billington a parlare dello spettacolo come di 'hymn to Pan' (2006).

<sup>18</sup> La condizione psicologica di Esme è marcata dalla sua fisicità, poiché la donna è interpretata da Sinéad Cusack che nel primo atto è Eleanor, sua madre, nel frattempo morta di cancro. La sovrapposizione con la figura materna è un tema che percorre il personaggio.

<sup>19</sup> Sull'immagine come mediatore della memoria cfr. Assmann (2002: 243-67).

<sup>20</sup> Si veda, per una comparazione puntuale della scena, la versione rivista del 2006 per Faber. Nell'edizione del 2008 ulteriori sono le variazioni di questa scena.

<sup>21</sup> Il concerto dei Rolling Stones si svolse allo Strahov, lo stadio dove durante il regime si svolgevano le Spartachiadi.

<sup>22</sup> La definizione di *kitsch ending* a proposito della conclusione romantica e sentimentale di *Rock'n'Roll* è di David Vaughan che intervista la traduttrice Jitka Sloupova per le frequenze di Radio Prague International (Vaughan 2007).

<sup>23</sup> Si ricorda che fu proprio Devine a organizzare la prima tournée del Berliner Ensemble in Inghilterra nel 1955 e che l'anno dopo, per inaugurare la prima stagione del Royal Court, mise in scena, accanto a novità come *Look Back in Anger* di Osborne, *L'anima buona di Sezuan* del drammaturgo tedesco (cfr. Elsom 1995: IV capitolo).

<sup>24</sup> Gaskill rifiuta di partecipare alle celebrazioni spiegando che scegliere Stoppard e Nunn significa mettere l'ESC sullo stesso piano del National Theatre; secondo la stampa Caryl Churchill avrebbe ritirato il progetto di rimettere in scena il suo *Cloud 9* e, secondo Haydon (2013: pos. 1304-ss.), avrebbe scritto *Drunk enough to say I love you*, rappresentato al Royal Court in quello stesso anno, in risposta allo spettacolo di Stoppard e Nunn.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

- Angel-Perez, Élisabeth, (2009) "La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill", *Sillages critiques*, 10. [20/05/2020] <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/1877>
- (2011), "Stoppard's chaomedic wit", *Sillages critiques*, 13. [20/05/2020] <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/2477>.
- Assmann, Aleida (2002), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Balme, Christopher; Szymanski Düll, Berenika, eds. (2017), *Theatre, Globalization and the Cold War*, London Palgrave, Macmillan.

- Bertinetti, Paolo (2001), "La scena inglese: il più grande spettacolo del mondo", *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, eds. Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi: 207-320.
- Billington, Michael (2006) "Rock'n'Roll", *The Guardian*, 15 giugno. [24/05/ 2020] <https://www.theguardian.com/stage/2006/jun/15/theatre>.
- Brantley, Ben (2007), "Going to Prague in 1968, but Not Without His Vinyl", *New York Times*, 5 novembre. [20/05/2020] <https://www.nytimes.com/2007/11/05/theater/reviews/05rock.html>.
- Brater, Enoch (2005), "Playing for Time (and Playing with Time) in Tom Stoppard's *Arcadia*", *Comparative Drama*, 39/2: 157-68.
- Elsom, John (1992), *Cold War Theatre*, London-New York, Routledge, 2015.
- Flaming, John (2001), *Stoppard's Theatre: Finding Order Amid Chaos*, Austin, University of Texas Press.
- Haydon, Andrew (2013), "Theatre in the 2000s", *Modern British Playwriting: 2000-2009 – Voices, Documents, New Interpretations*, ed. Dan Rebellato, London, Bloomsbury: 40-98.
- Harper, John L. (2011), *Cold War*, trad. it a cura di Maria Luisa Bassi, *La Guerra fredda. Storia di un mondo in bilico*, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Innes, Cristopher (2007), "Towards a Post-millennial Mainstream? Documents of the Times", *Modern Drama*, 50/3: 435-52.
- (2015), "Utopian Histories: Transforming Past Ideals in Stoppard's Plays", *Journal of Contemporary Drama in English*, 3/1: 47-55.
- Jernigan, Keith (2012), *Tom Stoppard: Bucking the Postmodern*, North Carolina, Mc Farland&Company.
- Judt, Tony (2006), "Di chi è questa storia? La Guerra Fredda in retrospettiva", *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, trad. it. a cura di Paolo Falcone, Roma-Bari, Laterza, 2008: 356-69.

- Keightley, Keir (2011), "Reconsidering rock", *Pop and Rock*, eds. Simon Frith, Will Straw, John Street, Cambridge, Cambridge University Press: 109-42.
- Machovec, Martin, ed. (2018), *Views from the Inside: Czech Underground Literature and Culture (1948–1989)*, Charles University, Karolinum Press.
- Meerzon, Yana (2011), "Dancing on the X-rays: On the Theatre of Memory, counter-memory, and Postmemory in the Post-1989 East-European Context", *Modern Drama*, 54/4: 479-510.
- Ranzato, Irene (2007), "Alcune note su Tom Stoppard traduttore, Tom Stoppard tradotto", *La figura nel tappeto (Letteratura, Spettacolo, Traduzioni)*, Homolegens, Roma, 2007: 141-84.
- Romero, Federico (2006), *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Torino, Einaudi.
- Schreiber, Paul (2010), "East Meets West: From Tom Stoppard's *Professional Foul* to *Rock'n'Roll*", *Conflict, Memory Transfers, and the Reshaping of Europe*, ed. Helena Gonçalves da Silva, Cambridge, Newcastle: 82–93.
- Sierz, Aleks (2011), *Rewriting the Nation. British Theatre Today*, London, Methuen Drama.
- Stoppard, Tom, (2006), *Rock'n'Roll*, Faber and Faber, London.
- (2007), "Here's looking at you, Syd", *Vanity Fair*, 5 ottobre. [24/05/2020] <https://www.vanityfair.com/news/2007/11/stoppard200711>
- Vareschi, Carlo (2018), "Fear and Loathing in Prague: Tom Stoppard's *Cahoot's Macbeth*", *Comparative Drama*, 52: 123-39.
- Vaughan, David, ed. (2007), *Tom Stoppard Rock'n'Roll: a translator's perspective*, 11 marzo. [25/05/2020] <https://www.radio.cz>.
- Willoughby, Ian (2007), "Tom Stoppard's *Rock'n'Roll* 'comes home' with Czech premiere", 23 febbraio. [25/05/2020] <https://www.radio.cz/en/section/curraffrs/tom-stoppards-rocknroll-comes-home-with-czech-premiere>

