

Vladimir Mikes
VÁCLAV HAVEL
E IL TEATRO DELLA PRESENZA

Sei anni dopo la cosiddetta «rivoluzione» dell'89 Václav Havel in occasione del conferimento del dottorato *honoris causa* all'Accademia di Arte Drammatica di Praga, il 4 ottobre 1956, pronuncia un discorso sul tema *La dimensione drammatica e teatrale della politica*. A quel tempo è già immerso nella vita quotidiana della politica, in quel flusso continuo che spietatamente esige la sua presenza sul palcoscenico seguito dai mass media. Non scrive più per il teatro, in compenso si presenta sui fori boemi e internazionali con discorsi che scrive personalmente. Come protagonista dei suoi testi ha successo anzitutto fuori dal paese: pare che gli ascoltatori dei parlamenti stranieri non siano abituati alle parole non imballate nell'ovatta degli equivoci. Havel è drammaturgo, lavora nello spazio-tempo ristretto in cui la trama deve svolgersi senza esitazioni, a replica deve seguire replica. Ogni suo discorso politico assomiglia al testo di un dramma. Questa drammaticità è assolutamente inusuale anche nel suo paese ad eccezione del breve periodo della *Primavera di Praga*: per quarant'anni, dal '48 all'89, i discorsi politici sono stati una brutta narrativa che non si è mossa al di fuori di una decina di frasi ripetute sempre uguali. Un'«opera chiusa», un linguaggio morto nel tempo morto.

Havel scrive ora un'«opera aperta». Con gran sgomento degli egoistici «proprietari della Storia», intende la sua vita come la parte di un dramma in cui svolge un ruolo che non può rifiutare: la parte che tocca a lui nel Gran Teatro del Mondo. Non si esibisce, senza volerlo è una prova simbolica della continuità storica, vale a dire del fatto che in Boemia sempre, al momento giusto, appare chi ha capito di aver ricevuto in dono un talento che deve essere regalato agli altri, se non sacrificato se la situazione lo necessita. Chi deteneva il potere era irritato più che mai dal fatto di non poter insinuare che sotto la sua attività di dissidente si nascondesse il vivo desiderio di conseguire la gloria con mezzi «non artistici», come veniva rimproverato a suoi colleghi meno noti. Havel era, fra l'altro, uno degli scrittori che dopo l'incarcerazione di giovani artisti dell'underground boemo indirizzarono la famosa *Lettera* a Heinrich Böll (in cui rifiutavano lo

stato di «animali protetti») per il quale le autorità non osavano trattarli troppo duramente poiché erano «disarmati». Le autorità li presero sul serio e misero in carcere Havel per quattro anni.

La solidarietà di Havel con i «disarmati» non era ostentata per fare effetto, per farsi vedere, nel senso inteso da Goffman. Se altri hanno sdrammatizzato la propria vita accettando la «cattiva narrativa», lui accettò il dramma nella sua vita, drammatizzò la vita, valorizzandola. Ancora una volta, come accadde dopo la battaglia alla Montagna Bianca, e come spesso accade nei momenti catastrofici della storia boema, *il linguaggio è divenuto corpo*. È come se il corpo stesso avesse fatto scaturire da sé, non si sa da dove, qualcosa che superava se stesso. Il corpo-istinto che intraprendeva un salto fuori da sé, il salto nei «mondo del valore» di cui parla Gabriel Marcel. Era quella sorta di «eroismo» che Milan Kundera, già emigrato a Parigi, rimproverava ad Havel? Il tentativo di provocare una «crocifissione» pubblica senza che l'eroe non visto desse avvio alla Storia? Un atto religioso dell'ateo? La stessa associazione di queste due parole è difficilmente spiegabile anche per chi si muove in questo scenario, per il protagonista stesso della tragedia. L'eroe della tragedia greca sale sul palcoscenico per essere visto dagli dei; il santo ne scende nella speranza di essere seguito ad ogni passo dall'occhio del «Dio nascosto». Sparisce nella solitudine del deserto, si fa «dissidente», scettico verso tutto ciò che riguarda il potere, le sue funzioni, il benessere e la «gloria». Nel Seicento entra a Port-Royal per far compagnia ai *Messieurs* o ai *Solitari*. Rifiuta il teatro mondano. Però senza volerlo attira su di sé l'attenzione degli «dei mondani» ed è buttato sulla scena perché a quei tempi di teatralizzazione della società valeva il *chi non è con noi è contro di noi*, lo slogan così spesso ripetuto a propria giustificazione da chi tiene le redini della Storia. Dopo i processi, Port-Royal è in rovina e viene rottamato. Ma già allora quei *Solitari* si posero la domanda: si può eroicizzare la santità? Corneille affronta la questione nel *Polyeucte* e provoca una discussione appassionata che in fondo non è altro che una discussione sul tema: il teatro-vita, la vita-teatro. L'eroismo ha una sua motivazione nella volontà? Si può voler essere eroe? È una questione di scelta? Nel gennaio '69, Jan Palach, un ragazzo di ventun anni, si dà fuoco in Piazza Venceslao. Il suo atto di protesta contro l'occupazione della Cecoslovacchia è spietatamente premeditato. È un atto di disperazione che ha fatto dimenticare l'io: noi non siamo importanti, quello che facciamo è tutto. Il salto di un corpo in fiamme nel buio. E altri giovani erano già pronti a continuare a scagliarsi assurdamente contro l'assurdità.

Jaroslav Seifert, il poeta amato dal popolo, compare in televisione, insiste, prega: non fatelo, non continuate, o dovremmo ucciderci tutti. Un ragazzo fino ad allora sconosciuto, fino ad allora senza nome, offrì se stesso per un gesto simbolico, senza sognare dell'eroismo in senso letterario. I giornali già normalizzati suggeriscono: Palach si è sbagliato, credeva di avere fra le mani una materia che serve per il cosiddetto «fuoco freddo», solo luminescente, utilizzato sulle scene teatrali per creare effetti speciali. In realtà sapevano bene che tutto era serio, disperatamente serio. Una disperazione toccante lo stesso essere. Havel rinuncia a darsi fuoco. Il suo agire è un atto di speranza. La polizia gli offre la possibilità di emigrare: ti diamo il passaporto e te ne vai. Lui rifiuta. Altri accettano o sono costretti ad accettare quando, ottenuto il permesso di viaggiare per qualche giorno in un paese straniero, rientrando, alla frontiera, viene loro annunciato di essere persona non grata nel loro paese.

La porta d'uscita per Havel è aperta. Rifiuta di utilizzarla. Rifiuta la «leggerezza dell'essere» e la sua scelta non è motivata da volontà di eroismo ma dalla volontà di essere il *costruttore del proprio destino*. Siamo nel mondo di Racine: le porte sono aperte, le navi nei porti pronte per la fuga. Ma da se stessi non si scappa. In questo momento Havel è il servitore di qualcosa più grande di lui.

Anche fra i dissidenti dell'epoca si apre una polemica sull'eroismo. Il narratore Ludvik Vaculik, dappertutto pedinato e perquisito dalla polizia, il 6 dicembre 1978, in occasione del cinquantesimo compleanno dello scrittore Karel Pecka, condannato a undici anni di lavori forzati per il tentativo di emigrare illegalmente, scrive una *Nota sul coraggio*:

Rifletto, talvolta, – scrive Vaculik – se sono già abbastanza maturo per il carcere. Ne ho paura. Ogni persona, raggiunta la maggiore età, dovrebbe confrontarsi con questa domanda. O deve comportarsi in modo da non dover pensare al carcere, oppure deve ponderare che cosa valga la pena di rischiarlo. È brutto essere arrestati per una cosa che ancor prima della fine della pena non interessa più nessuno. Penso per esempio a quelli che furono arrestati per dei volantini prima delle elezioni del '72. Per questo ha destato molto il mio interesse, infondendomi coraggio, il messaggio dal carcere di Jiri Muller che invita la gente fuori ad agire in modo sensato e in modo tale da non farsi arrestare. È diverso se arrestano uno che è già in età di capire o se ci cade un giovane che ha appena sfiorato un seno di donna. Mi ha colpito per esempio il destino di Karel Pecka che nelle miniere di uranio ha bruciato la sua gioventù...

Le azioni eroiche non si combinano bene con la vita... vanno bene solo

in una situazione straordinaria che non si prolunghi troppo a lungo... Per me la fermezza di un uomo normale è cosa diversa dall'eroismo. Oggi l'attacco frontale non si fa tanto contro gli eroi, quanto contro quello che consideravamo norma di lavoro, di comportamenti, di rapporti umani. Quasi oserei dire che gli eroi, oggi, ricevono dal regime solo una misurata dose di repressione, che il regime è costretto a impartire per la sua stessa ragion d'essere, e non lo fa volentieri! Poiché non vuole contribuire a creare eroi!... Anche la violenza si è umanizzata... In queste circostanze ha valore di atto eroico ogni frutto del lavoro fatto onestamente, ogni dimostrazione di incorruttibilità, ogni gesto di buona volontà, ogni deviazione dalla fredda routine e uno sguardo senza maschera. Soprattutto l'avversario non deve sorprenderci impreparati – non si deve morire per una pidocchiosa santa causa, ma capire il lato buono dell'avversario e prenderlo per questo lato buono. Mentre gli atti eroici spaventano la gente e forniscono loro il pretesto per considerarsi inabili a quel tipo di azione; tutti possono con coraggio – con un certo sacrificio sopportabile – attenersi al lato buono di una norma...

La reazione di Havel è molto irritata. Quel tono tranquillizzante dell'articolo di Vaculik, le espressioni anche in ceco di uso non comune come *norma del comportamento* (espressione che suona male in tempi di normalizzazione) o *la pidocchiosa santa causa* sono proprie di un linguaggio sdrammatizzato. La risposta di Havel difende la logica e lo svolgimento del dramma. È la risposta di chi scrive il dramma dell'assurdo, in cui l'affrontare l'assurdità non si misura con delle conseguenze prevedibili. È il lavoro di Sisifo che spinge un masso su per un pendio: sa che il masso può schiacciarlo mentre il masso non ne sa niente. In questo regime, in questo sceneggiato politico, per gli atti eroici si finisce in carcere. Basta comportarsi bene, «normalmente» in modo da non attirare l'attenzione dei «registi». Loro scelgono i protagonisti a caso, anche fra la gente «normale», per impaurire gli altri. Talvolta è più tattico incarcerare una persona meno nota, una comparsa, per intimorire un eventuale protagonista. Gli sceneggiatori che credono di dirigere il primo atto di un dramma millenario (o pianificato per l'eternità come, menzionando «l'amicizia con l'Unione Sovietica», annunciano i giganteschi slogan lungo le linee ferroviarie) mettono in scena arbitrariamente l'uno o l'altro. Per un piccolo testo firmato nel '69 furono arrestati Sabata e Hübl e non Vaculik ed Havel. Perché? Perché fa parte della sceneggiatura della normalizzazione. Viviamo nel tempo del dramma, della commedia dell'assurdo che si svolge *qui ed ora*, non nel contesto di una narrativa nostalgica. Siamo tutti materiale, più o meno utilizzato, per

il teatro della «svejkizzazione» della società. (Fra l'altro ricordiamo che la normalizzazione toccava la questione Svejek, ora non più vittima dell'assurdo, Svejek ne è diventato un poderoso artefice, desideroso di normalizzare gli altri a propria immagine).

Havel non è d'accordo con il testo di Vaculik e, si può dire, con tutta una certa poetica dell'epoca:

Dal suo testo si deve capire, – domanda Havel con ironia, – che una persona per bene non fa l'eroe e non si precipita in carcere? Poiché essere eroe è qualcosa di asociale; non è quel retto lavoro rispettabile, amato dalla gente per bene e che fa andare avanti la società; è qualcosa che disgusta e spaventa la gente. Oltre tutto gli eroi sono pericolosi, poiché peggiorano solo la situazione. Pure gli sbirri, tutto sommato, sono persone per bene se ci si comporta bene con loro. Perché allora provarli con dei romanzi, con della musica, mandando dei libri all'estero!

Seguono poi alcune frasi che potrebbero figurare come manifesto del teatro dell'assurdo:

E adesso senza esagerare: nessuno di noi sa anticipatamente quanto sia in grado di sopportare, né che cosa gli sia dato sopportare... Nessuno di noi ha deciso con premeditazione di andare in carcere e tanto meno di essere dissidente. Lo siamo divenuti senza nemmeno saper bene come, ed anche le carceri abbiamo cominciato a frequentarle senza saper esattamente come. Semplicemente facevamo cose che sentivamo di dover fare e che era onesto fare; niente di più e niente di meno... Quelli che Lei chiama eroi, lasciando così intendere che esagerano, non sono finiti in carcere per l'ambizione di essere martiri, ma per la disonestà di coloro che arrestano per dei romanzi o per la riproduzione di nastri con le canzoni di cantautori non ufficiali! Nessuno desidera finire in carcere.... Lei forse intendeva dire che una silenziosa e dimessa umiliazione di migliaia di persone anonime è cosa peggiore del fatto che di tanto in tanto arrestino un dissidente conosciuto. Sicuramente. Però, perché hanno arrestato quel dissidente? Spesso, in fin dei conti, proprio per aver detto la verità su quella silenziosa e dimessa umiliazione di migliaia di persone anonime.

Alcuni di noi vivono questo duro e deprimente confronto con la polizia segreta due anni, altri dieci, altri tutta la vita. Non diverte nessuno. Nessuno di noi sa anticipatamente quanto tempo lo sopporterà. E ognuno di noi ha diritto, quando non ce la fa più, di tirarsi indietro, di non fare alcune cose, di riposarsi o eventualmente di emigrare. Tutto questo è comprensibile, normale, umano e io sono l'ultimo che rimprovererebbe qualcosa di simile a chiunque.

È chiaro: non si tratta di un innocuo manifesto letterario. È stra-

no, però, che solo il drammaturgo con gli strumenti del dramma decifri la struttura della commedia dell'assurdo offerta dal regime. Le autorità sono stupite. Perché lo fa? Perché sale così «disarmato» sulla scena? La situazione è seria e pericolosa. Non si sa come andrà a finire il prossimo atto. La risposta a Ludvík Vaculík è del gennaio '79. Rammentiamo che dal 6 novembre '78, Havel insieme a Ladislav Hejdiánek, è il portavoce di *Charta '77* e firma decine di documenti, lettere e proclami della *Charta*. Il giorno dopo la sua nomina a portavoce della *Charta* la polizia segreta inizia ad attuare la cosiddetta «persecuzione operativa» che Havel il 6 gennaio '79 descrive nel suo *Rapporto dell'arresto in casa*. La «persecuzione operativa» costituisce la quarta fase dell'arresto in casa, le tre fasi precedenti si svolgono a partire dal 5 agosto '78.

Si osservi la sceneggiatura quasi fantastica elaborata dalla regia statale: davanti alla casa di campagna a Hrádeček, casolare isolato, giorno e notte sta una macchina con due poliziotti che si danno il cambio ogni otto ore; per un mese la strada da una parte è bloccata da una barricata di ghiaia, dall'altra è munita del segnale di «circolazione vietata». Poi il segnale e la barricata spariscono e i poliziotti controllano tutte le macchine e danno multe per infrazione del divieto. Quelli che vogliono entrare in casa vengono avvisati che entrano a proprio rischio e pericolo. Se Havel esce in macchina lo segue un'auto della polizia, se va a piedi, un poliziotto con la ricetrasmittente cammina due passi dietro di lui, lo osserva da dietro le spalle, ascolta quello che dice. La seconda fase è meno severa, la vigilanza è fatta solo di giorno. La terza fase è però più dura: tre poliziotti in borghese siedono nella macchina davanti alla casa tenendo sotto osservazione la porta, seguono Havel in macchina, se va a piedi due di loro camminano alle sue spalle, entrano nei bar e nei ristoranti insieme a lui, persino sudano con lui nella sauna, controllano le generalità di tutti quelli che incontra, li fotografano. La quarta fase comincia a Praga il 7 dicembre: davanti alla sua porta di casa due poliziotti in divisa sistemano un tavolino e muniti di ricetrasmittente vi siedono giorno e notte, non lasciano entrare nessuno, non lasciano uscire Havel. Una volta glielo permettono, lo seguono, lo arrestano in casa di suo padre e lo riportano a casa sua. Uno dei poliziotti è arrogante: per esempio all'improvviso bussa alla porta e dice: «Oggi, stronzo, prenderai una tale scarica di botte che te la farai sotto!» (*Dnes dostanes nakládacku, vole, ze se z tobo poseres!*). La quinta fase continua a Hrádeček il 9 dicembre: davanti a casa non solo sta la macchina con due poliziotti in divisa, ma viene costruito un casello, una piccola

casa su un trespolo, simile al *Lumochod* sovietico, da cui i poliziotti seguono la casa giorno e notte. Havel non deve ricevere nessuno, può uscire solo per far la spesa, gli permettono una passeggiata solo dopo aver ottenuto il permesso dal capo della polizia distrettuale, lo seguono, guardano dentro casa dalle finestre.

Durante il suo soggiorno a Praga installano dieci centimetri sotto terra un cavo coassiale che serve a trasmettere suoni e immagini televisive. Durante la sua assenza a Hrádeček entrano dentro casa e tagliano i fili di telefono ed elettricità, rompono i tubi dell'acqua, del riscaldamento, tappano la pompa idraulica con della lana, con una resina speciale tappano gli scoli di vasca, lavandino e lavello, rompono gli spinotti del bruciatore della caldaia. Forano tutte le gomme, rompono il parabrezza della sua macchina parcheggiata a Praga. E tutto questo non è un thriller per eccitare i nervi allenati dello spettatore, è la cruda realtà, un teatro-realtà. Un teatro anche molto costoso se prendiamo in considerazione che centinaia di persone seguono ad ogni passo un uomo «disarmato», ascoltano le sue telefonate, aprono e leggono le sue lettere focalizzando su di lui, si può forse dire, le luci dei riflettori. Fra l'altro anche in questa situazione «teatrale» vale la regola del dialogo: anche l'avversario, pur senza volerlo, deve mostrare il suo volto reagendo alle domande. Il poliziotto che sta davanti alla porta, ed avverte i visitatori che *entrano a proprio rischio e pericolo*, non sa cosa rispondere alla domanda di Havel di quale pericolo minacci il visitatore dentro casa. Non sa cosa dire e fa spallucce. I poliziotti che seguono Havel per esempio a Trutnov, una cittadina di 30 mila abitanti, si rendono conto dell'assurdità del proprio ruolo, dappertutto di nascosto ridicolizzato, e si comportano tutto sommato con correttezza, non sono arroganti, non l'umiliano, cercano di instaurare con lui una sorta di *conversazione amichevole*, invece di camminargli alle spalle, camminano accanto a lui, fingendo un incontro casuale di due conoscenti. Un'improvvisazione persino comica, non prevista dalla «regia». Havel avrebbe potuto descrivere parecchi episodi di questo tipo, ma non ha voluto farlo, *per non danneggiare nessuno*.

Il 27 febbraio '79 scrive una lettera al presidente austriaco Kirchschräger con la preghiera di intervenire, nel corso della sua visita in Cecoslovacchia, a favore dei prigionieri politici. Il 3 marzo '79 spedisce al Ministro degli Interni una lettera di protesta contro il suo confino illegale in cui sottolinea, fra l'altro, che una sua prima lettera dallo stesso contenuto non era potuta pervenire al ministero poiché era stata confiscata dalla polizia stessa. L'8 marzo tramite il suo avvo-

cato espone querela alla procura militare per persecuzione illegale. Il 23 marzo '79 scrive *Il secondo rapporto del mio arresto in casa* in cui aggiunge altre peripezie del suo confino: le sue guardie gli stanno sempre più appresso, ancora un po' e «vanno a braccetto con lui come due amanti»; alla posta standogli dietro le spalle controllano la sua corrispondenza, succede anche che gli strappino di mano le lettere per verificarne il mittente; a Trutnov, dove può andare a fare la spesa solo con il loro permesso, gli danno multe per aver attraversato la strada fuori dalle strisce pedonali, nonostante le strisce pedonali non ci fossero affatto. Quando un *malfattore ignoto* rompe il finestrino della sua macchina gli danno il permesso di recarsi nell'autofficina di Česká Skalice dove sono in grado di sostituire il finestrino rotto entro un'ora: però un'ora più tardi gli dicono impacciati di aver ricevuto il divieto di farlo e gli consigliano di comprarsi il finestrino nella città vicina; lui va a comprarlo là, lo installa a casa con l'aiuto di un amico di Trutnov che però subito dopo viene punito con il sequestro del libretto di circolazione; uno studente fermato dalla polizia nelle vicinanze della casa di Havel viene poco dopo cacciato da scuola; un'altra volta «qualcuno» mette nel serbatoio della macchina di Havel una gran quantità di zucchero, nonostante durante l'inverno la macchina sia rimasta chiusa nel pagliaio a Hrádeček e sia sempre stata sorvegliata dalla polizia.

Una volta, a Praga, Havel riesce a uscire dal portone sul retro del palazzo, fa una visita di un quarto d'ora ad un altro dissidente, viene arrestato e da quel momento gli viene severamente vietato di lasciare casa e gli viene detto che «se anche dovesse morire di fame gli comprebbero volentieri la bara». Poi – quando lo lasciano uscire un momento – Havel riesce a mandare la seconda, già menzionata, lettera aperta al Ministro degli Interni (la prima era stata sequestrata dalla polizia mentre Havel cercava di gettarla dal balcone all'amico Trešnák, che a sua volta cercava di buttarla sul balcone qualcosa da mangiare). Nella conclusione del *Rapporto*, Havel ripete di essere conscio che centinaia di persone stanno molto peggio di lui (anzitutto i carcerati gravemente ammalati). E se scrive di se stesso, e ne scriverà anche in futuro, se ne parla nelle interviste, e se manda lettere alle diverse istituzioni non lo fa perché ritenga i suoi guai personali tanto importanti, ma perché – come dice il filosofo Patocka – l'uomo non solo ha il diritto, bensì «il dovere di difendersi» contro ogni strapotere:

Non intendo questo dovere – dice Havel – come un dovere che interes-

sa solo la propria integrità, ma come un dovere nei confronti dei propri concittadini. Mi è successo una volta nella mia vita di incappare, senza accorgermene in tempo, nelle reti di una mia inopportuna decenza, inesperienza, credulità, di una inconcepibile sciocchezza in cui ho inspiegabilmente sottovalutato la potenziale perfidia dei miei avversari. Questa esperienza mi ha fatto capire che niente è peggio di quando comincia a dubitare di noi la gente che è importante per noi. Pochi sanno con quale afflizione ho pagato questa esperienza, e sento intensamente che dopo tale lezione sarà per chiunque difficilissimo muoversi con me nelle cose essenziali, anche se io fossi afflitto da non so quali «problemi neuro-vegetativi».

Si può ora capire meglio la scena finale dell'*Udienza* (1975), dramma in un atto, in cui il birraio dice a Vanek (personaggio autobiografico): «Lei ha pur sempre qualche chance; ma che chance ho io? Nessuno si preoccuperà di me, nessuno mi aiuterà; di me non si interessa nessuno, io, al massimo, servo da letame sul quale crescono i vostri principi...»

La replica lo dice chiaramente: se Havel non avesse fatto quello che stava facendo sarebbe crollata tutta la struttura drammatica della sua vita. Non avrebbe scritto drammi assurdi, anche se dall'esterno gli assomigliano. Nei suoi drammi e nei suoi saggi, con la precisione di un tecnico, descrive le leggi assurde del mondo in cui vive. E non lo considera un merito. Lui è uno «scriba» in senso dantesco, nel senso inteso da Mandelstam quando parla di Dante. È uno che ha in dono «una mano abile» ad evidenziare il testo del mondo. Anche a costo di scrivere *sul proprio corpo*. Perché deve prenderne nota? Che cosa lo costringe? È un dono pesante. Havel ne è pure grato. Nel *Post scriptum* dell'autore ai suoi *Drammi usciti in Canada*, dice:

All'aver dovuto confrontarmi con la realtà, in apparenza non vantaggiosa, delle mie origini borghesi in uno Stato comunista, devo il fatto che sin dall'inizio ho avuto la possibilità di vedere il mondo, per così dire, «dal basso», così come realmente è, e questo mi ha aiutato ad essere prevenuto verso le mistificazioni e i concetti illusori.

Quando Havel scrive «sul proprio corpo», quando si presenta «disarmato» sulla scena della società del suo tempo, nella sua parte impersonifica la drammaticità del destino boemo.

Nel maggio '79, poco prima del suo arresto, ha preso nota delle sue considerazioni sulla situazione in cui è nata l'idea di *Cbarta '77*. Il 29 maggio, alle cinque del mattino, l'*StB* ha eseguito una retata contro il VONS (*Vy bor na Obranu Nespravedlive Stihanych*: Comi-

tato per la difesa dei perseguitati ingiustamente) nel corso della quale ha arrestato Havel e altri 14 soci del VONS con l'accusa di sovversione. Dopo due mesi passati in guardina Havel ottiene dal Ministero degli Esteri la notizia che gli è arrivato da New York l'invito a lavorare a Broadway come drammaturgo. Havel rifiuta di prendere in considerazione la proposta. Nei giorni del 22 e 23 ottobre si svolge il processo: Havel pronuncia la sua difesa, rifiuta l'accusa di *far disonore a tutta la giustizia cecoslovacca*; viene condannato a quattro anni e mezzo di reclusione.

Il saggio *Il potere dei senzapotere (Moc bezmocnych)* è in questo senso molto significativo. È stato scritto un anno prima, nell'ottobre del '78, e dedicato alla memoria del filosofo Jan Patočka, morto il 13 marzo '77 in seguito a lunghi interrogatori della polizia. Havel ci dimostra l'assurda teatralizzazione dell'ideologia di regime con l'esempio dell'ortolano che fra cipolle e carote mette il cartello con lo slogan: «Proletari di tutto il mondo unitevi!». Se lui non mettesse in mostra questa «decorazione» obbligatoria, rischierebbe di incorrere in difficoltà per sé e per tutta la sua famiglia. Il contenuto semantico dello slogan lo lascia indifferente, o meglio, personalmente non ha niente contro quest'unione, ma non espone lo slogan per far conoscere questo pensiero ai clienti che guardano cipolle e carote; sa che la «decorazione» è obbligatoria allo stesso modo delle «decorazioni» che sventolano alle finestre nei giorni di festa nazionale. L'ortolano come la maggior parte della gente sa che non i proletari, bensì i funzionari unitisi hanno scritto in anticipo questo sceneggiato. Ma a che scopo questa *farsa*? Se è imposta sotto la minaccia di un castigo, lo stesso spettatore deve sapere che non è sincera, che è *una farsa* che fa parte di *una vita nella simulazione e nella menzogna*. Che lo stesso potere vive in stato di cattività tra le proprie falsità: falsifica il passato, il presente e il futuro, fa finta di rispettare i diritti dell'uomo e di non perseguire nessuno:

fa finta di non aver paura e fa finta di non far finta. Non devi credere a tutte queste mistificazioni, ma devi comportarti come se ci credessi... Devi vivere nella menzogna. Non devi accettare la menzogna. Basta che accetti la vita con essa ed in essa.

Questa sceneggiatura ideologica crea un mondo «apparente», di viene essa stessa vuota ritualità, linguaggio deformato, privo di un contatto semantico con la realtà. Gli slogan che inventa dovrebbero indicare uno standard di vita quotidiana e suggerire un comporta-

mento da seguire, se non si vuole cadere nell'isolamento, astrarsi dalla società, violare le regole del gioco. Ci si deve abituare ai principi di un determinato «autoritarismo totalitario». In altre parole, il regime praticava una sorta di «teatro illusionistico», il *peep-hole theatre*, con una prospettiva calcolata, con svolgimenti, episodi e dialoghi prefissati. Inoltre questo spettacolo esigeva obbligatoriamente l'applauso dello spettatore per tranquillizzare gli «osservatori degli spettatori» che tutto fosse a posto. Gli osservatori degli spettatori, queste divinità nascoste, controllavano se gli applausi fossero abbastanza sinceri e lunghi. Dopo un'arringa di Stalin si applaudiva – in piedi – anche un quarto d'ora, poiché nessuno osava smettere per primo, per il timore di essere malvisto.

Quindi quello che Havel chiama *Un'esistenza nella verità* non ha in questo sistema solo una dimensione esistenziale (restituendo l'uomo a se stesso), una dimensione noetica (riscoprendo la realtà oggettiva in sé), una dimensione morale (esemplare), ma ha, allo stesso tempo, anche un senso politico. Quello che Havel ci presenta è fondato sull'improvvisazione (di fronte a circostanze impreviste) e sul coinvolgimento del pubblico da parte dell'«attore»; questo in fondo non è altro che la definizione di *performance*. La forza dei «deboli» che fa paura ai potenti è la parola. Uno *script* di Schechner, un canovaccio scritto da cui si sviluppa una storia dal finale aperto. E si sa che può finire male, molto male. Dall'inizio Havel ripete:

Non ho l'ambizione di diventare un politico, un rivoluzionario di professione né un dissidente di professione, sono scrittore e se mi impegno anche in altro modo, lo faccio perché lo sento come un mio dovere umano e civile.

Desidera sviluppare dallo *script*, da quel canovaccio, un'«esistenza nella verità», un dramma che dà speranza alla vita. Un testo carico di contenuto in contrasto con il vuoto della forma degli spettacoli riproposti sulle scene ufficiali – qualcosa che fa paura: da dove viene questa forza abnorme, o meglio, «non profana» che va oltre i limiti? Non c'è dubbio, Havel si trova in una situazione limite, sulla soglia che, come in un rituale di iniziazione, infonde la forza per superare le frontiere che dividono il paese di nessuno dal paese della tribù. In questo caso l'esito è terribilmente incerto.

Quello che stiamo descrivendo appartiene al passato ormai incancellabile, un mosaico di fatti vissuti, ma nel momento del suo svolgimento non si poteva sapere come sarebbe andata a finire la *per-*

formance del corpo vivente, non era esclusa l'eliminazione fisica, come nel caso delle centinaia di persone che si erano opposte alla teatralità del potere sovietico e scomparvero, senza nome, nel limbo dei campi di concentramento. Si può dire che Havel, con la logica della performance, abbia smascherato e disfatto il regime. Il regime si basava sulla poetica del teatro dell'illusione, del *peep-hole theatre*, aveva svuotato il linguaggio, strutturato il suo «teatro» senza lasciare spazio alla men che minima improvvisazione, sulla base di un mimetismo pre-scritto. Penalizzava ogni tentativo di scostarsi dal testo prescritto (il censore seguiva il testo anche durante le riprese). Una «performance dell'assurdo» rompeva le barriere, passava i limiti, si estendeva, si dirigeva dal «palcoscenico» verso la società. Era, quello che scriveva Havel, ancora «teatro»? È quello che «si scrive», che si compie con il proprio corpo (*performe* in francese), una cosa da «esibire»? Il mimetismo inteso come strumento del teatro *a machine* svuotava i contenuti, privava il corpo della sua dimensione umana – del linguaggio. Il regime faceva con il corpo uno strano *escamotage*. Combinava il mimetismo con il dualismo (se non sono la stessa cosa): da una parte realizzava la «meccanica politica del corpo» di cui parla Michel Foucault, e dall'altra continuava a razionalizzare la forza-lavoro al fine di ottenere una massima efficienza e, allo stesso tempo, la «docilità» dei soggetti. Il regime aveva inventato anche «l'attore-efficienza», lo stacanovista, l'eroe dalle capacità sovraumane, che dopo aver raggiunto un record produttivo andava a raccontare nelle altre fabbriche della sua prestazione straordinaria per essere d'esempio e dare una lezione sulla teoria dell'addestramento del corpo, appartenente in fondo, al mercato del corpo; dall'altra parte il regime cercava di separare il soggetto dal corpo, o meglio, l'uomo dal suo corpo.

Senza l'atomizzazione della società non avrebbe potuto esistere, vale a dire, senza disseminare diffidenza fra gli uomini: il corpo – con lo sguardo, con la mano alzata intenta ad esprimere un'acclamazione «unanime», con la partecipazione ai cortei – doveva sempre far finta di far parte della collettività. Inoltre si pensava: «Devi farlo, se vuoi vivere tranquillo, se aspiri al 'benessere'». (In questa promessa si avvicinava alla società occidentale consumista rispecchiante lo slogan: «raggiungere e oltrepassare»). Dal dualismo mimetico al disprezzo del corpo, sadicamente messo in atto durante gli interrogatori e nei campi di concentramento, c'era solo un passo. In ogni caso si trattava del corpo sprovvisto del linguaggio, di un corpo senza anima. *L'Esistenza nella verità* era il rifiuto di questo dualismo; «loro» erano

la regia che organizzava la recita, Havel offerse il suo corpo per opporsi alla profanazione della dignità umana. Nel contesto boemo era anche una protesta contro il dualismo che Svejik in questo momento storico aveva accettato. Svejik non era più quello dell'Impero austro-ungarico, sotto la minaccia di una pianificazione eterna, egli aveva detto sì al corso della Storia divenendo membro di partito.

Nel menzionato discorso sul tema *La dimensione drammatica e teatrale della politica* pronunciato sei anni dopo la cosiddetta «rivoluzione» dell'89, Havel medita sull'«origine e il senso del dramma e del teatro» e sull'«importanza della dimensione politica». In questo momento è già presidente e un politico che, con la sua idea di politica apolitica, si ritrova un po' isolato. È convinto – così come lo era dieci anni prima, nella notte dei tempi – che l'origine primitiva del dramma e del teatro sia la coscienza del fatto che «il mondo non è un mero territorio dove ci si muove e fonte di nutrimento, ma ha anche un suo ordinamento misterioso». Da questa coscienza nascono «la spiritualità e la religiosità dell'uomo». In questo senso il dramma e il teatro offrono una particolare lettura del mondo, la possibilità di provare il mondo in se stesso e per se stesso.

Havel senz'altro usa il termine «religiosità» con una certa cautela, in ogni caso pone chiaramente un parallelo tra la struttura del mondo e quello dello svolgimento drammatico. Li vede come due strutture analoghe, così come d'altronde li vedeva il Barocco che parlava di due testi analoghi, di due «scritture» i cui segni devono essere letti con cura e pazienza. Il *Gran Teatro del mondo* non è altro che un libro aperto:

Cos'altro è il teatro se non un erede della magia nel tentativo di comunicare, tramite un linguaggio ritualizzato, con le forze misteriose che dirigono il mondo.

Quindi il dramma è una sorta di

tentativo di cogliere la logica dello spazio-tempo e con essa la stessa logica dell'essere.

Politica è occuparsi delle cose pubbliche, occuparsi dell'uomo e del suo mondo:

Non posso immaginarmi – dice Havel – come un politico che fa politica senza percepire allo stesso tempo anche la dimensione drammatica della comprensione di se stesso, quindi ignorando la drammaticità come aspetto

sostanziale del mondo, così come lo vede l'uomo... Politica che non ha un inizio, un centro e una fine; l'esibizione e infine la catarsi; fa gradazione, la tensione e la suggestione; ma anzi tutto quella trascendenza dall'opera concreta che parla di uomini concreti, testimone del mondo nel suo complesso; la politica che non comprende tutto questo è, a mio fermo parere, una politica castrata, a una gamba sola, sdentata e dunque cattiva. Con ciò non voglio dire di far politica..., in questo senso, con successo o di esser capace di far politica.

Si tratta – nella politica come nel teatro – di capire l'ordine nascosto delle cose. Havel rappresenta una concezione del tempo. Vedremo come le concezioni di Milan Kundera e Bohumil Hrabal siano radicalmente differenti. Sono tre diverse sceneggiature della vita.

Franco Ruffini.
STANISLAVSKIJ TRA BIOS E VALORE¹

Bios e valore sono gli estremi in mezzo ai quali sta il teatro di Stanislavskij. Il bios è l'«essere in vita» dell'attore, prima di qualsiasi manifestazione espressiva. L'«essere in vita» lo rende credibile, a prescindere dal fatto che sia leggibile o meno. Se il bios è la vita prima dell'espressione, il valore è il senso oltre l'espressione. È ciò che trascende il risultato espressivo, ma non perché lo eluda. Al contrario, lo acquisisce e lo supera. Lo acquisisce per superarlo: come fa l'attore che vuole «improvvisare dentro la partitura». Bios e valore sono da parti opposte rispetto all'espressione, ma l'uno non si dà senza l'altro. Come se, per lo meno nel teatro di Stanislavskij, fosse la vita la radice della trascendenza, e la trascendenza la ragione della vita.

* * *

L'attore entra in scena. Tutto ciò che farà, lo farà prestando il suo organismo a un'altra persona, anche nelle prove più anonime. Magari, quest'altra persona non preesiste, o preesiste solo come uno schematico Disegno per punti. In quanto creatura, il personaggio è un risultato. E tuttavia, il personaggio è il terreno di verifica del lavoro dell'attore.

Il sistema: per l'attore-personaggio

Il primo compito è rompere la determinazione di fondo della «condizione dell'attore». «È incredibile come l'apparire del buco nero del boccascena riesca a violare ogni senso di intimità»². Per

¹ Stanislavskij tra bios e valore è l'ultimo capitolo di un libro su Stanislavskij di imminente pubblicazione. Questo ne è l'indice: 1. Stanislavskij maestro. Introduzione - 2. Trasmettere l'esperienza. I libri di Stanislavskij - 3. Tra corpo e anima. Il sistema di Stanislavskij - 4. Oltre la "vita nell'arte": 1917-1926 - 5. La rivoluzione della musica - 6. Il metodo delle azioni fisiche - 7. Oltre la "vita nell'arte": 1926-1938 - 8. Stanislavskij tra bios e valore.

² K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Bari, Laterza, 1997, p. 83.