

La cultura alternativa come tema sociologico

Josef Alan

◇ eSamizdat 2009 (VII) 2-3, pp. 99-137 ◇

PROLOGO

LA cultura ceca del XX secolo è fortemente ancorata a due filoni: nazionalistico e avanguardistico. Dal primo, che si riallaccia immediatamente alla tradizione della rinascita nazionale, deriva non solo la tendenza a una visione storicistica di esposizione dei fatti, ma anche alla ricerca del proprio posto nel mondo sotto l'influsso di molteplici minacce all'identità nazionale (il problema della globalità) e alla definizione del rapporto con l'occidente (Europa, Germania e così via) e con l'oriente, inclusa la sindrome rimossa del panslavismo. La seconda tendenza, che attinge forze e vivificatrici e distruttrici allo spazio civile della modernità, ha preso forma soprattutto grazie alla sinergia delle tendenze anticonformiste, anti-borghesi, bohemienne ed elitarie nel cui ambito ha visto la luce l'arte moderna. Il nuovo paradigma etico ed estetico che affermava l'autonomia, l'autenticità, l'indipendenza dell'opera e dell'autore alludeva all'ambito culturale istituzionale e ideativo vigente, cionondimeno nelle condizioni reali dei primi quattro decenni del secolo visse in simbiosi con valori culturali orientati in senso nazionalistico e sociale. Anche per questo le due correnti non si sono distinte l'una dall'altra con precisione, malgrado il forte tradizionalismo culturale alla base della cultura (dell'istruzione) nazionale codificata.

Per capire ciò che è accaduto nella nostra cultura (ma anche in quella europea) del XX secolo in relazione immediata con la tematica della cultura alternativa, il concetto di avanguardia occupa palesemente una posizione chiave. L'avanguardia, che si rivelò più un movimento

ideologico che una corrente artistica¹, poté raggiungere la sua posizione di rilievo soprattutto perché si era formata in una società di tipo liberal-democratico, e quindi in una società che tollerava manifestazioni di eccentricità e anticonformismo di singoli e gruppi. Anche questo elemento ne determinò i destini.

L'avanguardia presentava una strana mescolanza di tre tendenze contrastanti che, in nome dell'arte e quindi dell'estetica legittimavano le sue fonti e le sue ambizioni extra-artistiche: innanzitutto, ribadendo l'autoregolazione dell'arte, che sfociava nel diritto all'indipendenza e alla libertà dell'opera e dell'autore, l'avanguardia consacrava i valori di opposizione, anticonformismo, innovazione e sperimentazione. Sebbene aderisse all'ideologia della rivoluzione che si sarebbe realizzata nel nome e a vantaggio delle masse, rimase rappresentante della cultura "alta" per gli iniziati. Anche per questo motivo divenne il campo di battaglia per le contese riguardo la comprensibilità dell'arte moderna.

In secondo luogo, la radicale distanza critica dai rapporti sociali la liberò dall'obbligo di osservare le norme generalmente riconosciute. L'ignorarle, violarle o superarle – con il rischio che "qualsiasi cosa potesse essere spacciata per arte"² in un certo senso si riallacciava alla corrente romantica della ribellione individualistica, ma è pur vero che l'avanguardia vi importò l'elemento nuovo dei programmi collettivi e di gruppo. Eppure il contributo che diede alla nascita del pluralismo culturale soffocò, o addirittura annullò il tono pretenzioso e autorita-

¹ R. Paggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge 1968.

² S. Gabliková, *Selhala moderna?*, Praha 1995, p. 78.

rio con cui aveva duramente imposto le proprie “rivelazioni”.

A conferirle la dimensione etica, come terzo aspetto, fu il programma che prevedeva la fusione tra arte ed esperienza di vita, una visione migliore, un futuro socialmente più equo, che sfociava nell’idea secondo cui era proprio l’arte a poter ottenere la completa trasformazione dell’uomo. Tuttavia l’ambizione di essere all’avanguardia sia nel campo artistico che in quello socio-politico alla fine provocò un trauma. Tale visione, che risultava invitante per una parte degli intellettuali cechi, era anche un modo quasi invisibile per ammanettarli all’impegno politico. Si accorsero di tutto ciò nel momento in cui dovettero trasformare l’arte in arma al fedele servizio della rivoluzione³.

Nella storia dell’avanguardia si può seguire ancora una linea che preannunciava il destino della cultura alternativa. Si tratta del problema della sua ricezione sociale: solo attraverso il raggiungimento di un certo grado di riconoscimento sociale l’avanguardia poteva diventare l’“effettiva, coerente opposizione a livello sociale o la portatrice di una nuova definizione di arte”⁴. Il contenuto semantico della definizione di avanguardia (e più tardi di underground e cultura alternativa) non fa di essa solo il simbolo della lotta contro ciò che è “ufficiale” o “commerciale”, ma, in quanto segno di ciò che ha valore, si trasforma in strumento di distinzione tra buono e cattivo. Tuttavia avvicinarsi all’avanguardia o agire secondo le sue intenzioni è poco: è il riconoscimento sociale, la *vox populi*, a decidere chi fa parte dell’avanguardia. Per capire l’avanguardia (e allo stesso modo la cultura underground o alternativa) non basta dunque conoscere la situazione degli autori, le modalità dell’opera e la natura dei prodotti, ma anche le condizioni “con cui sono stati creati i consu-

matori”⁵. Mentre gli stessi intellettuali cercavano di mantenere l’eredità del XIX secolo, secondo cui l’ideale del pubblico è determinato dall’atteggiamento degli intellettuali, per la cultura moderna era indicativo che in essa si stava indebolendo la correlazione tra la predilezione per un certo “tipo” di produzione culturale e le caratteristiche socioculturali dei riceventi. In parole povere, il tratto comune del pubblico è “l’affinità selettiva”⁶ di impronta attitudinale, di interessi, ripetutamente mediata e quindi altamente variabile. La tensione culturale, che deriva dal contrasto tra il valore dei prodotti culturali e il loro riconoscimento o favore presso il pubblico e che si è accentuata nelle condizioni di espansione della cultura di massa, pone il problema del rapporto tra pluralismo culturale e cultura delle minoranze⁷.

L’erosione dell’avanguardia negli anni Trenta⁸ preannunciava la sua inevitabile fine. La seconda guerra mondiale le inflisse il colpo di grazia: confinata alla clandestinità nel periodo dell’occupazione⁹, essa tentò invano di risorgere dopo la liberazione. Nella dura lotta per il potere politico, quando le forze con cui aveva condiviso le prospettive ideologiche generali (il partito comunista) cercarono di impossessarsi del governo, svolse ancora per un po’ di tempo il ruolo marginale di rappresentante del legame con il periodo anteguerra ma, non appena i comunisti ottennero il potere, perse il terreno sotto i piedi. Il nuovo regime, cioè il complesso di regole, modi e mezzi con cui si realizzò il do-

⁵ P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris 1980, p. 166.

⁶ R. Paggioli, *The Theory*, op. cit..

⁷ A questo punto va ricordato anche che chi valorizza (o ama) l’avanguardia al giorno d’oggi si trova in una posizione strutturale del tutto differente rispetto a chi la valorizzava da contemporaneo. E lo stesso vale per la cultura underground o alternativa dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta.

⁸ Nella storia dell’avanguardia ceca uno spartiacque decisivo fu segnato dall’esposizione d’autorità del programma del realismo socialista, avvenuta nel 1934 al IV Congresso degli scrittori sovietici (!).

⁹ Proprio in questo periodo prese forma un nuovo tipo di avanguardia, rappresentato ad esempio dal gruppo clandestino di giovani partigiani appartenenti all’organizzazione sintomaticamente denominata Předvoj (vale a dire “avanguardia” in senso militare).

³ In proposito si veda J. Chaloupecký, *Tiha doby. Stati o časových souvislostech a situacích kultury 1968-1988*, Olomouc 1997, e in particolare gli articoli “Intelektuál za socialismu” (del 1949) e “Literatura a svoboda” (1968).

⁴ L. Houston, “The theory of the avant-garde: An historical critique”, *Canadian Review of Sociology and Anthropology*, 1992, 1, pp. 72-86.

minio politico comunista, formulò chiaramente, senza compromessi, e impose in modo imperialistico le nuove condizioni di una cultura compatta, con il cospicuo contributo della repressione camuffata dagli slogan rivoluzionari. La dichiarazione di guerra senza quartiere contro gli elementi borghesi e le pratiche centralizzatrici che imponevano la dottrina ufficiale del realismo socialista divennero strumento di intimidazione e persecuzione. La natura autoritaria del regime eliminò qualsiasi manifestazione di pluralismo. Nell'atmosfera soffocante degli anni Cinquanta era possibile prendere una boccata d'aria solo di nascosto, nella ristretta cerchia privata¹⁰.

LE TRE CULTURE

La scena culturale ufficiale

È possibile comprendere i destini delle culture alternativa e underground solo sullo sfondo dei cambiamenti della cultura ufficiale, intendendo con ciò la cultura a favore del regime o sovvenzionata da esso, che costituiva il loro ambito referenziale e definiva i limiti di ciò che era ammissibile. La struttura istituzionale e il sistema delle regole normative che la definivano cominciarono a formarsi ancor prima del colpo di stato comunista e, pur essendo in gran parte dedotti dalle pratiche politiche e ideologiche importate dall'Unione sovietica staliniana¹¹, manifestavano una buona dose di legiti-

timità¹². Prevalevano le illusioni riguardo alla forza delle tradizioni democratiche¹³. È certo che il breve periodo del dopoguerra fu decisivo per il destino dell'intera società ("Preparavamo il febbraio 1948 sin dal 1945", si vantò più tardi Gottwald), in questo lasso di tempo nuovi elementi si insinuarono nella vita della società come se fossero stati del tutto naturali: il Fronte nazionale limitò i poteri del parlamento, la nazionalizzazione rafforzò il potere dello stato in cui poi i comunisti, sostenuti dall'ala sinistra degli altri partiti, ottennero posizioni di rilievo. Divennero inoltre la forza politica organizzata di maggior successo tra le masse¹⁴. In questa fase i comunisti ancora non pretendevano l'unità ideologica, cosa che risultava democratica e di facile effetto; solo i funzionari dovevano sottomettersi a essa. Dobbiamo tuttavia separare la questione del come e perché i comunisti giunsero al potere da ciò che hanno fondato in seguito e da come hanno mantenuto il proprio potere. Il modello di base del dominio comunista non cambiava, benché assumesse forme diverse.

L'instaurazione del nuovo regime nella sua forma più brutale si svolse negli anni 1948-1955 e tutto ciò che accadde in quel periodo segnò la società per il decennio successivo¹⁵. Lo sman-

¹² Furono molti i fattori di legittimazione: l'orientamento fil-socialista della maggioranza della classe politica e culturale, idee ingenuie sulla natura *super partes* della cultura tra gli intellettuali di sinistra, soprattutto tra i giovani, l'euforia della ricostruzione postbellica e un atteggiamento favorevole all'Unione sovietica, i risultati delle prime elezioni con un governo dominato dai comunisti e così via.

¹³ Prevalsa la fiducia nel fatto che "i comunisti sono cambiati, sono diventati sinceri nazionalisti e sostenitori della democrazia e l'Unione sovietica non ha interesse a instaurare il potere comunista", che gli altri partiti politici avessero "forze sufficienti per mantenere i comunisti nell'ambito della democrazia, e a questo scopo serve entrare in coalizione con loro", e che le tradizioni democratiche del nostro popolo non avrebbero permesso ai comunisti di instaurare il potere monopolistico, K. Kaplan, *Pravda o Československu 1945-48*, Praha 1990, p. 27.

¹⁴ Nel 1947 il Partito comunista cecoslovacco aveva già più di un milione e duecentocinquantamila membri in Boemia. Si trattava soprattutto di operai, di donne (principalmente casalinghe) e di giovani, ma gradualmente entrò nel partito il 40% degli insegnanti.

¹⁵ Le esperienze degli anni Cinquanta si trasmisero di genera-

¹⁰ Ma anche il privato peggiorò, ad esempio per via della parte infida dell'opinione pubblica. Ne divennero i simboli la *portinaia*, o il *confidente del caseggiato*, nei quali si proiettò la svalutazione dei concetti di *casa* e di *fiducia*. In questa categoria rientrano tutti i successivi tipi di delatore di cui erano pieni i luoghi di lavoro e le organizzazioni diportistiche o di amici. La tradizione della delazione continuava, accompagnata d'altra parte dalla rivitalizzazione delle abitudini cospirative.

¹¹ L'influenza dell'emigrazione moscovita fu enorme non solo sulla politica dello stato (a cominciare dall'orientamento prosovietico della politica estera), ma anche sulla cultura politica. "I comunisti d'anteguerra erano stati formati dalla repubblica democratica in cui si comportavano come partito di opposizione, mentre in Unione sovietica il partito comunista era un partito totalitario che governava e decideva del destino degli altri, il che naturalmente aveva creato una mentalità del tutto differente" (I. Fleischmann), J. Hořec-M. Síg, *Generace 45*, Praha 1997, p. 67.

tellamento dello stalinismo, che proseguì fino alla fine degli anni Sessanta, modificò le forme del potere comunista, ma non scalfì affatto i suoi principi: dalla “teoria dell’inasprirsi della lotta di classe” che giustificava ideologicamente l’eliminazione del nemico di classe, fu espunta solo la seconda parola; le persecuzioni di massa degli “elementi reazionari” persero solo la loro dimensione collettiva; le epurazioni e i controlli continuarono, anche se non più sotto la minaccia di sanzioni penali (impegno “nella produzione”, campi di lavoro, carcere); la politica dei quadri, che permetteva di sostituire i cosiddetti professionisti borghesi con i quadri operai, di non ammettere allo studio i figli delle famiglie non affidabili a livello politico e così via, si trasformò in principi di nomenclatura più raffinati ed eleganti; la violenta offensiva antireligiosa e anticlericale (accompagnata dall’arresto dei sacerdoti, dallo smantellamento dei monasteri e così via) spinse la vita religiosa ai margini della legalità per molto tempo e la professione religiosa fu percepita anche in seguito come un fatto politico; l’ingresso nel partito comunista cecoslovacco rimase la reazione abituale (e la prevenzione) alla pressione politica. Dopo il 1969, con il ritorno del neostalinismo i vecchi principi comparvero di nuovo nella forma che ricordava il periodo degli anni Cinquanta.

Processi simili si svolsero nella cultura. Anche coloro che oggi definiscono i primi anni del totalitarismo comunista attraverso la metafora del sangue, ammettono le proprie illusioni giovanili (“All’inizio credevamo di poter davvero dar vita a una qualche cultura superiore, credevamo che le case editrici sarebbero state nazionalizzate e che questo avrebbe portato

a qualcosa, le persone si adeguavano non solo per convenienza, ma anche perché vedevano in ciò un progresso delle strutture sociali” – Jaroslav Hutka). Tuttavia il potere comunista dalla cultura si aspettava ormai qualcos’altro: che diventasse un agguerrito aiutante del partito e un’esemplare decorazione del regime; persisteva un triplice meccanismo di regolazione della cultura: leadership del partito, amministrazione centrale secondo le linee guida degli organi statali, responsabilità organizzativa delle associazioni degli artisti; non era necessario instaurare la censura per legge, bastavano i meccanismi regolatori¹⁶ e l’autocensura degli autori¹⁷; il programma ideologico del realismo socialista rimaneva il nucleo della cultura ufficiale, seppur rivisto con molte modifiche¹⁸ e seppure spesso queste due parole fossero co-

¹⁶ C’era ad esempio una struttura gerarchica di responsabilità nel cui ambito gli operatori culturali con ruoli guida, i direttori di periodici e così via (per la maggior parte funzionari comunisti) richiedevano ai propri sottoposti la stessa cosa che veniva richiesta loro dagli organi del partito. Su tutti incombeva la minaccia del licenziamento con le relative conseguenze sulla carriera, sulla famiglia e così via. Le “libere professioni” poi erano regolate in base all’appartenenza a una delle associazioni di autori o grazie a una “licenza”; entrambe le cose erano una specifica forma di controllo politico. Alla descrizione dettagliata della cultura in questa epoca è dedicato l’interessante libro di A. Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha 1998.

¹⁷ La censura statale ufficiale era operata dal 1953 dalla Direzione centrale per il controllo sulla stampa sulla base di una semplice delibera governativa non pubblicata; la legge sulla censura fu approvata solo nel 1966, due anni dopo fu abolita, e non fu più ripristinata.

¹⁸ Ancora al Congresso sulla cultura nazionale (aprile 1948) Ladislav Štoll aveva caratterizzato il realismo socialista come la migliore corrente artistica. Qualche mese dopo aveva già trionfato la posizione del segretario ideologico del comitato centrale del Partito comunista cecoslovacco G. Bareš, secondo il quale si trattava invece di un programma approvato. Al primo congresso degli scrittori cecoslovacchi (marzo 1949) la cosa è ormai ritenuta ovvia. Era entrata nella consuetudine non solo una certa dialettica verbale (ad esempio il presidente dell’associazione, Jan Drda, sottolineava: “Noi non vogliamo dettare regole, al contrario, vogliamo [...] che ciascuno scriva seguendo la propria natura, le proprie preferenze naturali, che ciascuno scriva [...] come mangia, ma non vogliamo che scriva come mangiava Paul Valéry”) e “barricate” ben definite a separare gli scrittori socialisti e quelli reazionari, principi cui si doveva attenere la critica letteraria (impersonate dalle verifiche politiche di Štoll) e così via, ma anche un’organizzazione di “missioni di servizio” (gli scrittori partivano per lavorare), il sistema dell’istruzione politica di base e così via.

zione in generazione. Più di una volta nelle rievocazioni si ripete la frase: “So dalle parole dei miei genitori come andavano le cose negli anni Cinquanta”; oppure: “Le mie idee sono state influenzate dalle esperienze degli amici più vecchi, che potevano avere venticinque, trenta o cinquanta anni. E quindi pensavo [...] che saremmo vissuti per tutta la vita nel comunismo e che nel tentativo di libertà, e cioè nella cultura parallela o nell’underground, come lo chiamo io, non si poteva sfuggire alla galera” (Jáchym Topol).

me scomparse dai vocabolari ufficiali; per tutto il periodo sono esistite – modificate secondo i momenti – liste nere di letteratura vietata. La critica degli autori andava di pari passo con la messa al bando delle loro opere e la persecuzione personale, e questo celato da slogan di combattimento variabili: contro la cultura borghese decadente, il cosmopolitismo, il trotskismo, il decadentismo, il formalismo, il pessimismo, il revisionismo, l'opportunismo e così via.

L'intero periodo che va dal 1948 al 1989 si presenta esteriormente come la specifica alteranza tra varianti dure e morbide del totalitarismo comunista. Mentre la variante dura, che si distingueva per l'impiego di forme brutali di coercizione e persecuzione, fomentava un'atmosfera di allarmismo e terrore da cui nacque il conformismo e la doppia morale, gli spostamenti verso la variante morbida creavano illusioni riguardo al recupero di condizioni normali. Con l'atmosfera più rilassata cresceva tuttavia il coraggio di manifestazioni di libertà (anche tra i comunisti), che le autorità irritate tentavano di soffocare. La storia del socialismo di stato, segnata da questa dinamica di azione-reazione, ebbe un carattere particolarmente convulso, si direbbe perfino ciclico¹⁹. Possiamo dire che le persone, in Cecoslovacchia, hanno attraversato nel corso della propria vita più fasi del regime comunista e ognuna di esse ha lasciato nelle loro esperienze una propria specifica traccia a seconda dell'età in cui l'hanno attraversata.

In questo processo la cultura ufficiale occupa una posizione particolare alla fine degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta. Con l'aggravarsi delle difficoltà economiche, della crisi dell'amministrazione accentratrice e del-

le spinte al "rimedio alle ingiustizie" si inasprì il conflitto politico (dunque interno al partito) tra i difensori delle tendenze riformiste e i loro oppositori. In questo conflitto si aprì uno spiraglio per fenomeni più liberali nella cultura, la quale visse un periodo di libertà e autonomia inaspettate. Ciò non significa che il potere comunista avesse rinunciato al suo ruolo guida²⁰, ma con la perdita dell'unità interna non aveva forze sufficienti per esercitarlo; e dal momento che a capo della corrente riformista, che agiva con gli slogan di democratizzazione e umanizzazione del socialismo, c'era una parte consistente dell'*intelligencija*²¹, si alzò il livello di tolleranza nei confronti delle opinioni altrui. La difficile breccia nel muro dell'ortodossia ideologica²² fu operata con *do ut des*, con le offerte obbligatorie e i conflitti estenuanti. La cosiddetta "generazione di

²⁰ Basta consultare il Programma d'azione del Partito comunista cecoslovacco dell'aprile 1968, il documento comunista più liberale nella storia del dopoguerra. Anche lì si legge che tutti i processi dovevano svolgersi sotto il controllo del partito: "Controllerà e garantirà sia la libertà di creazione artistica, sia il diritto a pubblicare le opere d'arte, [...] ma non può rinunciare [...] al tentativo di far sì che anche la creazione artistica contribuisca fattivamente a formare l'uomo socialista nella lotta per cambiare il mondo, [...] favorirà lo sviluppo del pensiero marxista", proteggerà la cultura "dall'infuriare del mercato e della commercializzazione", e così via.

²¹ Nella storia della nostra cultura di questa epoca sono rimasti memorabili soprattutto due congressi degli scrittori. Il secondo, nell'aprile 1956, con i discorsi di F. Hrubín e J. Seifert, caratterizzati da un forte pathos morale (il poeta come "coscienza della nazione"), chiedeva il diritto alla verità personale e al contatto con il mondo; il quarto, nel giugno 1967, fu caratterizzato da una dura critica del socialismo realizzato (la versione novotniana dello stalinismo) e dalla sorprendente varietà delle opinioni critiche. A entrambi i congressi il governo reagì contrattaccando duramente (nel 1967 ad esempio vietando di pubblicare le trascrizioni delle sessioni, chiudendo Literární noviny ed espellendo tre scrittori dal Partito, cosa che suona oggi ridicolmente banale).

²² Ad esempio negli anni Cinquanta avvenne una "decanonizzazione" abbastanza radicale delle opere di Stalin; all'inizio degli anni Sessanta la filosofia marxista ufficiale si muoveva in direzione di una "antropologizzazione" insieme al tentativo di canonizzare i testi del "giovane Marx", in seguito furono canonizzati i marxisti non ortodossi (ad esempio Garaudy, Fischer e così via). Tradizionalmente faceva parte dei tentativi di includere gli autori non marxisti nell'istruzione accademica anche la "critica degli autori borghesi". Con questa manovra di apparente presa di distanza dal loro pensiero, le loro teorie entravano a far parte dell'istruzione accademica.

¹⁹ È senza dubbio una grande semplificazione. Le ragioni interne delle trasformazioni non potrebbero tuttavia essere individuate senza tener conto degli influssi esteri. Principalmente le trasformazioni interne all'Unione sovietica ebbero molta risonanza, e non solo nelle cerchie che ambivano a conquistare il potere politico o il predominio ideologico. Un ruolo significativo fu svolto dalle modifiche occorse all'interno della cultura sovietica: il segnale dei cambiamenti spesso proveniva proprio da lì.

Květen”²³ se non altro fece progressi passando dal rigoroso realismo socialista alla poesia “di ogni giorno”, Světová literatura presentò accanto ad autori sovietici proibiti fino poco tempo prima (Bulgakov, Solženicyn e altri) i beatnik e i romanzieri americani, i surrealisti francesi e il *nouveau roman*, la poesia sperimentale e così via (successivamente editi soprattutto dalla casa editrice Odeon), lo spazio per la pubblicazione e la discussione sulle riviste aumentò²⁴, le case editrici aprirono i programmi alle opere di scrittori stranieri contemporanei²⁵, Kafka comparve nuovamente sulla scena²⁶, si assistette alla fioritura delle “piccole forme e piccole scene”, il fermento nelle arti figurative culminò nelle opere dei rappresentanti dell’arte informale ceca e dell’arte immaginativa, che passò dalle mostre non ufficiali, private, agli spazi espositivi e alle pagine delle riviste²⁷, crebbe la popolarità del jazz e del rock’n’roll, la *nová vlna* divenne dominante nella cinematografia e così via. Perfino l’underground artistico fece capolino dal sottosuolo²⁸. Il volto del socialismo divenne amichevole. Gli intellettuali dell’occidente, a cui il capitalismo non andava a genio, seguivano affascinati la vicenda, convin-

endosi della vitalità del socialismo. Erano in pochi a mantenere le distanze e a rifiutare l’egocentrismo nazionale di entusiasmo condiviso per il fermento culturale in cui riscontravano la rifrittura dei modelli occidentali oppure solamente l’ultimo grido soffocato della cultura europea (Knížák, Boštík e altri). E ancora di meno furono coloro che intuirono, più che sapere, quanto poco fosse cambiato nel destino di chi fino a poco tempo prima era ancora in prigione (Palivec, Zahradníček e altri).

I confini della cultura ufficiale cambiarono, facendosi sempre più labili: i passaggi tra il vietato (illegale) e il tollerato, il tollerato e il pubblicato o il pubblicato e l’ufficiale erano continui²⁹. E lo stesso vale per il confine tra la fame di cultura e lo snobismo. Il pubblico era goloso di novità, riceveva grato ogni gesto creativo e dimenticava senza problemi il passato di chi lo compiva.

La cultura ufficiale non è un sistema immutabile e omogeneo. È segnata da una dinamica di complessi rapporti tra tre livelli, che in un certo senso copiano l’articolazione istituzionale dei meccanismi di controllo. Al primo livello, collegato direttamente all’ideologia e al servizio del potere politico, si definiscono normativamente le rivendicazioni (in questo caso la variante di realismo socialista del dato periodo), tracciando il limite della legalità e lo spazio di ciò che è consentito. Qui nascono dunque i divieti e gli interventi della censura, a questo livello si giunge alla selezione degli autori e delle opere e pure alla fabbricazione delle accuse. La cosiddetta cultura alta costituisce il secondo livello, a incarnarla sono i classici (musicali, teatrali, figurativi e così via) e il sistema dell’istruzione. La sua vita è garantita istituzionalmente dagli enti statali (teatri, orchestre sinfoniche, radio, musei, gallerie, case editrici, scuo-

²³ Dal nome della rivista Květen (1955-1958).

²⁴ La rivista più letta fu la relativamente liberale (soprattutto in seguito) Literární noviny; più coraggiose erano la rivista di Brno Host do domu, e successivamente Tvář, sostituita nel 1966 da Sešity pro mladou literaturu.

²⁵ Per molti letterati e poeti che riuscivano solo di rado a pubblicare le proprie opere aumentarono le possibilità di tradurre, attività senza dubbio importante come fonte di sostentamento.

²⁶ Un impulso fu dato dal convegno di Liblice del 1963, il cui significato tuttavia andò molto al di là della riabilitazione di un solo autore.

²⁷ Per esempio *Konfrontace III* (1965) a differenza di *Konfrontace I e II* (1960). All’inizio degli anni Sessanta ad esempio espongono Medek, Koblasa, Boudník, A. Veselý, ma la mostra di Istler venne vietata. Si comincia a scrivere di questi artisti su *Výtvarná práce*, ma anche su *Tvář* o *Dějiny a současnost*.

²⁸ B. Hrabal cominciò a pubblicare (dal 1963), diventando in poco tempo un autore apprezzato, Boudník si aspettava successi in ambito figurativo (divenne membro dell’Unione degli artisti cecoslovacchi e recitò perfino la parte di se stesso nel film di V. Chytilová *Perličky na dně* del 1965, tratto da un racconto di Hrabal), J. Krejcarová pubblicava le sue opere con il nome di Jana Černá, E. Bondy si occupava di filosofia ottenendo titoli accademici e pubblicando, con il suo vero nome di Zbyněk Fišer, tre scritti filosofici negli anni 1967-1968.

²⁹ Alcune opere circolano prima di tutto manoscritte, in vista di una pubblicazione ufficiale (ad esempio le traduzioni dei beatnik americani di Zábrana), gli autori preparano più versioni delle proprie opere (ad esempio Hrabal), nasce “l’istituzione” della pubblicazione interna, le improvvisazioni, accolte con entusiasmo dal pubblico, sono una componente delle rappresentazioni teatrali e così via.

le, istituzioni scientifiche...). I criteri codificati e applicati, gli standard e i canoni si distinguono per una buona dose di accademismo, filtrato dalle rivendicazioni ideologiche derivate dal primo livello³⁰. Queste si proiettano nell'atteggiamento di autocensura degli stessi attori (soprattutto se in ruoli guida), nella valutazione e nella scelta di ciò che diverrà accessibile al pubblico, perfino nella natura della critica culturale e artistica, dei premi e dei diversi titoli, riconoscimenti, e così via. Il terzo livello è un miscuglio di attività culturali e artistiche che, essendo parte della scena culturale ufficiale, rientra nelle competenze della rete istituzionale delle associazioni di artisti e autori o delle organizzazioni sindacali, giovanili o di appassionati. Proprio a questo livello sono stati continuamente testati i confini dell'alternativo. Poiché il violare le norme è sinonimo e parte integrante della creatività, questo ambito validava continuamente il confine della cultura ufficiale, spostandolo. Alcuni processi e prodotti poi furono canonizzati³¹, altri si sforzarono di mantenersi indipendenti con la distanza, la diversità, con la resistenza e l'opposizione nei confronti dell'ambiente ufficiale e accademico. Questa ambivalenza divenne fonte di tensioni interne, generazionali, di conflitti di posizione e d'opinione.

Lo spostamento dei confini di ciò che era tollerabile e il riconoscimento del "diritto a sperimentare", che portarono al boom della cultura non ufficiale, ricordano in un certo senso i processi che si svolgevano in ambito economico. Il regime, costruito sul modello centralistico a ge-

stione diretta, in sostanza non funzionò mai in maniera efficace e si tentò di migliorarne l'efficienza con vari metodi: con le riforme economiche che dovevano simulare il mercato, con le campagne per l'aumento dell'impegno sul lavoro (stakanovismo, gare di socialismo, brigate e altro), tentativi di aumentare "l'interessamento materiale" e così via. E soprattutto con una funzionale tolleranza nei confronti della cosiddetta seconda economia che diveniva sempre più palpabile. Si trattava di un particolare sistema parallelo di produzione economica e di beni di consumo che reagiva alla permanente scarsa reperibilità di beni e servizi di ogni giorno, stimolando un miscuglio variegato di attività di distribuzione illegali, grazie alle quali si riusciva a sopperire, almeno in parte, a questa condizione³². La situazione in cui "non c'è niente, ma si può trovare tutto" era strettamente collegata alla formazione di mutevoli reti sociali che aiutavano a compensare ciò che mancava nella vita quotidiana a tutti i livelli: le aziende statali avevano fiducia nei propri "committenti", nemmeno lo stato poteva rinunciare alla produzione delle economie casalinghe, la capacità di arrangiarsi venne addirittura istituzionalizzata (ad esempio nell'edilizia abitativa), la vendita sottobanco fu accompagnata da diverse forme di baratto naturale, le mazzette divennero un fatto ovvio, le conoscenze si trasformarono nel bene di maggior valore, e così via.

Per il sistema normativo ufficiale è tipica la natura generale delle norme, vale a dire che esse rimangono in vigore pur non essendo osser-

³⁰ I libri di testo scolastici sono un'espressione tipica di questa codifica.

³¹ In ambito ceco si arriva al riconoscimento di alcuni autori e opere spesso con grande ritardo, dovuto alle istituzioni accademiche tradizionalmente assai rigide, caute nel cambiare la gerarchia costituita e allergiche alla legittimazione di tutto ciò che era stato ritenuto marginale. Non esistono eccezioni, questa posizione cambierà solo sotto l'influsso proveniente dall'estero. Per i regimi totalitari è poi significativa l'indifferenza nei confronti dell'opinione del pubblico, della sua preferenza per determinati generi, stili, opere o autori. Anche la specifica natura del mercato (il divario tra domanda e offerta) gioca un ruolo essenziale.

³² Il mercato nero e i traffici illeciti spadroneggiavano certamente anche durante la guerra e nel periodo immediatamente successivo. Dopo l'avvento del comunismo divennero un pretesto largamente diffuso per espropriare e liquidare il "nemico di classe" (i *kulaki*, i piccoli e medi commercianti e gli artigiani). Rispetto all'orientamento consumista relativamente moderato della popolazione, che sotto la spinta della disciplina collettiva professava i valori della semplicità, del risparmio e dell'altruismo, ma anche rispetto alle risorse accumulate dell'economia statale, la "seconda economia", in proporzione, ristagnò nel periodo seguente. Guadagnò terreno invece nel periodo del *kádárismo* degli anni Settanta, quando si accentuò il divario tra il crescente consumismo (legato anche alla fuga nella sfera privata) e le possibilità di soddisfare nuove esigenze.

vate. Con le sanzioni che le accompagnano non ci si assicura l'assimilazione delle norme (anche se il regime ci prova sempre attraverso la socializzazione), bensì la motivazione dei singoli, per far sì che agiscano come se fossero in armonia con le norme stesse, evitando così conflitti indesiderati. Il sistema normativo invita dunque il singolo ad agire come essere razionale che riesce a regolare le proprie preferenze e a raggiungere un beneficio effettivo. Il problema sorge nel momento in cui le norme entrano in contrasto con i valori proclamati: in questo caso con il valore dell'"innalzamento del livello di vita", che tuttavia non può essere raggiunto. Come risultato si ottiene l'alleggerimento della pressione normativa e la manipolazione arbitraria delle sanzioni: alla gente è permesso raggiungere i propri obiettivi (in accordo con gli obiettivi e i valori proclamati dal regime) seguendo percorsi alternativi, anche con il rischio che qualche volta la cosa non vada a buon fine. Con questo meccanismo il regime riscattava la sua incapacità e poteva recitare il ruolo del "protettore" benevolo, ma al contempo duro. Entrava in scena il "socialismo reale", un disperato gioco di simulazione che aveva il solo compito di coprire il progressivo declino di un regime venale. Il pragmatismo s'impadronì della società, la lealtà non era più accompagnata da una cauta sfiducia nei confronti del potere, ma da indifferenza, ironia e aperto cinismo.

In questa situazione si arrivò a una grande valorizzazione del cosiddetto capitale sociale. A partire dalle reti sociali, fondate sui contatti personali, conoscenti, amici, parenti o vicini di casa, si formò pian piano un sistema sociale parallelo ovvero un secondo sistema sociale che divenne un importante anello di congiunzione con il mondo della seconda economia parallela, della seconda cultura. Nell'intricata ragnatela di intercapedini sociali³³, la gente trovava

non solo uno strumento utile ed efficace per soddisfare i propri bisogni e interessi, ma anche uno spazio di solidarietà umana in cui si annullavano i confini di status sociale e talvolta anche di appartenenza politica.

La cultura di massa

Non si può concepire la cultura ufficiale senza l'attributo "massificata". Questo può sorprendere, poiché rifiutiamo il concetto secondo cui la cultura ufficiale avrebbe avuto un'estensione di massa. Questo fattore però non si trova affatto all'ultimo posto.

L'ideologia populista e ingenua del regime comunista era fondata sull'adorazione delle masse popolari in quanto "creatrici della storia". Non si trattava di un semplice e invitante slogan. Al contrario esso celava un tentativo abbastanza riuscito di addomesticamento della massa che, liberata dagli "aspetti pericolosi" quali volubilità, variabilità, labilità delle posizioni, reazioni istintive e così via, doveva trasformarsi in una forza "positiva" organizzata. Questo tentativo ebbe immediatamente alcune conseguenze. Per prima cosa la massa costituisce un attacco ai confini dell'individualità: nella massa l'individuo sparisce, perde la propria indipendenza. La massa non solo unisce singoli individui, ma li uniforma, li omologa, toglie loro le capacità razionali e l'autonomia e li rende anonimi. Da questo individuo collettivizzato ci si aspetta anche che cominci a vivere la collettività e agisca in accordo con essa. Sebbene la massa sia uno schieramento fondamentalmente apolitico, la massa organizzata, al contrario, si politicizza ("Chi non è con noi, è contro di noi!"). Scompare la differenza tra l'egoismo della collettività e l'altrui-

Questo fattore giocò un ruolo importante anche nella nascita di nuove forme di cultura alternativa (come il "teatro d'appartamento" o l'"università d'appartamento"), ma anche di alcune forme di *action art*, produzione musicale e così via), con un'unica, ma in compenso fondamentale differenza: non si trattava di una fuga nelle gioie private, bensì di una forzata imitazione dello spazio pubblico. In un certo senso tra gli spazi di comunicazione potrebbero essere inserite anche le osterie, in cui avveniva tra l'altro un intenso scambio di contatti e informazioni.

³³ Un'espressione di questa tendenza alla fuga era ad esempio il soggiorno in campagna. Si trattava di uno stile di vita in cui la gente investiva le proprie "sudate" risorse ed energie. I controlli pubblici o ufficiali più deboli di questi spazi "privatizzati" rafforzarono le forme di gregarismo comunicativo.

simo dei suoi membri. Il senso di appartenenza o di condivisione è dettato dall'accoglimento delle norme e dei mezzi adottati. Il farsi da parte, dimostrandosi dunque apolitico, è invece ritenuto un sintomo di egoismo, passività, atteggiamento moralmente asociale e, in fin dei conti, di ostilità. Con questo ascendente manipolatore, il regime totalitario ottiene l'obbedienza. La partecipazione in massa alle iniziative organizzate (celebrazioni, incontri, lezioni, elezioni e così via), che il regime presenta come espressione di "adesione e unione popolare", viene poi ritenuta un'espressione manifesta, se non addirittura di consenso, almeno di obbedienza. Per questo viene opportunamente presentata³⁴ e controllata³⁵. Poiché la massa stessa è una formazione che manca di razionalità, la base razionale dell'agire le viene fornita sotto forma dell'"ideologia scientifica" che rappresenta l'unica vera, razionale interpretazione del mondo³⁶.

La cultura di massa ha due aspetti interconnessi. La sua estensione massificata, guidata dall'interesse a "raggiungere le masse popolari", è accompagnata dall'ingresso della massificazione nella cultura. In entrambi i casi il postulato è la riproduzione massificata di opere culturali e artistiche. Non appena si sostituisce "l'opera irripetibile con la produzione di massa"³⁷, cambia anche il carattere della cultura nel suo insieme. Si rivendica la sua capacità di divertire e distrarre; l'ampia possibilità per il pubblico di accedere alle opere d'arte introdu-

ce nuovi criteri di selezione (gli aggettivi qualificativi "buono" o "bello" vengono relazionati in base all'apprezzamento del grande pubblico); cresce l'importanza della funzione informativa e istruttiva della cultura, aumentano il gradimento e il significato attribuiti ai nuovi generi culturali facilmente accessibili (cinema, fotografia, radio, più tardi televisione e così via). La cosiddetta arte alta perde la propria esclusività culturale e si adatta alla nuova situazione.

Tutto ciò si proiettò anche negli esordi della "politica culturale" del nuovo regime comunista. Il primo passo fu il controllo della gestione di tutta quest'area, in particolare attraverso la nazionalizzazione e la statalizzazione delle istituzioni che garantivano la vita culturale, e cioè delle case editrici, dell'industria cinematografica e teatrale e così via; inoltre attraverso l'insediamento di persone "adatte" alla guida di tali istituzioni³⁸. Il secondo passo fu l'introduzione di norme ufficiali nell'arte, sia a livello ideologico che estetico. Questo passaggio non solo aumentò le possibilità di controllo dell'opera, ma codificò al contempo una tipizzazione, favorendo inconsapevolmente la piattezza e l'imitazione. Anche se le norme estetiche nella sfera della cultura derivano normalmente dalla cosiddetta arte alta³⁹, questa loro origine non era rilevante (e talvolta era meglio non ricordarla). Infine il terzo passo, guidato dallo slogan "L'arte alle masse!", mirò alla diffusione di massa di autori e opere scelti in maniera ufficiale e quindi alla formazione di un gusto massificato, inteso come miscuglio funzionale di punti di vista ideologici, culturali ed estetici⁴⁰. E poiché la massa, che si distingue anche per una

³⁴ In questo i *mass media* ebbero un ruolo decisivo: i resoconti dei raduni di massa documentati nel cinegiornale o nelle fotografie sui giornali costituivano un efficace mezzo propagandistico.

³⁵ In questo contesto bisogna menzionare il fenomeno di chi sta a guardare (è passivo), rimanendo una componente dell'atto collettivo e mantenendo tuttavia un certo distacco. Ha carattere ambivalente, poiché rimane al margine, ottenendo i "privilegi" dell'outsider, ma al tempo stesso partecipa. La sua posizione (guardare in silenzio, applaudire) non è solo un semplice sfondo, ma anche una forma per legittimare l'operato della massa.

³⁶ Ogni studente universitario deve seguire i corsi di marxismo-leninismo; nei posti di lavoro si organizzano corsi di formazione politica, verifiche, pagelle e classifiche varie consentono di appurare le posizioni ideologico-politiche.

³⁷ W. Benjamin, *Dilo a jeho zdroj*, Praha 1979, pp. 21-22.

³⁸ Il fatto che ruoli dirigenziali nel cinema e alla radio nazionalizzati fossero stati assegnati a V. Nezval e I. Olbracht testimonia l'importanza attribuita giustamente dai comunisti a queste istituzioni.

³⁹ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966 [1936], pp. 35-36.

⁴⁰ Qui rientra anche la fondazione della Biblioteca dei classici nel 1948, la pubblicazione di opere scelte di determinati scrittori (il più famoso fu il progetto di Gottwald e Nejedlý per la pubblicazione delle opere di Jirásek), le visite organizzate a spettacoli teatrali e così via. Queste forme erano inizialmente orientate a livello nazionale, presto però furono i sovietici a controllarle.

buona dose di tradizionalismo, oltre che per la predilezione di posizioni autoritarie, come notò Elias Canetti teme ogni contatto con l'ignoto ed è dunque una potenziale fonte di regressione culturale, le tracce di questo retaggio sono avvertibili ancora oggi⁴¹.

La cultura di massa portò ad accentuare l'importanza dei contenuti comunicati⁴², rafforzando la tendenza del pubblico a identificare le opere con la realtà. Perciò da un lato il rapporto con la realtà espresso nell'opera d'arte veniva seguito e controllato accuratamente, dall'altro lato non ebbe difficoltà ad affermarsi l'illusione (in base alla "maestria", all'"arte" di autori e interpreti) secondo cui il mondo è proprio così come viene rappresentato, o quasi⁴³. Questa manipolazione andava incontro sia all'interesse dell'establishment di offrire al pubblico di massa modelli interpretativi per spiegare il mondo, sia al bisogno del pubblico di unire l'utile, e cioè gli insegnamenti, al dilettevole, ritrovando linee guida atte a interpretare le proprie esperienze.

Una componente specifica della cultura di massa è quella forma di "cultura del popolo" per indicare la quale è invalso il termine "popolare" (cultura pop)⁴⁴. Il suo carattere cambiò ra-

pidamente: il retroterra istituzionale, organizzato e appoggiato dal governo centrale, andò ampliandosi, aumentarono l'offerta e l'accessibilità (grazie ai *mass media*, ma anche grazie all'aumento di tempo libero, ai bassi prezzi dei biglietti e così via), a poco a poco essa instaurò saldi legami con le correnti internazionali, le reazioni alle pressioni politico-ideologiche si alleggerirono e così via⁴⁵. Inoltre si formarono gradualmente tipi di canoni estetici abbastanza peculiari, che si fissarono in analogia ai canoni dell'arte "accademica", influenzando il carattere complessivo della cultura.

In questo contesto meritano attenzione almeno due momenti. Il primo riguarda la fortunata equazione "alto / basso" = "arte moderna / cultura popolare"⁴⁶, che perseguita la maggior parte dei critici sebbene non debba necessariamente avere un significato gerarchizzante o di valore. Al contrario, un aspetto emblematico della contemporaneità è proprio il fitto dialogo tra l'arte moderna (i cui protagonisti sono i rappresentanti dell'avanguardia che negli anni Sessanta vive un nuovo splendore) e la cultura popolare⁴⁷. Il secondo momen-

il fenomeno della cultura popolare è vincolato all'esistenza dei mass media (si veda ad esempio H. Gans, *Popular Culture and High Culture*, New York 1974; J. Santino, "Popular Culture: A socio-aesthetic approach", *Studies in Latin American Popular Culture*, 1996, 15, pp. 31-41), essa si differenzia dalla "cultura folklorica", che rappresenta un mondo a sé stante. Se lasciamo da parte la cultura folklorica, ciò non vuol dire che nel contesto del problema che stiamo seguendo essa non ebbe nessun ruolo. Si potrebbe senz'altro seguire il suo rapporto con la creazione dei "cantautori", il rapporto con le diverse forme di divertimento popolare e di attività culturali alternative (happening, feste con l'esibizione di gruppi e così via), con i problemi della creazione dilettantistica e altro ancora.

⁴¹ Ad esempio già negli anni Cinquanta appare la cosiddetta "satira comunale", sono tipiche le improvvisazioni di Werich e Horníček sul proscenio del teatro Abc, il cui tono si fonde anche con quello dei popolari varietà.

⁴² Questa equazione nasce con Adorno e Greenberg (si veda K. Varnedoe-A. Gopnik, *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, New York 1990).

⁴³ Un esempio tipico possono essere il collage o la pop art. Si possono citare anche molte forme di collaborazione creativa. L'opera di V. Reichmann può essere considerata esemplare (fotografie surrealistiche e caricatura politica), ma anche la partecipazione degli artisti alla cultura libraria (illustrazioni, copertine, rilegatura), l'ingresso dell'arte moderna negli appartamenti sotto forma di riproduzioni e manifesti, i concerti collettivi di cantanti pop e lirici e così via. Molti

⁴¹ E questo in due forme: per prima cosa non si può ignorare il fatto che le piccole collane di classici mondiali (la famosa Světová četba [Letture internazionali] e la Světová knihovna [Biblioteca internazionale], i cicli di opere liriche e sinfoniche mondiali e così via contribuirono alla notevole crescita del livello di cultura generale, influenzando lo standard culturale di alcune generazioni. Come seconda cosa un elemento significativo del gusto massificato è l'attaccamento alle preferenze riconosciute e affermate. Un esempio può essere il ritorno delle celebrità più amate e dei pezzi di musica popolare degli anni Sessanta fino agli Ottanta in testa alle classifiche di gradimento. In entrambi i casi non si può certamente trascurare il ruolo degli esperti che stabiliscono questi standard.

⁴² Del resto, il fondamento estetico del realismo socialista era la "riproduzione veritiera della realtà", la cui base teorica, e cioè la "teoria del riflesso", era imbevuta di discussioni scolastiche sul problema del "rapporto dialettico tra forma e contenuto".

⁴³ Si manifestò forse in maniera più marcata in alcuni serial televisivi, in cui l'unione tra l'abilità professionale degli autori (per esempio Dietl) e le performance degli attori più amati simulava quasi perfettamente questa illusione di realtà, rendendo gli attori ancora più apprezzati. Proprio il passaggio dalla cultura verbale a quella visiva rafforzò enormemente lo scambio tra la realtà e la sua rappresentazione.

⁴⁴ Questa definizione è indubbiamente problematica. Dato che

to riguarda il processo stesso di canonizzazione del “popolare”⁴⁸, che in Cecoslovacchia come in occidente marcò soprattutto gli anni Sessanta, caratterizzato da orientamento e fonti simili, sebbene diversamente circostanziati. Si concentrò principalmente sulla musica popolare. Dal mainstream, strettamente legato alle convenzioni della produzione istituzionalizzata dello “show business”⁴⁹, prendeva le distanze la corrente che abbinava posizioni pacifiste e battaglie per i diritti civili e l’uguaglianza sociale e politica (e in questo senso acquisì quasi i tratti di un movimento sociale) a una diversa concezione dell’arte e del divertimento⁵⁰. La musica popolare rock e successivamente punk costituì determinati standard che rispondevano al gusto e alle posizioni di diversi segmenti della popolazione, soprattutto dei giovani, influenzando significativamente l’intera scena della cultura popolare.

La cultura popolare di massa sorprendentemente accentuò il ruolo del mercato anche nella situazione di allora. La possibilità della regolazione autoritaria a cui il regime aspirava nelle sue intenzioni centralizzatrici fu indebolita dalla comparsa di un “cliente” forte, anonimo e ipotetico. Con la sua richiesta ibrida di cose conosciute, collaudate, apprezzate, ma anche

nuove contribuì sia alla popolarità delle star (gli eroi della cultura di massa), sia alla diffusione delle mode. L’“essere stravaganti” diventò parte integrante dell’atmosfera culturale dell’intera società, in particolare della gioventù. E inoltre il mercato introdusse nell’opera il concetto di godimento e la necessità di innovazione. Non si trattava di semplice causalità (l’innovazione come fattore di aumento del valore “di mercato” dell’opera), ma di uno spostamento nel concetto di innovazione, che diventa valore e fine autonomi. Questo da un lato stuzzicò la creatività, dall’altro rese più difficile distinguere il “nuovo” dal “buono”. Proprio in quest’ambito il regime s’impadronì avido del ruolo di arbitro, delegandolo ai suoi esperti: critici, teorici e così via.

La cultura alternativa

Uno degli attributi fondamentali del regime comunista era l’inibizione del libero pensiero; ciò avveniva in due modi. Il primo punto consisteva nella severa selezione del patrimonio culturale: molti autori, opere e intere discipline scientifiche ricevettero il marchio di “sgradito” e ogni tentativo di accoglierli nell’insieme del sapere codificato, che spesso richiedeva un “commento critico marxista”, era considerato un atto sospetto di riabilitazione. Era poi triste che sulla lista dei “non desiderati” non figurasse solo la produzione più recente (inclusa quella filomarxista), ma anche le opere di classici antichi e moderni. La compensazione dei deficit culturali (anche solo a livello di informazioni elementari, per non parlare della pubblicazione di opere) aveva da un lato il carattere della scoperta, ma veniva anche stigmatizzata come reazionaria. Il secondo punto, collegato al pensiero e all’arte contemporanei, dipendeva dall’assenza assoluta di un meccanismo in grado di gestire l’anticonformismo e di una istituzionalizzazione dell’innovazione. In questo senso il regime era conservatore in modo spasmodico e ridicolo. Tutto ciò che era nuovo era sospetto, come se nascondesse in sé pericoli sconosciu-

processi, forme, quadri, strategie e significati dell’arte moderna vengono implementati nella cultura popolare spesso senza che il pubblico conosca la loro provenienza (per esempio nel cinema).

⁴⁸ Si veda ad esempio R. Markowitz, “Canonizing the Popular”, *Cultural Studies*, 1992, <<http://home.earthlink.net/~rmarkowitz/canon.html>>;

J. Santino, *Popular culture*, op. cit.

⁴⁹ La sua variante socialista era costituita da celebri competizioni trasmesse in televisione, come *L’usignolo d’oro* o la *Lira di Bratislava*, dai celebri programmi di Capodanno, dai varietà e così via. La conferma internazionale del nostro “buon livello” veniva poi garantita dall’organizzazione Intervize, nell’ambito della quale festival e competizioni a premi venivano trasmessi dalle televisioni dei paesi socialisti.

⁵⁰ Fu preannunciata dal forte interesse per i beatnik americani. La loro opera, che reagiva alla minaccia dell’individualismo, alla crescita della burocrazia, al boom dei mass media, a diverse pratiche di inibizione sociale nei confronti dell’anticonformismo e della deviazione (ad esempio dell’omosessualità), da noi assunse perfino le dimensioni del culto, diventando il simbolo della liberazione e rimanendo, in un certo senso, un valore dominante nel concetto di cultura alternativa e underground fino ai giorni nostri.

ti, subdoli, imprevedibili, in linea di massima ostili. L'energia spesa dal regime per seguire la "linea" e controllare ogni sorta di "deviazioni" piegò le forze vitali dell'attività e della creatività umane, che figurano tra gli attributi essenziali della cultura moderna. Ne risultò un perenne conflitto tra potere totalitario e cultura, la cui intensità oscillava a seconda delle forme e della forza di repressione e restrizione a cui mirava il regime.

Questo conflitto aveva diversi piani, su cui si formavano strategie differenti per l'affermarsi delle nuove correnti di pensiero, opinioni, procedimenti e opere d'arte, e che crearono il terreno per una cultura alternativa.

Si trattava soprattutto delle tensioni tra i due schieramenti all'interno del regime: tra gli organi di potere con i loro fidi servitori e gli intellettuali comunisti "riformisti", la cui partecipazione al regime era guidata, con motivazioni varie, da un certo coraggio di riflettere e innovare⁵¹. Grazie a loro si tentò di ingentilire il regime, di concepire l'ideologia ufficiale in maniera più libera, di spostare il limite della produzione culturale tollerata e così via. Erano tentativi che rimanevano entro i confini del regime, sintomo del suo istinto di autoconservazione, ma portarono tuttavia a una maggiore libertà d'azione. Alla base di un secondo livello del conflitto col potere c'era poi l'accento, più o meno consapevole, sulla responsabilità nei confronti di se stessi, della propria professione, dei propri settore e opera. Qui si formavano strategie di concessione nei confronti delle pressioni e pretese esterne, non senza conseguenze conflittuali per l'identità personale e la continuità biografica. Infine, un terzo livello del conflitto era marcato dalla tensione tra le pressioni ufficiali e il riferimento costituito dal pubblico. Il desiderio di popolarità e di gloria o almeno di gradimento da parte del pubblico era generalmente fonte di notevole instabilità comportamentale e di in-

consistenza, causando passaggi tra i due schieramenti di riferimento. Le strategie del "doppio gioco", che fiorirono facilmente e con grande successo tra gli addetti ai lavori, aprirono ad hoc le porte alle improvvisazioni che ispirarono molti modi di procedere della cultura alternativa. Il modello situazionale di rappresentazione basato sul soggetto fisso offriva un'infinita gamma di variazioni, sul cui sfondo si nascondevano sempre scuse che si appellavano alla mancata comprensione della performance in questione.

Su tutti e tre i livelli si svilupparono complicate strategie di compromessi e patti personali. Nello spazio ceco (o cecoslovacco), relativamente limitato, l'intreccio delle funzioni ufficiali, dei legami interpersonali e dei caratteri personali era abbastanza trasparente. Il regime, che aspirava a collocare nelle funzioni direttive compagni leali e fidati, doveva spesso rinunciare alle competenze specifiche, il che dava una certa possibilità di aggirarle o eluderle. Inoltre la parte moderata delle persone attive nel campo della cultura manifestava di tanto in tanto maggiore tolleranza nei confronti di fenomeni d'"innovazione", arrivando perfino a coprirli dal punto di vista ideologico e istituzionale. Tutto ciò si proiettava in giochi complessi che si svolgevano sul terreno delle "reti sociali".

In questo spazio si trovavano varie forme (artistiche, spirituali, creative e d'idee) di "diversità" culturale, oggi definite cultura non ufficiale, semiufficiale, alternativa, underground, dissidente, clandestina, parallela, sotterranea, d'opposizione, indipendente e altro ancora. I loro confini erano mobili e confusi, le transizioni dalle une alle altre più o meno continue, si accavallavano e si compenetravano a vicenda, collaboravano o si ignoravano⁵². E si distingue-

⁵¹ Del resto, proprio in questo contesto nacque l'idea secondo cui una cosa può essere trasformata solo dall'interno. L'ingresso nelle strutture ufficiali (e soprattutto l'ingresso nel partito comunista) era spesso guidato da buoni propositi.

⁵² Ciò si proietta anche nelle difficoltà con cui, secondo le loro testimonianze, ebbero a che fare gli esponenti stessi della scena culturale tentando di definire la propria posizione. Ad esempio i rappresentanti della Sezione Jazz ritenevano di essere l'anello di congiunzione ora tra la cultura alternativa e l'underground, ora tra l'underground e la cultura ufficiale; alcuni tra coloro che si accostarono all'underground protestavano contro questo fatto e dall'altra parte, tra le file della

vano decisamente per il modo diverso, anche a seconda del periodo, di manifestare le posizioni politiche contrarie al regime.

L'underground culturale rappresentava uno dei poli di questo scenario, si esprimeva con l'indifferenza o il rifiuto del regime totalitario o delle sue istituzioni e rappresentava una forma d'opposizione consapevole. Sebbene storicamente differenziato al suo interno⁵³, aveva come denominatore comune tratti generali quali il marcato orientamento verso l'ambito artistico, l'indipendenza dell'artista, la chiusura in un mondo specifico e la conseguente formazione di isole culturali relativamente ristrette. E inoltre il secco rifiuto di ricoprire una posizione politica consapevole; fu il regime a rendere politiche le attività dell'underground. Vi era inoltre la spontanea osservanza di una specifica "morale spirituale" (l'accento posto sulla genuinità, autenticità, integrità dell'autore portò perfino al disinteresse per il grande pubblico e al disprezzo della professionalità⁵⁴ – cosa che poteva essere motivata dall'iniziale dilettantismo – e a una poetica particolare, piena di slang, volgarismi, descrizioni naturalistiche di scene sessuali, "bruttezza estetica" e così via) e molta indolenza nei confronti delle norme sociali di comportamento. Essa ebbe molteplici fonti e conseguenze: il rifiuto del regime si fuse con il rifiuto della morale borghese e consumista (ad esempio riguardo al precetto "non lavorare per il regime" non si riusciva a distinguere bene quando l'accento cadde sul verbo e quando sul sostantivo), venne meno la differenza tra il comportamento anticonformista, socialmente deviato e addirittura patologico (tratto sintomatico della vita dei cosiddetti asociali)⁵⁵, l'emulazione dei modelli ebbe un

ruolo di rilievo (tra le fonti di ispirazione esterne c'erano principalmente i beatnik americani e alcuni gruppi musicali stranieri). In questo senso l'underground era uno stile di vita:

L'underground non si può suonare, non è uno stile musicale... e neanche pittorico o letterario, non è uno stile artistico, è uno stile di vita, nell'underground ci può stare pure un profano" (Filip Topol).

Alcune persone furono allontanate dall'underground proprio da questo elemento:

Frequentavo persone appartenenti all'underground, ma che io abbia vissuto programmaticamente nell'underground, quello no (Bedřich Lázr).

L'altro polo era il dissenso. Come l'underground, era una forma di opposizione verso il regime e le sue istituzioni, ma era strutturato e motivato diversamente. Dato che si dedicava ad attività intellettuali e alla riflessione di correnti di pensiero (filosofico, scientifico, ideologico e altro), all'analisi critica della situazione sociale reale e del contesto politico e più tardi anche alla politica concreta, fu fortemente marcato dalla segretezza e dalla clandestinità, procurandosi così maggiore attenzione da parte degli organi di potere⁵⁶.

Anche se fosse stato possibile rintracciare indizi di questo fenomeno già negli anni Cinquanta⁵⁷, il dissenso si costituì solo negli anni Settanta. In un certo senso fu soprattutto il regime stesso a contribuire alla sua nascita, quando nelle purghe di massa liquidò non solo l'intera ala comunista riformista, ma devastò sostanzialmente l'intero potenziale intellettuale della società. Gli intellettuali, perso il contatto con il pubblico, orientarono la propria attività verso l'interno, verso i loro simili. Un fattore

o Jirus: "Mi sono sempre detto che tutto ciò, anche il carcere, appartiene al rock'n'roll" (Milan "Mejla" Hlavsa).

⁵³ Si veda ad esempio B. Dayová, *Sametová filosofová*, Brno 1999.

⁵⁴ L'eliminazione massiccia dell'opposizione politica e di tutti coloro che "la pensano diversamente" (come professori universitari, scienziati, pubblicitari, sacerdoti e così via), accompagnata all'intimidazione, al licenziamento dal lavoro, al carcere, impedì quasi del tutto la nascita di un fenomeno simile. Si può parlare dunque – tralasciando il fatto che il dissenso si spostò nelle carceri, nei campi di lavoro e nell'emigrazione – solo di atti individuali sotto forma di "scritti per il cassetto".

cultura ufficiale, erano sempre più numerosi i tentativi di accostarsi alla cultura opposta. E nemmeno gli esperti di questa problematica riescono a fornire classificazioni più precise.

⁵³ Si veda M. Pilař, *Underground*, Brno 1999, p. 29; M. Machovec, "Šestnáct autorů českého literárního podzemí (1948-1989)", *Literární archiv*, 1991, 25, pp. 41-77.

⁵⁴ Molti musicisti si vantano di non aver mai considerato se stessi come musicisti, i poeti come poeti e così via.

⁵⁵ E molti vi fanno riferimento in maniera esplicita, come Bondy

decisivo, però, fu la nascita di Charta 77, che divenne la piattaforma organizzativa del dissenso. Ma non solo: agì come stimolo, risvegliò dal torpore e spinse all'attività altri piccoli gruppi al di fuori di essa. La produzione di samizdat, i seminari e le mostre negli appartamenti, il teatro nelle case e così via divennero strumenti decisivi per la difesa del libero pensiero e della cultura indipendente nel corso degli anni Ottanta. Di certo non tutto entrò nel raggio d'azione di Charta 77, tuttavia l'elemento del dissenso, che segnò tutti questi sforzi, ebbe il suo punto di partenza in quel movimento.

E ciò vale anche se il dissenso suscitò pure reazioni negative, in particolare nell'underground (più precisamente nei suoi protagonisti), soprattutto per il suo legame con gli ex comunisti:

L'underground si è cristallizzato in modo completamente diverso dal dissenso. C'era una differenza generazionale e poi nell'underground non c'era piena fiducia negli uomini del dissenso per il loro passato recente... Mentre i dissidenti versavano continuamente lacrime e si lamentavano del loro destino, delle carriere distrutte che dovevano culminare dopo il 1968, perché erano perlopiù persone che negli anni precedenti avevano ottenuto vantaggi dal regime comunista... dunque l'underground si rallegrava perché non aveva nulla da perdere. L'underground era formato da ragazzi che non potevano scendere più in basso sulla scala sociale (Egon Bondy).

Nel nostro caso non si poteva parlare propriamente di dissenso e io, in qualche modo, non ho mai capito molto bene quel termine se collegato a noi. Sicuramente acquisì un significato un po' diverso, il termine dissidente... forse nel senso di un qualsiasi oppositore dell'attuale regime... non eravamo affatto oppositori completi e metodici, volevamo semplicemente conservare la nostra gioia e la nostra normalità (Milan "Mejla" Hlavsa).

Analogamente, l'underground prese le distanze dal dissenso per via del suo legame con la "zona grigia"⁵⁸. In questo modo negava tuttavia il suo proclamato carattere apolitico.

⁵⁸ "Il dissenso comunicava in maniera insolitamente intima con la cosiddetta zona grigia, e cioè con chi si dichiarava anti-comunista, antistalinista, antitotalitarista e allo stesso tempo era attivo soprattutto nella sfera culturale del regime passandosela bene, con stipendi e cachet alti. E con queste persone, in particolare nella sfera culturale, il dissenso comunicava molto intimamente. A noi dell'underground non veniva neanche in mente di avvicinarci a queste persone. Per esempio nessuno degli esponenti dell'underground è mai stato al teatro Semafor o in teatri simili. Semplicemente quello che puzzava di regime e quattrini non esisteva per l'underground.

La più vasta piattaforma della cultura non ufficiale è però costituita da una grande varietà di attività, designate in genere come "alternative"⁵⁹. Il loro tratto comune è la deviazione dalla corrente culturale dominante o prevalente (mainstream), che in questo caso è rappresentata dalla cultura ufficiale – e anche massificata e consumista – del regime del socialismo statale, il che non significa che la corrente di riferimento non avrebbe potuto essere magari l'underground o il dissenso ("L'alternativa ai circoli dissidenti letterari" – Jáchym Topol). A ciò si aggiungono altre due proprietà più generali: per prima cosa il legame con la visione esistenzialista ("L'alternativa alla vita si manifesta in ogni generazione" – Karel Šrpn) e come seconda cosa è spesso incorporata gradualmente proprio nella corrente principale dalla quale aveva voluto distinguersi.

Quindi ciò che era alternativo venti oppure cent'anni fa, oggi è la corrente principale... Oggi l'alternativo è il borghese, quello che vive in tranquillità, che non ha bisogno di provocare... È come se la cultura alternativa si stesse mangiando la coda, ecco (Jáchym Topol).

Questo aspetto è particolarmente avvertibile se si guarda ai cambiamenti successivi al 1989, quando gli esponenti della cultura alternativa cominciarono a ribadire in maniera ben

Queste persone non esistevano per l'underground. Si arrivò a situazioni assurde, come quando ad esempio Jirous proclamò che non si poteva andare nemmeno a sentire la Filarmonica ceca e mi venne rinfacciato che io andavo al Rudolfinum regolarmente due volte alla settimana, perché chi suonava nella Filarmonica ceca era un collaborazionista. Perfino cose di questo tipo, insomma [...], non si trattava di una disputa accademica davanti a una birra, si stampavano polemiche al riguardo sulla stampa underground" (Egon Bondy). È opportuno un accenno al concetto di "zona grigia"; normalmente si ritiene sia nato qui alla fine degli anni Ottanta. Nella sociologia occidentale però si manifesta già nella prima metà degli anni Ottanta in relazione all'analisi di quelle parti del mondo morale dominate dalla lealtà sociale. Non è una scelta né arbitraria, né razionale, ma un segno implicito dell'ambiente in cui il sistema esplicito, che vede il mondo in bianco e nero, ha perso il senso pratico (si veda A. Jacobson-Widding, *Identity: Personal and Socio-Cultural*, Stockholm 1983, p. 16).

⁵⁹ Le denominazioni di cultura (arte) alternativa e underground sono d'importazione. I fenomeni che esse definivano in occidente suscitavano però da noi un sorriso parecchio indulgente ("Ci dicevamo questo sì che è un underground impeccabile, andremo a un festival dove ci saranno diecimila persone, nessuno le picchierà... C'era una sorta di orgoglio romantico per la [nostra] situazione" – Jáchym Topol).

più chiara il carattere diffuso (poteva trattarsi del rapporto con l'arte commerciale, quando scomparvero "le rigide partizioni, ecco l'alternativa, ecco il commercio. Io penso che questi canoni non siano più attuali, dal mio punto di vista, direi piuttosto che chi ci lavora troppo, prende energia e potenza in quanto più debole" – anonimo) o il cambiamento complessivo della situazione culturale, segnata dalla svolta postmodernista:

Se viviamo dunque nella frammentata, frantumata epoca postmoderna, non c'è proprio nulla che predomini. E qualsiasi cosa cominci in qualche modo a definirsi in disparte, viene immediatamente tritata per il consumo, quindi la cultura alternativa davvero non ne trae vantaggio, perché è permesso tutto, perché proprio le regole cui la gente si è attenuta per cento o mille anni sono soppresse, annullate (Jáchym Topol).

La cultura alternativa è non solo sempre collegata alla corrente principale, ma finisce per diventare essa stessa la corrente principale.

I PARAMETRI SOCIOLOGICI DELL'ALTRA CULTURA

Il rapporto con il regime

Il particolare ritmo ciclico dei cambiamenti del regime non solo determinò il suo mutevole rapporto con le correnti alternative intellettuali e artistiche, con gli indirizzi ideologici o le posizioni politiche, ma anche, viceversa, l'approccio dei loro esponenti verso il regime stesso. Più il regime era liberale o debole, più spesso si manifestavano tendenze alla coesistenza; al contrario, più esso si rivelava duro e spregiudicato, maggiormente avvertibili erano le tendenze alla fuga dal suo raggio d'azione, sotto forma di emigrazione, fuga nella clandestinità effettiva e interiore, nella sfera privata. E maggiormente incisive erano la renitenza e l'opposizione che questa fuga portava con sé. In una periodizzazione storica semplificata, proprio gli anni Sessanta, in particolare la loro seconda metà, si distinsero per la diffusione della cultura tollerata dal regime (semiufficiale) – ciò non significa che non sia rimasto anche allora un ampio spazio per la clandestinità – e, assieme alle illusioni sulla sua democratizzazione e sul suo indebolimento, anche una minore opposizione nei

confronti del regime. Prevaleva un'atmosfera di coesistenza con il regime, che sfociò persino nelle aspettative ottimistiche di una sua riforma radicale. Invece nel corso degli anni Ottanta, quando nella società si formò una vasta rete di attività parallele, i contatti con il regime acquisirono soprattutto un carattere funzionale, finalizzato a precisi scopi e interessi.

La coesistenza della cultura parallela con il regime avveniva su due livelli di base: istituzionale e personale. Nel primo caso, che caratterizza soprattutto il periodo conclusosi alla fine degli anni Sessanta, si trattò di maggior libertà e apertura nell'ambiente istituzionale: teatri, case editrici, scuole, associazioni di artisti, diversi apparati culturali, mass media e così via spostarono il confine del tollerato inserendo nei propri programmi una cerchia sempre più ampia e più variegata, dal punto di vista concettuale ed estetico, di autori e opere cecoslovacchi ed esteri. Oggi quel periodo richiama ricordi nostalgici per molti di coloro i quali lo vissero, anche perché era "tutelato" di fronte alla pressione dei criteri commerciali⁶⁰. La forza della nostalgia si basa su una particolare capacità della memoria umana, quella di selezionare nel passato tutto ciò che il mondo attuale non fornisce a sufficienza. Non è una semplice espressione dei ricordi di un pezzo della propria vita, bensì in essa si cela anche un elemento conservativo di resistenza nei confronti delle situazioni nuove. Non si riesce ad adeguarsi ad alcune novità e quindi si guarda al passato, quando "comunque ce la si faceva", per cercare autorevolezza e giustificazione della propria posizione.

⁶⁰ La nostalgia è una componente usuale delle autobiografie. Se tralasciamo la sua dimensione "terapeutica" (tranquillizzare la coscienza attraverso i ritorni nostalgici), davanti a un pubblico essa agisce soprattutto come strumento di idealizzazione del passato. Per mantenere il proprio status davanti alla comunità, si ricorre a diverse forme di glorificazione della propria vita passata e, aiutandosi con traslazioni di significato e interpretazioni indipendenti si cerca di ottenere la reputazione di vittime innocenti, di modesti eroi di tutti i giorni, di gente che si sacrifica e così via. Un tipo specifico di nostalgia consiste nello sminuire, sia con l'accentuazione dei lati umoristici del passato (spesso sotto forma di umorismo nero), sia minimizzando l'interpretazione della propria esperienza.

Così la nostalgia acquisisce una sfumatura etica, poiché la resistenza alle circostanze di vita attuali riceve un'impronta in termini di valore (è il caso dell'argomentazione etica riguardo all'avversione per lo stile di vita consumista, per l'individualismo pragmatico e così via).

È interessante l'arbitrarietà della nostalgia, sia che si manifesti rievocando esperienze passate selezionate, sia con un agevole spostamento nel tempo: essa si rivolge con la stessa facilità al periodo dell'infanzia o della giovinezza e all'epoca delle nonne, o a periodi recenti. E nel farlo si aiuta con la letteratura o con i racconti dei conoscenti, che fungono da mediatori per l'ambiente e il periodo di cui gli interessati non hanno esperienza personale. Come risultato si hanno immagini-mito di idillio bucolico, così come immagini-mito della fioritura culturale negli anni Sessanta.

Il secondo caso è collegato al fenomeno delle protezioni. Si tratta di uno dei momenti più controversi e delicati della nostra cultura, sia che si leghi a personaggi di spicco o alle azioni di funzionari "senza nome". Anche qui con una certa approssimazione si può parlare di una differenza tra la situazione degli anni Cinquanta e Sessanta e quella degli anni Settanta e Ottanta. Nel primo periodo erano presenti principalmente tendenze al riformismo all'interno del regime, i cui protagonisti, e di conseguenza anche i loro pragmatici scrivani, erano quasi tutti membri del partito comunista e portavano dunque nelle loro biografie molte testimonianze della partecipazione personale agli orrori del periodo precedente. La loro propensione alle riforme portava con sé necessariamente una maggiore propensione ad altre forme di creazione innovativa. Nel secondo periodo però le protezioni tornarono nuovamente sul piano della scelta personale e del "doppio gioco"⁶¹. Mentre nel primo periodo si trattò dunque so-

prattutto di una coesistenza istituzionale all'interno del regime, nel secondo il tutto restò al livello dei contatti personali tra coloro che si trovavano oltre i suoi confini e le persone "della struttura".

La cultura ai margini

Uno dei tratti fondamentali della cultura alternativa è la sua localizzazione al margine sociale, culturale, economico e in fondo anche spaziale della società. È una conseguenza dello sforzo del regime totalitario di mantenere lo status quo, che bloccò ogni possibilità di integrazione della ricca offerta di "prodotti" culturali e di un'arte nuova e originale. Inoltre, poiché spendeva la maggior parte delle sue "energie culturali" in opere negative (impedendo una cosa, vietandone un'altra, rendendone impossibile una terza e così via), esaurì velocemente anche le fonti della sua ri-produzione culturale, e cadendo infine nella noia banale e ripetitiva. Le correnti innovative e creative si spostarono al margine della scena culturale. Il suo centro era costituito solamente da tre ambiti: l'opera originale da sfruttare ai fini di servizio, i classici deformati da molte restrizioni della censura e l'ambito ben controllato della cultura massificata.

Una componente di questa specifica chiusura era il meccanismo dell'esclusione, che favoriva con vantaggi, privilegi e possibilità gli uni, escludendo al contempo da questo processo gli

rich); più spesso si trovano riferimenti a Nezval, Halas, Hofmeister e altri, nomi di direttori delle istituzioni culturali (J. Řežáč della Odeon, J. Šiktanc di Mladá fronta e altri) oppure solo la funzione (direttore del teatro, segretario del comitato distrettuale del partito). Il tono conciliante echeggia nell'ambiente extrapraghese, dove la protezione di Praga aveva un ruolo particolarmente importante. Nelle testimonianze personali di coloro che sperimentarono questo sistema, queste persone sono caratterizzate da espressioni come: "Fu per loro una soddisfazione personale", "avevano una coscienza", "facevano una buona politica di adattamento", "era atipico", "agiva secondo il proprio giudizio", "ebbe un enorme merito nel... ", "riuscì a fronteggiare i poliziotti" e via dicendo. Dalla parte opposta, rappresentata principalmente dall'underground, non mancano forti accuse di doppio gioco, di "collaborazione con il regime", di calcolo e cose del genere.

⁶¹ Nei racconti degli esponenti della cultura alternativa compare una grande quantità di nomi e avvenimenti che hanno a che fare con il fenomeno delle protezioni. Il caso limite è rappresentato da situazioni assurde (per esempio l'intervento di uno degli iniziatori dei processi più duri contro i traditori della politica culturale del partito, V. Kopecký, a favore di J. We-

altri⁶². A questo scopo servirono la censura, le procedure selettive nell'ammissione scolastica, a certe funzioni professionali o a determinati eventi (mostre, concerti e così via), varie forme di "verifiche di qualità" ma soprattutto forme di esclusione (l'esclusione dal partito o dall'associazione degli artisti, la "cacciata" dal lavoro, i divieti di apparizione sui media, i divieti di pubblicazione e così via) legittimate ideologicamente e compiute alla luce del giorno. Si venne dunque a creare una specifica atmosfera, caratterizzata soprattutto dalla tendenza a chiudere un occhio su sfruttamento e estorsione (sia dei privilegiati, che volevano mantenere la propria posizione, sia di coloro che volevano ottenerne una, ma principalmente degli stessi esclusi) e alle varie tattiche per tentare, almeno qualche volta, di "mangiucchiare" un pezzetto della torta del regime (magari con uno pseudonimo o un nome straniero). Inoltre, poiché la minaccia dell'esclusione riguardava soprattutto chi, nella competizione intellettuale, professionale o creativa, rappresentava la concorrenza più temibile per gli uomini al potere e per i privilegiati, essa divenne una componente della difesa dei mediocri, spostando il confine della flessibilità morale.

Una delle reazioni possibili a questa situazione era la scelta consapevole di restare preferibilmente ai margini.

Gli artisti giudiziosi e civili devono automaticamente riunirsi, spostarsi altrove. Se il presunto centro è impolverato [...], be', allora non ci rimane altro che rifugiarsi semplicemente ai margini (Ivan Jirous).

La motivazione etica di tale decisione, della decisione cioè di mantenere il proprio giudizio e la propria onestà, è accompagnata da elementi sociali (ottenere "uno spazio comunicativo sostitutivo" – Jiří Smrček; "La comunità ai margini è forse la migliore" – Milan "Mejla" Hlavsa) e politiche ("Non volevo entrare nel partito, e allora ho voluto scegliere qualcosa al margine.

È anche il leitmotiv della mia vita... rimanere in disparte" – Jarmila Johnová)⁶³.

I meccanismi di esclusione, però, non erano affatto a senso unico, bensì bilaterali: anche i gruppi di esclusi tendevano a isolarsi dagli altri, e non solo dai privilegiati evidenti, costruendo un "recinto comunicativo". Nasce così la situazione della "doppia chiusura": neanche alle comunità chiuse degli outsider era facile accedere. Lo provò sulla propria pelle una serie di comunisti colpiti dalle "purghe" nel partito. Sebbene molti non cambiarono le proprie convinzioni, sperando di poter tornare⁶⁴, e quindi preferirono allontanarsi e continuare a mantenere le distanze dai gruppi socialmente emarginati ed esclusi, una parte di loro (soprattutto dopo le purghe di massa degli anni 1969-1970) si trovò in una situazione in cui l'aver posseduto la tessera del partito era diventato un marchio che evocava sfiducia e rifiuto ("non si sfugge dai comunisti, chi è cresciuto con loro, ha agito e ha usato il potere, continua semplicemente a pensare allo stesso modo" – Jarmila Johnová). Nell'ambito della cultura alternativa, una reazione uguale, se non ancora più severa, era causata dal ricordo del loro precedente atteggiamento (di censura) a favore del regime e della loro produzione apologetica (tra le opinioni più clementi ad esempio: "Kohout scriveva certe poesie che io, quando le leggevo da ragazzino, mi vergognavo del fatto che qualcuno potesse scrivere cose del genere" – Helena Fišárková – V. Jirkal). Inoltre loro stessi contribuivano a questo processo: come se la loro posizione privilegiata nel passato li giustificasse a richiedere una posizione privilegiata anche nella nuova società, che a ciò reagiva spesso con irritazione:

⁶³ Proprio questo fattore politico accompagnò le vite di quasi tutte le nuove generazioni. La decisione di "non entrare nel partito" faceva presagire un certo indirizzo esistenziale, che non solo rendeva difficile la carriera (come simbolo di autoaffermazione, successo e relativi privilegi), ma rettificava spesso gli ideali e gli scopi esistenziali, determinando i parametri dello stile di vita.

⁶⁴ Sarebbe sicuramente interessante seguire le sorti di questo gruppo fin dagli anni Cinquanta, e soprattutto di coloro che non solo furono indirizzati "alla produzione", ma conobbero anche i processi comunisti e il carcere.

⁶² M. Píluša [M. Petrušek], "Teorie sociální exkluze a naše realita", *Sociologický obzor*, 1988, 2.

di colpo semplicemente mi accorsi di essere proprio un cretino ad andarci, che non aveva alcuno scopo e allora vidi anche quelli che nel '69 o nel '70 erano stati cacciati dal partito. In realtà continuavano a essere comunisti, erano allergici al fatto che ci fosse improvvisamente un non comunista che diceva cose diverse. Si sentivano feriti e pensavano di dover condurre il gioco, che ora loro sapevano quale era il modo giusto di agire, solo che avevano avuto la sfortuna di essere stati espulsi nel '70... (Helena Fišárková – V. Jirkal)⁶⁵.

Il problema dell'emarginazione culturale ha naturalmente una dimensione più generale che si manifesta in due forme. La prima è influenzata dalla tradizionale interpretazione in chiave romantica dell'artista, che rimane isolato in mezzo agli altri, spesso in contrasto con loro, indifferente al riconoscimento della società.

Non ci vedo proprio nulla di alternativo nell'andare per protesta al manicomio contro l'esercito e poi finire a distribuire il carbone e venire semplicemente... completamente declassato, sì, non è per niente un'alternativa, significa solo vivere ai margini, cosa che ha pure questa una lunghissima tradizione, si pensi, non so, a Jack London o ai poeti maledetti... stare ai margini ha una lunghissima tradizione, non è stata la trovata di un alternativo ai tempi del bolscevismo... (Jáchym Topol).

La seconda fonte di emarginazione culturale consiste nella tendenza della società moderna al consumo di massa che si è impadronita anche della cultura. La produzione artistica e culturale diventa una componente del mercato, e inoltre cambiano i parametri di ciò che si pretende dall'autore, obbligato a sottostare a un processo di comodificazione: se tenta di evitarlo, o viene emarginato oppure si rifugia volontariamente ai margini. E proprio nello spazio periferico trova la comunità che corrisponde ampiamente alle sue idee di libertà e indipendenza.

Le civiltà contemporanee tecnologiche e consumiste relegano la vera creatività ai margini della società. Quindi le persone emarginate dalla società devono tenersi in contatto, cosa che risulta estremamente difficile perfino nell'era della cosiddetta rivoluzione informatica (Egon Bondy).

Deve certamente adattarsi al contempo al regolamento e al sistema di valori di questo ambiente – e questo anche nel caso in cui si muova in cerchie relativamente limitate di persone a lui affini – un regolamento che si definisce in maniera negativa nei confronti del mondo circostante, dal quale viene viceversa espulso, negato, seguito con diffidenza, perseguitato e criminalizzato.

Lo spostamento al margine della società degli esponenti della cultura alternativa e principalmente di quella underground (“stare in quell'ambiente era marginale, sì, periferico, piuttosto che alternativo” – Jáchym Topol) dipende da un'altra sua caratteristica: si tratta di una cultura marcatamente minoritaria. In questo senso costituisce il polo opposto della cultura massificata, distanziandosene esplicitamente. Ciò si proietta soprattutto nell'atteggiamento degli artisti e nelle loro opere. Non essendo condizionati dalla quantità di pubblico (tocca soprattutto al pubblico trovare gli artisti underground e non viceversa), possono facilmente sottrarsi alla pressione delle regole formalizzate, oltrepassare i confini dei generi e dei canoni, liberare la fantasia, la voglia di giocare, l'estro creativo, ma soprattutto dare sfogo alla soggettività. Anche il fenomeno della mobilità culturale ha un significato specifico: nel complesso, il frequente transito tra gruppi e aggregazioni, come pure nella produzione (sia essa pittorica, musicale o poetica) unita alla migrazione, che accompagna la vita ai margini, aumenta l'importanza delle performance eseguite “qui e ora”, che lasciano tracce nell'anima di chi vi partecipa e solo con difficoltà vengono ripetute e ricostruite. Quando vengono inserite nella storia della cultura (in particolare in quella orale, tramandata attraverso le narrazioni) si trasformano facilmente in leggende che continuano a vivere di vita propria⁶⁶.

Per ogni regime non è facile regolare e controllare la periferia della società, è un compi-

⁶⁵ L'ingresso di comunisti espulsi in un ambiente dove la politica era ritenuta sconveniente, in un ambiente i cui membri nemmeno nel 1968 avevano scritto gli slogan “Votate Čísař!”, ma i più beffardi “Votate Zappa!”, significava al contempo la sua politicizzazione di fondo che, dopo l'istituzione di Charta 77, assunse dimensioni nuove.

⁶⁶ Anche se in questa accezione si cita soprattutto la cosiddetta *action art* (P. Morganová, *Akční umění*, Olomouc 1999), questa tendenza ha una più estesa validità.

to quasi irrealizzabile. Le aggregazioni piccole, variabili, mobili e fragili, con un pubblico di nicchia, portabandiera della cultura alternativa e underground, non erano affatto un facile bersaglio neanche per un regime totalitario con un enorme apparato repressivo. Esso doveva quindi impegnare tutte le strategie disponibili per riuscire nell'intento. L'isolamento degli esponenti di tale ambito periferico dal pubblico e dal loro settore di attività si accompagnava alle intimidazioni dei loro amici e conoscenti; il silenzio riguardo alle loro attività si mescolava ai divieti (di pubblicare, viaggiare, lavorare nel settore e così via); l'esclusione professionale sfociava nel declassamento sociale; la diffamazione e la disinformazione diventavano un marchio (di nemici, agenti, devianti, pseudoartisti) che si trasmetteva alla famiglia e agli amici; i tentativi di ricatto si univano alle intimidazioni, alle offerte di collaborare come delatori; la criminalizzazione, la continua ispezione, le vessazioni della polizia portavano a condanne e al carcere (con funzione esemplare) e così via. A ciò si univa una strategia di paralisi graduale: il regime conduceva sì una politica di "direzioni" energiche, regolative, restrittive e repressive su tutto il territorio, ma non era facile realizzarle velocemente a scapito dei piccoli e mutevoli gruppi e dei singoli ai margini. Nemmeno nel caso della polizia di stato:

Gli agenti della polizia segreta si concentrarono dapprima sull'underground e quando ebbero l'impressione di averlo in pugno e sotto controllo, passarono alla cultura alternativa, poi l'abbandonarono e passarono (sempre di seguito) alla Sezione Jazz. E così andò avanti a lungo. Poi presero Kocáb e Mišík. Sempre, semplicemente, una cosa dopo l'altra... (Mikoláš Chadima).

A questa situazione reagivano in maniera diversa le diverse comunità alternative. Più marginale e declassato era lo status dei loro membri, più intransigenti erano le loro posizioni. Su posizioni opposte si trovavano coloro che, per vari motivi (personali, di salute, di opinione, familiari) non erano indifferenti alla possibilità di far breccia nel muro della propria emarginazione. Come nella struttura ufficiale, troviamo una "zona grigia" anche nell'ambito della cul-

tura alternativa. I suoi esponenti poi, nel tentativo di trovare una legalizzazione, dovevano accettare quello strano doppio gioco in cui diventavano spesso i partner di rango inferiore di "protettori" più o meno casuali⁶⁷.

Furono proprio queste attività a svolgere un ruolo importante perché la cultura alternativa uscisse allo scoperto. La chiave fu trovare un "organizzatore" che fungesse da garante. Questa istituzionalizzazione sgombrò poi la strada verso l'ambiente ufficiale e semiufficiale; dai club locali (culturali, giovanili, d'informazione e così via) ai luoghi che si guadagnarono un meritato successo (ad esempio Chmelnice a Praga):

si suonava in Moravia, dalle parti di Brno, Praga era irraggiungibile, ma poi, dopo l'organizzatore, una volta avute le carte, cominciammo a girare per i club. Arrivare al Chmelnice è stata la più grande conquista, già, siamo arrivati pure là, poi ci siamo ambientati e via avanti. Poi dopo la rivoluzione c'è stato il Lucerna e la pubblicazione di dischi, e poi tutto ha preso il via normalmente (Jiří Smrček).

Istituzioni, gruppi e comunità

Le forme alternative della vita comunitaria e della cultura e il loro legame con gruppi sociali minoritari sono una componente e, in un certo senso, il motore di sviluppo della società civile. Questo influenza anche la loro posizione ambivalente nel sistema del potere politico, in forma particolarmente esasperata nei regimi totalitari: sebbene primariamente non abbiano un fine politico, entrano sulla scena politica con i propri interessi e con il tentativo di renderli legali e in alcuni casi, organizzandosi, istituzionalizzandosi o trasformandosi in movimenti sociali, arrivano a diventare importanti motori politici.

⁶⁷ In questo ambito si svolgevano anche le controversie con coloro che respingevano qualsiasi collaborazione con il regime, soprattutto le polemiche con l'underground. "La polemica riguardava la nascita di nuovi gruppi musicali nella loro cerchia [underground], che finivano direttamente nell'underground. E io contestavo questo fatto, dicevo che avrebbero dovuto prima di tutto suonare in pubblico, senza grandi moine, e buttarsi nell'underground solo dopo che li avessero eliminati. Cercare di influenzare il maggior numero possibile di persone diverse, finché funzionava. Poi ci siamo spiegati, non era così semplice come me l'ero immaginato..." (Mikoláš Chadima).

Sin dall'inizio, che potremmo collocare nel periodo a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, i gruppi sociali più o meno chiusi (club, salotti, congregazioni), considerati l'origine di coalizioni, associazioni d'interesse e altro, ebbero una funzione decisiva in questo processo. Qualcosa di simile accadde anche nell'arte e nella cultura, e le prime associazioni moderne di artisti facevano presagire il loro futuro carattere. In linea di massima si concentravano attorno a tre punti⁶⁸: il primo era il tentativo di risolvere la nuova situazione dell'artista alle prese con la società industriale e urbanizzata e soprattutto il rapporto tra vita e produzione artistica solitaria e la solidarietà collegiale. I tentativi di creare una comunità, spesso dettati dal malcontento nei confronti delle istituzioni culturali ufficiali, erano accompagnati da programmi che prevedevano l'allontanamento dalla città, dalla politica e dagli interessi economici, l'indifferenza al meccanismo della concorrenza, l'accostamento della creazione artistica all'amicizia e così via. Il secondo punto consisteva nel garantirsi aiuto e assistenza reciproca. Il terzo punto nel proclamare un programma estetico, e spesso ideologico, dapprima di respiro nazionale e a poco a poco, sempre più spesso, internazionale.

Se osserviamo la scena alternativa e underground ceca su questo sfondo, scopriamo nel mondo interno a queste comunità una serie di aspetti che, malgrado le circostanze specifiche, hanno molto in comune con ciò che accadeva in altri tempi e luoghi.

1. La nascita della maggior parte delle comunità comincia per una scelta di pochi individui, uniti non solo da interessi, posizioni e scopi, ma anche personalmente e sufficientemente interessati a un "programma" comune.

Ci riunivamo solo in tre e parlavamo tutto il pomeriggio, tutta la sera e tutta la notte di arte e filosofia e nient'altro. Non veniva pronunciata nemmeno una parola sulla politica, sulle donne proprio no, non interessava a nessuno di noi, solo l'arte e cose del genere ci interessavano. Per questo non lasciavamo entrare nessun altro (Egon Bondy).

Quest'ultima frase richiama un'altra caratteristica del nucleo della comunità, tipica della vita in un regime totalitario, ossia la segretezza non solo nei confronti di intrusi non desiderati, ma anche degli amici. Una comunità così intima non mira ad avere un'eco all'esterno, nella società, basta a se stessa. La frequenza e l'intensità dei contatti personali di per sé danno soddisfazione; in un'atmosfera naturalmente creativa però c'è generalmente anche qualcosa in più: il prodotto, l'opera, sia essa artefatto o "semplice" performance.

Il pubblico non veniva mai invitato, non è mai stata presentata come arte. Ma non era esibizionismo, era un divertimento privato e interno di un gruppo di persone – detto in maniera esagerata – che in qualche maniera si volevano bene o erano legate fra loro (Ivan Jirous)⁶⁹.

A capo delle comunità fondatrici c'erano solitamente alcune personalità (solo in rari casi un singolo) con un'influenza decisiva sul profilo dell'intero "movimento" (nell'underground degli anni Cinquanta c'erano ad esempio Honza Krejcarová, Egon Bondy e anche Hrabal e Boudník o Medek e Sekal, più tardi I.M. Jirous) oppure gruppi separati. Per gli altri rappresentavano l'autorità, per i nuovi arrivati erano degli idoli. Essendo solitamente gli esponenti dell'ortodossia del gruppo, il loro agire è considerato – di solito a distanza di tempo o osservandolo ex post – una forma di pressione e manipolazione:

La manipolazione, per di più di un giovane che ha in sé un interesse innato per qualsiasi cosa sia alternativa, è una minaccia che proviene sia dai media, sia dalle sette e forse anche dai gruppi artistici. Ad esempio i surrealisti, oserei dire, anche se non saranno d'accordo con me, per me erano gruppi con tratti totalitari. La manipolazione operata dalla pubblicità televisiva o da una setta artistica o religiosa è a mio parere ugualmente pericolosa. Sai qual è il pericolo che corrono gli alternativi? Il settarismo (Jáchym Topol).

⁶⁸ Sull'argomento vedi ad esempio H.P. Thurn, *Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst*, in F. Neidhardt, *Gruppensociologie*, Opladen 1983; H.S. Becker, "Culture: A sociological view", *Yale Review* 1982 (LXXI), 3, pp. 513-527; M.C. Albrecht J.H. Barnett, M. Griff, *The Sociology of Art and Literature*, London 1970; R.N. Wilson, *Das Paradox der kreativen Rolle. Soziologische und sozialpsychologische Aspekte von Kunst und Künstler*, Stuttgart 1975.

⁶⁹ Esistono anche altre modalità di nascita di gruppi del genere. All'inizio si trattava in molti casi di un incontro casuale in cui scattava la scintilla del progetto comune (un esempio può essere la nascita della Pražská pětka).

2. Il piccolo gruppo dopo un po' di tempo diventa attraente, al principio per una ristretta cerchia di amici, più tardi per una comunità più numerosa. Questa crescita numerica presenta specifiche caratteristiche nell'ambito del regime comunista. Non appena cominciava a definirsi una certa intenzione (pubblicare, redigere una rivista, allestire una mostra, un concerto o un'happening), la cosa non andava in porto senza la partecipazione non solo del pubblico, limitato alla cerchia dei conoscenti, ma soprattutto di coloro che curavano gli aspetti tecnici nel preparare le azioni.

Facciamo l'esempio della letteratura underground: ammetto di non aver avuto nessun problema con le pubblicazioni, con la pubblicità. Appena finito di scrivere, davo semplicemente il manoscritto ai ragazzi e loro si occupavano di tutto il resto. Facevo al massimo la correzione della prima bozza, ma in centinaia e centinaia di esemplari che allora si potevano riprodurre solo con la macchina da scrivere, dato che non c'era neanche una fotocopiatrice, non c'era nulla del genere (Egon Bondy).

Proprio questi attivisti della cultura alternativa e underground erano il principale anello di congiunzione con il pubblico. Senza "l'aiuto di queste decine di migliaia di persone che ci permettevano... magari avevano accesso a una fotocopiatrice o ci consentivano di telefonare all'estero e così via" (Ivan Jirous), non si potrebbe immaginare la produzione e la distribuzione dei samizdat, le produzioni teatrali, figurative o musicali oppure le cosiddette borse.

Eravamo sempre impegnati a distribuire qualcosa, era la mia occupazione non retribuita, sì, per quasi dieci anni, no... ma fino all'avvento delle potenti macchine, ero io che trascrivevo le informazioni su Charta 77... (Jarmila Johnová).

Il fenomeno delle borse, alle quali si scambiavano e vendevano soprattutto (ma non solo) registrazioni musicali, ebbe un significato eccezionale per le comunità della cultura alternativa. Rappresentava soprattutto un particolare canale comunicativo attraverso cui si assicurava la distribuzione operativa (e la riproduzione: molti associati registravano i dischi acquistati e li diffondevano ulteriormente) di opere altri-

menti inaccessibili⁷⁰, per molti gruppi (musicali) erano anche una fonte d'ispirazione, e inoltre erano una particolarissima forma di contatto personale: "So di molte persone che non compravano né vendevano niente, ma andavano là solo per... fare due chiacchiere" (Jaroslav Róna). Ancora oggi il loro retroterra organizzativo rimane davvero un mistero, poiché nemmeno coloro che vi partecipavano regolarmente non erano in grado di dire come ne venivano a conoscenza:

Non so neanche io come lo venivo a sapere. Me lo diceva sempre qualcuno che da qualche parte c'era la borsa... doveva pur organizzarla qualcuno, ma la cosa avveniva in maniera inspiegabile, in qualche modo si veniva a saperlo (Jaroslav Róna).

I luoghi in cui si svolgevano le borse cambiavano, perché "più a lungo si usava un posto, più gente ci andava e prima la polizia lo veniva a sapere"; più tardi però venne riconosciuto loro uno status semiufficiale (per esempio le borse allo Slovanský dům di Praga erano organizzate dall'Unione socialista della gioventù) senza che la loro natura cambiasse.

Poiché la maggior parte delle azioni veniva preparata e solitamente anche svolta in segreto, nella vita dei partecipanti entrava l'elemento della cospirazione, dell'avventura ("In questa avventura mi gettai a capofitto, quasi spinto direttamente dalle letture per bambini come i romanzi di Verne o i libri sugli indiani o i libri di Foglar" – Jáchym Topol) e il rischio ("ovviamente queste persone rischiavano tutto" – Egon Bondy). Di qui la coscienza della necessità di essere solidali per governare la paura e le posizioni contrarie al regime. Le persone a cui il socialismo statale aveva imposto il compromesso secondo cui la sicurezza (sociale) era possibile in cambio della libertà, in questo ambiente si resero conto del valore dell'indipendenza. Non solo le borse, ma anche le attività della Sezione Jazz, l'ambiente di Chmelnice o i cineforum, perfino le iniziative ufficiali come il Rockfest rompevano l'isolamento in cui

⁷⁰ Un elemento specifico era la vendita "sottobanco" delle opere pubblicate in maniera ufficiale.

vivevano diversi gruppi locali e che caratterizzava soprattutto l'underground culturale. Tutto ciò, ovviamente, agevolava la polizia di stato nell'identificare i partecipanti.

Sebbene alcuni protagonisti dell'underground potessero avere l'illusione che esistesse una sorta di movimento nazionale con uno scopo chiaro ("L'underground si diffuse allora molto velocemente, sul serio, come un incendio per tutta la Cecoslovacchia fino a Košice e a Bardějov, perché era come se oggi in tutti i villaggi sorgessero comuni anarchiche particolarmente attive... Non si trattava solo di un paio di ragazzi che si riunivano e strimpellavano la chitarra, c'era uno scopo preciso per cui si faceva" – Egon Bondy), in verità era piuttosto il contrario.

Qui bisogna sapere che i bolscevichi riuscirono bene, grazie alle manie della polizia e così via, a mantenere i gruppi isolati. Mantenevano una cerchia ristretta e non vi accettavano molti estranei (Mikoláš Chadima).

Ci si chiede come apparisse la cosa agli occhi della gente comune, quando anche molti esponenti di spicco della scena culturale alternativa non sapevano nulla dell'underground:

Dell'underground, in sostanza, non sapevamo proprio niente, dato che loro, la maggior parte delle volte, si esibivano di tanto in tanto in una sorta di piccole rappresentazioni private e se uno non li conosceva, non entrava. Ed è un dato di fatto che non mi attirava più di tanto (Jaroslav Hutka).

L'unica cosa che avevano in comune era l'esistenza al confine della legalità e l'opposizione nei confronti dei "bolscevichi".

3. La localizzazione spaziale occupava un posto importante nella vita di questa cultura e dei gruppi che la costituivano. I luoghi privati – l'atelier, l'appartamento, la casa in campagna – si trasformavano in un palcoscenico dove la bisboccia fra amici si univa al teatro, alle conferenze, alle mostre e ai concerti, sebbene per un pubblico ristretto. Per quanto riguarda gli spazi pubblici, assunse rilievo l'ambiente delle osterie, mentre la tradizione dei caffè letterari si limitò a vivacchiare. Si trattò quasi di uno spostamento simbolico: la comunità popolare e democratica della "quarta categoria di prezzi" sostituì l'esclusivismo elitario e i privilegi della

società dei caffè letterari (erede dei salotti intellettuali e letterari), rifiutando l'elitarismo sociale, con un linguaggio particolare, realizzando azioni varie non sempre legali e con la passione per la birra ("e, si diceva, per le droghe, perché era questa l'altra faccia della medaglia di una vita regolare" – Jáchym Topol).

Sorgevano e funzionavano però anche centri organizzativi e di contatto su base più o meno ufficiale (legale), che ebbero un ruolo decisivo nel garantire legami con il pubblico. La Sezione Jazz e Chmelnice possono essere esempi eloquenti. Nel primo caso "un'organizzazione jazzistica inizialmente del tutto ortodossa" si trasformò in una sorta di centro della cultura alternativa ceca con pretese eccezionali nei confronti di coloro che garantivano le sue attività.

Noi lavoravamo al 90% dei casi, ma solo il 10% era attività creativa. Il resto era procacciare denaro, clandestinità, paura, i poliziotti continuamente davanti a casa e nei corridoi, intercettazioni, continui interrogatori... e non so che altro ancora. E la cosa si proiettava nella nostra sfera privata, i divieti, l'iscrizione dei figli a scuola e così via (Karel Šrp).

Esistono però molte varianti meno conosciute (ad esempio regionali) di centri del genere, nati grazie a sostenitori (ad esempio la Galerie H), più spesso nei club e nei ritrovi culturali locali⁷¹. Per il contatto con il pubblico venivano però sfruttati tutti gli spazi periferici messi a disposizione da qualcuno (dotato di sufficiente coraggio): poteva essere il foyer di un piccolo teatro o il corridoio di un ospedale, di un istituto o di un museo. Azioni del genere ottenevano in questa maniera un marchio di secondarietà che è un'importante manovra protettiva.

Il carattere variabile della cultura alternativa consacra anche il significato dell'incostanza e della migrazione. Cambiando fino all'ultimo momento i luoghi segreti si potevano pareggiare i conti con la polizia, anche se – come accadeva di solito alla fine – "la polizia aveva le sue

⁷¹ Nel caso di Chmelnice e di alcuni posti simili emerse un altro fattore, e cioè il *genius loci* ("là si sentiva... un qualcosa come una congiura, una confraternita segreta, come se avesse preso forma... l'avevo sentito più forte che altrove alla Chmelnice, dove... quest'atmosfera pulsava dalle pareti" – Filip Topol).

spie ovunque, quindi saltava fuori” (Eduard Vacek). Tuttavia le esperienze comuni derivanti da questi incontri “cospirativi” ma allargati alla polizia, rafforzarono le comunità di persone che vi partecipavano. Questo “gioco” con la polizia spingeva a tentare di nascondere ancora meglio certe azioni, ma provocava anche reazioni opposte, per cercare di ufficializzarle:

Alcune conferenze di filosofia che avevano luogo in un appartamento durante il totalitarismo, furono scelte della polizia. Noi abbiamo preso gli stessi conferenzieri e abbiamo prenotato una sala... e là queste conferenze continuarono per altri due anni, del tutto legali, con lo stesso programma, gli stessi temi, sì, ma era tutto coperto da un permesso (Karel Šrp).

Nonostante prevalessero le azioni e gli incontri di carattere occasionale, che fornivano ai luoghi di scarsa importanza dove si svolgevano un particolare significato culturale – che si trattasse di campagna (per esempio azioni del tipo land art unite a “gite nella natura”, happening magari per festeggiare la fine della guerra dei Trent’anni) o di città (ad esempio azioni figurative sulla Štvanice o nei “cortili di Malá Strana”).

4. Un carattere fondamentale della cultura alternativa e underground è l’età dei componenti. Erano assolutamente prevalenti i giovani (di solito sotto i 25 anni), e il pubblico era ancora più giovane. Molti gruppi nascevano già al liceo⁷² e dato che molti non potevano continuare gli studi per motivi politici, finirono in maniera alquanto naturale nella comunità underground. “Se fossi nato in un altro paese, forse sarei andato all’università, ma non sapevo neanche che esistesse” (Jáchym Topol). Ma la ragione non era solo l’impossibilità di studiare; alcuni, per vari motivi (non solo sociali o familiari, ma anche per renitenza, svogliatezza e così via) non si sforzavano nemmeno (“Lo stile di vita non me lo sono scelto, è andata così grazie al posto in cui vivevo e grazie ai miei coetanei che vivevano in maniera

simile. Non dico che mi piacesse, ma non ne ho mai provato un altro” – Vlastimil Třešňák). La nuova comunità li accettava offrendo un diverso percorso di vita, sulla cui prosecuzione a quell’età non riflettevano e che spesso era accompagnato dall’offerta di forme d’istruzione alternative⁷³.

Questa situazione si inseriva nella predilezione universale dei giovani per le novità culturali che fortemente li attraevano esprimendo i loro interessi e la loro mentalità di insoddisfazione e resistenza. Nei metodi usati per tentare d’infiltrarsi negli “spazi occupati”, per affermarsi in concorrenza con i più anziani, si rilevava al contempo il tentativo di distinguersi. Questo design generazionale era la combinazione di manifestazioni esteriori (abbigliamento, taglio di capelli, linguaggio, personaggi idolatrati e così via) e atteggiamenti (anticonformismo, spacconeria e così via). Era perciò abbastanza logico che li attirasse un ambiente che in più prometteva stimoli intellettuali, rappresentava l’avversione allo sterile accademismo e alla “borghesia”⁷⁴ ed era relegato dal regime ai margini della società. I personaggi di spicco di questo ambiente suscitavano rispetto e ammirazione e questo portava a tentare di emularli (come scrive Bondy nello *Sciamano*, i giovani leoni osservano con attenzione i più vecchi e poi li imitano esattamente – Jáchym Topol)⁷⁵ e a seguirli.

⁷³ Si trattava principalmente di diverse forme di conferenze e seminari d’appartamento che si svolgevano nell’ambiente dell’underground, del dissenso e della chiesa clandestina, talvolta parallelamente o indipendentemente, altre volte incontrandosi (per una descrizione più dettagliata si veda *Podzemní univerzita*, a cura di P. Oslzlý, Brno 1993; B. Dayová, *Sametová filosofová*, op. cit.).

⁷⁴ Sembrava che il fenomeno della “borghesia” nel socialismo reale fosse scomparso assieme alla “sconfitta della borghesia”. In realtà era piuttosto il contrario. Il borghese socialista esisteva ed era caratterizzato da tratti simili a quelli del suo prototipo capitalista: dalla tendenza a una vita privata confortevole e a uno stile di vita consumista (seppur limitato dalla ricerca disperata di merce insufficiente), dalla capacità di adattamento, dall’obbedienza nei confronti dei potenti e così via.

⁷⁵ Soltanto a distanza di tempo (e nella nuova situazione dopo il 1989) molti cominciarono a rendersi conto di quanto potesse essere subdola l’autoesclusione basata sulla pura e semplice negazione dell’ambiente circostante.

⁷² Così appare in breve la nascita del gruppo Sklep: “Prima ci fu solo una festa dove c’erano, non so, sei persone, poi ci furono tre-quattro spettacoli, ma cominciarono già a venire altri nostri amici..., poi però una volta spostato il tutto al liceo, c’erano settanta persone...” (Milan Šteindler – David Vávra).

Un fattore particolarmente determinante nelle prospettive di vita della generazione più giovane era l'origine familiare, soprattutto negli anni Cinquanta e poi Settanta e Ottanta, quando cambiò di colpo e radicalmente lo status sociale di centinaia di migliaia di genitori con un impatto sulle vite dei loro figli. Mentre nel primo periodo prevaleva il marchio dell'"origine borghese", nel secondo periodo alle esperienze accumulate dalle famiglie nei decenni precedenti si aggiunse la massiccia esclusione sociale dei genitori-comunisti (e di personalità di spicco fuori dal partito), i cui discendenti avevano avuto fino a poco tempo prima prospettive di vita relativamente stabili. I genitori impiegarono tutte le loro forze per evitare che venissero minacciate soprattutto le possibilità d'istruzione per i figli, ricorrendo a conoscenti influenti, alla richiesta di conformismo ("non farti coinvolgere in nulla"), alla rinuncia agli studi nel settore per cui si è predisposti e altro. Ne risultavano conflitti generazionali, accompagnati da rimproveri e sensi di colpa per il passato comunista dei genitori ("Continuo a sentire un senso di colpa anche per i miei genitori... ed è una cosa che gli rimprovero, di non essere stati capaci di vedere" – Jarmila Johnová). Ma nemmeno coloro in quali riuscirono a entrare all'università si sentivano bene in un'atmosfera impregnata di conformismo.

Le persone più vecchie costituivano un gruppo molto differenziato al suo interno per biografia e genealogia. In minima parte si trattava di coloro che avevano trascorso tutta la vita fuori dalle tendenze culturali principali del regime e che avevano vissuto solo il breve periodo di coesistenza più o meno piacevole con la sua versione riformista nel corso degli anni Sessanta. Gli altri erano per la maggior parte fissati con il regime e si dividevano in almeno due grandi coorti d'età, accomunate dallo stesso destino dopo il 1968: la coorte più vecchia era formata principalmente dai protagonisti di entrambe le "rivoluzioni" (1948 e 1968), che vissero gli anni Sessanta già da adulti, avendo al-

le spalle un'opera ufficialmente riconosciuta. Erano per la maggior parte comunisti, quindi a differenza di coloro per cui l'appartenenza al partito era stata solo un breve episodio di gioventù nel dopoguerra, erano segnati dalla loro fede chiliasta e dal loro concreto impegno personale⁷⁶. Il "tuffo" nell'ambiente dei gruppi alternativi o nel dissenso costituiva per alcuni la logica continuazione del programma riformista, per altri finalmente la liberazione dal giogo comunista, il che fu una conseguenza involontaria e inaspettatamente positiva delle purghe.

Le reazioni dei comunisti espulsi alla nuova situazione sociale in cui erano venuti a trovarsi furono naturalmente varie. La loro tendenza a ricercare una posizione dominante non era tanto l'espressione di una mentalità collettiva passata dalla loro recente posizione di privilegiati al nuovo ambiente, quanto una conseguenza della loro qualifica professionale, politica e sociale, che li favoriva in molte direzioni. Ebbe un ruolo anche l'esperienza precedente dei compagni espulsi o in qualche modo puniti, i quali, trascorso un certo tempo, erano tornati in "grembo al partito" in posizioni vantaggiose. Anche per questo l'inversione di marcia nelle loro biografie non fu in genere accompagnata da una conversione di fondo, dall'abbandono della professione ideologica; a ciò si arrivava

⁷⁶ "Essendo nato in un determinato periodo, per esempio nel 1930, e avendo vissuto ancora da bambino la prima repubblica, essendo cresciuto ai tempi dei patti di Monaco, vivendo il Protettorato e la liberazione nel maggio 1945, poi nel febbraio 1948 (a 18 anni) in una bella famiglia quasi di ceto medio, essendomi diplomato al liceo e laureato alla facoltà di Lettere e filosofia (ormai durante il governo comunista), tutto queste cose formarono sostanzialmente le mie idee sugli scopi e sui valori che posso e devo scegliere. Lo spettro delle alternative tra le quali ho potuto scegliere "liberamente" – ho messo la parola libertà appositamente tra virgolette – veniva dunque imposto non solo dal bisogno naturale dell'uomo di "sopravvivere" e realizzarsi nelle condizioni reali, ma la mia possibilità di scelta fu condizionata anche dalla stoffa di cui erano fatti i miei sogni, le mie idee e i desideri, dalla stoffa di motivi, ideali e norme che mi avevano inculcato i miei genitori, la scuola e le letture e soprattutto il periodo e la società in cui sono nato e in cui sono vissuto" (K. Chvatík, "Znovu o svobodě", *Tvar*, 1999, 1).

piuttosto da emigranti o dopo il 1989⁷⁷. Ciò non vuol dire che le loro posizioni e opinioni non cambiassero o che non assimilassero il *modus vivendi* prevalente nella comunità in cui si trovavano e la cui dominante consisteva nel venire incontro a chi la pensava diversamente. L'identità personale è sedimentata però nella biografia: gli strati più vecchi finiscono solo più in profondità, perdono efficacia, ma non scompaiono. In questo contesto acquista maggiore significato l'autorappresentazione. Per esempio la narrazione del proprio passato, quest'importante componente della comunicazione sociale, diventa un modo di riraccontare la vita che facilita il passaggio da una comunità all'altra e costituisce un collegamento tra la concezione precedente e quella attuale del mondo e della vita. Una componente di questa continuità biografica riorganizzata è l'accento posto sulla vicinanza dei valori universali professati "prima" e "ora" (giustizia sociale, libertà, umanesimo e così via). Ma solo l'effettivo ingresso nella nuova comunità legittima questo passaggio.

Il secondo gruppo generazionale era formato soprattutto da persone diventate adulte negli anni Sessanta: si erano laureati (o studiavano ancora), avevano alle spalle le prime esperienze lavorative, davanti a loro si schiudevano le porte per incarichi pubblici e viaggi all'estero e così via; ma all'improvviso dovettero fare i conti con l'avvento della normalizzazione. Le loro prospettive di vita crollarono, anche se non dovettero percepirla immediatamente ("Veramente neanche l'inizio degli anni Settanta, quando cominciarono la normalizzazione e il consolidamento, ci toccò particolarmente a livello psichico, perché nel gruppo in cui eravamo queste cose non le percepiamo molto" – Milan "Mejla" Hlavsa), e neppure nei casi in cui avevano successo quando la cultura era gestita completamente dalla politica ("Nel 1973 ci fu per noi [leggi *Divadlo na provázku*]

un enorme boom di spettatori" – Petr Oslzlý). In quel periodo in questa generazione la volontà di affermarsi era mista alla depressione ("All'inizio degli anni Settanta i ragazzi che avevano diciannove, vent'anni stavano seduti all'osteria e versavano lacrime nella birra perché la loro vita era distrutta" – Egon Bondy), fomentata dalle esperienze personali e da quelle fatte dagli amici delle repressioni del regime, e dal timore che tutto ciò sarebbe durato "per l'eternità". La volontà di affermarsi alla fine trionfò: per alcuni sul terreno del regime⁷⁸, per altri malgrado il regime. I primi (attori, musicisti, letterati o poeti) erano di più, e probabilmente non solo per il desiderio di affermazione professionale e fare carriera, che presupponeva sempre e comunque l'inserimento nel mondo delle istituzioni ufficiali. Entravano in gioco timori esistenziali (di solito per la famiglia più che per se stessi), le convinzioni di conoscenti e amici, la mancanza di coraggio e così via. Quindi la dolorosa ed esitante scelta di seguire questa strada ha rappresentato non di rado il fattore decisivo del successo della normalizzazione. Che ebbe veramente successo.

Non a tutti riuscì il loro calcolo razionale; quindi, dopo anni, molti hanno rivelato a malincuore di essersi trovati in un vicolo cieco e hanno rinnegato le situazioni che avevano legittimato con la loro scelta compiuta sotto pressione esistenziale. La prima disillusione arrivò poco dopo Charta 77⁷⁹. Ci si era ormai adattati alle nuove condizioni della normalizzazione, ma il regime continuava a mandare segnali sempre più visibili e profondi della propria incapacità e patologia. Il patto silenzioso stipulato con il regime si era esaurito. La possibilità di un successo professionale era bloc-

⁷⁸ Ho tentato di fornire un'immagine di questo gruppo nel testo "Fenoména S.Y.S." (J. Alan – M. Petrušek, *Sociologie, literatura a politika*, Praha 1996).

⁷⁹ La nascita stessa di Charta 77 non fu una svolta sociale e culturale (influenzò prevalentemente la vita all'interno delle comunità escluse dalla vita normale); ci fu piuttosto un movimento contro di essa imposto dall'alto, forzato e organizzato: la cosiddetta anticharta, un'azione firmata nei posti di lavoro e così via. Le umiliazioni cui vennero esposte le persone provocarono sentimenti di amarezza.

⁷⁷ Questo riguarda senz'altro anche altri gruppi, per esempio gli esponenti della cosiddetta zona grigia o i funzionari della nomenclatura. La loro conversione è però meno credibile, sempre che si possa parlare di conversione.

cata (divieti di pubblicazione, assenza di contatti con l'estero, arbitrarietà del sistema della nomenclatura e così via), il marasma spirituale aumentava. Le persone s'impegnarono dunque in maniera tanto più ostinata nella costruzione dei propri spazi isolati di autorealizzazione o pensarono all'emigrazione. E furono grati degli impulsi e delle offerte provenienti dall'"altra parte": da parte della cultura alternativa e del dissenso. Poi giunse un altro impulso ancora, accompagnato paradossalmente dagli slogan sovietici di *perestrojka* e *glasnost*'. La cultura alternativa si trasformò nella corrente dominante.

5. Il campo interattivo all'interno delle comunità alternativa, underground e dissidente era fondato sul principio dei contatti personali ("face-to-face"). Oggi, a distanza di tempo, prevale una visione nostalgica della vita in questa società:

Insomma erano proprio belli quei rapporti, li rimpiangiamo davvero tutti, ci mancano sul serio. Erano tutti aperti e si fidavano; col tempo è venuto fuori che alcuni di noi avevano spifferato qualcosa qua e là, ma che si fossero inseriti nel nostro gruppo con l'intento di denunciarci, ecco, questo da noi non è successo (Jarmila Johnová).

La nostalgia non è solo l'espressione della perdita dei valori attribuiti a un passato idealizzato, ma al contempo nasconde in sé il concetto di svolta o di sviluppo intesi come decadenza. Quindi anche la vita nelle dure condizioni della società totalitaria può evocare, messa a confronto con le nuove condizioni, il senso della scomparsa di qualcosa che non c'è più: del silenzioso eroismo nella lotta quotidiana contro le insidie del potere, la gioia delle piccole cose, la capacità di adeguarsi alla povertà o agli agi causati dall'insufficienza di informazioni ("Non avevamo il bisogno spasmodico di reagire ogni giorno a diverse sensazioni quotidiane e a nuove cose e... non c'erano soldi e non c'era merce, era una liberazione..." – Jarmila Johnová). Il ritorno del capitalismo ha in un certo senso significato la fine della naturalezza, della spontaneità e dell'autonomia individuale.

Nell'ambito dell'altra cultura dominavano

incontrastati i rapporti di cameratismo, di tolleranza reciproca e rispetto e principalmente d'amicizia, che oltrepassavano tutte le barriere sociali (determinate ad esempio dall'età o dall'origine sociale). Eppure la condivisione di posizioni esistenziali, aspirazioni, segreti, timori o mire non significava ancora che si investisse in questi rapporti tutta la propria personalità. Più era labile il legame con la comunità, più era forte il tentativo di proteggere la propria sfera privata. Nella società moderna, però, l'uomo condivide con gli amici solitamente solo una parte del proprio io, e in genere non per tutta la vita. E ciò vale soprattutto se si tratta di rapporti segnati dal segreto o basati sull'avversione condivisa e comune per l'ambiente esterno. Allora la fiducia e la discrezione, la cui base era stata in origine il principio di "evitare di apprendere dell'altro ciò che non ci ha rivelato egli stesso"⁸⁰, si trasformano nel presupposto della coesione del gruppo. Ma sebbene in queste comunità si vivesse con la consapevolezza che la "polizia aveva spie ovunque", raramente si sospettava tutto ciò che poteva significare. Non si trattava solo di lettere aperte o di intercettazioni, ma soprattutto del fenomeno degli informatori, in cui si fondevano minacce interne ed esterne. Ciò valeva particolarmente per l'organizzazione di attività che non potevano fare a meno di coinvolgere un numero elevato di partecipanti.

Tutti gli esponenti della cultura alternativa tenevano conto degli informatori come componente dell'armamentario del regime totalitario (in fin dei conti hanno una lunga tradizione) e nonostante questo continuavano a rimanere spiazzati: sia se venivano invitati o costretti a "collaborare", sia se si tradiva qualcuno vicino a loro (talvolta sotto forma di confessione-pentimento). Sennonché creare diffidenza e sfiducia nei rapporti interpersonali sui quali era fondata la comunità, avrebbe significato esporla all'instabilità, all'insicurezza e alla passività. Al contrario i rapporti di fiducia sono molto fra-

⁸⁰ G. Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin 1968, p. 265.

gili e crollano nel momento in cui non sono accompagnati dai “meccanismi” della consapevolezza, dei sensi di colpa e della vergogna. In questo contesto si palesa uno dei tratti effimeri della morale di queste comunità (accanto al valore spesso citato della “vita nella verità” e simili)⁸¹. Perciò anche il fenomeno degli informatori è diventato, dopo il 1989, un tema traumatico per l’intera società, ossessionando tutti: non solo chi lo aveva subito o chi di colpo aveva riconosciuto degli agenti nei propri amici, non solo gli indiziati (in pubblico o solo in una certa comunità, vero o non vero che fosse) o chi era stato scoperto, ma chiunque. Le discussioni su questo tema e su temi simili che ebbero e hanno ancora luogo, sono appunto condotte in un contesto semantico diverso da quello in cui si svolsero questi episodi di tradimento e delazione (per la maggior parte forzati). Questo cambiamento di prospettiva, accompagnato spesso dal pathos dei giudizi moralizzatori, li libera della loro sfumatura tragica (“Quando lo picchiarono, confessò quello che poteva, cosa che non gli rimprovero affatto, ma è stata la sua tragedia personale, ovviamente gli dispiaceva terribilmente e gli ha fatto male per molti anni” – Jarmila Johnová).

L’accento sui rapporti interpersonali introdusse in queste comunità un forte elemento di uguaglianza. Talvolta era “violato” solo dalla posizione privilegiata dei personaggi guida più anziani, che agli occhi dei più giovani rappresentavano degli idoli, dei modelli e dei maestri, in alcuni casi nonostante mancasse la voglia di adattarsi ai loro eccessi, autorità ed esibizionismo. Ancora una caratteristica merita attenzione: sebbene si trattasse per la maggior parte di comunità di uomini e donne, prevaleva in essa

un’atmosfera patriarcale:

Quella comunità era davvero molto patriarcale, le donne vi fungevano da commilitoni, tranne forse quelle che avevano già una carriera alle spalle... noi rimanevamo a casa perfettamente apatiche e agli uomini andava bene (Jarmila Johnová).

Si trattava di conseguenza di una copia sociale di un modello interattivo in vigore, in cui la lotta contro un potere non significava rinunciare al potere sugli altri. Questo aspetto si proiettava anche nei rapporti su una scena più ampia, dove s’intersecavano e si confondevano diversi gruppi. Per esempio una parte dell’underground giovane (ad esempio attorno a Revolver Revue) nacque come espressione di distanziamento da coloro che

erano famosi negli anni Sessanta, che potevano andare in occidente, non contavano molto su di noi e ci guardavano come si guarda la genia di adolescenti che in effetti eravamo (Jáchym Topol).

Questi tratti concomitanti facevano parte della vita di molte comunità alternative, proprio come in una serie di casi il passare il tempo all’osteria, l’alcool (“Si beveva sul serio tantissimo, non so perché, ma in qualche modo non si poteva fare a meno dell’alcool” – Jarmila Johnová), complicati intrecci personali e familiari (“eppure ho l’impressione che tutti siano imparentati” – Jarmila Johnová) e comportamenti promiscui. In sostanza nulla d’eccezionale, ciononostante...

L’intersecarsi del comportamento anticonformista (compresi i suoi aspetti asociali) con la protesta politica creò un’accoppiata alquanto confusa in cui il cittadino comune, altrimenti molto abile nell’ipocrisia, difficilmente si orientava. Considerava infatti l’una e l’altra cosa delle deviazioni sociali per motivi diversi, ed era quindi propenso ad ammettere che fosse legittimo inquadrare quei fenomeni tra i fenomeni patologici, e dunque perseguirli. Anche la giustizia socialista e gli organi repressivi sfruttavano abilmente questo elemento. Nel criminalizzare i gruppi per le loro azioni a sottotesto politico (proprio questi organi le interpretavano come antisocialiste) venivano presentati

⁸¹ Nell’underground era comunque diverso. “L’underground è una comunità di persone che, soprattutto per motivi morali, e con ciò intendo una morale spirituale, e non se fai fuori la vicina o no, per motivi morali sono in assoluto contrasto con la cultura dominante dell’establishment. O in assoluto contrasto con la middle class. Con il ceto medio. Gli esponenti dell’underground sono persone capaci di avvicinarsi alla super high society o ai paria assoluti, perché sia in alto che in basso puoi trovare gente fantastica” (Ivan Jirous).

all'opinione pubblica solo gli aspetti che – soprattutto a causa dell'ingannevole rilancio dei media – parevano chiaramente amorali e criminali. Ciò avvenne ad esempio nel caso del gruppo The Plastic People of the Universe nel periodo del loro processo: venivano dipinti come tossicodipendenti ed esibizionisti che davano pubblico scandalo con la loro presenza, il loro atteggiamento, il loro linguaggio e la loro produzione musicale⁸².

I cambiamenti del pubblico

Nella sociologia della ricezione, nella psicologia o nella teoria dell'arte classica, il pubblico (lettori, spettatori, ascoltatori), in quanto anello della catena autore-opera-pubblico, è oggetto d'interesse autonomo. La base teorica è il modello semiotico fondato sul postulato di un'ideale univocità dell'opera, che funziona indipendentemente dalla natura del "ricevente". L'oggetto testuale⁸³ è in questo senso indipendente dalla sua interpretazione. Secondo Gombrich, ad esempio, l'opera significa inequivocabilmente ciò che l'autore ha inteso e compito dell'interprete è scoprire questa intenzione. Al massimo si ammette che il testo artistico contenga, tra le sue caratteristiche fondamentali da analizzare, determinati segni strutturali che favoriscono e richiamano un'interpretazione preferita. In questa direzione si avvia poi la socializzazione delle interpretazioni (base dell'istruzione scolastica dalle pri-

me classi) o degli effetti dell'opera sul pubblico, e conseguentemente delle stime anticipate incorporate nel meccanismo di censura preventiva così come nella pratica degli istituti editoriali (a chi è destinata l'opera). Quando all'inizio degli anni Sessanta si cominciò a parlare di "autore aperto", il quale conta sulla partecipazione del lettore alla creazione dell'opera, cominciò a imporsi un paradigma differente nelle analisi del mondo simbolico. Il pubblico si trasformò da destinatario finale a componente immanente del testo e della sua costruzione. Ci si domandò innanzi tutto come riuscisse a pronosticare il testo stesso e che cosa significasse tutto ciò per l'autore e per l'opera. Il rapporto tra la genesi e la ricezione (o l'interpretazione) del testo si complicò. La catena lineare autore-opera-pubblico, i cui singoli anelli rappresentavano ambiti referenziali relativamente autonomi e inquadrati da relazioni causa-effetto, si ruppe. Il primo passo fu l'integrazione della logica dell'intenzione dell'autore (verso l'opera) e dell'opera (verso il pubblico) con il punto di vista delle aspettative. Subito dopo seguì il secondo passo: l'opera è (anche) la risultante dell'intenzioni del pubblico, e non solo in senso sociologico, ma anche estetico. Il pubblico ideale (il punto di vista dell'autore e del "manager") fu sostituito dal pubblico modello, che esiste solo nel momento in cui entra in contatto con l'opera. Con ciò si apriva la prospettiva della trasformazione del pubblico in (co)autore, senza il quale, talvolta, l'opera non nasceva nemmeno.

In quest'ottica cambia anche il problema del pubblico massificato, che rappresenta il retroscena socioculturale della cultura non solo massificata, ma pure alternativa ed è inoltre il punto nevralgico del livello culturale dell'intera società. Questo pubblico non è un mero, passivo prodotto della cultura massificata (un ap-proccio del genere corrisponde proprio alla variante più semplice della teoria ricettiva). Come prima cosa è ancorato allo spazio della cultura codificata – e quindi, in un certo senso, alta e ri-

⁸² Il generarsi di una deviazione individuale e la sua trasformazione in deviazione collettiva è di nuovo un processo standard. Solo che questa volta avviene nel momento in cui viene confrontato con una società deviata nella sua interezza. La patologia sociale è integrata nella patologia di tutta la società, quindi la distanza dalle sue regole acquisisce necessariamente una dimensione politica. L'antagonismo privato nei confronti delle persone "normali" si trasforma in antagonismo collettivo nei confronti del regime sociale. Il principio della doppia deviazione porta a una duplice prospettiva sui fatti reali, a una duplice visione del mondo-loro e dell'antimondo-noi.

⁸³ Il concetto di testo qui viene usato in un'accezione ampia, come è stato introdotto da P. Ricoeur (P. Ricoeur, "The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text", *Social Research*, 1971, 38, pp. 529-555) o in sociologia da R.H. Brown, "Rhetoric, Textuality and the Postmodern Turn in Sociological Theory", *Sociological Forum*, 1990, 2, pp. 188-197.

conosciuta – almeno per il fatto che ha ricevuto un’adeguata preparazione scolastica, che spesso non consiste solo nell’istruzione elementare⁸⁴. Come seconda cosa, la cultura massificata non è un insieme omogeneo e separato dalle altre forme culturali, bensì s’infiltra in esse e da esse poi attinge – con il notevole apporto del pubblico⁸⁵. Infine la manifestazione più forte e più discussa dell’influenza attiva del pubblico massificato sulla cultura è verosimilmente data dalla sua preferenza per il divertimento, che corrisponde in un certo senso a un’importante componente della creatività dell’autore, e cioè al godimento⁸⁶.

Riconoscere al pubblico massificato un ruolo attivo nella formazione della cultura sposta l’ottica dell’analisi del suo comportamento e della ricezione da parte dei “creatori”. Ma solamente penetrando la struttura interna di questo schieramento sociale, – tenuto conto dell’interazione con gli altri esponenti, con l’intera rete dei cosiddetti analisti simbolici⁸⁷, si apre la strada verso la comprensione dei cambiamenti di fondo che sono avvenuti e avvengono tuttora nell’insieme della cultura. Quanto al tema che stiamo seguendo, se ci incamminassimo su questa strada, significherebbe tuttavia oltrepassarne le dimensioni. Un aspetto ancora più generale però merita di essere accennato: il denaro⁸⁸.

Lo spettatore di massa è un importante fattore economico. Acquistando l’accesso alla cultura, mette in moto il meccanismo del business, di cui fanno parte anche tutti coloro che producono beni culturali. Il bene culturale (e artistico) si trasforma in merce. “L’artista e il commerciante, questi due archetipi che prima erano schierati ognuno per conto proprio, quasi fossero avversari, ora si stringevano la mano” e “ogni artista di successo si aspettava che il suo lavoro ottenesse un cospicuo incasso”⁸⁹. Ma non solo. Un’influenza ancora più forte sui cambiamenti nella cultura era esercitata dalla crescita quantitativa della produzione culturale che, anche grazie ai mass media, diventò parte integrante della quotidianità. Anche ad autori e opere mediocri (indipendentemente dalle loro convinzioni soggettive) si offriva dunque la possibilità di conquistarsi il proprio pubblico. L’accessibilità massificata ai beni culturali smorzò la loro originalità⁹⁰.

Se torniamo alla scena culturale ceca nel regime comunista, mettiamo piede su un terreno con caratteristiche alquanto distinte. Il soggetto economico determinante non era direttamente il pubblico stesso (consumatore, “acquirente”), bensì lo stato, le istituzioni statali⁹¹. Lo stato decideva i meccanismi del mercato, avendo il monopolio della cultura e poteva così applicare i propri criteri nella distribuzione dei mezzi. Così facendo legò direttamente a sé la vita di coloro che vivevano di cultura e attraverso la loro mediazione, ma anche per altre

mento smisurato della produzione culturale ha rafforzato non solo il clima concorrenziale, ma principalmente il ruolo del pubblico di massa. La fama ormai non è più il risultato dell’apprezzamento da parte di un’élite sociale. Giungere alla ribalta, stare il più possibile sotto gli occhi dello spettatore, essere famosi, tutto questo accompagnato dal culto delle star, dalle classifiche di popolarità e così via, ha reso la fama un bene di consumo.

⁸⁹ S. Gabliková, *Selhala moderna?*, op. cit.

⁹⁰ A questa affermazione è collegato solo in apparenza l’enorme aumento dei prezzi delle opere figurative realizzate da autori rinomati, la crescita dei cachet e simili. Vi contribuiscono gli esperti, il prezzo dell’originale cresce in proporzione al numero delle copie (sono proprio loro a essere preziose, in quanto accessibili a un unico compratore) e così via.

⁹¹ La parola “direttamente” è molto importante, perché era proprio questo (potenziale) pubblico a finanziare lo stato.

⁸⁴ Da qui scaturiscono le discussioni riguardo alla scarsa influenza dell’istruzione sulle preferenze etiche ed estetiche di certi gruppi di giovani e anche le rivendicazioni in relazione alla funzione formativa ed educativa delle istituzioni e dei progetti culturali.

⁸⁵ Un esempio può essere la relazione tra la musica classica e popolare, o la letteratura classica e la creazione cinematografica, e così via.

⁸⁶ Come per gli aspetti precedenti, anche qui è possibile sottolineare solo i lati negativi dell’influsso del pubblico di massa sulla cultura. Ma solo se ci liberiamo dei nostri pregiudizi possiamo seguire i cambiamenti dell’intera scena culturale. Lo stesso vale per il carattere *consumista* del pubblico di massa.

⁸⁷ Più precisamente con quella sua parte in cui R.B. Reich (R.B. Reich, *Dílo národů*, Praha 1995, p. 195), creatore di questo concetto, inserisce dipendenti di agenzie pubblicitarie e di marketing, registi, architetti, cineasti, produttori, editori, scrittori, redattori, giornalisti, musicisti, professori universitari e così via.

⁸⁸ Il secondo fattore importante è la fama. Sebbene sia sempre stata una componente della scena culturale o artistica, l’au-

vie (per esempio con la regolazione dei prezzi degli ingressi⁹², rendendo inaccessibili dei libri o delle tecniche di riproduzione e così via), il pubblico stesso, anche se non a livello di mezzi di sostentamento. La domanda crebbe di certo più velocemente di quanto il mercato socialista statale riuscisse e volesse soddisfarla. Un risultato visibile fu la “cultura dell’insufficiente”, accompagnata dalla ricerca disperata, dalla corruzione, dalle file e così via⁹³. Una conseguenza meno avvertibile fu poi il livellamento culturale, a cui fu altrettanto utile “l’eliminazione dei vertici” come “difesa” ipocrita della comunità contro le diverse manifestazioni di “decadenza”: era una cultura impregnata di pruderie e di molti tabù.

Nell’ambito della cultura alternativa c’erano altre regole e si muovevano altri esponenti. Anche il pubblico aveva una struttura differente, legata al forte senso di solidarietà. Il suo tratto primario era la partecipazione attiva all’insieme degli avvenimenti della comunità, e non il copiare coloro i quali avevano formato e definito la cultura stessa, sebbene esistesse anche questo elemento nel comportamento soprattutto del pubblico giovanile. L’eliminazione dell’abisso esistente tra la scena e la platea non era scaturita, in questo caso, dall’intenzione del regista, ma aveva una forte matrice sociologica: “Tra il pubblico e la band non c’era nessun muro” (Filip Topol), perché “in sostanza... erano per la maggior parte le stesse persone” (Filip Topol). Dunque il pubblico non si riuniva esclusivamente, o soprattutto, in occasione di eventi culturali (ad esempio “per la musica”), ma si trattava di una specifica cerimonia culturale, legata alla condivisione della “vita nella comunità” (Filip Topol).

La ritualità della partecipazione a una cer-

ta “azione” (un concerto, un’opera teatrale, un vernissage, ma anche una festa per ballare) introduce nell’azione stessa un’impronta di esclusività, di eccezionalità – e nella coscienza di chi vi partecipa un sentimento di comunione che persiste e che i partecipanti portano con sé nell’attesa di un altro incontro. Non deve essere presto, tra una settimana, un mese, ma forse “appena fra un anno” (“Mi chiedevano già in estate: quest’anno farete un’altra mostra?” – Helena Fišárková – V. Jirkal). Nell’ambiente della cultura alternativa a ciò si aggiungeva ancora una dimensione: guardando la cosa a distanza di tempo, sembra che il processo si concentrasse attorno a incontri con uno scopo (spettacoli, presentazioni) che si presentavano come spartiacque o punti di riferimento nella ricostruzione della storia, laddove tuttavia l’elemento vitale era soprattutto la fase di preparazione degli eventi stessi. Sparì perfino il confine tra l’evento e ciò che lo precedeva e seguiva, (“ci incontravamo”, “festeggiavamo sempre qualcosa”, “recitavamo qualcosa di tanto in tanto”, “di colpo ci siamo dati un nome”, “riuscivamo ad allestire qualcosa qui e là”, “era una festa privata”). L’evento stesso (lo spettacolo) era principalmente una forma di estensione del pubblico, un’occasione per coinvolgere “nel gioco” altre persone. Proprio questo modo di riunirsi, animato da un’intima e consona sintonia comunicativa, dava molto fastidio al regime. Ciò che avveniva nel pubblico era abbastanza incomprensibile per un intruso, ad esempio per una spia incaricata di curiosare, un ispettore culturale e così via (“qualcuno suona composizioni strumentali, finisce di suonare e la gente fa chiasso, impazzisce dall’entusiasmo, e loro non ci capiscono un cavolo, non c’è un testo, che cosa cavolo è?” – Joska Skalník)⁹⁴. Per spiegare almeno in qualche modo un comportamento del genere, bisognava ricorrere al-

⁹² Poiché la denominazione *ingresso* può essere usata come metafora di privilegi, per il fenomeno di ingresso *conveniente* possono essere avanzate diverse interpretazioni.

⁹³ Le file più lunghe davanti alle librerie si facevano però per i libri gialli. Nemmeno le tirature di decine di migliaia di copie di libri o dischi riuscivano a soddisfare la domanda del pubblico di massa, che restava invece diffidente, quasi indifferente, di fronte a molte altre opere.

⁹⁴ Questo stato di estasi ricorda l’elemento arcaico di alcune cerimonie popolari e religiose. La crescente tensione, che sfocia in un’esplosione emotiva e fisica, può avere forme perfino aggressive e distruttive (ad esempio l’atteggiamento dei gruppi di fan).

l'armamentario interpretativo offerto dall'ideologia ufficiale: era un comportamento ostile, deviante, dannoso.

In linea di massima esistevano dunque nell'ambito della cultura alternativa tre forme di pubblico – autoreferenziale, di riferimento e di controllo – tra le quali i confini erano labili. Più il regime si dimostrava repressivo nei confronti di questa cultura, più netti erano i confini tra le tre forme, e viceversa.

Il tipo autoreferenziale di pubblico, che faceva riferimento soprattutto a se stesso, era legato soprattutto a comunità relativamente piccole. La sua variante estrema si ha nel momento in cui l'autore stesso occupa la posizione di pubblico, prendendo posizione in questo doppio ruolo in rapporto alla propria opera⁹⁵. Più importanti erano gli incontri di autori, di appartenenti a campi diversi, che non facevano parte di nessuno dei gruppi relativamente chiusi i cui membri sono oggi caratterizzati dalle parole "confraternita segreta", "alleanza cospiratrice", "approccio radicale" e simili. La mancanza di contatti e il senso di isolamento diedero l'impulso a diverse iniziative che gradualmente, soprattutto nel corso degli anni Ottanta, corressero questa condizione ("ci eravamo accorti che la scena culturale era frammentata e allo stesso tempo c'era il desiderio di incontrarsi con [altri] campi" – Galerie H). Mentre le comunità chiuse rafforzavano l'idea di iniziazione ed esclusività, questi incontri avevano l'effetto opposto. Il loro obiettivo non era stilare un programma ideologico o artistico comune, bensì confrontare i diversi approcci, le posizioni, i procedimenti degli autori e le concezioni o aspirazioni individuali. In questo senso si può parlare del fenomeno di un "pubblico d'autore", sul cui terreno poteva germogliare una lingua comune⁹⁶.

La chiusura sociale in cui si trovavano molti gruppi della cultura alternativa, e soprattutto underground, rafforzò così tanto il tipo autoreferenziale dei contatti privati, che s'indebolì il legame con il pubblico di riferimento, con gli ipotetici destinatari, desiderati o previsti. Anzi proprio il rapporto con il pubblico fu fonte di una certa tensione:

Ci rinfacciavano che ci esibivamo, che facevamo molti spettacoli, che ognuno di noi faceva più di cento concerti a stagione e che avevamo un pubblico in tutta la repubblica. Eravamo continuamente davanti al pubblico, mentre loro no... in un certo senso lavoravano per se stessi, e ci consideravano un po' dei traditori perché ci esibivamo in pubblico (Jaroslav Hutka).

Dissi che avrebbero dovuto prima di tutto recitare in pubblico... cercare di influenzare il più alto numero possibile di persone diverse, finché funzionava (Mikoláš Chadima).

Questo conflitto interno riguardo al carattere del pubblico di riferimento nella cultura alternativa veniva infine risolto proprio dal pubblico. Anche attorno ai gruppi più chiusi comparivano sempre dei simpatizzanti, pronti a ricevere e a diffondere; – e proprio a loro vennero poi indirizzate le registrazioni, ma anche riviste, mostre e così via⁹⁷. Un certo egocentrismo di questi gruppi isolati poteva portare a pensare che si trattasse di un pubblico "per l'autore"

tà di due persone, Standa Diviš e Jirka David. Erano studenti dell'Accademia e cominciarono a organizzare mostre alternative... in diversi cortili, case e così via... e comincio a formarsi una nuova idea di arte figurativa e un nuovo approccio. C'erano sia influssi tedeschi sia italiani, era un nuovo modo di esprimersi e si respirava un'aria nuova..." (Jaroslav Róna).

⁹⁷ Il carattere, la struttura e le dimensioni del pubblico sono fortemente influenzati dalle tecniche di riproduzione. Perciò anche il regime tentò ostinatamente di controllare, nella maniera più severa possibile, l'intera tecnologia d'informazione e riproduzione, che cominciò a non funzionare più alla metà degli anni Ottanta quando, di fronte a prove chiare riguardo all'arretratezza tecnologica, anche la paura di un suo abuso dovette essere ridimensionata. Questo venne percepito anche dal mercato specifico dei prodotti della cultura alternativa, garantito fino a quel momento sostanzialmente a livello casalingo. Solamente la svolta tecnologica (la copia di audio e videocassette, la forma di riproduzione scritta della fotocopiatura e successivamente del computer, la registrazione della musica e così via) permise di raggiungere un numero sempre più alto di persone e di formare un nuovo tipo di pubblico. In questo senso non solo l'opera d'arte in sé, ma soprattutto le circostanze in cui veniva diffusa, ne fecero un importante fenomeno sociale, causando preoccupazioni insormontabili a un regime sempre più indifeso.

⁹⁵ Nella creazione letteraria o figurativa non è una situazione rara, nel cinema si tratta di una tipica componente della creazione. In certi autori divenne, in maniera abbastanza inconsapevole, una componente della correzione di autocensura. La tecnica di registrazione e di riproduzione di suoni ha esteso questa possibilità anche alla musica e alla voce.

⁹⁶ Un esempio può essere il gruppo dei Testardi: "Nacque sulla base di attività precedenti che erano principalmente le attivi-

(“se non ci fosse stato l’aiuto di decine di migliaia di persone che ci hanno permesso...” – Ivan Jirous), ma era il rapporto reciproco a decidere. La cultura alternativa generava il proprio pubblico (“Abbiamo creato il nostro pubblico... Quando il teatro abbandona la norma, attira chi ha bisogno di poesia viva” – Jan Kormárek). La struttura di questo pubblico di riferimento era molto varia e non veniva affatto determinata dall’attaccamento a un solo gruppo o campo. Da un lato “era un pubblico colto in generale” (Jarmila Johnová)⁹⁸, dall’altro non ricercava solamente “i valori artistici intesi in modo tradizionale” (Jaroslav Róna), bensì ciò che lo colpiva, che esprimeva i suoi sentimenti esistenziali latenti e le sue posizioni (anticonformiste). Era internamente ambivalente. L’interesse di quella parte di questo pubblico legata per gusto e per idee all’arte classica (alta), derivava più da condizioni sociopolitiche che culturali o estetiche, mantenendo spesso (anche tuttora) le distanze soprattutto dalla cultura underground. Rappresentava infatti lo strato sociale che l’underground contestava e provocava e da cui si era allontanato (essere “in assoluto contrasto con la *middle class*” – Ivan Jirous). Inoltre la cultura alternativa era sì ricca di impulsi, ma non offriva una chiave per comprenderli⁹⁹, quindi per una parte del pub-

blico di riferimento rimaneva incomprensibile (un esempio può essere la perplessità che si rifletteva negli occhi di molti visitatori davanti ad alcune opere figurative). L’antinomia tradizionale tra la comprensione (il desiderio di interpretazione) e la ricezione (la forza del vissuto), che perseguita tutta l’arte moderna e ancor di più “postmoderna”, era coperta dal contesto socio-politico in cui l’arte si trovava¹⁰⁰.

In questo senso si potrebbe attribuire anche una funzione di controllo a una parte di questo pubblico, soprattutto nell’aver potenziato i toni del distacco critico dall’arte qualitativamente più debole. Però lo stesso pubblico di controllo aveva anzitutto due forme. Un primo strato era formato dai custodi della politica culturale ufficiale, dai funzionari di partito e dagli organi statali passando per i membri di diverse commissioni fino agli autori (“i nemici più grandi erano all’interno del mondo dell’arte. Usavano il potere politico come arma per la loro gelosia personale” – Milan Knížák). Un secondo strato era formato da chi sosteneva l’intrattenimento culturale massificato, introducendo nel pubblico dei profani i toni della sfiducia, dell’avversione o della beffa nei confronti di tutto ciò che divergeva dal gusto massificato. E la cultura alternativa si definiva proprio nei confronti di queste due tipologie di pubblico, generalmente in maniera consapevole.

La cultura massificata ufficiale creò nel corso degli anni Settanta e Ottanta un tipo di pubblico consumista a cui un’ampia pleiade di per-

⁹⁸ Questo pubblico assumeva forme particolari nell’ambiente extrapraghese, nelle piccole città e così via. Questa importante relazione viene messa in rilievo ad esempio da Jarmila Johnová: “Significa che venivano ai vernissage, agli spettacoli teatrali, ai concerti e da tutto questo davvero nasceva l’autogestione delle città...”. Tanto più forte è oggi la delusione nell’ambiente della cultura alternativa: per il fatto di non essere sufficientemente sostenuta, soprattutto a livello finanziario. Questo fenomeno mette in luce il cambiamento radicale del carattere sociale della cultura, che non può basare la propria indipendenza creativa sulla totale indipendenza economica.

⁹⁹ La chiave è soprattutto inserire l’opera in un quadro interpretativo, sia esso storico (precursori, scuole, stili e così via), teorico (programmi, concezioni estetiche e così via) o internazionale, per i profani garantito dai pareri pubblicati dagli esperti. In questo caso però il percorso dagli esperti (critici, recensori, teorici d’arte e storici) al pubblico era doppiamente complicato. Per prima cosa doveva utilizzare canali non ufficiali, raggiungendo quindi solo una parte circoscritta del pubblico. Inoltre, di esperti molto autorevoli ce n’erano pochi e spesso avevano il piede in due scarpe, anche in quella delle istituzioni ufficiali (accademiche), pur occupando normalmente una

posizione di livello inferiore. Ciononostante è proprio loro il merito della legittimazione della cultura alternativa. Il suo carattere di chiusura suscitò negli anni Novanta discussioni riguardo al suo ritardo o addirittura arretratezza nel contesto dell’arte internazionale.

¹⁰⁰ È piuttosto comprensibile che nella parte del pubblico di riferimento anche lo snobismo avesse (e abbia) un ruolo. Trattandosi di cultura con un alto potenziale d’innovazione ma anche capace di lasciarsi ispirare e influenzare da elementi “estranei”, ha in sé una carica *modaiola* che è la fonte principale delle posizioni snob – a livello del pubblico, ma anche degli autori (“dietro la parola alternativo si nascondevano pure diversi snob e vuoti esempi di action art, non sapevano che fare e quindi facevano scemenze davvero incomprensibili e senza senso. Ma con il timbro di alternativo, non li si poteva più toccare” – Jaroslav Hutka).

sonalità come attori, musicisti, cantanti, drammaturghi, registi, offriva, nella superficialità generale, uno standard di performance relativamente elevato e professionale (per esempio riduzioni radiofoniche, televisive e cinematografiche di opere liriche e teatrali o di poesie e così via). Il pubblico massificato, che tende sempre a restare fedele a ciò che già conosce o a cui si è affezionato, era molto indulgente rispetto alle “concessioni” ideologiche o politiche, sia che fossero già presenti nei temi o nella lettura dell’opera oppure nelle posizioni degli artisti e degli interpreti. In questo senso si comportava in modo apolitico. Nella distorta atmosfera iperpoliticizzata, in cui qualsiasi discorso virava velocemente verso la politica, era una specifica forma di difesa della cultura dalla politica e dall’ideologia. In fin dei conti una posizione simile era condivisa anche da una parte della cultura alternativa (“io non metto mai tutto insieme, Charta 77 e la musica sono cose a sé stanti” – Mikoláš Chadima). Inoltre la pratica quotidiana rafforzava questa indulgenza. Il pubblico sapeva quello che sapevano anche gli artisti: “Semplicemente chi voleva far carriera doveva in qualche modo mettersi d’accordo con loro” (Mikoláš Chadima). Non si trattava di carriere, ma di una componente abbastanza frequente del percorso esistenziale e professionale, che in campo artistico (e soprattutto nel teatro) non può fare a meno del pubblico. Questa forma di giustificazione faceva parte del sistema di valori e, concentrata nella frase “siamo un po’ tutti collaboratori del regime”, esprime la patologia dell’epoca.

PRODUZIONE ARTISTICA E AUTORI

Criteri etici ed estetici

Il costituirsi della cultura alternativa non fu affatto una mera reazione alle condizioni sociali del regime comunista. Aveva trovato fonti e ispirazione anche altrove, nei cambiamenti che interessarono l’intera cultura occidentale nel dopoguerra e che culminarono tra la metà degli anni Cinquanta e la metà degli anni Set-

tanta, quindi nel periodo definito convenzionalmente come i “lunghi anni Sessanta”. La situazione ceca ne fu una variante specifica, poiché si univa al processo politico di destalinizzazione violentemente interrotto dall’intervento militare straniero nell’agosto 1968.

Durante tutto il dopoguerra, il sistema ufficiale di valori restò l’ambito di riferimento della cultura alternativa, le cui caratteristiche e forme si modificarono parallelamente al sistema. Sarebbe ingenuo credere che si trattasse di un sistema di valori rimasto solo sulla carta. Persino i suoi proclami, ostentati nei documenti ideologici, finirono per mettere radici nella vita della società. Diventarono una componente della quotidianità, rivelando così la propria forza. Il mondo della quotidianità non è un luogo d’evasione in cui le restrizioni ideologiche non hanno effetto. Proprio dominando l’intera rete istituzionale della società, divennero una potente forza sociale con cui la gente doveva confrontarsi ogni giorno: con l’opposizione, la resistenza, l’adattamento, l’elusione, l’indifferenza. Molti si identificarono con l’ideologia, e non solo per motivi d’interesse. Nemmeno la rivelazione pubblica delle pratiche criminali degli anni Cinquanta, che sconvolse l’intera società, riuscì a screditare questo sistema di valori in modo radicale: non furono questi valori a essere ritenuti colpevoli delle “deformazioni”, bensì coloro che le avevano capite male e messe in pratica erroneamente. I “nostri anni Sessanta” furono guidati sin dall’inizio da una nuova coscienza morale comunista, dallo spirito del ritorno alla forma autentica (e quindi umanistica) di questi valori, dal tentativo di restituire loro credibilità etica¹⁰¹.

Gli anni Sessanta però non furono accompagnati solo dall’enfasi riabilitativa. Fu il periodo in cui gradualmente si manifestarono gli indi-

¹⁰¹ Per esempio il tipo di comunista onesto e umano era molto frequente nella creazione ufficiale (soprattutto letteraria). Per questo tipo, ancorato spesso a motivi biografici nella lunga tradizione familiare, si usa sovente la denominazione di *stárokommunista* (veterocomunista), che esprime una condotta esistenziale originariamente pulita, ma naïf.

zi dei processi in corso nell'intera cultura occidentale. Ma erano solo indizi e solo *in margine*: la libertà sessuale o l'euforia chimicamente indotta non erano molto praticate, la musica rock aveva una forte concorrenza nella popolarità dei cantautori e non si può effettivamente parlare del dominio della cultura giovanile. Mentre in occidente si stava instaurando una controcultura fortemente orientata contro i valori della società borghese¹⁰², da noi si stava instaurando una alleanza di valori tra l'intera comunità culturale e il movimento riformista all'interno del regime. La rivitalizzazione dei normali standard culturali, che portava con sé la gioia della creazione e della possibilità di presentare le opere a un pubblico, è a tutt'oggi legata alla sensazione che quelli erano "anni fantastici", "un periodo felice", "un'epoca gioiosa". Questa posizione generalmente condivisa è divenuta uno stereotipo che poté nascere solo in relazione a ciò che seguì¹⁰³.

Dopo il 1969 la situazione cambiò radicalmente. Il sistema ufficiale di valori si svuotò, diventando una mera facciata funzionale a uno scopo; i comportamenti tesi a metterlo in pratica recavano tutti i tratti dell'obbligo di rispetto formale ma contemporaneamente in qualche modo "se ne prendevano gioco". Il ventennio successivo fu segnato dalla *paraetica della quotidianità* (M. Petrusek) che, assieme ai modi repressivi del regime, contribuì alla nascita della cultura alternativa. Mentre in Occidente questa cultura venne assorbita dalla società, da noi fu repressa e ostracizzata. Solo allora cominciò a rappresentare in tutto e per tutto lo spirito del dissenso, per cui molti intellettuali occidentali provavano invidia.

Il centro di gravità della cultura alternativa non era la cultura stessa, bensì la situazione degli esponenti/creatori che in essa cercavano il proprio spazio per realizzarsi. I confini di questo spazio erano sì chiusi e resistenti, ma anche mobili e tortuosi e la zona "franca" era piena di viuzze attraverso cui era possibile mantenere i contatti con "l'altra parte". Perciò tutta la cultura alternativa è caratterizzata da cambiamenti, insicurezze, tensioni interne, ombre e paradossi.

Lo spazio della cultura alternativa era soprattutto uno spazio di libertà. La libertà è però un alleato seducente e maligno al contempo, con cui non è facile avere a che fare. Porta all'esclusivismo arrogante e a rapporti poco impegnativi, santifica le anomalie, indebolisce gli obblighi esterni, nega la sicurezze. Essere libero nel senso di *non essere legato a nulla* si riduce generalmente al limitato settore della sfera privata:

L'uomo può essere libero solo se crea un campo esclusivamente suo, del tutto intoccabile e almeno... in un certo senso crea come vuole... avendo un proprio luogo sacro spirituale, la libertà può manifestarsi (Bedřich Lázr).

Nei casi più estremi porta alla solitudine:

Ammettiamo pure che io stia in un guscio, ma nella mia vita interiore. Però non appena sentirò che mi sto arrabbiando o che qualcosa mi fa arrabbiare, qualcosa mi opprime o per qualche motivo ho il bisogno di dire qualcosa, allora ovviamente lo farò, ma è proprio questa la libertà, non essere legati a nulla... – Filip Topol¹⁰⁴.

Questo aspetto, caratteristico di tutta l'arte moderna, aveva però una particolarità. Se "il retaggio del modernismo è la solitudine dell'artista... che deve escogitare da solo la propria impostazione"¹⁰⁵, nel nostro caso non si trattò di una scelta totalmente individuale e libera, ma del destino di gruppo, di un'estromissio-

¹⁰² R. Kimball, "What the Sixties wrought", *The New Criterion*, 1999, 7, <<http://www.mail-archive.com/ctrl@listserv.aol.com/msg07325.html>>.

¹⁰³ Anche in Occidente il "lungo decennio" degli anni Sessanta è considerato un'epoca felice. Contemporaneamente, però, si rafforza l'opinione secondo cui si tratta di un cliché che non corrisponde appieno. La fede nei valori antimaterialistici era accompagnata dall'edonismo, il rifiuto dell'etica del guadagno andava di pari passo con l'unione di arte indipendente e sperimentale e business, e così via. Il mondo dell'arte era dominato da una doppia morale.

¹⁰⁴ Il desiderio estremo (tanto impellente da diventare patologico) di libertà e indipendenza, che deve privare il singolo della sensazione di sottostare a qualcosa o a qualcuno e che porta con sé sia la solitudine che il rifiuto radicale delle convenzioni sociali, può sfociare nella paradossale "morale della promiscuità" (si veda S. Vladíková, "Promiskuita umění a umění promiskuity", *Umělec*, 1999, 2, <<http://www.divus.cz/umelec/cz/pages/umelec.php?id=320&roc=1999&cis=2>>).

¹⁰⁵ S. Gabliková, *Selhala moderna?*, op. cit., p. 9.

ne. La consapevolezza “di non essere soli” univa grandi e piccole comunità e ne faceva – indipendentemente dalla loro volontà – una specifica collettività internamente eterogenea. Insieme a essa (e parallelamente al concetto individualistico di libertà) entra in scena il pluralismo etico ed estetico. Ciò non vuol dire affatto che sia stato guidato da una nobile e infinita tolleranza. Al contrario, si definisce in maniera negativa rispetto al mondo della schiavitù, rappresentato dall’istituzione del potere statale o del regime politico oppure dall’istituzione del potere di mercato, del commercio o della cultura di massa. La negatività di questo decorso comune non era né consequenziale, né guidata da una positività condivisa e comune. Il più affine era il “programma” della vita nella verità, nato sul terreno del dissenso, la cui applicazione pratica faceva riferimento a un’interpretazione relativistica della verità, e soprattutto alla confusione di verità e autenticità. L’idea della vita nella verità si trasformò, nella vita di tutti i giorni, in una norma di resistenza a qualsiasi forma di servilismo e ipocrisia¹⁰⁶.

Il valore fondamentale, divenuto obbligo morale, era l’intimo senso di autenticità, la responsabilità nei confronti di se stessi in quanto autori e della propria opera (“l’artista non risponde della sua gente, della nazione, della sua lingua, ma solo davanti agli angeli, davanti a se stesso” – Jáchym Topol). L’etica venne trasferita sul terreno dell’estetica, l’estetica divenne il terreno delle posizioni etiche¹⁰⁷, e al contempo pareva che anch’essa si fosse “de-estetizzata”. I

criteri estetici “puri” persero importanza nell’atteggiamento degli autori (“l’estetica è ormai un concetto insulso”), anche perché ormai il mondo dell’arte era dominato da “un miscuglio estetico” e i criteri vi erano introdotti o da programmi-manifesto o da esperti. Non sorprende infatti che questa posizione venga percepita abbastanza spontaneamente come una componente dell’epoca postmoderna.

Una serie di autori (“l’appartenenza a una corrente o, ammettiamo pure, a un trend estetico, in fondo non mi interessa” – Bedřich Lázr) e diversi gruppi della cultura alternativa reagivano a questa situazione rinunciando ai criteri estetici come punto di partenza selettivo dell’attività collettiva (“ci siamo detti che non avremmo preso in considerazione nessun criterio estetico” – Bedřich Lázr). Tendevano perfino a definire la cultura alternativa proprio come un tentativo di sottrarsi alla prigionia delle correnti estetiche, che in breve diventavano comunque o una moda e venivano copiate, oppure venivano ufficializzate, acquisendo le caratteristiche di un obbligo. Resta da capire quali fossero per loro i valori importanti.

Al primo posto c’è la volontà di esprimere un pensiero, un concetto, un sentimento, che però, una volta filtrata attraverso la prospettiva individualista, si trasforma nella necessità di autoespressione e nel desiderio di trovare un proprio linguaggio, un proprio modo di esprimersi. L’accento posto sull’individualità e sull’anticonformismo porta però a specializzarsi in un proprio linguaggio a spese della comunicazione, che si indebolisce. Sono due le possibilità elementari per far fronte a questa minaccia: rafforzare cioè la capacità attrattiva dell’espressione (e quindi il suo aspetto esteriore) e rivolgersi a un pubblico “sulla stessa lunghezza d’onda”; esse provengono di certo da laboratori esterni: la prima dal laboratorio della cultura pop, la seconda da quello dell’arte “alta”. Il percorso verso un’espressione individuale si accompagna anche a un altro paradosso. La cultura alternativa è in un certo senso

¹⁰⁶ Il concetto di “vita nella verità” ha più forme. La sua variante classica, che abbinava l’epistemologia oggettivistica all’etica, prese piede principalmente nell’ambiente del dissenso filosofeggiante. Da noi non ebbero successo altre varianti più riflessive solo per motivi pratico-politici, inclusa la posizione secondo cui “vivere la vita postmoderna vuol dire vivere nella verità secondo cui esiste una sola cosa peggiore del mancato avverarsi delle proprie speranze: il loro avverarsi” (K. Tester, *The Life and Time of Post-modernity*, London 1993, p. 160).

¹⁰⁷ Un esempio può essere il programma estetico della poesia concreta, che nella nostra situazione si confondeva con l’etica. “Per noi si trattava piuttosto di una provocazione etica. Volevamo restituire alla parola ciò che le era stato rubato dalle frasi fatte. Restituivamo alla parola il suo peso” (Jaroslav Hutka).

figlia illegittima dell'arte (post)moderna, che si distingue per la condanna dello stile, che mette in pratica non solo distruggendolo, ma anche "contaminandolo". Perciò si arriva all'individualità per mezzo di miscugli (dal pastiche a diversi tipi di cocktail che mescolano campi artistici differenti). Perfino l'imitazione diventa legittima.

Al secondo posto troviamo l'autenticità, l'onestà individuale e quindi l'avversione per qualsiasi ideologismo (anche il più umano). Le motivazioni intime personali decidono il prodotto da realizzare e il metodo dell'autore: restare fedeli a se stessi è l'unica garanzia di responsabilità. Autonomia morale ed estetica si confondono. La rispettabilità della creazione consacra l'esclusività etica, quindi anche l'infrazione delle norme morali. L'autore si esibisce davanti a un pubblico e lo conquista come se fosse solo la sua opera ad avvicinarlo, a "parlargli"¹⁰⁸.

A questo si unisce la controversia sull'estetizzazione della vita. Alcuni sostengono che l'arte (moderna) si priva della propria autonomia, della "ghettizzazione estetica"¹⁰⁹, nel tentativo di diventare la forza con cui viene costituita la realtà sociale (ed etica), lo strumento di costruzione sociale dei significati. Secondo altri vale solo la prima parte, ma le conseguenze sono opposte: l'importanza dell'arte per la vita si indebolisce, perché ammette che è solo finzione¹¹⁰. Questa controversia contiene due importanti processi. Il primo presenta l'estetizzazione della vita quotidiana, in cui dominavano, grazie al potere della cultura massificata e consumista, i valori della piacevolezza, del di-

vertimento, del godimento, dell'emozione (ma anche ad esempio della salute, dell'igiene, dell'aspetto esteriore e così via). L'arte alternativa reagisce non solo con l'ironia, con la parodia o lo scherno ("l'uomo ha reagito alla crescente stupidità con crescente derisione ed effettivamente l'espressione assurda era per noi l'unica opportuna" – Jaroslav Róna). Ma attinge anche al trend estetizzante opposto che segna la cultura di questo secolo:

Il XX secolo ebbe un'unica rivoluzione di successo, e fu quella estetica. Abbiamo imparato cose sconosciute in tutta la storia. Abbiamo imparato la bellezza della bruttezza e a capire la bellezza della bruttezza, la bellezza della quotidianità, dell'assoluta banalità, perfino la bellezza della noia [...], semplicemente abbiamo scoperto nuovi universi sconosciuti a tutta la storia precedente. E proprio la scoperta dell'estetica della bruttezza e della quotidianità è una delle più importanti e imperiture (Egon Bondy).

Questo scisma dell'universo estetico¹¹¹ è fonte d'ispirazione per gli autori, i quali, da entrambe le parti, ottengono una posizione autorevole nella cultura; tuttavia esso porta alla nascita di isole culturali caratterizzate più dalla tendenza alla reciproca ostilità e all'anatema che dalla tolleranza¹¹².

Infine al terzo posto troviamo il rapporto ambivalente con la realtà, e a più di un livello. La distanza dalla realtà sociale (del periodo) in nome di un'arte il cui senso è l'opera (come azione, performance), entra in contrasto con l'incessante pressione della situazione reale in cui ha luogo la creazione¹¹³. La cultura alternati-

¹⁰⁸ Questa illusione poteva valere sostanzialmente solo per una società povera d'informazioni, quindi nelle società totalitarie in cui le manipolazioni delle informazioni sugli autori erano una componente della propaganda. Nelle società dell'informazione, invece, i mass media cercano di svelare la vita privata degli artisti e il ritratto dell'artista diventa una parte inscindibile della sua opera. A ciò corrisponde anche lo sviluppo di diverse forme di produzione biografica (memorie, documentari e così via).

¹⁰⁹ W. Welsch, "Aesthetization Process: Phenomena, Distinction and Prospects", *Theory, Culture and Society*, 1996, 38, pp. 1-24.

¹¹⁰ H. Belting, *Konec dějin umění*, Praha 2000.

¹¹¹ Nella critica dell'"arte senza bellezza" troviamo sia opinioni che si oppongono non alla sua esistenza, ma alla sua adorazione, sia critiche radicali che vi vedono una miscela di "cultura escrementizia condita di iperestetismo" (H.-G. Betz, "Post-modernism and the New Middle Class", *Theory, Culture and Society* 1992, pp. 93-114).

¹¹² Si veda anche M. Featherstone, *Undoing Culture: Globalization, postmodernism and identity*, London 1995. Tralascio l'interessante sfera della cosiddetta estetica paraergica, che ha a che fare sostanzialmente con l'estetizzazione della vita quotidiana.

¹¹³ Della differenza tra il dibattito che costituisce il contenuto della vita politico-sociale e la produzione si occupa per esempio H. Arendt, la quale sottolinea allo stesso tempo che il predominio della produzione porta, nelle posizioni esistenziali degli autori, soprattutto nell'arte, non solo al contrasto con il potere totalitario, ma può anche avere le sembianze del rifiuto della democrazia; anch'essa, infatti, cerca di ingannarli sulla posizione che dovrebbero occupare secondo il suo credo (H.

va radicale, che si contraddistingueva non solo per il suo essere apolitica, ma soprattutto per la disaffezione nei confronti della situazione sociale, e che esprimeva una totale indipendenza dalle circostanze esterne, era un'eccezione. Più spesso si proclamava apolitica, ma questa era pur sempre una posizione politica anche se si manifestava generalmente solo nel momento in cui veniva minacciata la libertà della creazione (oppure della divulgazione dell'opera). Le condizioni della creazione e soprattutto le condizioni della sua presentazione non sono la semplice conseguenza della realtà sociale, piuttosto il metodo con cui è stata costituita concretamente questa realtà. Solo l'artista apprezzato e rinomato ha una minore tendenza a individuare nell'ambiente, nelle circostanze, nei rapporti o un nemico dannoso o un potere che non aiuta a sufficienza¹¹⁴. La distanza dalla realtà si può dunque manifestare anche in una riflessione più debole della propria posizione sociale, della scelta di essere indipendenti con tutte le sue conseguenze.

Il rapporto con la realtà ha ancora due forme. Una di esse ha a che fare con la concezione di arte come verità della vita, che confluisce infine nella tesi secondo cui la realtà è ciò che consideriamo vero e contemporaneamente quello che consideriamo essere vero è la nostra realtà. La seconda riguarda il dibattito sul criterio di misura del ruolo attivo dell'arte nella formazione di rapporti politici e sociali.

È sintomatico che proprio nella società totalitaria l'aspetto dell'importanza politica dell'arte abbia assunto un carattere dominante. Sia l'ideologia ufficiale che i suoi oppositori colti-

vano l'idea secondo cui l'arte è uno strumento di lotta e la trasformano in realtà. Nel caso della cultura alternativa, questa posizione è data soprattutto dall'assenza di un confronto pubblico ideologico e politico: essa assume i ruoli che non sono detenuti da altri¹¹⁵. Per seguire i legami estetici ed etici è forse però più importante un'altra conseguenza: questo approccio rafforza gli elementi di realismo estetico nell'arte (e nella cultura in generale). Mentre l'ideologia del realismo socialista pretendeva dall'arte la realizzazione di un ideale figurativo, anche rischiando il kitsch (cosa che accadeva), nello spazio della cultura alternativa la situazione era diversa. Era uno spazio in cui si muovevano *tutte* le concezioni estetiche, quindi non solo l'arte alternativa al realismo. E poiché l'arte come "monitoraggio della realtà"¹¹⁶ era la reazione adeguata all'appello di svelare la realtà, si richiamarono al realismo anche gli artisti che non impiegavano esclusivamente il *modus realisticus* ("io penso che il fine giustifichi i mezzi, se voglio esprimere qualcosa e per farlo mi serve un dipinto realistico, allora perché non utilizzare un dipinto realistico" – Bedřich Lázr). La cultura alternativa definita nel rapporto con la società ha dunque un'altra forma rispetto alla cultura alternativa definita in senso estetico.

Professionisti e dilettanti

Lo spazio della cultura alternativa si contraddistingue inoltre per una caratteristica che gli conferisce una sfumatura specifica: è una cultura aperta ai dilettanti¹¹⁷. La cultura ufficiale o il mainstream culturale sono caratterizzati dall'istituzionalizzazione, che vede l'esponente come un professionista, definendo la profes-

Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1967, p. 195). Il rapporto tra creazione (artistica o intellettuale) e individualità è argomento di studi psicologici e psicanalitici (da noi si veda ad esempio S. Drvota, *Osobnost a tvorba*, Praha 1973) e ha a che fare con il problema più generale dell'identità umana (J. Pechar, *Být sám sebou*, Praha 1995).

¹¹⁴ La reazione di una serie di artisti e intellettuali alle condizioni della società capitalista ha una forma paradossale: la loro dipendenza dal mercato si accompagna all'avversione nei suoi confronti e al desiderio di rimanere indipendenti. Da ciò derivano anche le lamentele riguardo all'insufficiente aiuto dello stato ad alcuni artisti alternativi contemporanei.

¹¹⁵ Questo fattore si manifestò soprattutto nella cultura del dissenso e dell'emigrazione. La sua tradizione risale però al XIX secolo. Rientra in questa linea anche il sintomatico convertirsi dell'artista in politico (che non è di certo un tratto saliente solo nostro).

¹¹⁶ F. Miko, "Skutočnost mienená umeleckým dielom", J. Nosek-J. Stachová, *Realismus ve vědě a filosofii*, Praha 1995.

¹¹⁷ Talvolta si parla anche di profani e apertura ai profani, ma così facendo si ribadisce soprattutto l'aspetto non specialistico, mentre nel caso del dilettantismo l'attivo interesse personale gioca un ruolo importante.

sionalità sia con un attributo formale (diploma, titolo e simili), sia in base al livello della prestazione. All'inizio sembrava che l'arte moderna avesse smesso di essere prerogativa di un'élite professionale, entrando anzi perfino in contrasto con la rappresentanza accademica di tale élite. Tuttavia, assieme alla crescita quantitativa della produzione culturale, alla relativizzazione dei valori e alla crescente incertezza riguardo al valore delle opere, è cresciuto anche il ruolo degli esperti, che sono diventati intermediari determinanti tra l'opera d'arte e il pubblico. È nato così un "nuovo accademismo"¹¹⁸ che, unito al processo di "co-modificazione" dell'arte, ha un ruolo decisivo. La reazione alla costruzione di questo sistema istituzionale, che gli autori (soprattutto i giovani adepti) percepiscono come un sistema coercitivo, era costituita dalla ricerca di differenti possibilità d'espressione propria e di strade per raggiungere il pubblico. In questo senso, la cultura alternativa tenta di ignorare il sistema, e questo tentativo non è mai esclusivamente volontario, ma spesso forzato dalle circostanze avverse in cui si trovano quasi tutti i neofiti, i profani entusiasti, gli anticonformisti o gli autodidatti. Il regime comunista in questo sistema metteva in risalto un elemento in particolare, e cioè la lealtà politica (o ideologica). Con l'introduzione delle "verifiche politiche" eliminava sistematicamente gli "inaffidabili", creando appunto le circostanze avverse, e questo subito, nella prima fase della vita, controllando l'accesso all'istruzione¹¹⁹.

Il complesso rapporto tra professionismo e

dilettantismo peggiorò anche a causa di altri processi che segnarono la cultura, tra i quali troviamo al primo posto la diffusione di forme che potevano essere considerate arte, ma che non erano state ancora adeguatamente canonicizzate, e quindi i loro autori rimanevano dei dilettanti¹²⁰. Un altro esempio è l'arte ingenua. La corrente principale era però rappresentata dall'espansione della cultura musicale pop. La crescita della sua popolarità di massa (soprattutto tra i giovani) risvegliò forti istinti d'imitazione, creando un spazio adatto ai dilettanti; in questo spazio si sviluppò una produzione che non doveva andare a genio alle formazioni istituzionali, ma che al contrario rispettava l'anticonformismo e l'originalità¹²¹.

L'ingresso dell'arte dilettantistica nella cultura alternativa¹²² fu accompagnato dall'avversione per il professionismo. Esso era fin troppo collegato alle istituzioni ufficiali, che badano sempre "alla propria gente":

erano tutte persone che si barcamenavano in vario modo tra lavoro e morale, tra professionalità e umanità... e semplicemente non si sottraevano ai compromessi che tante volte hanno guastato anche le loro competenze professionali (Jiří David).

Al professionismo erano però attribuite anche altre caratteristiche oltre all'opportunismo,

¹¹⁸ D.V. Gucht, "Art at Risk in the Hands of the Museum", *International Sociology*, 1991, 6, pp. 361-372; S. Gabliková, *Selhala moderna?*, op. cit.

¹¹⁹ Il rigido attaccamento al criterio di professionalità portò a molte situazioni assurde. Lo status di professionista, ad esempio, spettava a chi aveva frequentato una scuola apposita, mentre quello di dilettante a chi aveva fatto la stessa cosa ma si era diplomato in un'altra scuola, e questo anche dopo il 1989: "Nel '90, quando venne eliminata la vecchia Unione degli artisti [...], di colpo le stesse persone che avevano subito persecuzioni rifiutarono di accettare nella nuova associazione i dilettanti, anche laureati, che non avevano frequentato quella scuola, quindi al convegno si sentirono diverse persone affermare che non sarebbe stato ammesso nessun dilettante..." (Helena Fišárková – V. Jirkal).

¹²⁰ Si tratta specialmente di settori di confine (oreficeria, pantomima e così via) i cui protagonisti in genere non avevano frequentato una scuola specifica.

¹²¹ Una serie di gruppi musicali si formò in un "ambiente proletario" simile e per gli stessi motivi come altrove: "Lo entusiasmo della decisione di cominciare semplicemente a suonare, anche se non aveva affatto esperienza, e gli altri, con cui si era messo d'accordo, nemmeno, non ce n'era uno che avesse un'istruzione di qualsiasi tipo, presero semplicemente gli strumenti e proprio come degli autodidatti cominciarono a fare qualcosa" (Jaroslav Róna a proposito del gruppo di P. Fiala). Le informazioni sulle sorti dei gruppi e delle personalità del jazz, del blues, del rock e così via, rappresentarono un importante sostegno, come anche la popolarità di cui godeva da noi la "beat generation".

¹²² Il dilettantismo era certo anche una componente della cultura ufficiale, eccetto però negli anni Sessanta, quando dovette combattere per la propria esistenza, perdendo complessivamente la propria posizione (ad esempio il teatro amatoriale "di provincia"). Vale la pena di ricordare che il teatro rappresentava, accanto alla musica, l'ambiente più favorevole ai dilettanti (una serie di compagnie teatrali che divennero poi famose, per esempio la Ypsilon, era in origine amatoriale).

e cioè una certa freddezza, un elevato autocontrollo, poca voglia di giocare, di rischiare e così via. “Il professionismo uccide il talento, io penso, l’espressione” (Jan Komárek), reprimendo proprio le fonti dell’inventiva che il dilettantismo caldeggia.

Il distacco critico dal professionismo e la celebrazione del dilettantismo sono anche espressione indiscussa del tentativo di “fare di necessità virtù”. Per coloro che si rendevano conto che le loro opere mancavano “del valore artistico inteso in maniera tradizionale” (Jaroslav Róna) o che non sarebbero riusciti a mantenersi con quello che facevano (“non pensavamo nemmeno di poter suonare in un bar” – Milan “Mejla” Hlavsa), lo spazio della cultura alternativa rappresentava la possibilità di realizzarsi e la strada verso l’apprezzamento del pubblico: “le nostre cose riscuotevano interesse ed erano molto vivaci, veniva un sacco di gente a sentirci” (Jaroslav Róna). Proprio questo momento portò ad esempio alcuni gruppi, che cantavano in inglese perché affascinati dai propri modelli e in opposizione al regime, a ispirarsi al movimento Aktual e a “ricechizzarsi”: “Dopotutto la gente era forse più contenta di sapere che cosa cantavamo. Anche se erano stupidaggini, è lo stesso” (Milan “Mejla” Hlavsa)¹²³. La gente reagiva alla manifestazione e alla situazione concreta piuttosto che ai valori estetici. Ciò conferma che nell’esperienza estetica le emozioni hanno un ruolo cognitivo e che tale esperienza non presuppone la riflessione sui suoi presupposti.

CONCLUSIONI

Il fenomeno della cultura alternativa non sorse in Cecoslovacchia, né venne importato. Lo troviamo nelle società democratiche e di mercato così come nei regimi totalitari di tipo comunista. Sebbene le drammatiche differenze tra i due tipi di regime di potere politico ed economico siano state accompagnate da differenze altrettanto drammatiche nella situazione culturale delle persone che le vissero, non si può parlare automaticamente di semplice bipolarismo. Proprio la storia della società ceca rivela l’enorme variabilità del fenomeno della cultura alternativa e può contribuire non solo alla nostra riflessione, ma anche alla riflessione sui processi che hanno caratterizzato e caratterizzano l’intero mondo della cultura nella seconda metà del XX secolo.

[J. Alan, “Alternativní kultura jako sociologické téma”, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, a cura di Idem, Praha 2001, pp. 9-59. Traduzione di Ilaria De Paoli]

www.esamizdat.it

¹²³ A questo proposito vale la pena ricordare l’importanza dei nomi dei gruppi, che provocavano il regime forse più dei nomi inglesi vietati: potevano sembrare giochi di parole di gusto dada (Lucchetto, Intestino cieco, Processo breve) o crittogrammi. “I poliziotti erano furiosi e sostenevano che PVO voleva dire *Psí vojáci opět*, Di nuovo I soldati cani [*Psí vojáci* era il nome del gruppo musicale in questione], e noi rispondevamo di no, che significava *Psí vojáci osobně*, I Soldati cani in persona. E Z. disse che voleva dire *Protivzdušná obrana*, Difesa contraerea, o *Prdel v ohni*, Culo in fiamme...” – Filip Topol).