

Contributo all'*experanto* ovvero i “non personaggi” di Václav Havel

Vladimír Just

◇ eSamizdat 2012-2013 (IX), pp. 177-187 ◇

Le persone non parlano tra loro:
ognuno tiene discorsi agli altri

(V. Havel)¹

“CHE cos'è la verità?”, si chiede in *Sette lettere a Melin* (1948) il filosofo Josef Šafařík, il cui pensiero è un punto di riferimento importante per l'opera drammaturgica e saggistica di Václav Havel, e così risponde:

Più libri leggi, a più discussioni partecipi, più scuole frequenti, tanto più chiaramente vedi che non esistono motivazioni sufficienti a infondere nella verità una certezza che non possa essere messa in discussione da altre motivazioni. E alla fine scopri che l'unica cosa che è impossibile far vacillare non sono le motivazioni ma la garanzia della persona, la conferma della verità mediante la vita e la morte. Le tesi di Socrate, di Cristo, di Bruno, di Hus e di altri sono o possono essere discutibili, ma il loro esempio e il sacrificio della loro vita, questo sigillo di certezza impresso sulla loro verità, è assolutamente fuori discussione. E se cerchi la verità eterna, allora questa è l'unica cosa certa e sempre inconfutabile che la verità possiede. È l'ultima e indiscussa colonna portante della verità. Se dunque ti chiedi che cos'è la verità, prendi da qui la risposta: da ciò che sei in grado di garantire con tutto quello che hai e tutto quello che sei².

Un'espressione chiave viene alla luce: responsabilità personale, locuzione tra le più frequenti nella saggistica di Havel. Senza una personale garanzia delle verità espresse, senza un loro ancoraggio interno e senza continuità e un aggancio morale, per Havel tanto l'arte quanto la politica (la democrazia) si trasformano in mera tecnologia, in un'operazione vuota e meccanica, in un impersonale ufficio informazioni, in un sistema automatico svuotato del sen-

so di umanità. Nelle sue opere drammaturgiche questa tematica non ha nessun particolare bisogno di essere “palesata” perché vi è profusa fin dal principio (sebbene in forma clownesca, capovolta, comica). Tutte le battute, i dialoghi, i monologhi, i personaggi e le trame, l'intero mondo grottesco delle opere drammaturgiche di Havel può essere definito sin dalle origini come “un mondo privo di responsabilità personale”. I personaggi delle pièces di Havel si trasformano in non personaggi. Il concetto della responsabilità personale (più precisamente la sua irreversibile perdita e le conseguenze tragicomiche che ne derivano) diventa tema centrale, generale e onnipresente. Non conosco nessuna opera di Havel in cui, sia pure in posizione rovesciata e comica, questo concetto non possa essere trovato.

I.

Già in Šafařík, il tema della “responsabilità” è legato alla lingua e alle parole, dotate di un peso soltanto grazie all'interiorità. La moderna scienza della tecnologia è invece depersonalizzata e il suo vocabolario è diventato universalmente applicabile e commutabile; la verità cessa di essere l'unica *espressione* dell'individuo:

Nella verità le parole cessano di essere concetti, ovvero costruzioni logiche, e ritornano ad essere ciò che erano in origine, e cioè *espressioni*: l'interpretazione è un sistema “esterno”, articolato in modo lineare, è un legame, dunque la lettura è “orizzontale”; d'altra parte, la verità è la manifestazione dell'interiorità, non ha legami orizzontali ma, anello dopo anello, si consolida verticalmente e poggia sul fondo, sull'animo. Poiché la verità non ha legami orizzon-

¹ La citazione è contenuta in una lettera di Havel al regista Alfréd Radok del 3 luglio 1975, V. Havel, *O divadle*, a cura di A. Freimanová, Praha 2012, pp. 497-499 (qui p. 498).

² J. Šafařík, *Sedm listů Melinovi. Z dopisů přáteli přírodovědci*, Brno 1993, pp. 216-217.

tali, non si può “leggerla”, la si può solo accettare o non accettare...³

Qui Šafárik sviluppa in sostanza la vecchia tesi gnostica dei cosiddetti valentiniani a proposito di una *pienezza* ancorata verticalmente (“Pleroma”) e del suo opposto, il vuoto, l’errore (“Plane”): “Il vuoto non ha radici... produce opere di oblio e paura. Tuttavia ciò che non ha radici non produce nemmeno frutti”⁴.

Questa “insostenibile leggerezza” del vuoto, che maschera la sua essenza accumulando cose e parole chiassose, questi orpelli verbali del vuoto si manifestano esteriormente con gli sventolanti stendardi delle varie “verità” prodotte su ordinazione da *esperti* intercambiabili. L’esperto è un professionista del vuoto, secondo un altro filosofo è il protagonista di un’“escatologia dell’impersonalità”⁵ e il suo punto di vista oggettivo è in realtà “il punto di vista di nessuno”:

Introduce un’atmosfera di scientificità ma in realtà esprime la volontà di adeguare il suo agire e il suo pensiero a una sorta di agenzia della necessità [...]. L’uomo dell’oggettività rifiuta qualsiasi rapporto tra ciò che è e ciò che fa, tra la sua persona e la sua funzione. [...] L’oggettività non è altro che la distruzione del punto di vista degli altri in nome del punto di vista di nessuno⁶.

L’esperto lavora in un regime di risposte, mai di domande. Se l’esperto domandasse invece di rispondere, perderebbe il suo business. Non facendo mai domande, ma vendendo risposte, l’esperto contribuisce in larga misura alla corruzione del linguaggio. Facciamoci caso: l’unico personaggio di Havel che non vende risposte preconfezionate prive di domande, che, incerto di se stesso, ancora pone domande e dunque è del tutto privo delle caratteristiche dell’esperto, è Vaněk (*L’udienza*, *L’appello* e *Vernissage* –

nell’ultima pièce compare con il nome di Beďřich). Un’altra eccezione è forse costituita dall’unico personaggio di Havel con una “responsabilità personale”, peraltro il suo unico personaggio davvero tragico: Kuzma Plechanov in *Risanamento* (1987). Non a caso questi personaggi, atipici per Havel, sono telegraficamente laconici, come se fossero consapevoli del concetto wittgensteiniano secondo cui “di ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”. D’altra parte nessun altro, se non l’esperto, moltiplicato nelle opere di Havel, avrebbe potuto escogitare una mostruosità come una nuova lingua ufficiale, il *ptydepe*. Il *ptydepe* era e rimane una metafora grottesca della lingua dei vari esperti impiegati, che chiameremo qui *experanto*.

La pièce sul *ptydepe* (*Memorandum*, 1965) è una difesa contro l’*experanto*, ovvero quello stato in cui le persone non parlano tra di loro, ma “tengono discorsi”. Il *ptydepe* invade i canali comunicativi della cultura, della scienza, della politica. Per sfuggire al *ptydepe* e liberarsi da queste sabbie mobili è necessario, secondo Bělohradský, stabilire di nuovo il primato delle domande sulle risposte⁷. L’esperto dunque non è, come viene solitamente presentato, solo un comune “conoscitore” professionista, un eccentrico che vive in suo ristretto universo. La sua limitatezza si espande al mondo intero. È un professionista senza responsabilità personale e senza coscienza, senza senso di responsabilità e consapevolezza delle possibili conseguenze e implicazioni. È allo stesso tempo un esperto e un ignorante:

L’ignorante erudito arriva a proclamare come una virtù questa sua carenza d’informazione, per quanto rimane fuori dall’angusto paesaggio che coltiva particolarmente, e chiama diletantismo la curiosità per l’insieme del sapere. [...] È un tipo il quale si comporterà, in tutte questioni che ignora, non già come un ignorante, bensì con tutta la petulanza di chi nei suoi problemi speciali è un sapiente [...]. In politica, in arte, nelle convenzioni sociali, nelle altre scienze, prenderà posizioni da primitivo, da ignorantissimo; ma le assumerà con energia e sufficienza senza ammettere (e questa è la cosa paradossale) l’esistenza di specialisti di tali questioni... Da ciò deriva che l’uomo che

³ Ivi, p. 218.

⁴ Z. Kratochvíl, *Evangelium pravdy*, Praha 1994, p. 34.

⁵ V. Bělohradský, “Krise eschatologie neosobnosti (K Patočkově pojetí evropského dědictví)”, Idem, *Přirozený svět jako politický problém. Eseje o člověku pozdní doby*, Praha 1991, pp. 61-125 (il volume era uscito originariamente come samizdat a cura di V. Havel, Edice Expedice, Praha 1984).

⁶ Idem, “O člověku pozdní doby (Rozhovor s Karlem Hvizďalou)”, Ivi, pp. 11-27 (qui p. 18).

⁷ Idem, “Útěk z ptydepe”, Ivi, pp. 137-146 (qui p. 146).

rappresenta un maximum d'uomo qualificato – la specializzazione – e, pertanto, l'opposto della massa, alla fine si comporterà senza qualità esattamente come la massa. [...] Chiunque può osservare la stupidità con cui pensano, giudicano, e agiscono oggi in politica, arte, religione e nei problemi generali della vita e del mondo gli uomini di scienza e, naturalmente, tra questi, medici, ingegneri, finanziari, professori, e così via. Essi simboleggiano, e in gran parte costituiscono, il dominio attuale delle masse, e la loro barbarie è la causa immediata della demoralizzazione dell'Europa⁸.

Già le prime tre pièce di Havel menzionate si presentano come una parata di caricature grottesche di questi esperti "orteghiani": il baldanzoso Ferda Plzák nella prima pièce (1963) è un esperto di inaugurazioni, il Segretario e la Segretaria delle Liquidazioni sono esperti in liquidazioni, il padre Pludek è un esperto di storia ceca, di giapponesi e di proverbi popolari, e il vittorioso Hugo Pludek è esperto in qualsiasi cosa possa poco a poco aiutarlo a superare in astuzia il sistema e a trasformarsi in esso. L'insegnante J.V. Perina e tutti i funzionari, compreso il vice-direttore Balaš, in *Memorandum* (1965) sono esperti nell'introduzione della lingua *ptydepe* (e poi anche nella sua rimozione e nell'introduzione di una nuova lingua, il *chorukor*); il direttore Gross, nella stessa pièce, è esperto nel rimanere dirigente sopravvivendo a qualsiasi situazione (nell'opera poi ci sono anche altri due tipi sinistri e taciturni, Kubš e Šuba, esperti di non si sa cosa, i quali, in un certo qual modo, nella loro misteriosità ricordano gli "aiutanti" kafkiani, ma che tuttavia al pubblico ceco di quegli anni potevano ricordare i consiglieri sovietici in servizio al Ministero degli Interni ceco). In *Difficoltà di concentrazione* (1968) lo scienziato Huml, instancabile portavoce dei valori e dei bisogni dell'uomo, è un esperto in umanesimo, mentre la scienziata Balcárková è un'esperta in scienze sociali e in comunicazione informatica con il calcolatore preistorico Puzuk. Anche i protagonisti dell'atto unico *Una farfalla sull'antenna* (1968) si trasformano, a causa della loro strettamente li-

mitata (pseudo)istruzione, in fanatici di libri di testo: Jeník e Marie sono esperti di letteratura (e in modo così "tecnico" che la finzione letteraria rende loro impossibile vivere una qualsiasi altra vita che non sia una vita "alternativa"). Lo stesso vale anche per Věra e Michal – esperti di casa e felicità domestica alternativa – in *Vernissage* (1975). In *Largo desolato* (1984) gli altri personaggi costringono il filosofo Leopold Kopřiva, loro amico, amante, marito o guru, nel ruolo di "esperto anticonformista in lotta di resistenza", al fine di poter loro stessi vivere da conformisti e senza lottare.

II.

Una ricca collezione di esempi di "esperti" idioti positivisti il dramma faustiano dal titolo *Tentazione* (1985). Il loro modello però non è il Faust di Goethe, semmai Mefistofele, soprattutto l'immortale assistente di Faust, Wagner (e non il Wagner della prima parte della storia, ma quello della seconda, quando ottiene la cattedra, intraprende una rapida carriera scientifica e costruisce un uomo artificiale). Il modello wagneriano, eterno archetipo dello scienziato imbecille, in quest'opera si muta in una ricca galleria di personaggi in camice bianco. Un eccellente Wagner all'apice della carriera è naturalmente il Primario in persona, nella sua crociata "scientifica" contro l'irrazionalità; i suoi sproloqui specialistici vengono sempre resi banali dalle frasi dove si manifesta in lui il capo gioviale: "Vi hanno già assegnato il sapone?"; oppure: "Oggi chi dà da mangiare ai falchi?"⁹. Anche il gioviale Vice, esperto nella distruzione delle tesi del capo, è un gemello del Wagner goethiano. Ma alla fine si scopre che anche il "positivo" Foustka – esperto in "senso morale superiore" o addirittura in Dio – e il "negativo" Fistula – esperto in dialettica "euristica", grazie alla quale è possibile arrivare mentendo a qualsiasi verità (che "non è solo quello che pensia-

⁸ J. Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, traduzione di S. Battaglia e C. Greppi, Milano 2001, pp. 90-91.

⁹ L'opera non è stata tradotta in italiano, si veda V. Havel, "Pokoušení", Idem, *Hry* [Spisy 2], a cura di J. Šulc, Praha 1999, pp. 761-856 (le citazioni sono a pp. 772 e 831).

mo, ma è anche perché, a chi e in quali circostanze lo diciamo!”¹⁰ sono esperti senza responsabilità personale e intercambiabili. Solo con le chiacchiere il pensiero assume un contesto. E così quelli che erano in origine i puri pensieri di Foustka sull’esistenza, di “qualcosa sopra di noi, di una qualche giusta istanza o autorità morale, attraverso la quale tutte le nostre azioni in qualche modo, misteriosamente, assumono un valore” e “per mezzo della quale ciascuno di noi sfiora l’eternità”¹¹ alla fine dimostrano che il loro autore è colpevole di corruzione del linguaggio, attraverso la successiva rivelazione della sua ipocrita relazione con la vittima Markéta. Così si realizza anche in Havel il senso del mito del patto con il diavolo, la cui essenza è, come sappiamo da Jan Patočka, “la vendita dell’anima immortale dell’uomo”. E anche il promettente scienziato Foustka, il piccolo Faust ceco, “ha venduto l’anima” o, più precisamente, la sua coscienza e la sua responsabilità personale, dapprima per affascinare Markéta con la sua retorica e poi per tradirla. Anche lui alla fine si è opportunisticamente rifugiato nell’*experanto*.

Ma anche altre opere di Havel brulicano di una grande varietà di esperti: esperti d’amore, di matrimonio, di infedeltà, di carriera, di affari, di crimine, di poesia, di moralità, di rivoluzioni, di colpi di stato, di dissenso, di birra, di politica, di informatica, di urbanistica e di linguistica. E tutti – ad eccezione dell’introverso Vaněk e di Kuzma Plechanov di *Risanamento* – si esprimono in *experanto*, e cioè non con il lessico personalizzato dei personaggi, bensì usando la lingua di una sorta di *portavoce* dei personaggi e traducendo così l’individualità in banalità; quella banalità che è la traduzione delle loro vite in una comune condizione di accettabilità e consente loro di superare con straordinaria facilità gli incidenti della vita. Un’esternazione finale di banalità in *experanto* consente per esempio al direttore Gross (*Memorandum*), fre-

sco di rielezione, di trarsi opportunisticamente d’impaccio da una sgradevole situazione personale, quando la sua fiamma nonché segretaria Marie chiede proprio a Gross di intercedere presso il potente vice-direttore Balaš, il quale l’ha licenziata per aver aiutato proprio Gross:

Cara Marie! [...] Non puoi nemmeno immaginare con quanta gioia io vorrei fare per te quello che tu mi chiedi! Tanto più quindi mi fa orrore l’idea che in realtà per te non posso fare praticamente nulla, perché sono ormai un essere totalmente alienato; infatti il desiderio di venirti in aiuto si scontra fatalmente dentro di me con il senso della responsabilità da cui mi sento gravato – io che voglio salvare qui gli ultimi frammenti di umanità – a causa del pericolo che minaccia permanentemente il nostro ufficio da parte di Balaš e dei suoi. E questa responsabilità è per me così grave, che non posso assolutamente rischiare la posizione su cui essa si appoggia affrontando in aperto conflitto Balaš e i suoi! [...]. Del resto non avrebbe neppure senso complicare ulteriormente questa mia situazione, – di per se stessa già così difficile – tragicizzando eccessivamente le sue prospettive. Se guardiamo alle cose come in realtà sono, in fin dei conti sei ancora giovane, hai tutta la vita davanti a te [...] Chi lo sa!, forse un giorno dovrai essere riconoscente al collega Balaš per averti aperto la strada verso una carriera di attrice famosa! L’importante è che tu non perda le tue speranze, il tuo sorriso, l’amore per la vita [...]. Dunque, tieni ben alta la testa e sappi essere pari alla prova! So che è assurdo, cara Marie, ma ora io debbo andare a pranzo. Addio!¹²

La banalità dell’*experanto* è contagiosa: invece di leggere criticamente il monologo di lui e, come sarebbe logico, schiaffeggiare l’ipocrita egoista, Marie si limita a rispondere incantata, come una commossa spettatrice di soap-opera:

“Nessuno ha mai saputo parlarmi così!” (*Tutti escono lentamente formando un solenne corteo* [...] Marie [...] si guarda intorno per un’ultima volta e poi, felice, esce anche lei di scena¹³).

Una simile sequenza drammatica (la banalità dell’esperto + l’incantamento + il benserivito + la ritinteggiatura verbale di lui con una nuova banalità da esperto), sebbene con un finale un poco diverso, si ripete del resto anche in *Tentazione*: solo che c’è Foustka al posto di Gross e Markéta al posto di Marie. Nel momento cruciale del “benservito” nemmeno Foustka,

¹⁰ Idem, “Circolare a uso interno (Memorandum)”, Václav Havel. *Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione del codice del potere*, a cura di C. Guenzani, traduzioni di G. Pacini, Venezia 1977, pp. 135-136.

¹¹ Ivi, p. 136.

¹⁰ Ivi, p. 816.

¹¹ Ivi, p. 791.

esperto del bene, riesce a prendere le difese di Markéta e rinuncia a lei (quinto quadro). Vuole solo "alleviarne" il destino facendola ricoverare in un reparto psichiatrico – e, subito dopo, si lascia andare a uno dei suoi eccelsi discorsi in *esperanto*, durante il quale fa riferimento a "obiettività e coscienza" con cui si risolverà la sua situazione – e non quella di Markéta! Esattamente lo stesso schema di comportamento si ripete nel monologo finale di *Uscire di scena* (2007), nel quale Rieger spiega l'inspiegabile: la convenienza di accettare il ruolo umiliante di consigliere del consigliere del suo ex consigliere. Questa volta tuttavia il limite viene superato e Irena, la compagna di Rieger, lo lascia con la frase "Prendi in giro te stesso più di quanto sia necessario e più di quanto io sono in grado di sopportare"¹⁴ (anche se il drammaturgo ammette che non sa se definitivamente). Vediamo come nuovamente l'*esperanto* consente ai personaggi di Havel la fuga dalle situazioni e dalle responsabilità. Markéta in *Tentazione*, quale coscienza vivente della pièce, si trasforma in una delirante Ofelia. La legge morale è stata violata senza che nessuno se ne sia effettivamente accorto; deve dunque prendere la parola qualcosa di muto, di "superiore": in questo momento cruciale, in modo apparentemente illogico, Havel fa precipitare il lampadario. Il Primario e Foutska, sono ancora intrappolati nella loro lingua da esperti: dicono di "vivere nei tempi moderni", non vogliono la "caccia alle streghe", l'importante per loro "è proprio il giusto approccio ai fatti! La verità deve vincere, chiunque sia colpito!"¹⁵. Non c'è da meravigliarsi che il lampadario non sia riuscito a restare a guardare.

III.

Il drammaturgo dunque proietta la sua tematica della manipolazione e promiscuità delle parole anche sulla trama e i personaggi del

repertorio classico mondiale, attraverso la rivisitazione (*L'opera dello straccione*, 1972), la libera variazione sul tema (la faustiana *Tentazione*, 1985) oppure attraverso citazioni intertestuali (*Uscire di scena*, 2007). Soprattutto nell'ultima, Havel inserisce all'interno della pièce alcuni elementi della trama e citazioni dal *Re Lear* di Shakespeare e dal *Giardino dei ciliegi* di Čechov. Ritornano le vecchie tematiche, tuttavia è la riflessione sull'esperienza personale nel mondo dell'alta politica il valore aggiunto. Un frequente errore interpretativo è quello di identificare il personaggio principale dell'opera, il cancelliere uscente Vilém Rieger, con Václav Havel. Sebbene Rieger a volte pronunzi frasi politiche che potrebbero tranquillamente essere dette da Havel (anche se ovviamente questo vale per tutti i personaggi delle sue opere) e abbia, senza dubbio, alcuni atteggiamenti riscontrabili anche nel comportamento pubblico di Havel (la riservatezza, riluttanza per lo scontro frontale patetico, relazioni con ragazze giovani), tuttavia, nel complesso, egli ricorda l'autore in maniera indiscutibilmente più blanda rispetto al suo effettivo alter ego degli atti unici, Ferdinand Vaněk, e ancor meno rispetto al dissidente Leopold Kopřiva di *Largo desolato*, con il quale Rieger (e la pièce) è solitamente messo a confronto. Perfino nel rapporto con la sua professione, Rieger risulta essere l'esatto opposto di Havel, diventato un politico quando era già internazionalmente conosciuto come drammaturgo, e la cui inaspettata carriera politica è arrivata dopo quella di scrittore di successo. Al contrario, Rieger è una creatura esclusivamente determinata dalla politica, dalla quale dipende in modo assoluto, non conosce nulla al di fuori del mondo della politica (di buoni modelli per Rieger, ovvero individui senza responsabilità personale e tecnologi del potere, il drammaturgo aveva potuto raccogliercene un gran numero durante la sua carriera politica in patria e all'estero).

¹⁴ Idem, *Uscire di scena*, traduzione di A. Cosentino, Udine 2010, p. 69.

¹⁵ Idem, "Pokoušení", op. cit., p. 811.

Perciò Rieger, a costo di rimanere nell'unico mondo a lui noto, è disposto a fare anche le concessioni più estreme. Specialmente quando il drammaturgo nel finale gli conferisce un ricco arsenale verbale di acrobatiche giustificazioni e finisce per trarsi d'impaccio dalla situazione (proprio questa formalmente perfetta uscita di scena da una situazione senza via d'uscita, che logicamente giustifica l'uso di qualsiasi trucco, è una riconoscibile caratteristica della maggior parte delle opere di Havel, da *Festa in giardino*, *Memorandum*, *Difficoltà di concentrazione*, *L'opera dello straccione*, *L'udienza*, *L'appello*, *Largo desolato*, *Tentazione* fino a *Risanamento*).

In *Uscire di scena* l'*experanto* nasconde la preoccupazione dei cari dell'ex cancelliere, provocata da minacce esterne riguardo al futuro della residenza governativa (che sono minacciati di dover lasciare) e al destino del vicino frutteto (allusione sempre più esplicita al *Giardino dei ciliegi*, culminante nel quinto atto con il rumore ricorrente di una motosega, simbolo dell'arrivo di una nuova era di pragmatismo). A questi elementi si aggiungono altre fastidiose irruzioni esterne (la Voce dall'altoparlante, che fin dall'inizio con il suo anti-illusionismo cancella la realtà scenica della fine della "corte": si tratta di un parallelo moderno della "parabasi" aristofanesca della commedia classica). Un'altra irruzione è quella dei giornali scandalistici, ai quali si lega la tematica, ricorrente in Havel, del *potere dei media e della medialità del potere*. Al posto degli slogan politici a cui Rieger teneva tanto ("Al centro stesso del mio pensiero politico c'è sempre stato l'uomo")¹⁶, sui giornali appare il titolo: "Pensava solo alle donne"; e sotto: "è molto sensuale, fa capire la sua attuale amante"¹⁷.

Tra i motivi della mondanizzazione della politica e dei vani sforzi di Rieger di controllare la sua immagine mediatica, già al termine del primo atto irrompe il terzo elemento fata-

le: l'energica scalata al potere dell'antagonista del cancelliere (palesamente un ex truffatore) e di tutto il suo gruppo mafioso, rappresentato dal clan della famiglia Kaňka. Nel quinto atto questo motivo ricorrente si conclude con l'ultima sconvolgente notizia, che di nuovo allude esplicitamente al *Giardino dei ciliegi*: l'intraprendente successore di Reiger, Klein, ha comprato dallo stato la villa e "l'infruttuoso giardino dei ciliegi"; il frutteto ha già cominciato a essere abbattuto e presto vi sorgerà un nuovo business ("tre cinema, cinque negozi, un salone per massaggi, un barbiere, una boutique, la redazione di 'Schifo', un macellaio, una pompa di benzina, una sala da ballo, un ambulatorio per tatuaggi, un cinema, un negozio di antiquariato, un macellaio, la redazione di 'Schifo' e tre ristoranti, compreso il thailandese. Laggiù nella *dépendance* ci sarà il casinò")¹⁸. Persino peggiore è la minaccia mediatica rappresentata dalle allusioni alla mancata distruzione della corrispondenza privata di Reiger, e così la vittima cotta a puntino è messa al tappeto da Klein con una "generosa" offerta di carriera ("JACK: Di accettare il posto di consigliere del consigliere del consigliere del consigliere del nuovo cancelliere?")¹⁹. Rieger ricorre alla forma retorica standard dell'*experanto*, via di fuga verbale da una situazione irrisolvibile. Trasforma la caduta in un successo: ne deduce che, nell'era degli esperti è cresciuta esponenzialmente l'influenza degli dei consulenti, più importanti dei politici, i quali svolgono ormai solo la funzione di cerimonieri. Nella sua ultima pièce, alle già note tematiche intertestuali Havel è riuscito ad aggiungere un amaro e ironico ghigno rivolto al mondo della politica. Nello stesso tempo riprendono vigore i suoi temi ricorrenti, e soprattutto il tema dell'esistenza dell'uomo in una modalità diversa da quella in cui si esprime, e il tema correlato della promiscuità delle parole e degli atteggiamenti umani.

¹⁶ V. Havel, *Uscire di scena*, op. cit., p. 12.

¹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁸ Ivi, p. 62.

¹⁹ Ivi, p. 67.

IV.

Al suo Melin Šafařík scrive:

Non ti sei mai soffermato, caro amico sul fatto che tra gli scienziati, sebbene oggi siano i maggiori produttori di scetticismo e pessimismo, il suicidio per motivi scientifici è un fenomeno sconosciuto, mentre ad esempio tra gli artisti, dove l'accostamento delle parole creazione e dubbio sembra in totale contraddizione, il suicidio è all'ordine del giorno? Non sarà dovuto al fatto che lo scienziato pensa in un mondo nel quale non vive, mentre l'artista pensa nel mondo in cui vive?²⁰.

Vent'anni più tardi, nel suo saggio su *Difficoltà di concentrazione*, Šafařík distingue fra il criterio tecnico, ovvero il "criterio dell'esperto", e il "criterio del credente"²¹. Il credente può dire

"io sono la vita", perché in quel caso l'uomo si reca testimone e garante con tutto ciò che è e che possiede, e solo per questo è effettivamente autentico e identico con se stesso.

L'esperto si comporta relativisticamente come Ponzio Pilato: "Cos'è la verità?. Che cosa mi può garantire?". Alla verità degli esperti

basta la misurazione al posto della fede. [...] è mera tecnica dell'essere senza essere [...], tenta d'ingannare e imbrogliare la natura, e comprare per pochi soldi ciò che bisogna invece pagar caro e non sottocosto, bisogna pagare con tutto se stesso.

Queste parole si riferiscono alla pièce il cui protagonista, il dottor Huml, pensa in un mondo completamente diverso da quello in cui vive: pensa nel mondo dell'umanesimo, vive in un mondo di egoismo, e non lo sfiora affatto il pensiero di mettere in collegamento queste due sfere.

Abbiamo detto che la maggior parte dei personaggi di Havel parla il linguaggio degli "esperti". Non è difficile scorgervi la lingua degli scritti saggistici di Havel (sottilmente straniata in un quadro di riferimento diverso). Per ogni protagonista c'è un saggista. I ladri, gli sfruttatori, gli sbirri, le prostitute e i mafiosi dell'*Opera*

dello straccione parlano lo stesso identico *experanto* degli architetti e dei loro superiori in *Risanamento*, dei filosofi e dei ricercatori di *Difficoltà di concentrazione* e *Largo desolato*, dei funzionari di *Memorandum* e *Festa in giardino*. Parlano tutti allo stesso modo, indipendentemente dall'età, dal sesso, dal livello di istruzione e dalla loro occupazione, e non solo durante una riunione nella quale si discute di problemi tecnici e specialistici, ma anche mentre fanno uno spuntino, quando amoreggiano, fanno spese, cucinano, ballano, si ubriacano, quando confessano i propri sentimenti o, semplicemente e più pragmaticamente, come tecnologi dell'amore, cercano di portarsi a letto l'un l'altro. C'è una frase di Šafařík su *Difficoltà di concentrazione* che potrebbe benissimo essere il motto dell'*Opera dello straccione* e di altre commedie:

la prostituta che è incapace di amare, ma conosce bene la tecnica dell'amore, è un esperto di amore senz'amore che conosce l'amore e sa praticarlo, ma non sente e non può garantire nulla; [...] non fa che portare l'amore al livello del postribolo, svalutarlo in oggetto di consumo sessuale, sottoposto alla legge della domanda e dell'offerta, lo animalizza riducendolo a generica promiscuità. L'esperto nel campo umano in realtà non fa che disumanizzare²².

I grandi drammaturghi di solito complicano il più possibile la vita ai propri protagonisti, mentre i drammaturghi mediocri, al contrario, spianano loro la strada. E così il *Riccardo III* di Shakespeare accanto alla bara della sua vittima non può incontrare niente di peggio che Lady Anna, in lutto e al seguito del feretro di suo suocero, che Riccardo ha appena fatto assassinare, così come ha fatto assassinare il marito; e la vedova lo sa. Che cosa rimane a un siffatto outsider zoppicante, che per di più non cerca neanche particolarmente di negare la sua colpa riguardo alla morte del marito? Solo l'eloquenza. Per i drammaturghi minori è un problema irresolubile mostrare il potere della demagogia, per un genio è una sfida. Riccardo di fronte alla vedova non solo si difende, ma alla fine la incanta e la seduce: tutto quello che ha fatto, lo ha

²⁰ J. Šafařík, *Sedm listů Melinovi*, op. cit., p. 8.

²¹ Idem, "Non sapere e non dovere", V. Havel, *Largo desolato*, a cura di G. Pacini, Milano 1985, pp. 127-141 (qui, e per tutte le citazioni successive, p. 132).

²² Ibidem.

fatto solo per amore di lei. Perché lo spettatore ritenesse la cosa credibile era necessaria una buona dose di genialità teatrale.

Nell'*Opera dello straccione*, Havel mette il suo protagonista nella stessa irrisolvibile e disperata situazione. Il suo Macheath, impostore di matrimoni, è il tipico tecnologo dell'amore di Havel. Ma il drammaturgo lo mette nella peggiore delle situazioni in cui un siffatto impostore di matrimoni si può trovare: nella cella di una prigione vengono a visitarlo *contemporaneamente* entrambe le donne ingannate, Lucy e Polly. Entrambe lo salutano con un sonoro ceffone. A Macheath, che a questo punto appare praticamente spacciato, alla fine rimane solo l'arma di Riccardo III: *l'eloquenza*. Il colpevole dichiarato si lancia dunque in una contrita autocritica, una lezione "dottorale" che è una perla raffinata di *esperanto*; si imbarca in un sorprendente assalto dove la sua colpa si trasforma nella più grande virtù:

Ragazze! Rispetto il vostro sdegno e comprendo il vostro dolore [...] Ma appunto perché vi capisco e soprattutto perché meglio di chiunque altro mi rendo conto di quanto gravi siano i miei errori, tanto più risolutamente devo difendermi in tutti i casi in cui voi mi fate manifestatamente torto [...] E dunque, quale delitto ho commesso? È stato forse un errore quello di sposarvi? Ma cos'altro mai potevo fare dal momento che vi amavo? Naturalmente oggi vi-ge un'abitudine diversa, un'abitudine più accettabile per la società e più comoda per l'uomo, e cioè che l'uomo prenda per moglie soltanto una delle donne amate, condannando le altre – con il pretesto del riguardo dovuto alla legittima consorte – alla posizione subordinata ed indecorosa delle cosiddette amanti, cioè a una posizione di poco superiore a quella delle cortigiane; i doveri dell'amante sono praticamente gli stessi di quelli della moglie, ma i suoi diritti sono notevolmente limitati nei confronti di quest'ultima [...]. D'altronde la posizione della moglie non è affatto migliore: mentre l'amante è a conoscenza dell'esistenza della moglie [...], la moglie al contrario è condannata a restare immersa nella palude dell'ignoranza, il che naturalmente la rende estranea al proprio marito [...]. Capite ora come una tale soluzione sia sconveniente sia per l'amante che per la moglie? [...] No, ragazze mie, se volevo veramente rispettare i miei doveri verso di voi nel modo più completo non potevo seguire in questo caso l'esempio degli altri uomini e dovevo cercare una mia propria strada, forse ancora mai battuta ma certo più morale, e cioè una strada che vi ponesse a parò livello di legittimità e dignità²³.

A questo supremo concerto per *esperanto* del tecnologo dell'amore segue uno sfacciato ricatto sentimentale sotto forma di un infallibile appello alla pietà e alla compassione:

Ragazze mie! È molto probabile che domani m'impiccheranno, e così comunque tutto si sistemerà, anche se un po' diversamente da come mi ero immaginato. [...]

Polly e Lucy cominciano a singhiozzare.

Quando non sarò più, di me resterà soltanto un ricordo. L'unica cosa che potrebbe illuminare con un raggio di felicità queste mie ultime ore e farmi affrontare serenamente la morte è la speranza che quel ricordo non sarà troppo cattivo...²⁴

La strategia della compassione ha un completo successo: la scena, che era iniziata con un doppio ceffone, termina con un doppio bacio.

Gli esperti di Havel sono dei veri e propri commercianti di immagini mediatiche. Non è un caso che nelle sue pièces siano solitamente le *donne* a cedere alle dolci frasi da "soap opera" (Marie, Markéta, Polly, Lucy; la Balcárková in *Difficoltà di concentrazione*, Renata e Luisa in *Risanamento*, Lucy e Markéta in *Largo desolato*). Come affascinato dalla possibilità di modellare questa situazione fondamentale di consumismo di sentimenti prefabbricati, il drammaturgo richiama l'attenzione sull'ingannevole facilità della manipolazione mediatica, che ha come chiaro segno di riconoscimento la presenza del kitsch. Allo stesso tempo, nelle pièces di Havel, sebbene siano frequentemente messe in scena in questo modo, le immagini mediatiche non sono controllate da quell'unica sala di comando che era ed è il comunismo (altrimenti le opere di Havel con la caduta del comunismo alla nostra latitudine avrebbero smesso di avere senso). Il sistema comunista in Havel è solo un particolare esempio dell'apparato burocratico in quanto tale, come afferma il filosofo Vilém Flusser

Ovunque possiamo osservare come i sistemi di qualsiasi tipo comincino a programmare le nostre vite in una ottusa automazione, come il lavoro umano venga trasferito alla macchina, come la maggior parte della società cominci a essere impiegata nel settore terziario giocando con simboli vuoti. [...] Come i nostri pensieri, sentimenti, desideri e

²³ V. Havel, "L'opera dello straccione", Idem, *L'opera dello straccione e altri testi*, a cura di G. Pacini, Milano 1992, pp. 61-143 (qui pp. 117-118).

²⁴ Ivi, p. 118.

azioni si robotizzino, come vivere significhi programmare apparati e da essi essere programmati²⁵.

E alla ovvia domanda in merito alla libertà dell'uomo nella dittatura del sistema, Flusser aveva già offerto venticinque anni fa questa definizione del XXI secolo: "La libertà è la strategia per subordinare il caso e la necessità all'intenzione umana. La libertà è un gioco contro il sistema"²⁶.

V.

Una delle tecniche preferite di Havel è un'"irresponsabile" promiscuità di parole, lo spostamento della battuta drammatica di bocca in bocca. Ad esempio in *Tentazione* gli sproloqui sulle misteriose "profonde intenzioni dell'essere, del mondo e della natura"²⁷, ovvero le parole con cui Foustka, evidentemente, non faceva che "abbordare" la ragazza, si svalutano quando, nell'ultimo quadro, si trasferiscono in bocca alla vittima a cui in precedenza avevano confuso le idee: in bocca all'impazzita Markéta, la quale, come del resto in Goethe, non riconosce già più il suo Jindřich.

Già nel primo atto di *Festa in giardino* la Pludková e Pludek nei loro folkloristici e dadaistici proverbi ("Chi sa dove la vespa ha il pungiglione è lesto ad allungarsi il pantalone"; "Si sa che cane mordace fa il vino loquace")²⁸ si tolgono letteralmente le parole di bocca. Alla fine del secondo atto le utilizza anche il loro straordinariamente perspicace figlio Hugo, quando altezzosamente fa un'osservazione sugli inauguratori rivolgendosi a Plzák: "Fatti una bella dormita – perdiana!, anche gli inauguratori in fondo, insomma sì, sono esseri umani come gli altri! Come si dice noialtri di Borgodisotto: afferra l'occasione per la coda! Scacco!"²⁹. Poco prima che Hugo Pludek, come un tempo D'Ar-

tagnan con il signor De Tréville, parta al seguito dello sconosciuto protettore Kalabis per conquistare il mondo con la moderna spada del cliché, suo padre dice: "Le fave son fave e i piselli son piselli"³⁰. La stessa frase che termina il primo atto, nel secondo atto sarà la prima frase dell'avventura "guascona" che il figlio Hugo intraprende all'attacco della festa in giardino dell'ufficio Liquidazioni: "Buongiorno. Le fave son fave e i piselli son piselli. C'è il collega Kalabis?"³¹.

A volte questo principio di promiscuità delle frasi è portato da Havel fino a una sorta di frenetico furore del collage drammatico, al di fuori di qualsiasi logica. Ad esempio in *Largo desolato* la crudele frase "ormai ne hai abbastanza di me e stai solo cercando un modo elegante per liberartene!"³² originariamente viene pronunciata da Lucy, l'amante di Leopold; alla fine del quinto quadro tuttavia questa frase si trasferisce in bocca al Primo Lada e poi all'amico Olbram, mentre la frase originale di Lada "È un'opinione di gente semplice"³³ si sposta prima da Olbram, poi da Zuzana, la compagna di Leopold, e così via... Per la stessa ragione, generata e alimentata dal fondamentale concetto "šafarikiano", nascono anche le celebri "macchinette" di Havel, che si ripetono in una continua variazione della stessa frase in contesti diversi. Sono proprio queste "fughe", "ricercari" e "canoni inversi" verbali che danno immediatamente forma al marchio di fabbrica della poetica drammaturgica di Havel (si dice che il loro ispiratore fu, all'inizio della formazione di Havel, il regista e direttore del teatro Na zábradlí Jan Grossman, il quale avrebbe consigliato al drammaturgo in erba di cercare l'ispirazione per comporre in Johann Sebastian Bach, piuttosto che in Beckett). Comunque sia, il tema della depersonalizzazione della lingua è in Havel la coerente incarnazione del principio or-

²⁵ V. Flusser, *Za filosofii fotografie*, Praha 1994, p. 71.

²⁶ Ivi, p. 72.

²⁷ V. Havel, "Pokoušení", op. cit., p. 848.

²⁸ Idem, "Festa agreste", *Václav Havel. Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia*, op. cit., p. 49.

²⁹ Ivi, p. 64.

³⁰ Ivi, p. 52.

³¹ Ivi, p. 53.

³² Idem, *Largo desolato*, op. cit., p. 49.

³³ Ivi, p. 69.

dinatore dell'opera drammatica. Per lo spettatore smette di essere importante chi pronuncia l'una o l'altra battuta.

Riassumendo: il protagonista centrale in Havel non è il personaggio, ma la lingua stessa. La lingua pronuncia (crea, forma) il personaggio, e non il contrario. Solitamente a trionfare è colui che con il linguaggio tira fuori il significato più specifico. Un esempio di variazione a tal proposito è in effetti già la storia di Hugo Pludek in *Festa in giardino*. Il protagonista del viaggio nel mondo (l'eroe "picaresco") è qui il prototipo dell'anonimo "esperto" di computer, privo di tracce di "garanzia" e identità umana. Già nella scena iniziale, nella quale gioca a scacchi con se stesso, senza perciò vincere né perdere mai completamente, viene eloquentemente programmata la promettente carriera di questo asintomatico non personaggio. È in fondo il processo di individuazione junghiano carnevalescamente capovolto. Tuttavia già prima di C.G. Jung questo processo era il fulcro profondo di ogni "romanzo di formazione" (la giovinezza, l'apprendistato, la gavetta, il ritrovamento di se stessi), laddove un personaggio originariamente indeterminato, grazie alle diverse esperienze e stimoli della vita "impara" e si "individualizza" in una personalità futura. Questo processo in Havel è messo sottosopra. Anche Hugo impara e acquisisce stimoli: ma la sua maturazione sorprendentemente è un processo di de-personalizzazione. Matura in quanto scompare come persona. E in quanto si libera di parole piene di significato e utilizza sempre più termini vuoti, bucce verbali prive di nocciolo, senza responsabilità personale. Alla frase pienamente matura dei protagonisti di Havel segue soltanto il totale "annullamento" nell'anonimato. L'assoluta negazione dell'identità può terminare, come nel caso di Hugo, anche nell'"annullamento" del nome. Così, proprio all'inizio della produzione drammatica di Havel, si trova il più plausibile opposto della "responsabilità" šafarikiana, ovvero la famosa già

citata risposta "postmoderna" di Hugo, che alla fine della sua avventura ritorna dai suoi genitori non più come loro figlio, ma come portavoce del proprio personaggio:

Pludek: Mi dica un po', ma lei poi chi sarebbe?

Hugo: Io? Chi sono io? Ecco, vede, a me non piacciono certe domande poste in maniera così unilaterale, non mi piacciono affatto! È forse possibile porre delle domande in modo così semplicistico? In qualsiasi modo si risponda a certe domande non si è mai in grado di cogliere tutta la verità [...]. Tutti noi siamo allo stesso tempo un po' di quel che siamo oggi; e un po' anche non siamo; in generale si può dire che tutti noi un po' siamo e allo stesso tempo anche non siamo; [...] del resto può anche capitare che colui che è troppo, ben presto possa non essere affatto, mentre colui che in una determinata situazione e in certa misura sa astenersi dall'essere, può invece tanto meglio essere in una nuova situazione. [...] E se in questo momento si può dire che io sono relativamente poco, sono in grado di assicurarvi che ben presto sarò forse molto di più di quanto io sia mai stato – e poi di tutto questo possiamo parlarne un'altra volta, anche se su di un piano alquanto diverso! Scacco matto! (*Hugo esce*)³⁴.

Hugo, a differenza del suo risorgimentale genitore, è già un esperto (dottore) della nuova generazione. Ma il potere della banalità contagiosa dell'"*experanto*" e del kitsch funziona perfino in questo caso, con i genitori tradizionalisti:

Pludková: Non ha parlato male, vero?

Pludek: Ha parlato magnificamente, e sai perché? [...] Perché evidentemente ha nel sangue la sana filosofia delle classi medie! Si sa che a Peretola senza galôches non ci arriva neanche Jaroš!³⁵

La risposta di Hugo, che fu all'epoca interpretata come una parodia particolarmente accurata del "materialismo dialettico" marxista (qui Havel amava parlare di "dialettica metafisica"), oggi può essere vista ugualmente come una critica comica alla calcolatrice ed opportunistica relativizzazione "postmoderna" dei valori, in tempi in cui la verità è stata sostituita dall'eloquenza. Forse per questo ho potuto constatare personalmente che la risposta di Hugo ha avuto la stessa efficacia tanto negli anni Sessanta al teatro Na zábradlí (per la regia di Otomar Krejča), quanto negli anni Novanta al teatro di

³⁴ Idem, "Festa agreste", op. cit., pp. 81-82.

³⁵ Ivi, p. 82.

Brno Husa na provázku (per la regia di Peter Scherhauser, 1990).

Ciò che vale per una battuta, vale secondo me per l'intera drammaturgia di Havel: per dirla con Šafarik, è impossibile rappresentarla (metterla in scena) senza una "responsabilità personale" interiore. Questo tipo di responsabilità era sicuramente propria dei registi ora nominati. Purtroppo non è stata presente nella breve ondata di adorazione servile dei primi

anni della presidenza Havel (1990-1992), quando molti teatri stabili cechi, con un "coraggio" civile ormai sterile, cercarono di recuperare ciò che avevano perso nei vent'anni precedenti. Oggi la situazione è diversa: ora, senza riguardo per la situazione politica del momento, è compito di ogni singola messa in scena testare la preparazione e la profondità della "responsabilità personale" dei suoi autori in maniera giusta e impietosa, come solo il tempo sa fare.