

Il teatro: un tentativo di definizione.

Prolegomeni a ogni futura storia del teatro alternativo che voglia diventare scienza

Vladimír Just

◇ eSamizdat 2009 (VII) 2-3, pp. 139-149 ◇

I.

NELLA storia della cultura alternativa il teatro ricopre una posizione abbastanza particolare per sua stessa natura.

Verosimilmente esiste un denominatore comune tra i tratti costitutivi di altre attività culturali ritenute alternative¹. È una specificità essenziale che si esprime attraverso i concetti, non in contraddizione tra loro, di “non ufficialità”, “riservatezza”, “privatezza”, “segretezza”, “intimità” fino a “esoterismo”; in alcuni casi poi si possono applicare concetti come “cospirazione”, “proibizione” e “clandestinità”².

Il teatro però necessita sempre degli “altri”, ossia richiede “divulgazione”, “esternazione” per potersi manifestare nella sua essenza di genere, per essere effettivamente teatro. Senza il fondamentale ed essenziale rapporto attore-spettatore (ossia il loro “vissuto” comune e autentico), che non è solo etico ed estetico, ma soprattutto ontologico, l’opera teatrale come tale non esiste e una cultura teatrale non si sviluppa.

Il paradosso di cui parlo esprime un noto e

piuttosto logoro cliché, ossia che la rappresentazione teatrale, a differenza del racconto, del disegno, del film, della canzone o della sinfonia, non può essere recitata (diretta, scritta) per finire in un cassetto.

La possibilità di una creazione artistica “destinata al cassetto” è resa possibile da un’altra caratteristica costitutiva della cultura alternativa, che la differenzia dalla creazione artistica “affermata”, “ufficiale”: una creazione artistica ufficiale destinata a un cassetto è un concetto assolutamente privo di significato. L’opera teatrale può sicuramente – nel caso limite – essere messa in scena clandestinamente davanti ad alcuni amici in un appartamento cospirativo³, oppure in una mensa aziendale con le finestre oscurate, può essere videoregistrata⁴, ma allo stesso tempo, nel momento della sua creazione, cessa di esistere: da quel momento non abbiamo a disposizione l’opera, ma solo informazioni a riguardo; al contrario, l’opera stessa filmata o il testo dell’opera possono rappresentare un’opera d’arte duratura. In questo caso limite però il teatro abbandona una delle sue essenziali e specifiche *possibilità*: quella di essere un’occasione d’incontro (“vissuto”) tra attori e spettatori aperto a tutti che non può essere limitato da niente e nessuno, sulla base di

¹ Intendo “alternativo” come definito rispetto all’establishment politico e artistico e rispetto al paradigma estetico ed etico dominante nel periodo e nella società, nel nostro caso in un modo o nell’altro sempre una società di tipo totalitario.

² Fatto emblematico è che quando alla fine degli anni Ottanta si cercava una definizione riassuntiva per la letteratura teatrale “samizdat”, si utilizzava sempre più frequentemente il concetto di “Elenco delle opere proibite (degli autori)”. Come si è poi immediatamente dimostrato, quella “proibizione” non diceva nulla della qualità di quei testi, era però il loro comun denominatore. [...] Ci si riferisce qui esclusivamente alle opere teatrali (messe in scena), mai a opere testuali (letterarie).

³ Vedi il Bytové divadlo Vlasty Chramostové [Teatro d’appartamento di Vlasta Chramostová], il Bytové divadlo [Teatro d’appartamento] Šlápěj v okně [Orma alla finestra], il Divadlo u stolu [Teatro attorno a un tavolo], il Divadlo na tahu [Teatro in movimento] e così via.

⁴ Vedi le riprese originali del regista e cameraman Stanislav Milota degli anni 1978-1980, le audiocassette di Vladimír Merta, 1977-1978, e così via.

una convezione e di regole del *gioco* concordate liberamente (l'incontro si svolge sulla base di una scelta spontanea, e non pianificata in precedenza.) La consuetudine delle rappresentazioni segrete negli appartamenti cospirativi e in altri luoghi, che erano rappresentazioni libere e liberatorie in un mare di non-libertà, fu imposta di fatto dalle istituzioni totalitarie ad attori e spettatori. La selezione dei partecipanti era limitata in anticipo in modo logico e naturale solo a persone "elette", ossia scelte precedentemente in modo severo dagli organizzatori e invitate personalmente. Scrive Vlasta Chramostová:

Le visioni del mondo dei nostri ospiti erano diverse. Un tempo si contraddicevano in modo radicale, ora [...] talune invece si compenetravano. Ciò nonostante sceglievo con cura chi invitare insieme a chi...⁵

Anche le persone "non ufficiali", ad esempio appartenenti alla cosiddetta "zona grigia", quelle che s'interessavano professionalmente al teatro, dunque persone che in circostanze normali sarebbero state gli spettatori naturali di queste produzioni (tra i quali rientravamo anch'io e i miei amici durante la cosiddetta "normalizzazione") venivano a sapere delle rappresentazioni negli appartamenti a Praga o a Brno di norma solo in seguito, dai volantini stampati illegalmente o dalle notizie diffuse dalle radio straniere. Gli ospiti non invitati che entravano durante o alla fine della rappresentazione appartenevano quasi esclusivamente agli organi segreti o ufficiali del potere repressivo, soprattutto alla polizia.

Diamo ora alcuni esempi concreti di questo tipo di manifestazioni clandestine di attività teatrali antitetiche ed estreme. Costituiscono capitoli del testo che esemplificano le possibilità e i limiti della cultura alternativa nell'ambito del teatro come genere artistico.

II.

Dalla metà della stagione 1943-1944, nella cittadina di Pelhřimov nella Boemia meridionale, operava un gruppo di giovani dilettanti entu-

siasti, in maggioranza studenti del locale liceo chiuso dai nazisti e reclutati al lavoro coatto (i fratelli Lipský, Zbyněk Vavřín, Jan Maška, Marie Hovorková e altri). Questo gruppo studentesco ben definito si distinse, come spesso accadeva, per lo stile "avanguardistico" rispetto alla Rieger, la compagnia amatoriale locale con un indirizzo tradizionale. Il loro modello evidente e in nessun modo dissimulato era il Teatro D34 di Burian, in quel periodo già chiuso e proibito dai nazisti (E.F. Burian era già rinchiuso da tre anni in un campo di concentramento). Inizialmente si chiamavano Dramatické studio mladých [Studio teatrale dei giovani], in seguito Malá komedie [Commedia piccola]; infine, dopo il trasferimento a Praga e l'ingresso nel mondo del teatro professionale, il gruppo entrò nella storia del teatro ceco come Divadlo satiry [Teatro della satira], 1945-1949.

Accanto alla culla del gruppo satirico ceco più significativo del dopoguerra – come precedentemente era stato per l'Osvobozené divadlo [Teatro liberato] e in seguito sarà ad esempio per Semafor, Kladivadlo, Paravan e altri – inizialmente incontriamo la Parca della poesia, non quella della satira. D'altronde anche nell'antichità la satira nasceva di fatto dalla lirica (quasi a conferma del teorema di "filogenesi" e "ontogenesi", secondo cui ogni organismo superiore durante il suo sviluppo embrionale attraversa brevemente tutti gli stadi precedenti dello sviluppo della specie). Dopo tre cicli poetico-drammaturgici legali, non senza piccoli conflitti con gli uffici del Protettorato, il gruppo di Pelhřimov cominciò a preparare una nuova stagione con un ciclo di canzoni da fiera intitolato *Černá hodinka* [L'ora buia], ispirate dal drammaturgo avanguardista non ufficiale Jindřich Honzl e dal suo Divadélko pro 99 [Teatrino per 99], poi Divadlo ve Smetanově muzeu [Teatro del Museo Smetana]. La preparazione venne interrotta dal decreto di Goebbels del 1° settembre 1944 con il quale si proibivano tutte le attività teatrali nel territorio del Reich, comprese quelle amatoriali. A differenza degli altri gruppi teatrali cechi, il gruppo di Pelhřimov

⁵ V. Chramostová, *Vlasta Chramostová*, Brno 1999, p. 223.

prese il decreto come un invito a una radicale rivalutazione della poetica e dello status del gruppo. Da un teatro di poesia formalmente aggressivo e sostanzialmente apolitico che era riuscito a fatica a evitare la censura, si trasformò in un teatro d'autore e politico, ossia in un cabaret letterario antinazista ed esercitato clandestinamente. Il gruppo iniziò segretamente le prove del ciclo *Rozbitá trilogie* [Trilogia spezzata], composto da Zbyněk Vavřin prevalentemente mettendo insieme i lavori di cui erano autori i membri del gruppo. Uno degli attori, Jan Maška, ricorda che si provava

la sera dopo il lavoro in officina e in ufficio, sussurrando affinché neppure una parola giungesse alle orecchie dei delatori e dei denunciatori che avevano il sentore che si stesse preparando la commemorazione del loro inglorioso messianismo e la celebrazione di un nuovo domani. Le finestre venivano chiuse ermeticamente contro gli ascoltatori non ammessi, si nascondevano i testi affinché non diventassero testimoni anzitempo di un'attività segreta (*Týdeník z Českomoravské vysočiny*, 24 maggio 1945).

Le prove con gli amici si effettuavano anche negli appartamenti privati, se si incontravano più persone le prove venivano effettuate nel retro del ristorante V Sadech a Pelhřimov. La prima rappresentazione, solo per amici e invitati che comunque riempirono tutta la sala improvvisata, ebbe luogo nel febbraio del 1945 nella sala oscurata della mensa per il personale dell'ospedale civile di Pelhřimov (in quel periodo Zbyněk Vavřin, il curatore del ciclo, vi lavorava come aiuto-inserviente, il cosiddetto "pappino"). La prima e l'ultima parte della trilogia presero ispirazione dal D di Burian: nella prima parte, *Předevčirem* [L'altro ieri] si può ascoltare ad esempio la popolare *Komedie o Bakusovi* [Commedia di Bakus], canzoni da fiera e simili; l'ultima, *Dneska* [Oggi], ossia nel contesto dell'occupazione "zítra" [domani], è composta da un gruppo vocale e dalla recitazione rivolta al coinvolgimento del pubblico di versi satirici di poeti cechi. La parte centrale, la più applaudita (*Včera*, cioè Ieri), era un'ampia parodia della radio del Protettorato. Sette sketch satirici, *Rozhlas pro ženy* [Radio per donne], *Hospodářský rozhlas* [Radio economia], *Zprávy* [Notiziario], *Přenos ze Strahovského stadionu* [Diretta dallo

stadio di Strahov], *Doba – práce – události* [Epoca – lavoro – avvenimenti], *Zpráva branné moci* [Bollettino delle forze armate] e *Kurs němčiny* [Corso di tedesco], con gusto passavano in rassegna le mostruosità, le demagogie, le banalità e le assurdità dei media dell'epoca. In questa spettacolare rassegna della mostruosità dei media dell'epoca la parodia emergeva soprattutto dalla contraddizione tra ciò che "si vedeva" (sul palco) e ciò che "si sentiva" (alla radio). Il costante gioco di parole (locuzioni, frasi fatte), l'associazione di parole come fattore stilistico basilare e soprattutto il metodo disarmante della citazione diretta, priva di commenti, dei fenomeni tipici dell'epoca che manifestano la loro "bestialità" fine a se stessa, senza il contributo degli attori: tutti questi erano elementi basilari della poetica di Voskovec e Werich. Nella situazione data l'espressione scenica brutale, sfacciata e irriverente di L. Lipský, J. Maška e M. Hovorková operava un effetto elettrizzante sugli attori e sul pubblico. La carica fondamentale della parodia selvaggia e della citazione delle frasi fatte senza commenti in qualsiasi forma caratterizzò stabilmente, come si dimostrò in seguito, la poetica del gruppo. Praticamente fino alla graduale liquidazione del Divadlo satiry [Teatro della satira] da parte del potere comunista nel corso della stagione 1948-1949 questa compagnia sfruttò, sviluppò e coltivò l'impulso vitale che si era palesato quella fatale sera di febbraio nella mensa oscurata dell'ospedale di Pelhřimov. Del resto il gruppo di Pelhřimov aveva sfondato con la replica del ciclo subito dopo la rivoluzione; la prima pubblica al Teatro cittadino di Pelhřimov (18 maggio 1945) fu la prima presentazione originale di un'opera teatrale ceca sul territorio della liberata Repubblica cecoslovacca. Nelle repliche successive dell'opera (Tábor, Sezimovo Ústí, Praga), il cui crescente successo portò a una professionalizzazione del gruppo, i principi utilizzati nella parte centrale si dimostrarono talmente importanti da dominare la terza parte della trilogia (*Dnešek*), sotto forma di nuovi sketch parodistici sul tema "la frettolosa produzione del

passato rivoluzionario”, e da influenzare anche la nascita dell’opera con più repliche del teatro cecoslovacco nelle prime stagioni post-belliche ossia *Cirkus plechový* [Circo di latta]. Ma già a quel tempo, nella mensa illegale, l’Osvobozené divadlo ebbe la meglio sul D di Burian: dalla *Malá komedie* di Pelhřimov nacque il Divadlo satiry di Praga.

Ma se il Divadlo satiry non avesse potuto rappresentare al pubblico la propria opera ossia non avesse potuto manifestare nella gloriosa epoca successiva le proprie potenzialità attraverso la regolare competizione permessa dallo spazio pubblico, le sue precedenti rappresentazioni teatrali clandestine, ossia questo assaggio collettivo di libertà in condizioni illiberali, sarebbero state dimenticate, limitate alla pura esperienza privata di alcune decine di partecipanti. Probabilmente non ne avremmo neppure letto sui libri di storia del teatro. Grazie a uno sviluppo del teatro in condizioni normali si poté apprezzare il significato della nascita di una poetica teatrale in condizioni estreme.

III.

Trent’anni più tardi, in un altro sistema totalitario altri drammaturghi portarono al culmine la loro carriera artistica con rappresentazioni teatrali clandestine. E ancora una volta il significato della loro attività senza precedenti, perché in questo caso aveva uno svolgimento regolare (alcune messe in scena di Bytové divadlo Vlasty Chramostové – Teatro d’appartamento di Vlasta Chramostová degli anni 1976-1980, tenuto conto delle “trasferte”, arrivarono anche a ventidue o ventitre repliche, che era molto di più rispetto ad alcune messe in scena dei teatri ufficiali!) era stato potenziato dalle loro precedenti opere, dalla loro notorietà artistica. Erano cioè professionisti riconosciuti (attori, drammaturghi, registi, direttori artistici e cantautori) costretti a contravvenire alla legge vigente per soddisfare una legge morale.

Nel caso dell’inaugurazione delle rappresentazioni di Bytové divadlo Vlasty Chramostové (*Všecky krásy světa* [Tutte le bellezze del mon-

do], 4 ottobre 1976, testi scelti, regia di V. Chramostová, Luboš Pistorius) il teatro addirittura suppliva e “correggeva” l’anomala politica editoriale – in occasione del settantacinquesimo compleanno dell’artista nazionale Jaroslav Seifert il suo omonimo e in quel periodo vietato libro di memorie divenne il pilastro della serata (solo nel decennio seguente fu pubblicato, in forma censurata). Il regime riuscì così a rendere il libro del vate nazionale, così poco politico e sostanzialmente solare e armonioso, un simbolo politico. Allo stesso modo il regime rese un caso politico l’adattamento di Kohout del *Macbeth* di Shakespeare (*Play Macbeth*, regia di Pavel Kohout, musica, voce di Vlastimil Třešňák, prima il 13 luglio 1978, diciannove repliche), trasformando così allo stesso tempo il genere tragico in una farsa assurda. L’andamento di una delle repliche viene descritto dall’attrice che impersonava Lady Macbeth nelle sue memorie, arricchito tra l’altro della testimonianza del co-organizzatore dell’intera impresa Stanislav Milota, in modo talmente plastico da non poter essere sostituito con una descrizione:

Stavamo recitando. Stanislav non guardava. Era in cucina a preparare il rinfresco per gli spettatori. All’improvviso percepi un rumore strano dal pianerottolo. Silenziosamente, per non farsi scoprire e per non disturbarci, si mise alla porta nell’atrio, guardò attraverso lo spioncino e vide gli “spinaci”. Così chiamavamo i poliziotti per via del colore delle loro uniformi. Dieci, dodici di loro con i manganelli in mano salivano minacciosi le scale verso il nostro appartamento. Il tenente capo si avvicinò e si chinò sul biglietto che mettevamo sempre sulla porta prima di ogni rappresentazione: Suonare dopo le undici. Leggeva. Standa lo osservava dallo spioncino. Tra i loro occhi c’erano circa dieci centimetri. Il compagno finì di leggere e suonò. Una volta e piano. Standa aprì immediatamente e in modo fulmineo la porta e con il dito sulla bocca sussurrò: “Sssh! Che c’è?”. “Polizia”, sussurrò anche il tenente, scioccato. Poi per un attimo si parlarono sussurrando. Le persone in uniforme stavano zitte attorno a loro. Alla sommessa conversazione si aggiunse Karol Sidon che si aprì un varco tra la massa di agenti [...]. Standa gesticolò e lo fece entrare con l’indicazione di non applaudire dopo la rappresentazione. [...] Karol strisciò via, si sedette silenziosamente e naturalmente non disse nulla. Standa nel frattempo convinse il tenente che nell’appartamento potevano entrare solo lui e al massimo altri due poliziotti. “Aspettate qui compagni!”, sussurrò il suo ordine infine il capo. Il padrone di casa con un altro gesto buffo e silenzioso gli fece notare il cumulo di scarpe, il tenente se le tolse e in calzini entrò

silenziosamente in cucina⁶.

Non sempre però la conclusione era così relativamente amichevole: durante le repliche del ciclo amaramente nostalgico di František Pavlíček *Dávno, dávno již tomu – Zpráva o pohřbívání v Čechách* [Tanto, tanto tempo fa – Bollettino delle sepolture in Boemia, regia di Luboš Pistorius, riprese filmate di Stanislav Milota, prima il 25 dicembre 1979] la polizia perquisiva e arrestava anche i singoli spettatori. Ad esempio il 25 gennaio 1980 furono portati via Rudolf Battěk, che indossava solo abiti leggeri, e il fotografo Ivan Kyncl in una glaciale notte di gennaio fino a Dolní Bouzov nei pressi di Jičín, da dove uno stremato Battěk ritornò a Praga solo due giorni dopo. Ciò segnò la prematura conclusione – non per il disinteresse degli spettatori o la mancata volontà degli attori – di questo teatro durato più di tre anni, durante i quali erano state effettuate più di settanta rappresentazioni.

Riassumendo quindi: se la polizia fa irruzione durante una rappresentazione in un appartamento “cospirativo” e interrompe la rappresentazione, o direttamente perquisisce gli spettatori, diventa essa stessa (temporaneamente) una parte involontaria della rappresentazione. Anch’essa indubbiamente faceva una registrazione della sua retata, anch’essa aveva un punto di vista sulla rappresentazione e può anche essere un’efficace e tuttora inesplorata risorsa di conoscenza dell’opera teatrale. Ma l’opera teatrale – in alcuni casi al posto di “opera” un termine più adatto è “brano” – di nuovo cessa di esistere irrevocabilmente nel momento della sua nascita. In quanto storici non abbiamo a disposizione in nessun caso l’opera autentica, e nel migliore dei casi una fonte di informazione autentica su di essa. Il caso ideale si verifica se il film viene nascosto in tempo da un abile cameraman e co-produttore della rappresentazione, cosa che fortunatamente fece il cameraman e regista Stanislav Milota. Oppure, in modo analogo, se l’operatore del suono nascon-

de il proprio nastro, il regista il proprio libro, il drammaturgo la propria opera, lo sceneggiatore il proprio testo e soprattutto i partecipanti testimoniano direttamente i propri ricordi, o se si conservano le recensioni “samizdat” o le già menzionate registrazioni della polizia. La citazione che leggiamo dalle memorie di Vlasta Chramostová sembra infatti incoraggiante:

Da un amico che lavorava alla Československá televize Voltner Stanislav LA FONTE venne a sapere che un gruppo di attori di destra stava studiando l’opera teatrale MAGBETH. L’opera era stata tendenziosamente adattata in spirito antisocialista e veniva rappresentata in diversi appartamenti. Uno dei ruoli principali era interpretato da VLASTA CHRAMOSTOVÁ. La messa in scena dell’opera teatrale era anche filmata e il film veniva illegalmente spedito in Occidente. I circoli teatrali all’estero apprezzavano in particolare per le capacità recitative Vlasta CHRAMOSTOVÁ alla quale doveva essere consegnato un premio internazionale – l’Oscar d’oro. I dipendenti della Československá televize si dicono meravigliati che al giorno d’oggi una cosa del genere sia sopportata in Cecoslovacchia⁷.

IV.

Un altro fattore costitutivo della cultura “alternativa” è una sorta di aumentata garanzia personale⁸, autoriale, per opere momentaneamente prive di ambizioni (comunque proprio nella cultura alternativa il soggetto non-conformista sente spesso la necessità di compensare il suo isolamento o “emarginazione” sociale con una “convalida” spontanea, con l’associazione a gruppi di soggetti dal sentire analogo). Tutti i rischi immaginabili della creazione sono però, all’atto stesso della produzione dell’opera, legati solo all’artista che, alla rappresentazione pubblica della sua opera (lettura, vernissage, canto, dibattito sul testo), e quindi anche al rischio che ne deriva, può (ma non deve) invitare altri. Ciò vale anche per

⁷ Ivi, p. 280.

⁸ Utilizzo intenzionalmente il termine “garanzia personale”, molto frequente nel filosofo Josef Šafařík. Non solo perché il teatro alternativo (d’appartamento) e la cultura alternativa hanno ricordato, se non addirittura scoperto, Šafařík quale tipico “outsider”, ma perché tutta la sua opera filosofica, incluse le sue posizioni di integrità morale nella vita (almeno dal 1948) possono essere considerate per tutte le discipline artistiche come un modello di “cultura alternativa”; analogamente su altri piani ciò vale ad esempio per l’opera di Josef Váchal, Bohuslav Reynek, Pavel Brázda e altri.

⁶ Ivi, pp. 276-277.

la cosiddetta creazione di gruppo, come poesie collettive, inchieste e simili. In nessun caso però tranne che nel teatro (e in modo più evidente nel teatro “alternativo” che in quello “ufficiale”) il creatore ha bisogno dello spettatore come *conditio sine qua non* nel momento della nascita dell’opera.

Forse proprio nella cultura alternativa ricorrono eccezioni e intersezioni che sfocano questo confine di genere, e sicuramente non solo nel teatro: che nel sincretismo di genere e specie ci sia un’altra possibile specificità della natura “alternativa” della cultura? Ne sono esempi evidenti alcune performance artistiche degli anni Sessanta, come quelle di Milan Knížák o le produzioni musicali, tra gli anni Sessanta e Settanta, simboleggiate dal nome di Josef Berg⁹. Di questo periodo non possono essere tralasciati *Paleta vlasty* [La tavolozza della nazione], *Křižovnická škola čistého humoru bez vtípu* [La Křižovnická škola dell’umorismo puro privo di spirito] o i primi happening di Brikcius; negli anni della normalizzazione poi le esibizioni improvvisate di gruppi di cantautori non conformisti (ad esempio il cosiddetto Volné sdružení Šafrán [Liberio sodalizio Šafrán], anni Settanta).

Per tutte le produzioni artistiche o musicali di questo tipo però si può affermare che più si affidano al complemento esterno, più diventano azioni parateatrali, con “ruoli”, “figure” e “situazioni” predefiniti (vedi il movimento della “Recese” durante l’occupazione, l’happening post-bellico e il movimento *fluxus*, le sfilate allegoriche, le mascherate, le feste di maggio – *majáles* – i carnevali, le maratone teatrali)¹⁰.

⁹ Vedi ad esempio *Dějiny hudebního experimentu v Praze a na Moravě* [Storia della sperimentazione musicale a Praga e in Moravia] di Berg nel cosiddetto *Cirkus Múz*, le sue parodie musical-burattinesche *Faustiády* e così via, si vedano *Divadlo*, 1969, p. 83, J. Berg, *Texty*, Praha 1988; M. Štědroň, *Josef Berg, skladatel mezi hudbou, divadlem a literaturou*, Brno 1992.

¹⁰ Si vedano V. Burda, “Fluxus – happening – event”, *Divadlo*, 1967, p. 39-45; V. Borecký, *Odvračená tvář humoru (Ke komice absurdity)*, Liberec-Praha 1966. Nell’ultimo titolo menzionato si vedano in particolare Recese, Římsoloze, Křižovnická škola, Brikcius e altro.

V.

Da quanto detto si possono trarre alcuni presupposti metodologici, possibilità, limiti e forse anche le prime conclusioni.

1. Il teatro alternativo può, come abbiamo visto (naturalmente: nel caso limite e sempre solo temporaneamente), essere esercitato anche in maniera non pubblica e clandestinamente, purché senza una precedente comunicazione pubblica e una conseguente riflessione pubblica. Allo stesso modo può essere sicuramente praticata anche una serie di altre attività alternative. Ma la cultura teatrale – anche quella alternativa – crea un dialogo permanente tra il palco e la platea (la comunità, la società). E dunque crea anche una pluralità di rappresentazioni (drammaturgiche e di regia, attoriali, canore, scenografiche) dell’opera, che nascono dalla collaborazione creativa della comunità degli spettatori (dei critici). Per principio non esiste alcuna messa in scena (o interpretazione) “dimenticata”, “segreta” che sia indipendente dal tempo storico, che abbia precorso i tempi e per la sua genialità sia stata compresa solo dalla generazione successiva degli spettatori; mentre ad esempio l’eccezionalità delle incisioni e dei libri di Josef Váchal o dei testi di Ladislav Klíma, quindi di artisti dell’inizio o della prima metà del Novecento, è stata apprezzata solo alla fine del millennio. Se accettiamo la tesi che lo spettatore è un co-creatore inseparabile del teatro (il partner di un dialogo), qui la presenza di geni “compresi in ritardo” non è accettabile per definizione.

2. I germi di questa cultura teatrale così definita, e cioè del dialogo tra teatro alternativo e comunità di spettatori, si trovano a partire dal 1939, durante l’occupazione nazista, soprattutto sulle piccole scene “sperimentali” o cabarettistiche (fino al 1941 il D34 di Emil František Burian, poi il Divadélko pro 99, Větrník, Rozmarné divadlo [Teatro capriccioso] di Jan Snížek, *Komorny hry* [Opere da camera], *Radosti ze života* [Gioie della vita] di Rudolf Walter a Brno e altri). Poi, con una continuità ripresa brevemente do-

po la guerra, e cioè negli anni 1945-1948, abbiamo di nuovo Větrník fino al 1946, Divadlo satiry fino al 1949, Disk [Disco], Scéna FF [Futurista-Fiala] v Kotvě [Scena FF al Kotva] fino al 1947, Divadlo V + W U Nováků [Teatro di Voskovec + Werich U Nováků], Křesadlo [Acciarino] a Brno e altri. Quel che segue è circa un decennio di chiusura che non è paragonabile a nulla di ciò che lo precedette o che lo seguì della storia del teatro ceco: per tutto il decennio si perde la basilare contrapposizione propria di tutte le culture teatrali che funzionano normalmente e sono quindi differenziate al loro interno, e cioè la contrapposizione di un *teatro ufficiale* e un *teatro alternativo* (o, se volete, la contrapposizione di tradizionale e istituzionale e sperimentale, statale e d'opposizione, conformista e anticonformista). In sostanza tra il 1948 e il 1958 in Cecoslovacchia non esiste alcuna cultura teatrale se non quella ufficiale (istituzionale, statale, tradizionale, conformista). Tutte le eventuali eccezioni che deviavano da questa uniformità senza precedenti sono sempre state eliminate per tempo; di norma a partire dai loro autori: la messa in scena di Voskovec del musical di Burton Lane *Divotvorný hrnec* [Finian's rainbow] con Werich nel ruolo di Čochtan, all'Hudební divadlo Karlín [Teatro musicale di Karlín], 1949; la messa in scena immaginifica e "multimediale" di Radok e Svoboda di *Jedenácté přikazání* [Undicesimo comandamento] di Šamberk al Divadlo státního filmu [Teatro del film di stato] e anche all'Hudební divadlo Karlín, 1950; le regie di Frejka ai teatri di Vinohrady e di Karlín degli anni 1948-1952; l'inconsueto adattamento della *Kouzelná fletna* [Flauto magico] al Teatro nazionale, 1957, per la regia di Bohumil Hrdlička, cacciato via subito dopo, e così via. Nell'ambito della programmazione regolare, il Divadlo satiry/ABC di Werich e Horníček degli anni 1955-1960¹¹ rappresenta forse un'onorevole eccezione, un piccolo miracolo. Tra le manifestazioni teatrali non pubbliche, verosimilmente un'eccezione non liquida-

ta dal regime è rappresentata dalle serate private di letture, d'autore o sceniche, di testi inediti della cerchia di surrealisti praghensi attorno a Vratislav Effenberger (Petr Král, Stanislav Dvorský, Prokop Voskovec jr. e altri)¹².

Soltanto a partire dalla fine degli anni Cinquanta il dialogo si rianima sulle piccole scene di Praga: dal 1958 i text-appeal al Reduta e al Divadlo Na Zábradlí [Teatro alla Ringhiera] soprattutto nel primo decennio, dal 1959 il Semafor, il Paravan, dal 1964 il Nedivadlo Ivana Vyskočila [Nonteatro di Ivan Vyskočil], dal 1967 il Divadlo Jára Cimrmana [Teatro di Jára Cimrman], dal 1968 la Pantomina Afréda Jarryho [Pantomima di Afréd Jarry], l'Orfeus, dal 1969 il Divadlo na okraji [Teatro ai margini], dal 1973 il Křesadlo, poi Studio pohybového divadla [Studio del teatro in movimento]; e di Brno: dal 1959 Satirické divadlo Večerní Brno [Teatro satirico Brno Sera], dal 1958 Divadlo X, dal 1968 Husa na provázku [Oca al guinzaglio], Quidam; di Liberec: dal 1963 Studio Y; di Prostějov: dal 1974 HaDivadlo, precedentemente Studio LŠU; di Litvínov: dal 1962 Docela malé divadlo [Teatro abbastanza piccolo]; di Ústí nad Labem: dal 1960 Kladivadlo, dal 1972 Groteska, Činoherní studio [Studio di prosa], e così via. Per dirla con Jan Patočka, paradossalmente in tutto si manifestava l'idea di Palacký di teatro "nazionale" con la n minuscola, di teatro come istituzione morale, sfera della ragione pratica, sfera del pensiero critico e della coscienza:

E oggi la nostra drammaturgia è più vicina alle idee di Palacký laddove tenta di creare un teatro morale dalle forme inusuali, che si ispira parzialmente al teatro dell'assurdo, al teatro epico, e così via... – ed è costretto allo stesso tempo a rifugiarsi sulle scene non ufficiali. Anche la scena morale è oggi lontana dell'ufficialità ("morale" non significa affatto moralistico, predicatorio, ma *problematicità*, concentrazione!) E quindi è lontana dal nazionalismo, aperto o nascosto [...]. Solo in questa forma acquisisce autenticità e perde l'ampollosità, evita l'artificiosità, e cioè il kitsch nazionale¹³.

Il teatro "alternativo" si identifica dunque con il teatro "piccolo"? Sembra che le picco-

¹² *Surrealistické východisko 1938-1968*, Praha 1969.

¹³ J. Patočka, "K 'ideji Národního divadla'", in Idem, *O smysl dneška*, Praha 1969, p. 135.

¹¹ V. Just, *Werichovo divadlo ABC*, Praha 2000.

le dimensioni dei teatri siano una condizione necessaria, ma non sufficiente.

3) Non si può, come è evidente, presentare nemmeno la più sommaria descrizione della storia del teatro alternativo senza il rapporto con la “comunità”, con “l’ambiente circostante”, con la storia, col sistema politico, nel nostro caso mai completamente democratico e pluralista, e sempre più o meno repressivo. Dopo il 1945, inoltre, la cultura teatrale ceca si evolve per la prima volta nella storia nell’isolamento nazionale, in una condizione “monolingue”, senza la vicinanza secolare di ispirazione e confronto (“relazione e scontro”) con la cultura dei propri concittadini parlanti tedesco (per non parlare della cultura teatrale italiana, latina o ebraica ad esempio nelle ville, nei monasteri e nelle grandi città). Dopo l’isolamento nazionale arriva l’isolamento culturale e del pensiero, l’interruzione della continuità con la drammaturgia, la regia e la critica europee. Quanto spazio per reazioni teatrali “alternative” diverse! Il teatro, alternativo o ufficiale, in quanto fenomeno sociale pubblico è però (di nuovo in misura superiore rispetto ad altri fenomeni culturali) fatalmente dipendente dall’ambiente organizzativo, sociale e ideologico nel quale si muove e al quale reagisce.

Moralmente ed esteticamente la reazione alternativa di maggior valore alle condizioni di repressione è stata paradossalmente la cosiddetta *reazione “zero”*. Ai sistemi repressivi e ai loro tentativi di accomunare vita e arte (dal punto di vista organizzativo il regime “rosso” si spinse più avanti di quello “nero”: la quantità di interventi di istituzionalizzazione burocratica e il dirigismo applicato alla vita teatrale dopo il febbraio del 1948 e per certi versi già dopo il maggio del 1945 non ha paragoni in tutta la storia ceca, incluso il Protettorato di Boemia e Moravia)¹⁴, il teatro alternativo reagisce igno-

rando semplicemente il sistema. Fino all’ultimo mantiene la propria autonomia e con ostinazione “si limita” a seguire il proprio interesse, ossia la sua poetica, il suo profilo, la sua immaginazione senza tener conto delle mutate condizioni. Esempio tipico del periodo dell’occupazione nazista sono le già citate piccole scene non conformiste sul modello del teatro praghese Větrník (1941-1946), che riuniva sotto la guida di Josef Šmíd i giovani della scuola teatrale di E. F. Burian; Divadélko pro 99 (1939-1941) o il Divadélko ve Smetanově muzeu (1941-1944), quindi le compagnie degli allievi di Jindřich Honzl.

Esempio caratteristico di questa “variante zero” nel periodo della normalizzazione è il Divadlo Járy Cimrmana (1967). Nella prima stagione dopo l’agosto del 1968, quando sulle grandi scene ruggivano patriottiche le voci di Jan Hus, Jan Žižka, Jan Roháč, Jan Sladký Koziņa, delle principesse Libuše o Drahomíra (non molto tempo dopo sulle stesse scene sarebbe echeggiato il ruggito di Fučík, Lenin, Zapotocký e Gottwald), i “cimrmani” recitavano le loro apolitiche *Hospoda na mýtince* [Osteria nella radura, la prima si tenne il 17 aprile 1969, nel giorno in cui Alexander Dubček fu sostituito da Gustav Husák] o *Vražda v salonním kupé* [Omicidio nel vagone ristorante, 1969]. E Jan Vodňanský e Petr Skoumal (con Miloslav Štibich e Leoš Suchařípa) nello stesso periodo cantavano *Úsměv idiota, Úsměv donkichota* [Sorriso dell’idiota, sorriso di Don Chisciotte] e animavano le sale con i feldmarescialli dada-surrealistici che arrivavano e se ne andavano dal ballo. E nonostante ciò, furono proprio i teatri “apolitici” come Divadlo Járy Cimrmana a infastidire maggiormente il regime (Činoherní klub, Divadlo za branou), non già le “scene principa-

ceco nei successivi quarant’anni, a prescindere dal fatto che il teatro e i suoi autori fossero davvero d’accordo o se lo rifiutassero. Da un lato l’accettazione e la convalida di questo modello e dall’altro la sua distruzione e rifiuto caratterizzano i due poli tra cui si muoveva la cultura teatrale ceca negli anni 1948-1989” (Šormová), V. Just, *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech. Divadlo v totalitním systému*, Praha 1995, p. 34.

¹⁴ “Il febbraio 1948 culminò il processo di trasformazione dell’attività teatrale ceca, iniziato dopo la liberazione del 1945 [...]. Per la prima volta nella sua storia il teatro ceco nel suo complesso si trova in una posizione di profonda dipendenza sistemica dalla politica e dall’ideologia del regime. Questa dipendenza sarà un segno duraturo della situazione del teatro

li". La fedeltà alla propria poetica fu pagata da questi teatri sopportando le vessazioni permanenti degli uffici governativi: nella loro poetica sia i censori sia il pubblico infatti sentivano indubbiamente in modo esagerato una porzione maggiore di verità (sebbene queste fossero grottesche, rovesciate in maniera clownesca), una porzione maggiore di autenticità e verità nello sviluppo crescente del nonsense, che rispetto al mondo contemporaneo acquisiva un senso sorprendentemente profondo e spesso involontariamente satirico. Sarebbe possibile dopo il 1969 ricordare altri teatri di qualità, stili e poetiche diversi, ma accomunati dalla volontà di continuità e da un'immaginazione sempre libera: il gruppo di Suchý nel teatro praghese Semafor, la Pantomima Alfréda Jarryho di Turb, Hybner e Rýda, in seguito Cirkus Alfréd; il Vedené divadlo di Karel Makonj, il teatro dei burattini di Hradec Kralové Drak, il Naivní divadlo e lo Studio Y di Liberec, i praghesi Křesadlo e Studio pohybového divadla, il Nedivadlo Ivana Vyskočila, il Divadlo za branou di Krejča e altri.

L'esempio per eccellenza può essere il gesto più coraggioso sul piano morale di tutto il periodo della normalizzazione, e cioè la prima dell'adattamento di Havel della *Žebrácká opera* [Opera da tre soldi] nell'osteria U Čelíkovských a Horní Počernice nella messa in scena del Divadlo na tahu di Andrej Krob (1 novembre 1975). Opera conseguentemente "inversa", basata sull'imbroglio reciproco, di tutti contro tutti, sia nei rapporti sentimentali sia in quelli lavorativi, in una famiglia idilliaca o nel mondo della malavita, nel mondo del diritto o in quello dei delinquenti, il tutto sulla falsariga delle opere di Brecht e di Gay, niente di tutto ciò rappresentava una critica diretta d'opposizione al potere totalitario dell'epoca. Non aveva alcun sapore di preventiva rivolta, richiamo, appello. Gli uffici governativi autorizzarono senza problemi un'opera di un gruppo amatoriale sconosciuto in cui recitavano anche attori dilettanti che avevano già lavorato in precedenza, ritenendo che si trattasse semplicemente di un adattamento innocente dell'originale

di Brecht¹⁵. Tanto maggiore fu dunque la loro rabbia e sete di vendetta quando si accorsero che per errore avevano "permesso" un'opera del dissidente Václav Havel e che i meccanismi di funzionamento della società che il drammaturgo proponeva con la nuova lettura della vecchia storia corrispondevano in modo mirabilmente preciso a quelli esistenti nel cosiddetto "socialismo reale". Il regime questa volta decise di non perseguire solo i singoli attori ma anche gli spettatori di questo tipo di rappresentazione; ad esempio al regista Jan Grossman venne ritirato il passaporto come "punizione" per aver preso parte come spettatore all'operazione, il che lo privò della sua intensa attività all'estero fino alla caduta del comunismo.

4. Non a caso l'impresa appena menzionata si svolse nell'ambito del teatro amatoriale. L'operazione di liquidazione condotta dopo il febbraio 1948 era cominciata in un luogo particolarmente sensibile. Con la liquidazione d'imperio del Centro degli attori dilettanti cechi (Ústřední matice divadelních ochotníků českých) nel 1950 fu cancellata una tradizione quasi secolare di attività teatrale indipendente, cui partecipavano i ceti medi (l'*intelligenciya* delle grandi e delle piccole città, gli studenti, gli artigiani, e così via), quindi ciò che noi oggi chiamiamo la "società civile". Il sistema successivo al febbraio, legato esclusivamente alle organizzazioni sociali e dei luoghi di lavoro, significò circa quindici anni di regolazione ideologica quasi totale e l'intorpidimento della creatività amatoriale, prima libera. Essa resuscitò spontaneamente "dal basso" – adattando alle proprie esigenze le strutture imposte dall'alto (i circoli dell'Organizzazione della Gioventù comunista, i circoli sindacali, e così via) – soltanto nella prima metà degli anni Sessanta, in relazione al movimento dei cosiddetti teatri delle piccole forme (negli anni Sessanta si trattò per la maggior parte di una massiccia rinascita del

¹⁵ Sul teatro d'appartamento si veda J. Voráč, *Divadlo a disent. Příspěvek k dějinám české divadelní oposice*, Sborník prací Filozofické fakulty Masarykové university, Brno 1998; V. Chramostová, *Vlasta Chramostová*, op. cit.; V. Just, *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*, op. cit., p. 100.

cabaret d'autore o del teatro di poesia, negli anni Settanta dei cosiddetti teatri sperimentali). Negli anni Settanta e Ottanta, nell'era del neostalinismo, il teatro amatoriale riuscì a difendere la sua relativa indipendenza e la sua struttura riccamente differenziata, come era avvenuto durante l'occupazione nazista. Un fatto nuovo rispetto al passato fu l'intenzione, da parte di una serie di compagnie e di singoli, di custodire il proprio "dilettantismo" programmaticamente, come uno spazio di libertà, come una difesa contro l'unificazione estetica o ideologica del teatro professionale. Scopo dei dilettanti di punta degli anni 1969-1989 non era più né diventare professionisti nel sistema dato, né passare il tempo libero in modo elegante o coltivare e istruire il mondo circostante. Il dilettantismo negli anni Settanta diventò una missione e una scelta di vita, una manifestazione di indipendenza rispetto al sistema. È questo anche il motivo per cui dalla fine degli anni Sessanta per tutta la normalizzazione il teatro amatoriale ceco (drammatico, delle marionette, pantomimico) arrivò a risultati stabili incredibili a confronto sia con i professionisti sia con le compagnie straniere.

Durante il nazismo e poi in particolare durante l'occupazione sovietica, il teatro amatoriale svolse un ruolo straordinario proprio per il suo carattere specifico di ambiente "parallelo", relativamente molto più libero del teatro "ufficiale" (vedi la pleiade delle già citate scene di punta di Brno e di Praga, dal Divadlo X, DS Josefa Skřivana, dall'Orfeo di Radim Vašinka fino al suo teatro "d'appartamento" e "segreto"; inoltre, alla fine degli anni Sessanta esistono anche Excelsior, Lampa e Lucerna, dal 1977 il teatro di marionette Paraple del regista Lud'ek Richter, la Yorickova pantomima del regista di Pardubice, autore e mimo Hubert Krejčí, dal 1976 la pantomima Mimosa, dove dal 1980 operavano David Vávra e Tomáš Vorel del Divadlo Sklep [Teatro Cantina], fondato già nel 1971; dal 1982 opera a Praga Vizita di Jaroslav Dušek e Jan Borňa, a Brno l'Ochotnický kroužek [Circolo dei dilettanti] di J. A. Pitínský; infine dal 1985 è pre-

sente il Doprapo di Lébl, in seguito Jak se vám jelo [Fatto buon viaggio?]. Sintomatico di questa situazione "rovesciata" era il livello incomparabilmente superiore di Amatérská scéna durante la normalizzazione in confronto ai periodici ufficiali per professionisti, come pure il livello dei Conservatori popolari delle Lšú (Scuole d'arte del popolo), dove spesso insegnavano professionisti di spicco, emarginati per motivi politici.

La conseguenza metodologica, forse ancora discutibile negli anni 1939-1969 ma certamente valida per il teatro alternativo della "normalizzazione", è abbastanza evidente: la gerarchia del centro e della periferia, quindi delle attività e dei generi "principali" (professionali e tradizionali) e "secondari" (amatoriali e sperimentali) è spesso capovolta. I dilettanti, la pantomima, le marionette e i teatri sperimentali non sono più un elemento periferico, ma gli articoli più importanti e di maggior pregio (e anche i più richiesti fuori, spesso quindi letteralmente d'esportazione).

Il teatro d'appartamento nel periodo della normalizzazione (i progetti di Brno Šlepej v okně, 1973-1974; Divadlo u stolu, 1988-1989, il praghese Bytové divadlo Vlasty Chramostové, 1976-1989; le letture d'autore di Milan Uhde a Brno e Olomouc, 1977-1989; il Divadlo na tahu, 1975-1978, il Divadlo, 1988) non aveva bisogno di incoraggiamento. Non aveva bisogno – come invece le scene semi-ufficiali della zona grigia – di dimostrare il proprio valore con "allusioni" al regime, poiché il suo valore era dimostrato dalla sua mera esistenza clandestina (e questo valore veniva dimostrato da attori e spettatori che affrontavano insieme i rischi).

Si trattava di attività clandestine, giacché erano sempre assembramenti di persone che non venivano comunicati prima, dove interpreti proibiti recitavano testi di autori proibiti. Non era un teatro espressamente politico: il coraggio civile e l'opposizione intrinseca erano contenuti nell'atto stesso del suo svolgersi, ossia nell'ignorare il divieto considerato moralmente illegittimo.

Per questo motivo non troviamo praticamente nessuna attualità politica diretta, forse con l'eccezione di alcuni passaggi del montaggio effettivamente politico *Appelplatz II. – Bít se pro Ano a pro Ne též se bít* [Appelplatz II. – Combattere per il Sì e anche per il No], che oltre al racconto di Jerzy Andrzejewski che faceva da cornice, conteneva testi di Brecht, Vaculík, Kohout, Sidon, Havel e Pavlíček; vi veniva citata anche la difesa in tribunale del firmatario di Charta 77 Jiří Lederer. Qui non troviamo – a parte l'eccezione già citata – nulla di ciò che normalmente si intende per “satira politica”: non si incontra praticamente nessuna “allusione politica”, ma piuttosto un “modello politico”. Prevale decisamente il tono aspro, esistenziale, filosofico o lirico della riflessione sul mondo. Il teatro d'appartamento, e non solo il Bytové divadlo Vlasty Chramostové, ha così potuto dedicarsi alle questioni che riteneva importanti sul piano civile, esemplari e non contingenti: la critica della graduale meccanizzazione di un mondo di parole vuote senza una garanzia personale in Josef Šafařík o Václav Havel, la variante lirica del mondo in Jaroslav Seifert oppure nei cantanti folk, il meccanismo del delitto nel *Macbeth* di Shakespeare, le varie “notizie sulla sepoltura” non solo di Božena Němcová, ma di tutte le cose grandi nelle piccole dimensioni della nostra patria, la simpatica campagna di Mefisto contro il pensiero ingegneristico dei tecnocratici faustiani e altri testi di Josef Šafařík, l'autore principale del teatro d'appartamento di Brno, e così via. Le manifestazioni del teatro alternativo in genere – e in particolare il teatro d'appartamento – mantengono l'autonomia morale patočkiana dell'“atto positivo” anche nel mero evitare di adeguarsi all'ambiente repressivo, anche nel mero mantenere i propri punti di riferimento e le proprie regole. In questo momento, con l'ultima possibile “reazione zero” nella lotta dichiarata per mantenere l'autonomia della propria immaginazione e la distanza critica dalla cosiddetta “realtà”, il teatro d'appartamento degli anni Settanta e Ottanta si rifaceva involontariamente a fenomeni di teatro

clandestino del passato. Ad esempio alla già citata “messa in scena d'appartamento” di testi drammaturgici inediti provenienti dalla “cucina” surrealista di Vratislav Effenberger e dei suoi amici (anni Cinquanta e Sessanta).

VI.

La “natura alternativa” nel teatro (e non solo in esso) si muove quindi tra due poli: il polo dell'autonomia “parallela” (la cosiddetta “variante zero”) e l'“opposizione per statuto” (quindi una forma di dipendenza dalla realtà politica e artistica, anche se magari solo negativa). È emblematico che il potere repressivo colpisca in modo ugualmente aspro (se non addirittura più aspramente) i primi, la variante “zero” rispetto alla politica (una variante perfino “apolitica”): la libera immaginazione e la posizione moralmente indipendente, in più presentate e comunicate pubblicamente, infastidiscono il potere tanto quanto, a volte anche più, della critica diretta (e sottolineo “diretta” e “critica”). Penso comunque che affinché dal teatro “alternativo” nasca una “cultura teatrale alternativa” – alla quale sono andate vicino diverse stagioni in cui le forme alternative di teatro hanno avuto il valore di movimento (le piccole forme durante l'occupazione e negli anni Sessanta, il teatro amatoriale durante la “normalizzazione”, il teatro sperimentale e così via) – non basta coltivare alla Candide solo il proprio giardino etico. E osservandole a posteriori non si può in nessun caso separare la posizione estetica e quella morale, ovvero civile. Nelle società totalitarie le posizioni morali elementari “an sich” (in sé) hanno sempre natura “alternativa”: il potere repressivo porta all'estremizzazione, alla marginalizzazione di quella che dovrebbe essere la norma, facendo sì che diventi talora eccezione e periferia.

[V. Just, “Divadlo: pokus o vymezení”, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, a cura di J. Alan, Praha 2001, pp. 443-458. Traduzione di Eleonora Tondon]