

Introduzione

Nella prima stesura di *Rock 'n' Roll* Jan si chiamava Tomas, come me e come, suppongo, continuo ancora a chiamarmi. Il cognome mi è stato cambiato all'anagrafe quando divenni, come Jan, inaspettatamente «uno scolareto inglese».

E con questo non voglio dire che i parallelismi tra la vita di Jan e la mia vadano molto oltre. Jan è nato dove sono nato io, a Zlín, e ha lasciato la Cecoslovacchia per le stesse ragioni (Hitler) piú o meno nello stesso periodo. Ma Jan è venuto direttamente in Inghilterra quand'era in fasce ed è ritornato in Cecoslovacchia nel 1948, due anni dopo il mio arrivo in Inghilterra dall'Estremo Oriente dove avevo trascorso gli anni di guerra.

Sulla sovrapposizione di quei due anni si basa la mia identificazione con Jan, e il motivo per cui all'inizio l'ho chiamato Tomas. Il suo amore per l'Inghilterra, per gli usi e costumi inglesi, i suoi ricordi della madre che sfornava *butchies* e la sua nostalgia per l'ultima estate e l'ultimo inverno trascorsi da studente in una scuola inglese appartengono a me.

Se il dramma, nel suo insieme, fosse coinciso con quell'identificazione (o se quell'identificazione fosse stata parte di un dramma che avevo spesso pensato di scrivere, un'autobiografia ambientata in un mondo parallelo dove io tornavo «a casa» dopo la guerra), il nome Tomas per il protagonista sarebbe stata una buona scelta. Ma in *Rock 'n' Roll* i riferimenti autobiografici si sono fatti troppo vaghi e, per una ragione diversa, persino fuorvianti, poiché avevo anche in mente tutt'un altro Tomas, il Tomas del romanzo di Milan Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*.

In quel libro c'è una scena in cui Tomas si rifiuta di firmare una petizione in favore di alcuni prigionieri politici arrestati dal «governo di normalizzazione» di Husák, costitui-

to in seguito all'invasione degli eserciti del Patto di Varsavia. Nel dramma, quando a Jan viene chiesto di firmare sostanzialmente la stessa petizione nella stessa congiuntura, la sua risposta è la quintessenza della posizione del Tomas di Kundera.

JAN No, non firmo. Primo, perché la petizione non aiuta Hubl e gli altri, ma soprattutto perché il suo vero obiettivo non è aiutare loro. Il suo vero obiettivo è fare in modo che Ferdinand e i suoi amici non si sentano completamente inutili. È solo esibizionismo morale... Stanno solo sfruttando le disgrazie dei prigionieri per richiamare l'attenzione su di sé. Se sono così preoccupati per le famiglie, dovrebbero andare da loro e rendersi utili, invece di peggiorare magari le cose per i prigionieri.

L'origine di questo brano, comunque, non è da ricercarsi nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*, ma in una polemica di anni prima tra Kundera e Václav Havel, in cui si prefigura non solo l'accusa di «esibizionismo morale» mossa da Tomas (e adesso da Jan), ma anche buona parte della discussione di Jan con il suo amico attivista Ferdinand, lì dove Jan si ostina a dire che la Primavera di Praga non è stata affatto «vanificata» dall'invasione russa. «La nuova politica è sopravvissuta a questo terribile conflitto», scrisse Kundera allora. «Ha battuto in ritirata, sí, ma non è andata in frantumi, non si è esaurita». La vita intellettuale non è stata messa in catene. Lo stato di polizia non «si è rinvigorito».

Il testo di Kundera – che in inglese suona come *Czech Destiny* (*Il destino della Cecoslovacchia*), o forse *The Czech Lot* (*La sorte della Cecoslovacchia*) – fu pubblicato nel dicembre del 1968, quattro mesi dopo l'invasione. Forse si riteneva che la sua stessa pubblicazione potesse contribuire a rafforzare le posizioni in esso espresse.

JAN Per una volta questo Paese ha mostrato il meglio di sé. Per secoli siamo stati messi sotto da nazioni potenti, ma stavolta abbiamo detto di no al nostro destino.

Havel però non era assolutamente d'accordo. Il completo fallimento non era una vittoria morale e, riguardo al «destino», Havel scriveva che Kundera si rifiutava di guardare in faccia la realtà, indulgendo a un autoinganno intriso di misticismo. Nel dramma, Ferdinand ha modi piú spicci e sbrigativi.

Non si tratta di destino, imbecille che non sei altro, il fatto è che i paesi vicini hanno paura che i *loro* schiavi si ribellino, se noi la passiamo liscia.

Kundera andò al contrattacco alcuni mesi dopo («esibizionismo morale»), e bisogna dire che entrambi gli scrittori avrebbero ragione di lamentarsi, se il dramma avesse l'intento di dar conto con esattezza delle loro posizioni. I drammaturghi diventano saggisti a loro rischio e pericolo. Il dramma non prende in considerazione il colpo di coda di Havel in un'intervista rilasciata anni dopo:

Tutti coloro che non firmarono o ritirarono le loro firme giustificarono la loro scelta con argomentazioni simili a quelle di Tomas nel romanzo di Kundera... Ovviamente il presidente [Husák] non concesse l'amnistia, e così Jaroslav Šabata, Milan Hübl e altri continuarono a languire in prigione, mentre le nostre anime belle risplendevano.

Sembrirebbe, dunque, che la Storia abbia dato ragione a chi ci criticava. Ma le cose andarono proprio così? Direi di no. Quando i prigionieri cominciarono a tornare in libertà dopo aver scontato i loro anni di galera, tutti dissero che la petizione li aveva molto gratificati. Grazie a essa, avevano avuto la sensazione che la loro prigionia avesse un senso: aveva contribuito a riannodare la solidarietà perduta... Ma quella petizione ebbe anche un significato di gran lunga più profondo: segnò l'inizio di un processo. La spina dorsale del senso civico cominciava, nella gente, di nuovo a raddrizzarsi. Un processo che precorreva Charta 77...

Per la scena che si svolge tra Ferdinand e Jan, quando Ferdinand ha appena trascorso un periodo in prigione, sono ancora una volta debitore a un serrato scambio polemico affidato ad alcuni scritti, questa volta fra Havel e il romanziere Ludvík Vaculík fra dicembre e gennaio del 1978-79. Ho spostato la conversazione prima, nel 1975 (diversamente si sarebbe dovuta svolgere nell'intervallo di tempo fra i due atti); il che non è del tutto giusto per *Note sul coraggio* di Vaculík, in quanto, per gli intellettuali dissidenti, la pressione psicologica deve essere stata più dura dopo la svolta di Charta 77. Vaculík, come Jan, dice che ha paura della prigione. Cerca un «compromesso dignitoso» e, come Jan, si con-

sidera «una persona normale. Le persone normali non sono “eroi”». Rifacendosi a Vaculík, Jan fa le sue rimostranze a Ferdinand, sostenendo che l'essere eroici non è un'attività onesta, di quel genere di attività che fanno girare il mondo: «Offende le persone normali e le spaventa. Sembra una qualche lite tutta privata che gli eroi hanno con il governo, in nome nostro, ma noi non ve l'abbiamo mai chiesto». Non era ciò in cui si credeva che spingeva a compiere atti eroici – «Io credo nelle stesse cose in cui credi tu» – ma era l'indole, e «constatare che tu per natura sei piú eroico di me non è un gesto da amico».

Un altro punto di vista in merito alla questione fu espresso in uno scritto, edito e diffuso clandestinamente in forma di *samizdat*, da Petr Pithart. Scritto che cominciò a circolare piú o meno nello stesso periodo e che, parlando in nome di una «maggioranza passiva» di gente che la pensava come lui, attaccava una «minoranza attiva» di «attivisti autoconsacratisi» tali. Questa minoranza, diceva Pithart alludendo ai «portavoce» di Charta 77, inevitabilmente è stata sempre piú presa dai problemi e dalle polemiche interne, perdendo di vista gli interessi e le preoccupazioni della maggioranza.

Havel, ancora in un *samizdat* (i tempi in cui era possibile pubblicare degli scritti alla luce del sole erano ormai un ricordo del passato), irriducibile, rispondeva sia a Vaculík sia a Pithart cosí come aveva fatto con Kundera dieci anni prima. L'insieme di queste polemiche tra intellettuali e amici che vivevano sotto pressioni difficilmente immaginabili per uno scrittore occidentale, l'insieme di queste discussioni profondamente meditate e sentite potrebbe essere materia su cui fondare tutt'un dramma di filosofia politica e morale. Ma quel dramma non è *Rock 'n' Roll*.

Se lo fosse, se il drammaturgo non avesse altra carne da mettere al fuoco nel tempo che gli è concesso, sarebbe stato dato a Ferdinand il compito di parlare in nome di Havel. Per questa ragione l'ho chiamato Ferdinand. Nella prima versione, Ferdinand aveva anche un cognome, Vánek. «Ferdinand Vánek» è il nome di un personaggio che in tre drammi di Havel – *Udienza*, *Vernissage* e *La firma* – incarna l'autore. Vánek è un dram-

maturgo messo al bando. In *Udienza* lavora in una fabbrica di birra, proprio come Havel nel 1974.

Avevo compreso che, nel mio dramma, Tomas (in seguito, Jan) avrebbe avuto bisogno di una controparte che portasse nella dialettica del dramma il punto di vista di Havel. A un tratto, ebbi l'ispirazione di prendere in prestito per quel ruolo «Ferdinand Vánek». Un attimo dopo, felice di quest'idea, pensai di far svolgere una delle mie scene tra Vánek e Tomas proprio in quella fabbrica di birra e considerai persino la possibilità di inserire anche il birraio che in *Udienza* fungeva da coprotagonista.

Durante un viaggio a Praga, ebbi l'opportunità di chiedere ad Havel il permesso di usare il suo personaggio nel dramma che non avevo ancora scritto. Me lo diede senza sollevare obiezioni. Disse che sarebbe stato un onore. Non sembrava particolarmente sorpreso dall'originalità della mia idea brillante. Fu solo quando cominciai a scrivere queste note che scoprii di essere, a conti fatti, il quarto autore ad aver messo «Ferdinand Vánek» nel proprio dramma.

Non solo, due degli altri tre autori, li avevo incontrati (così come Havel) quando ero andato a Praga la prima volta nel 1977. Pavel Landovský, un attore, era stato il primo ad avere l'idea. Il suo «Vánek» aveva calcato le scene in Germania in un'opera teatrale in più atti nel 1976 (il dramma, secondo Landovský, non aveva avuto successo poiché il titolo, *Notte di igiene*, era stato tradotto *Chiuso per disinfezione*, e quest'espressione fatale aveva fatto andar via chiunque fosse intenzionato ad andare a teatro). Due anni dopo, il drammaturgo e romanziere Pavel Kohout aveva scritto il suo dramma vánekiano, messo in scena l'anno seguente a Vienna abbinato al terzo dramma di Havel del ciclo di Vánek, *La firma*. Il terzo autore, Jiří Dienstbier, non solo aveva scritto un dramma vánekiano, ma aveva anche inserito il birraio. Mi avevano battuto tre volte prima ancora che giocassi la mia carta (a rendere la faccenda ancora più imbarazzante fu il fatto che io avevo inserito Kohout in un mio dramma, *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, rappresentato a Londra lo stesso mese in cui a Vienna si teneva la *première* del primo dramma vánekiano di Kohout – cui ne seguirono altri due).

Quando mi sono messo in pari con tutte queste cose¹, Ferdinand aveva comunque perduto il suo cognome. Non sapevo, quando ho cominciato, che nella seconda metà del dramma sarebbe stato Jan, e non Ferdinand, a incarnare lo spirito di Havel. Avrei dovuto rendermi conto prima che non sarei stato in grado – o non avrei desiderato – di tenere Jan nella posizione di un cauto contestatore che dissentiva dal dissenso. Se Tomas (cioè, me stesso) avrebbe o meno firmato Charta 77 e sarebbe finito senza lavoro o persino in galera, non lo saprò mai, ma se, nella mia biografia parallela, me ne fossi rimasto al riparo, sarebbe stato per paura e pavidità, non perché in disaccordo con gli scritti filosofici e politici di Havel.

Jan, a ogni modo, cambia. Non si rifà piú a Kundera o Vaculík, o all'underground bohémien che deprecava l'«opposizione ufficiale» di scrittori, artisti e intellettuali messi al bando («un pugno di segaioli»). Nel secondo atto, assume, al posto di Ferdinand, il ruolo di Vánek, almeno implicitamente. In verità, per la sua indole, Vánek non potrebbe essere né Ferdinand né Jan: è troppo ben educato e riservato. Ma Jan a questo punto si rifà ad Havel.

Le fonti piú importanti cui si è attinto nel dramma per il «dibattito ceco» sono gli scritti, gli articoli e le lettere di Havel tra il 1968 e gli anni Novanta. La maggior parte li avevo sugli scaffali della mia libreria sin da quando erano stati pubblicati, ma per indolenza non li avevo letti con la dovuta attenzione (faceva eccezione un discorso, *Politica e coscienza*, letto pubblicamente *in absentia* a Tolosa quando ad Havel era stato impedito di andare a ricevere di persona la laurea *honoris causa* conferitagli dall'Università. In quell'occasione, su sua richiesta, fui io a rappresentarlo). Quando nel 2004, nel giro di qualche settimana, lessi finalmente tutto quanto, rimasi so-praffatto da un senso di umiltà e orgoglio all'idea di avere un amico dotato di tale coraggio, umanità e di una così lucida in-

¹ Tutte le informazioni riguardanti i drammi del ciclo di Vánek derivano dal libro accurato ed esauriente di Carol Rocomora sulla vita e le opere di Havel, *Acts of Courage: Václav Havel's Life in the Theater* (Smith and Kraus, New York 2004), che, incredibilmente, non ero riuscito a leggere prima, perché troppo preso dal mio dramma.

telligenza delle questioni morali, il quale, oltretutto, come risultava evidente persino nel testo tradotto, tanto sapeva essere complesso e sottile nei lunghi capoversi tanto era sagace nei dialoghi. La lettera aperta dal titolo *Lettera a Gustav Husák* (1975) e il lungo scritto, novanta pagine nella mia edizione, intitolato *Il potere dei senza potere* (1978) ebbero una grande influenza a suo tempo e in quella realtà, ma trascendono tempo e luogo, e continueranno ad avere la loro importanza dovunque «vivere nella verità» richieda non soltanto coscienza, ma anche coraggio².

Rock 'n' Roll riesce a toccare solo una piccolissima parte degli scritti di Havel. Il discorso tenuto a Tolosa è di per sé una miniera di sollecitazioni puntuali che ricordano la necessità di anteporre i valori morali alla politica, la natura ai trionfalismi della scienza; la necessità di ricondurre la vita alla sua dimensione umana e il linguaggio al suo significato umano; la necessità di riconoscere come il socialismo e il capitalismo, in tutte le loro forme autoreferenziali, sono strade che in modi diversi conducono al totalitarismo. A uno scritto successivo, *Storie e Totalitarismo* (1987), Jan deve il dialogo in cui dice che «non ci sono storie in Cecoslovacchia... Noi miriamo all'inerzia. La nostra è una produzione-di-massa di banalità» e in cui parla anche della pseudo Storia raccontata da pseudo giornali. L'affermazione che ciò di cui ha bisogno la Cecoslovacchia è qualcosa di più profondo che un ritorno alla democrazia occidentale è poi uno dei mille passaggi di grande potenza e impatto di *Potere dei senza potere*. È in quello stesso scritto che Havel osserva come «vivere nella verità» possa incarnarsi in qualsiasi comportamento messo in atto da chiunque si ribelli alla manipolazione del regime comunista: anche andare a sentire un concerto rock.

² Molti degli scritti in prosa di Havel, in particolare *Il potere dei senza potere* (*The Power of the Powerless*, in *Open Letters*, Faber and Faber, London 1991) e *Lettere a Olga* (*Letters to Olga*, ivi 1988), sono stati tradotti da Paul Wilson, che ha anche tradotto, per me, gli scambi polemici tra Havel e Kundera, Vaculík e Pithart cui si è accennato in precedenza. Wilson, canadese, vanta per di più la singolare esperienza di aver fatto parte, fra il 1970 e il 1972, della rock band Plastic People of the Universe (voce e chitarra ritmica).

Anche se *Rock 'n' Roll* trattasse in tutto e per tutto le vicende ceche tra la Primavera di Praga e la Rivoluzione di Veluto, potrebbe solo sperare di esserne un diagramma. Ma un diagramma riesce a individuare e a dar conto di linee di forza che possono essere deboli o frammentarie nella mappa intricata della Storia che registra tutto quel che è stato scritto sugli eventi. *Rock 'n' Roll*, invece, si definisce e prende forma attorno a un breve scritto di Havel, *Il processo* (1976), e ad alcune pagine di un libro in cui è riportata una lunga intervista del 1985 (che, trascritta da Havel, divenne il primo *samizdat* a essere legalmente dato alle stampe nella Cecoslovacchia postcomunista. Tradotto da Paul Wilson con il titolo *Disturbing the Peace – Disturbando la pace* – venne pubblicato in Inghilterra da Faber and Faber nel 1990).

In quelle pagine, l'intervistatore, Karel Hvizdala, gli chiedeva come fosse nata Charta 77. La risposta di Havel cominciava così:

Per me, personalmente, tutto iniziò un giorno di gennaio o febbraio del 1976. Ero a Hradecek, da solo, c'era neve dappertutto: fuori, nella notte, infuriava una tempesta di neve. Stavo scrivendo qualcosa, e all'improvviso batterono alla porta, aprii, e lí, fermo sulla soglia, c'era un mio amico di cui non desidero dire il nome, mezzo congelato e coperto di neve. Passammo l'intera notte a discutere di vari argomenti davanti a una bottiglia di cognac che lui stesso aveva portato. Quasi *en passant*, questo amico mi propose di incontrare Ivan Jirous... Conoscevo già Jirous; l'avevo incontrato circa due volte a fine anni Sessanta, ma non l'avevo rivisto da allora. Di tanto in tanto, mi arrivavano storie di sfrenatezze: racconti, come scoprii in seguito, del tutto travisati riguardo al gruppo di persone che si era raccolto attorno a lui, e che lui definiva «underground», e riguardo ai Plastic People of the Universe, un gruppo rock anticonformista attorno a cui ruotava quella comunità; Jirous era il loro direttore artistico.

Havel prosegue spiegando come l'opinione di Jirous su di lui «non era esattamente lusinghiera, per giunta: a quanto pare, mi considerava un membro dell'opposizione ufficiale, ufficialmente tollerata – in altre parole, parte dell'establishment».

Havel e Jirous s'incontrarono a Praga un mese dopo: «Ave-

va i capelli lunghi sulle spalle, e c'era tutt'un andirivieni di persone con i capelli lunghi, mentre lui parlava e parlava, raccontandomi come stavano le cose».

Jirous fece ascoltare ad Havel con un vecchio mangianastrì alcune canzoni dei Plastic People.

C'era una forza magica, perturbante, nella loro musica, e un intimo senso come di minaccia. C'era qualcosa di serio e di autentico... All'improvviso compresi che, a prescindere da quante parolacce usassero e da quanto lunghi fossero i loro capelli, la verità era dalla loro parte... nella loro musica c'era l'esperienza di un dolore metafisico e un profondo desiderio di salvezza.

Jirous e Havel andarono in un pub e rimasero a parlare per tutta la notte. Concordarono che Havel sarebbe andato al loro prossimo concerto «segreto» che si sarebbe tenuto tra due settimane ma, prima che ciò accadesse, Jirous e la band furono arrestati, insieme agli altri esponenti dell'underground.

Havel si diede da fare per ottenere un sostegno in favore dei prigionieri, ma tra le persone che sarebbero potute essere d'aiuto quasi nessuno li conosceva, e quelli che li conoscevano tendevano a considerarli degli sfaccendati, dei teppisti, dei tossicodipendenti. Propendevano, sulle prime, a ritenere il caso una faccenda di ordinaria criminalità. Per Havel, invece, si trattava «di un attacco del sistema totalitario alla vita stessa, all'essenza stessa della libertà e dell'integrità umana».

Lasciandolo piuttosto sorpreso, i suoi interlocutori non ci misero molto, però, a comprendere il punto della questione: quei «criminali» erano semplicemente giovani che volevano vivere in armonia con se stessi ed esprimersi in modo autentico. Se l'attacco giudiziario fosse passato senza contestazioni, il regime avrebbe potuto benissimo cominciare a mettere in prigione chiunque pensasse e si esprimesse liberamente, persino in privato.

Il caso dei Plastic People divenne una *cause célèbre*. Il regime fece marcia indietro e iniziò a rilasciare la maggior parte delle persone arrestate. Infine, nel settembre del 1976, Jirous e altri tre furono condotti in giudizio a Praga. Havel seguì il processo in aula e ne scrisse: e questo scritto, *Il pro-*

cesso, è stato l'altro testo di riferimento fondamentale nella stesura di *Rock 'n' Roll*.

Milan Hlavsa, morto nel 2001, formò i Plastic People of the Universe nel settembre del 1968 quando aveva diciannove anni (il nome, lo prese da una canzone del musicista rock americano Frank Zappa). Il fatto che nell'agosto ci fosse stata l'invasione russa della Cecoslovacchia non ebbe sul momento alcuna relazione con quella scelta: «Ci piaceva il rock 'n' roll, ecco, e volevamo diventare famosi». L'occupazione da parte degli eserciti del Patto di Varsavia era lo sfondo, «la dura realtà», ma «il rock 'n' roll per noi non era semplicemente musica, era in un certo senso la vita stessa». Hlavsa ribadì il concetto in più di un'intervista. Alla band non interessava abbattere il comunismo, ma soltanto trovare uno spazio per esprimersi liberamente in seno alla società comunista.

Ma, ovviamente, uno spazio del genere non c'era affatto, e la storia che *Rock 'n' Roll* racconta è come, nella logica del comunismo, non fosse possibile alla fine scindere quello che alla band non interessava da quello che la band voleva. C'erano decine di rock band a Praga, e in altre parti della Cecoslovacchia, cui non «interessava abbattere il comunismo», e queste band raggiungevano il successo in base al loro modo di pensare, in alcuni casi perché le regole del gioco non richiedevano da parte loro compromessi, in altri casi perché le regole del gioco li esigevano. I Plastic facevano parte di una piccola schiera di musicisti e artisti che non volevano accettare affatto dei compromessi, così lo spazio per la loro musica e per «la vista stessa» divenne sempre più difficile da trovare, finché quello spazio, appunto, non fu estirpato del tutto.

I Plastic People of the Universe non abbattono il comunismo, certo. Dopo il processo, Husák serrò ancora di più il paese in una morsa, finché tredici anni dopo non arrivò la fine. Quel che non era possibile scindere erano disimpegno e dissidenza. Nel dramma Jan dice a un giornalista inglese: «Veramente, i Plastic People non c'entrano con i dissidenti». Il giornalista risponde: «C'entrano. Fidati». Ha ragione. Il rock 'n' roll underground, come diceva Jirous, rappresentava un attacco alla cultura ufficiale della Cecoslovacchia comunista,

e nel caso non lo avesse capito, il regime lo mandò in galera per quattro volte durante quei vent'anni: cultura è politica.

Jirous è una delle figure piú interessanti e meno note della storia della Repubblica socialista cecoslovacca tra la Primavera di Praga e la Rivoluzione di Velluto. Non è un musicista. Aveva una formazione da storico dell'arte. Si uní ai Plastic People nell'aprile del 1969, nel breve periodo di attività prima che ai Plastic venisse ritirata l'autorizzazione a esibirsi in pubblico, e come loro impresario e direttore artistico li guidò nella lunga strada accidentata che dallo status di professionisti li declassò a quello di dilettanti e infine di reietti. Della sua personale integrità fece il tratto distintivo della band e riuscí a considerare le loro traversie come una sorte invidiabile, se confrontata con la realtà «underground» dell'Occidente:

dove... alcuni di coloro che hanno ottenuto apprezzamento e fama sono entrati in contatto con la cultura ufficiale... che, entusiasta, li ha accettati e divorati come accetta e divora macchine, nuove mode o qualunque altra cosa. In Boemia la situazione è essenzialmente diversa, e di gran lunga migliore che in Occidente, poiché noi viviamo in un clima di totale consenso: la cultura prevalente (ufficiale) non ci vuole e noi non vogliamo avere a che fare con la cultura prevalente. Il che elimina quella tentazione che, per tutti, anche per l'artista piú solido, è il germe della rovina: il desiderio di apprezzamenti, di successo, di premi e titoli, nonché in ultimo, cosa non meno importante, la sicurezza materiale che ne consegue.

Queste considerazioni sono tratte da *Resoconto della terza rinascita musicale ceca*, scritto da Jirous nel febbraio del 1975, un anno prima dell'incontro con Havel. Prima del testo c'è un'epigrafe che avrebbe potuto scrivere Havel: «Per il popolo non c'è che una sola strada... liberarsi da sé, con le proprie forze. Non si deve usare alcun mezzo che possa ottenere la libertà per loro e al posto loro... Scacciate la paura! Non temete di insorgere». In realtà, queste parole sono state scritte da Mao Tse-tung; un gran bel salto. In *Rock 'n' Roll*, Max, il filosofo marxista, dice che «gli è rimasta una sola certezza, che fra la teoria e la pratica ci può essere una discreta corrispondenza... non perfetta ma discreta». Non c'è nessuna situazione in cui è piú difficile far coincidere la teo-

ria con la pratica che quando si vuole «vivere nella verità» in una società che mente a se stessa. Nella Cecoslovacchia, dal 1968 al 1990, una band rock ci andò vicino come nessun altro.

TOM STOPPARD

Ringraziamenti

Sono grato prima di tutto a Václav Havel, i cui saggi, commentari e lettere, dal 1965 al 1990 e oltre, sono stati non solo indispensabili per il dramma in sé, ma continua fonte d'ispirazione per la scrittura. Sono altresì grato a Paul Wilson e Jaroslav Riedel per le molte conversazioni sui Plastic People of the Universe, e sul panorama del rock 'n' roll in Cecoslovacchia: conversazioni che mi sono state di grande aiuto. Sono riconoscente a David Gilmour, Tim Willis, Martin Deeson, Trevor Griffiths, Eric Hobsbawm, David West, Peter Jones e molti altri che mi hanno permesso di importunarli con le mie domande.

T. S.