

DEVĚTSIL



PRAHA 1922

Massimo Tria

Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa

Avanguardia, utopia e lotta politica

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

— 18 —

COMITATO SCIENTIFICO

Giovanna Brogi Bercoff (Direttore), Stefano Bianchini,
Marcello Garzaniti (Presidente AIS), Persida Lazarević,
Giovanna Moracci, Monica Perotto

COMITATO DI REDAZIONE

Alberto Alberti, Giovanna Brogi Bercoff, Maria Chiara Ferro,
Marcello Garzaniti, Giovanna Moracci, Marcello Piacentini,
Donatella Possamai, Giovanna Siedina, Andrea Trovesi

Titoli pubblicati

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Ščerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, 2007
4. Maria Grazia Bartolini, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Hertzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10-16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010.
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, 2010.
14. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010.
13. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandār (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010.
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della giornata di studi – Firenze, 31 gennaio 2009*, 2010.
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011.
17. Maria Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, 2011.

Massimo Tria

**Karel Teige fra Cecoslovacchia,
URSS ed Europa**

Avanguardia, utopia e lotta politica

Firenze University Press
2012

Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica / Massimo Tria. - Firenze : Firenze University Press, 2012.

(Biblioteca di Studi slavistici ; 18)

<http://digital.casalini.it/9788866553489>

ISBN 978-88-6655-348-9 (online)

ISBN 978-88-6655-147-8 (print)

La collana *Biblioteca di Studi Slavistici* è curata dalla redazione di *Studi Slavistici*, rivista di proprietà dell'Associazione Italiana degli Slavisti (<<http://www.fupress.net/index.php/ss>>).

Editing e progetto grafico: Alberto Alberti

In copertina: frontespizio dell'*Almanacco Rivoluzionario Devětsil*, a cura di Jaroslav Seifert e Karel Teige, Praga 1922.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul sito-catalogo della casa editrice (<http://www.fupress.com>).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, F. Cambi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, G. Mari, M. Marini, M. Verga, A. Zorzi.

© 2012 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

Borgo Albizi, 28

50122 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

INDICE

PREFAZIONE	9
1. KAREL TEIGE NELLA PRIMA REPUBBLICA CECOSLOVACCA	13
1.1. Gli inizi, il Devětsil e l'arte proletaria	13
1.2. I primi motivi di scontro	19
1.3. Il programma poetista	22
1.4. Abbandono e superamento del poetismo	25
1.5. La politica fa il suo pesante ingresso nella cultura cecoslovacca	28
1.6. L'accettazione e la difesa del surrealismo	31
1.7. Il giro di vite in Unione Sovietica	35
1.8. La rottura definitiva	39
1.9. Gli ultimi anni di vita	41
2. LA CAMPAGNA CONTRO L'AVANGUARDIA	47
2.1. Ladislav Štoll: la letteratura come campo di battaglia	48
2.2. Un disperato tentativo di difesa	53
2.3. Gli attacchi sulla stampa	61
2.4. Il 'capolavoro' di Grygar	66
2.5. Le accuse e le loro conseguenze: una sintesi	69
3. DALLA MORTE AL PRIMO RECUPERO	75
3.1. Le prime voci in difesa di Teige	75
3.2. L'omaggio di un vecchio avversario	79
3.3. Nezval si guarda indietro	81
3.4. La questione dell'eredità culturale	85
3.5. Alcune voci dal II congresso degli scrittori	88
3.6. Entrano in campo le riviste	92
3.7. Il contributo del genere memorialistico	97
3.8. Le memorie di Nezval	99
3.9. Altri ricordi interessanti	103
4. L'INIZIO DELLA RISCOPERTA	107
4.1. Una prima analisi scientifica del pensiero di Teige	110
4.2. Un'altra rivista contribuisce al dialogo	117
4.3. Un ulteriore contributo memorialistico	122
4.4. Un attacco diretto al simbolo del dogmatismo	125

4.5. Una lezione pionieristica	128
4.6. Teige torna sul mercato	135
4.7. Uno sguardo alla “felicitologia”	140
4.8. Un episodio di pentimento	143
5. LA SECONDA FASE DEL RECUPERO	147
5.1. Teige e la tipografia	148
5.2. Teige e la “borghesia”	154
5.3. Alcuni interventi polemici	158
5.4. Una voce interessante si unisce alla discussione	163
5.5. La riscoperta degli scritti sul cinema	166
5.6. Alcuni documenti ampliano il discorso	171
6. IL PERIODO D’ORO	175
6.1. Alcuni prodromi figurativi	176
6.2. Le mostre teighiane	181
6.3. Il primo volume dell’opera scelta	185
6.4. Effenberger pubblica gli ultimi scritti di Teige	190
6.5. Teige nella stampa dell’epoca	196
6.6. Un’interessante interferenza con il nuovo strutturalismo	202
6.7. Un ulteriore recupero: i poeti maledetti	205
7. GLI ULTIMI FUOCHI	209
7.1. Un libro neo-poetista	211
7.2. Un piccolo capolavoro storiografico	213
7.3. Un generoso tentativo di sintesi	226
7.4. I nuovi risultati del surrealismo	235
7.5. Spiccioli di Teige	250
7.6. La triste conclusione	254
7.7. Dal ’68 ad oggi	259
BIBLIOGRAFIA	263
INDICE DEI NOMI	285
ABSTRACT	291

“L’arte non cuoce il pane”

Oleg Sus

Prefazione

Il presente studio si propone di esaminare le vicende culturali della Cecoslovacchia dalla sua fondazione, avvenuta alla fine della Prima Guerra Mondiale, fino all'invasione delle truppe del Patto di Varsavia dell'agosto del 1968, sulla scorta dell'attività e degli scritti di Karel Teige (1900-1951), uno dei principali teorici dell'avanguardia di quel paese.

La figura di questo pensatore è strettamente legata a tutti i più importanti contributi culturali che hanno arricchito la Repubblica Cecoslovacca, dal surrealismo al costruttivismo, dal pensiero marxiano allo strutturalismo del Circolo Linguistico di Praga, dall'arte proletaria al pensiero liberale-pragmatico ceco con cui egli fu in vivace polemica. Accanto a questi stimoli e ispirazioni ideali si devono inevitabilmente prendere in considerazione, da un certo momento storico in poi, anche i duri contrasti ideologici che sconvolsero la sinistra artistica cecoslovacca, i cui membri dovettero fare i conti con la versione locale dello stalinismo. Nella nostra prospettiva furono di particolare rilievo le campagne contro il cosiddetto formalismo e la dissidenza intellettuale che videro Teige protagonista suo malgrado.

Seguire l'evoluzione del pensiero di Teige e poi la sua ricezione in ambito nazionale equivale dunque a ricostruire in parallelo una storia delle idee della sua terra *in toto*, dal primo momento in cui essa assunse un ruolo rilevante nel panorama europeo moderno (con la fondazione della "Prima Repubblica" masarykiana nel 1918) fino ai primi anni del dominio del Partito Comunista Cecoslovacco. Per il periodo successivo alla morte di Teige, il fulcro della nostra attenzione si sposterà invece sull'analisi della sua eredità, nei diversi ambiti e periodi che vanno fino alla fine della Primavera di Praga. Per molti anni esprimere giudizi positivi su Teige fu quasi impossibile a causa della *damnatio memoriae* cui lo sottoposero i rappresentanti della politica culturale ufficiale subito dopo la sua scomparsa; ciò vale almeno fino al periodo di liberalizzazione che si aprì all'inizio degli anni Sessanta, in cui anch'egli divenne oggetto di un processo di riabilitazione culturale e fu al centro dell'interesse di molti studiosi antidogmatici. Le ampie riflessioni culturali di Teige, il suo marxismo antropocentrico e il progetto di un'arte moderna e internazionale si rivelarono allora fonte di ispirazione per diversi esponenti della cultura progressista, e il suo pensiero contribuì al movimento che nel 1968 portò al tentativo di creare in Cecoslovacchia una società fondata sui valori del socialismo, ma anche sul riconoscimento totale dei diritti umani e della libertà di svolgimento della vita intellettuale, culturale e civile.

Dopo un capitolo introduttivo che presenta nelle linee generali le vicende e le polemiche in cui il nostro teorico fu coinvolto durante la prima parte della sua vita, ci concentreremo in modo particolare sulla campagna diffamatoria di cui fu fatto oggetto negli anni successivi alla presa del potere da parte dei comunisti nel febbraio 1948, per poi passare agli anni più duri dello stalinismo cecoslovacco, in cui la sua eredità fu presente solo in circuiti non ufficiali e il suo nome poteva essere pronunciato solo in ambiti ristretti e in misura limitata. Seguiremo poi il graduale recupero degli stimoli intellettuali da lui lasciati in eredità, e svolgeremo in parallelo un'analisi funzionale e non strettamente cronologica delle sue opere, così come vennero ripubblicate e riproposte all'attenzione della comunità intellettuale nella Cecoslovacchia degli anni Sessanta. Nel capitolo conclusivo analizzeremo gli ultimi frutti di questo corposo recupero editoriale, accennando anche alle modalità con cui la cultura cecoslovacca ritornò gradualmente a essere sottoposta a un rigido controllo politico, in concomitanza con l'invasione delle truppe del Patto di Varsavia nell'agosto 1968.

Lo scopo di questo libro non è quello di scrivere un'apologia di Karel Teige, presentandolo come teorico infallibile o attribuendo alla sua originalità contributi ideali che spesso egli si limitò a recepire dall'estero trapiantandoli nello *humus* della madrepatria. Tanto meno si risparmieranno critiche a certe sue posizioni, rigide e non proprio condivisibili, che egli venne assumendo nei confronti degli avvenimenti storici e degli sviluppi artistici di cui fu testimone e spesso attento osservatore. Il nostro è un tentativo, per quanto possibile completo, di analizzare e presentare in una sintesi coerente le caratteristiche di un personaggio interessante sia per i suoi scritti che per la sua attività artistica e intellettuale, che lo portò ad intrattenere un intenso dialogo con le figure chiave della cultura europea. Al tempo stesso ci sforzeremo di seguire gli schieramenti della critica letteraria ceca in merito alle sue idee, soprattutto dopo la sua scomparsa e fino all'inizio della Normalizzazione degli anni Settanta. Il progetto è forse ambizioso, in quanto la partecipazione di Teige a pressoché tutte le polemiche e le diatribe artistiche più importanti del suo paese allargano considerevolmente il campo dell'indagine. Tuttavia, focalizzando l'analisi attraverso il prisma dei testi dell'epoca e facendo tesoro del lavoro di chi ci ha preceduto in Italia e all'estero, ci auguriamo di riuscire ad operare un riordino informativo e di tracciare un quadro complessivo delle varie forze in gioco nello scacchiere culturale e politico della Cecoslovacchia del XX secolo.

Nelle terre ceche gran parte delle opere teighiane può contare su apparati paratestuali più che soddisfacenti, e anche se manca ancora un'edizione critica completa dei suoi scritti, l'interesse sempre vivo per la sua figura è testimoniato da una ricca messe di pubblicazioni e di nuovi spunti esegetici proposti anche negli anni più recenti. Almeno in Repubblica Ceca dunque non mancano sulla sua opera sintesi interpretative di grande valore e di sicura ispirazione. Per quanto in misura minore, anche in Italia non sono mancati studiosi che si sono dedicati con ottimi risultati allo studio del suo pensiero. In quest'ottica è fondamentale l'opera di traduzione e di analisi di Sergio Corduas, che per primo ha presentato negli anni Ottanta una cernita dei testi più importanti di Teige: quei

due volumi¹ hanno ispirato lo studio che sta alla base del presente libro, che altrimenti non sarebbe mai stato scritto.

Ciò che ancora mancava era un ripensamento complessivo sulla riscoperta di Teige e sulle modalità attraverso le quali è stato possibile restituire alla comunità scientifica la sua opera. Il nostro obiettivo primario è quello di seguire le fasi di tale riscoperta (potremmo anche usare il termine ‘riabilitazione’) che ha riproposto in un ambito particolare procedimenti validi per la cultura di tutto un paese. Ampliando la prospettiva geografica, un altro dei propositi di queste pagine è quello di seguire in parallelo anche alcuni avvenimenti fondamentali della società e della politica culturale dell’URSS: Teige fu uno dei maggiori esperti e divulgatori dell’arte sovietica nel suo paese e dovette sperimentare una cocente delusione a causa dell’involuzione stalinista nella “terra della rivoluzione”. Sarebbe impossibile offrire un quadro completo della sua vicenda personale se non ci rivolgessimo anche a Mosca e a quanto andava accadendo in vari periodi nel paese che, insieme a Parigi e alla Francia, costituì per lui la fonte primaria di ispirazione.

Abbiamo rinunciato a creare un’appendice di testi in traduzione, privilegiando la citazione funzionale di alcuni passi significativi all’interno dell’esposizione. Per questo motivo soprattutto le pagine legate alle polemiche più aspre sono particolarmente ricche di estratti da testi dell’epoca, per la maggior parte inediti in Italia e tesi a offrire una gamma di opinioni quanto più ampia possibile sulla figura del teorico e dell’uomo Teige².

Tengo a ringraziare quanti mi hanno insegnato ad amare la cultura ceca: il mio maestro Giuseppe Dell’Agata, Sylvie Richterová e Sergio Corduas (anche per il loro generoso contributo economico alla pubblicazione). Un grazie sentito va poi a Rita Giuliani, a Marcello Garzaniti per il continuo ed amichevole sprone a pubblicare questo libro e a Giovanna Brogi per l’attenta rilettura del testo che ha contribuito a migliorarne la forma finale.

Pisa, maggio 2012

¹ Teige 1982a e Teige 1982b.

² Salvo dove diversamente indicato tutte le traduzioni sono dell’Autore.

1. Karel Teige nella Prima Repubblica Cecoslovacca

1.1. Gli inizi, il Devětsil e l'arte proletaria

Gli inizi dell'attività pubblica di Karel Teige si situano attorno alla fine della prima guerra mondiale, con i suoi primi contributi su riviste in qualità di critico d'arte, con alcune sue opere figurative esposte all'interno di mostre di giovani artisti e con la pubblicazione di lavori di grafica in periodici specialistici. In quei primi anni l'uomo che sarebbe divenuto famoso come animatore del pensiero artistico cecoslovacco e come studioso di sociologia dell'arte era ancora soprattutto un artista figurativo¹: si cimentava infatti in opere² segnate dal cubo-espressionismo cecoslovacco, dalla lezione dell'amato Josef Čapek e di altri artisti ispiratori della prima avanguardia, come Václav Špála, mentre in una seconda fase avrebbe scoperto anche il realismo magico di Jan Zrzavý, l'amore per il quale lo avrebbe accompagnato per lunghi decenni, tanto da spingerlo a dedicargli uno degli ultimi studi della sua vita³.

Nei primi anni dopo la guerra la Cecoslovacchia era un giovane paese democratico che cercava una propria collocazione culturale nel consesso dei nuovi stati europei. Sarebbe superficiale dipingere la Prima Repubblica del presidente Masaryk con colori eccessivamente sgargianti, ma non si può negare che per molti anni l'entusiasmo suscitato da una indipendenza a lungo agognata e certe favorevoli contingenze socio-economiche favorirono nella nuova compagine statale uno straordinario sviluppo dei rapporti produttivi, delle istituzioni democratiche e delle arti⁴. Del resto gli artisti del nuovo stato non partivano da zero: accanto ad una più radicata tradizione liberale e a notevoli risultati del realismo e romanticismo letterario, già durante gli ultimi anni del dominio asburgico a Praga avevano attecchito i semi delle avanguardie europee e del pensiero so-

¹ I suoi inizi sono analizzati in Srp 1996.

² Verso le quali invero esprime un'autocritica piuttosto sferzante nelle contemporanee pagine di diario. Se ne vedano alcuni brani riportati in Castagnari Codeluppi 1996: 34.

³ Teige 1941, ora anche in Teige 1994: 3-41. Già nel 1923 gli aveva dedicato una monografia.

⁴ Non è nostro compito offrire un quadro approfondito della situazione storica e politica della Cecoslovacchia dei primi anni post-bellici, ma per avere un'idea dei numerosi contrasti sociali, delle lotte politiche fra nuovi partiti e vecchi schieramenti, nonché dei non trascurabili scontri fra le nazionalità, si veda almeno il tomo XIII della Grande storia delle terre ceche, Klimek 2000. In italiano è da poco uscita una monografia dedicata alla storia cecoslovacca del ventesimo secolo: Clementi 2007.

cialista ed anarchico. Una delle figure più importanti in questo senso era certamente quella del poeta Stanislav Kostka Neumann, che si era fatto ispirare dai movimenti avanguardistici e socialmente impegnati del periodo d'anteguerra, e che continuò a rivestire un ruolo programmatico e organizzativo fondamentale anche dopo il 1918, attraverso le riviste da lui fondate "Červen", "Kmen", e soprattutto "Proletkult", che divennero le tribune della cultura e dell'arte cosiddetta 'proletaria'.

L'attività di Karel Teige avrebbe incrociato più volte proprio la figura ingombrante di Neumann, soprattutto a partire dal periodo a cavallo fra gli anni Venti e Trenta, quando si delinearono in modo più netto le posizioni dei vari intellettuali che si richiamavano alle idee del socialismo, e divenne necessario ridefinire gli schieramenti politici prendendo in seria considerazione il problema se sottoporsi o meno alla disciplina di partito. In questa primissima fase germinale invece il gruppo di artisti che con Teige avrebbero costituito il nucleo dell'avanguardia poetista e poi surrealista trovava ancora punti di contatto e interessi in comune con il poeta che era stato uno dei principali sostenitori dell'anarchismo in letteratura e nella società. Infatti quando nel 1920 Teige con alcuni dei suoi sodali del tempo fondò ufficialmente l'Associazione artistica Devětsil⁵, invitando Neumann a partecipare alle serate culturali da loro organizzate, il poeta valutava ancora positivamente gli intenti del nuovo gruppo e metteva in risalto l'atteggiamento socialista e collettivo come punto di contatto principale fra la propria visione artistica e quella di Teige e soci (fra l'altro dichiarò: "Abbiamo naturalmente un rapporto di grande vicinanza con la gioventù letteraria ed artistica summenzionata [...] perché ha fede, capacità ed è portatrice di sviluppo")⁶.

Nondimeno iniziava a delinarsi nei due schieramenti quella che poi divenne una differenza sostanziale nel modo di intendere i concetti di "socialista", "collettivo" e "proletario" nell'arte: mentre Neumann veniva disegnando sulle pagine delle sue riviste un concetto di arte di tendenza vicino alle tesi del Proletkul't sovietico⁷, Teige e il gruppo del Devětsil erano invece contrari ad una interpretazione limitativa o monopolistica dell'arte proletaria, e dal punto di vista formale non accettavano le semplificazioni a tratti perentorie propugnate da Neumann⁸. È bene comunque ricordare che anche l'interpretazione di quest'ul-

⁵ Questa che diventerà la più importante associazione artistica della prima avanguardia ceca fu fondata ufficialmente nell'ottobre del 1920, mentre la prima uscita pubblica corrisponde all'articolo "U. S. Devětsil", sul giornale "Pražské pondělí" del 6 dicembre 1920. Ora in Vlašín *et al.* 1971: 81-83.

⁶ Si veda Neumann 1921. Ora in Vlašín *et al.* 1971: 84-86.

⁷ Ad ogni modo ricordiamo che su "Červen", a partire dall'agosto del 1919, usciranno per la prima volta in ceco alcuni testi del Commissario del popolo per l'istruzione Lunačarskij (in italiano si veda ad es. Lunačarskij 1972). Per una rapida introduzione alle varie anime delle organizzazioni proletarie russe si veda Džimbinov 2000: 419-471.

⁸ È sintomatico in questo senso l'appello che Neumann pubblicò sul suo "Kmen", in cui esortava con toni alquanto perentori i poeti che volessero continuare a pubblicare su quelle pagine ad essere comprensibili "ad un qualsiasi lettore medio" e a comporre

timo incontrò a sua volta grosse difficoltà in seno alla linea culturale ufficiale comunista, e, sebbene la sua visione fosse più tradizionalista e politicizzata, alcuni dirigenti del neonato Partito Comunista Cecoslovacco⁹ lo criticarono aspramente, vedendo in lui soltanto un membro dell'*intelligencija* che propugnava idee riformiste e in definitiva poco utili ai compiti della nuova fase politica. In questi primi anni del dopoguerra il partito e la dirigenza comunista non dedicavano eccessiva attenzione (e dunque neanche esercitavano eccessive pressioni) alla sfera culturale, considerata secondaria e non ancora sottoposta ad una ideologizzazione sistematica, ma pur tuttavia alcuni politici comunisti di professione cominciarono ben presto ad esprimere delle rimostranze contro qualsiasi interpretazione troppo indipendente e originale della politica culturale, tanto più se a propugnarla era uno spirito indomito ed un ex anarchico come Neumann.

In quegli anni Teige veniva formando la sua identità critica in un susseguirsi a volte magmatico di nuovi orientamenti, e non è sempre agevole seguire lo sviluppo ideologico espresso nei suoi primi importanti articoli programmatici. È comunque innegabile che egli fosse alla ricerca di strade nuove, di mezzi espressivi antiaccademici che facessero interagire di nuovo arte e vita, e che il suo spirito non conformista non si accontentasse delle soluzioni moderniste delle avanguardie di inizio secolo, che riteneva pericolosamente avviate a loro volta verso un nuovo accademismo. La sua prima visita a Parigi nel giugno del 1922 confermò il suo atteggiamento critico verso le correnti d'avanguardia sorte prima della guerra, rafforzando invece nella sua visione artistica l'interesse per quello che poi definì "primitivismo"¹⁰. Insoddisfatto di un modernismo che andava esaurendo la sua spinta propositiva innovatrice, già prima di Parigi egli aveva comunque cominciato ad esprimere riserve sempre più sostanziali su cubismo, futurismo e soprattutto espressionismo, in quanto a suo dire questi movimenti si allontanavano dall'uomo e dalle sue esigenze primarie, dalle sue necessità antropologiche, che avrebbero dovuto invece essere ben presenti e chiare al centro dell'espressione artistica post-bellica: "Insieme a quella società con la quale e per la quale essa è sorta, questo tipo di arte vive la propria agonia.

versi che si richiamassero esplicitamente alle idee di rivoluzione sociale. Si veda Neumann 1920, ora in Vlašín *et al.* 1971: 73-75. Non è peregrino rammentare almeno in questo contesto simili dispute in corso in URSS fra i futuristi della Sezione arti figurative e il Proletkul't, ad esempio sulle pagine di "Iskusstvo Kommuny".

⁹ Il Partito Comunista Cecoslovacco nasce ufficialmente nel giugno del 1921, e ha come nucleo fondatore la sinistra scissionista della socialdemocrazia ceca, guidata da Bohumír Šmeral. La nuova formazione politica si lega subito al Komintern e dichiara il proprio appoggio a Mosca, sebbene nei primi anni siano ancora comprensibilmente diverse e tumultuose le correnti interne ed i gruppuscoli che ne minano l'unità e l'efficienza.

¹⁰ Si veda una sua lettera del periodo parigino a Jaroslav Seifert "Ho scoperto un dilettante popolare gemello di Utrillo, un certo Emil Boyer. Abbiamo fatto fotografare alcune cose per il nostro almanacco e per Krejcar [...] È un amabile vecchietto enormemente felice di vedere riprodotta, per la prima volta e all'estero, la sua opera". Il passo è citato in Srp 1996: 35, che è la versione italiana di Srp 1994b.

Così come la sua civiltà, del cui fallimento siamo testimoni, anche quella alla fine è arrivata *ad absurdum*: non sono forse un generico e banale espressionismo e uno scapestrato dadaismo le estreme conseguenze dell'arte passata ed il suo fallimento?"¹¹, ma ce n'è anche per il vitalismo di ispirazione whitmaniana e per il civilismo che esaltano la gioia delle piccole cose quotidiane o le novità tecnologiche¹², nonché per i futuristi, "che spronando alla guerra ed esaltandola somigliano a quei preti che benedicono i cannoni e le baionette!"¹³, o ancora per un cubismo ormai "depravato", le cui "spigolosità vi assalgono da ogni angolo"¹⁴. Questi passi sono tratti dal testo teighiano che suscitò una delle prime importanti polemiche generazionali della nuova arte cecoslovacca, *Obrazy a předobrazy (Immagini e prefigurazioni)*¹⁵, nel quale egli auspicava, accanto ad una rivoluzione artistica, una rifondazione della vita stessa, non accontentandosi più neanche delle forme estetiche più moderne, in quello che possiamo considerare come uno dei primi sostanziali scontri fra due generazioni artistiche ormai divergenti e sostenitrici di punti di vista inconciliabili anche sull'assetto politico della società. In questo testo si propone infatti un nuovo tipo di arte che riscopra legami più forti con l'uomo visto nella sua integralità, con le profondità della sua psiche ed il suo bisogno di armonia, e che serva sì alla sua liberazione dal passatismo artistico, ma anche e soprattutto dalla schiavitù di un'esistenza infelice e socialmente incompiuta. È questo uno scritto improntato ad una sorta di visione utopica social-pacifista, che immagina un futuro dai colori edenici ed a-conflittuali, una sorta di paradiso in terra che l'artista (sia esso pittore, scrittore o poeta) deve contribuire a creare "prefigurandolo" nella sua opera (da qui il titolo dell'articolo): "Vediamo [...] Nuovi paesaggi con alti alberi ben piantati e con palme, con una vegetazione miracolosa, nuvole, geysir e cascate e panorami inebrianti [...] Nuove nature morte, la cui pace e sacralità sgorgheranno dall'armonia esistente fra tutte le cose [...] In questo modo i pittori dipingono delle prefigurazioni del domani, dando una realtà a paesaggi attraenti e magici"¹⁶.

Attorno a testi profetici e declamatori come questo si concentravano i dibattiti sull'arte da coltivare nella giovane repubblica e si profilavano due opposti schieramenti: da un lato la generazione cui appartenevano fra gli altri i fratelli Josef e Karel Čapek, dall'altro quella di Teige e dei giovani nati attorno al 1900 che avrebbero dato vita all'avanguardia cecoslovacca del periodo fra le due guerre. La generazione precedente si sarebbe accontentata di un nuovo ordi-

¹¹ Teige 1966a: 27-28.

¹² Entrambe le correnti letterarie trovarono una certa eco nel mondo culturale ceco, ad esempio in certe fasi dell'evoluzione di poeti quali Jiří Wolker o S.K. Neumann.

¹³ *Ivi*: 26.

¹⁴ *Ivi*: 28.

¹⁵ Sebbene uscisse solo nella primavera del 1921 sulla rivista "Musaion", la stesura di questo testo può essere fatta risalire al settembre del 1920. Ora in Teige 1966a: 25-32.

¹⁶ *Ivi*: 30.

ne nell'arte e nella pittura, Teige invece si proiettava già verso un nuovo ordine vitale *tout court*¹⁷.

A questo punto è forse necessario fare alcune osservazioni generali: non si deve pensare che l'avanguardia di sinistra fosse l'unica declinazione importante della nuova letteratura cecoslovacca. Come avremo modo di rilevare occasionalmente, lo stesso Teige e gli esponenti del Devětsil si posero spesso in dialogo aperto (e ancor più spesso in contrasto) con le altre correnti letterarie che animavano la cultura ceca nel ventennio fra i due conflitti mondiali. Per esempio la tradizione civilista dei fratelli Čapek svolse un ruolo abbastanza peculiare nei confronti dell'avanguardia, in quanto entrambi gli autori fornirono spunti non trascurabili al poetismo: Josef era stato tra i primi glossatori del futurismo marinettiano, oltre che autore di un'importante serie di articoli sulle cosiddette "arti più umili"¹⁸. Karel divenne invece uno dei principali ispiratori della nuova poesia ceca con la sua esemplare traduzione dei lirici francesi¹⁹. Ma questioni ideologiche ed estetiche avrebbero ben presto portato l'interpretazione teighiana e quella čapkiana a scontrarsi, sia sul piano delle poetiche che su quello più squisitamente politico.

Interessante è anche il rapporto a distanza con quella che potrebbe essere definita la corrente espressionista soggettiva della letteratura ceca di inizio XX secolo. Personaggi atipici e battitori liberi come il sacerdote Jakub Deml, l'ebreo inquieto Richard Weiner o il nietschziano *sui generis* Ladislav Klíma fanno parte di una tradizione meno studiata e a lungo ingiustamente trascurata della produzione spirituale ceca²⁰. In particolare questi nomi, come ancora quello dell'incisore visionario Josef Váchal²¹, sono rappresentanti altrettanto autorevoli di una ricchezza multiforme della cultura ceca nella prima parte del secolo scorso. Avremo modo di evidenziare una sorta di linea alternativa a quella teighiana quando parleremo di un critico letterario talentuoso e controcorrente,

¹⁷ Sintomatico è proprio il commento che Karel Čapek (in quanto redattore della rivista che lo pubblicava) appose all'articolo di Teige *Obrazy a předobrazy*: "Certo, è possibile semplificarsi un po' il quadro complesso dell'arte odierna dividendola in orientamenti 'del passato' e 'del futuro'. Ma tale suddivisione è artificiale e arbitraria. Nell'arte il passato si unisce al futuro in modo troppo profondo e nascosto perché le linee divisorie occasionalmente da noi tracciate possano essere altro che non una classificazione superficiale. Parliamo di arte; qui non si tratta di trovare un ordinamento del mondo, e comunque tale ordinamento non ci serve a niente; parliamo piuttosto di un ordinamento nella pittura", ora in Vlašín *et al.* 1971: 104. Altri articoli in cui Teige si ri-allaccia al suo *Obrazy a předobrazy*, ne spiega e in parte approfondisce le affermazioni sono fra gli altri *Novým směrem* e *S novou generací*, entrambi ora in Vlašín *et al.* 1971: 90-96 e 134-147.

¹⁸ Čapek 1920a. Sia il futurismo che le arti primitive e marginali confluirono con spunti preziosi nell'arte composita del Devětsil.

¹⁹ Čapek 1920b.

²⁰ In italiano si vedano Weiner, Deml 2007 e Klíma 1983.

²¹ Si veda l'interessante riedizione Váchal 1990.

come Jindřich Chaloupecký, che proprio a queste ‘modernità alternative’ all’avanguardia classicamente intesa ha dedicato la sua attenzione in una serie di interessanti saggi.

Per concludere questa parentesi riteniamo utile rammentare anche l’esistenza di una corrente sociale di ispirazione realista ed impegnata che sarà opportuno tenere in considerazione quando si parlerà del successivo “realismo socialista” di importazione sovietica: nella letteratura ceca degli anni Venti e Trenta esistevano già delle figure interessanti di prosatori come Ivan Olbracht e Marie Majerová che, insieme a poeti quali Hora, Hořejsí, gli stessi Wolker e Neumann, potrebbero essere considerati quali ‘precursori’ del realismo di ispirazione sovietica. O almeno questo è quanto cerca di argomentare il teorico marxista Bedřich Václavěk in alcuni suoi interventi tesi a dimostrare le radici autoctone del ‘nuovo’ realismo nella letteratura ceca²².

Proseguendo l’analisi delle poetiche avanguardistiche osserveremo come dal 1922 in poi centro operativo sempre più stabile per i giovani intellettuali praghensi orientati a sinistra diventasse pian piano il Devětsil²³. Ai suoi esordi questa associazione era molto vicina all’arte proletaria, ma proprio sotto la spinta di personalità come Teige essa si distaccò dalla concezione neumanniana da proletkul’t e da un’arte tendenziosa imbevuta di slogan politici e sentimentalismo operaio, per intraprendere una strada originalissima per le terre ceche, ma al tempo stesso fortemente ispirata da una ricca congerie di spunti culturali paneuropei. Questa compagine di scrittori, architetti, pittori e teorici divenne la piattaforma dell’espressione creativa cecoslovacca più originale nel periodo fra le due guerre: il poetismo; oltre al teorico che ne diventò il portavoce più convinto, vi appartenevano personalità fra le più importanti della Cecoslovacchia fra le due guerre, quali Jaroslav Seifert, che negli anni Ottanta avrebbe ricevuto il premio Nobel, Vítězslav Nezval, giovane poeta moravo fra i più promettenti del periodo, il poderoso stilista della parola Vladislav Vančura, di qualche anno più anziano, il cantore delle distanze esotiche Konstantin Biebl, il cagionevole Jiří Wolker, che prima di morire prematuramente declinò con ottimi risultati gli stimoli della poesia proletaria, la coppia per antonomasia della commedia teatrale cecoslovacca impegnata, costituita da Jiří Voskovec e Jan Werich, il disegnatore Adolf Hoffmeister, i pittori modernisti Marie Čermínová (diventa famosa come Toyen) e Jindřich Štyrský. In più o meno un decennio di attivi-

²² Avremo modo di tornare su questo interessante teorico. Per la questione del realismo socialista nella letteratura ceca si vedano almeno Václavěk 1946 e Vlašín 1979: 302-306.

²³ Il nome fu suggerito da Karel Čapek, che fu vicino agli inizi degli artisti del gruppo per poi diventare invece sempre più critico verso il loro ‘massimalismo’. La denominazione fa leva su un doppio significato: quello che indica un fiore (in italiano farfaraccio, in francese tussilage, mentre il nome scientifico è *Petasites Officinalis*), fra i primi a sbocciare dopo il freddo dell’inverno (il risveglio umano dopo la guerra), ma anche l’etimologia secondo la quale ‘devět-sil’ in ceco si può tradurre come ‘nove-forze’, per cui il riferimento alle nove muse era più che casuale.

tà pratica e teorica questa vivacissima base operativa della creazione poetica espletata su tutti i fronti artistici divenne il baricentro dell'avanguardia storica cecoslovacca, che intesseva rapporti con i movimenti più progressisti di tutta Europa e portava avanti la sua idea di arte 'liberata' e dinamica al servizio dell'uomo nuovo. Un'arte che credeva nelle prospettive della rivoluzione e della liberazione sociale, ma che non si appiattiva su compiti spiccioli di lotta politica o di agitazione degli ambienti operai.

1.2. I primi motivi di scontro

Alcuni segnali intanto facevano presagire l'evoluzione burrascosa che avrebbe avuto la sinistra intellettuale cecoslovacca, che appariva ancora relativamente unita e pacifica, ma stava maturando al suo interno i primi germi di insanabili diversità ideologiche. Per un breve periodo Teige fu persino collaboratore del Proletkult ceco di Neumann²⁴, salvo poi esserne espulso insieme a Seifert nel gennaio del '22: fu questa solo la prima e meno profonda traccia dell'inconciliabilità del pensiero poetista con le concezioni più strettamente proletarie (potremmo usare il termine 'volgarizzatrici') di Neumann, una diversità ancora non esacerbata, ma nella quale non è peregrino intravedere proprio un'anticipazione della divisione che avrebbe scosso il campo socialista cecoslovacco qualche anno dopo, ovvero quella fra filostalinisti e loro oppositori.

La visione ideologizzata della letteratura professata dal Proletkult ceco e dai sostenitori di una stretta osservanza dell'arte proletaria, tendenziosamente contenutistica e finalizzata all'agitazione delle masse per mezzo della pagina scritta, si rivelò infatti inconciliabile con il pensiero devětsiliano, che (pur facendo conto dei diversi punti di vista al suo interno e delle sue ineguali fasi di sviluppo) si allontanava sempre più da tale concezione dell'arte intesa come specchio della triste vita delle periferie operaie e strumento di battaglia sociale. Tale divergenza fu causa di tutta una serie di piccoli smottamenti all'interno del mondo artistico legato al pensiero comunista degli anni Venti, che, anticipando *in nuce* le lotte ben più aspre dei decenni successivi, vedeva sempre più allontanarsi i sostenitori dei compiti etici, meccanicamente sociologici e politici dell'espressione artistica dai propugnatori di un'arte più briosa, multiforme e sincretica nelle sue realizzazioni, nonché tesa al sollievo psicologico dell'uomo, piuttosto che alla sua mera rieducazione sociale. Attraverso il passaggio

²⁴ Il Proletkult ceco fu fondato nell'agosto del 1921 come organo culturale del Partito Comunista Cecoslovacco. All'inizio la sua rivista fu la già esistente "Červen" di Neumann, successivamente fu fondata *ad hoc* l'omonima "Proletkult". Lo scarso interesse del pubblico per la rivista, nonché le incomprensioni sempre più forti con la linea ufficiale del Partito portarono nel 1924 allo scioglimento prima dell'organo di stampa, poi dell'organizzazione stessa.

dalla poesia proletaria alla “Poesia per i cinque sensi”²⁵ poetista, i membri del Devětsil tentarono di recuperare nella sua pienezza la funzione estetica delle manifestazioni umane, fossero esse alte o basse, si trattasse di espressioni artistiche tradizionalmente intese oppure di esperienze ispirate dalle ultime scoperte tecniche. Si prendano ad esempio di queste opposizioni sempre più insanabili l’uscita di Jiří Wolker²⁶ (il più talentuoso rappresentante della poesia proletaria) dal Devětsil, le divergenze fra questo ed un altro importante gruppo di giovani intellettuali, la Literární skupina²⁷, o le polemiche con Neumann sulla comprensibilità dell’arte, sul significato da attribuire al “carattere popolare” (*lidovost*) della stessa e sul valore gerarchico da assegnare al contenuto sociale della poesia, alla libera sperimentazione formale e all’impegno politico disciplinato.

Una più chiara distinzione dei campi di lotta artistici venne raggiunta già con il successivo scritto programmatico, *Nové umění proletářské* (*La nuova arte proletaria*, 1922), solitamente letto da Seifert alle varie serate organizzate dal Devětsil e perciò erroneamente a lui solo attribuito (Teige ne era chiaramente co-autore)²⁸. In questo testo l’organizzazione artistica chiariva la propria posizione nei riguardi dell’arte proletaria, dichiarando apertamente la propria insoddisfazione per le interpretazioni più dogmatiche che a questa concezione si solevano dare. Qui, quasi in un pre-manifesto dell’arte poetista (gli scritti poi definiti come manifesti programmatici del movimento risalgono al ’24 e al ’28), Teige e i suoi compagni si distanziano dalla concezione proletkul’tiana di arte come strumento didattico per l’educazione delle masse, e sul concetto di “tendenza” sviluppano delle contrapposizioni chiarificanti che distanziano l’arte a tratti edonistica, sen-

²⁵ Era questo anche il rappresentativo titolo di un testo di Teige uscito nel ’25 su “Pásmo”, una delle prime riviste del gruppo, poi ampliato in Teige 1930a: 195-222.

²⁶ Prima di separarsi dall’organizzazione nel gennaio del ’23 il poeta aveva fatto in tempo a scrivere, con la collaborazione dello stesso Teige, il primo importante documento unitario del Devětsil, *Proletářské umění*, ora in Chvatík 1962: 225-227. Va anche detto che con questa defezione il gruppo del Devětsil perdeva uno dei pochi membri capaci di sviluppare con una certa continuità e con risultati artistici elevati i suggerimenti della poesia proletaria.

²⁷ La Literární skupina (Gruppo letterario) era una compagine di giovani intellettuali con base a Brno guidata da František Götze, con il quale per un certo periodo il Devětsil cercò una piattaforma comune; l’ispirazione più conservatrice dei brnensi e i dissidi sull’interpretazione di cosa fosse davvero moderno nell’arte portarono comunque ben presto allo scioglimento del sodalizio fra i due gruppi e a una serie di scontri condotti sulla stampa del periodo. Si veda in particolare la polemica, centrale per la distinzione delle due compagini, sull’apporto e la validità dell’espressionismo (Vlašín *et al.* 1971: 196-215), dal Devětsil considerato movimento geograficamente limitato (alla Germania) e storicamente superato, dai colleghi di Brno invece visto come fonte di ispirazione ancora valida. Götze giunse a definire il bolscevismo un “espressionismo politico e sociale”. Ad ogni modo, più che al marxismo, questo gruppo per un certo tempo si ispirò al socialismo utopico. Fra coloro che se ne sono occupati negli ultimi anni si veda ad esempio Papoušek 2007: 32-65.

²⁸ Ora in Teige 1966a: 33-63, in italiano in Teige 1982a: 3-26.

suale, “felicitologica”²⁹ poetista dalle manifestazioni propagandistiche più piatte, dalla poesia patetica sulle sventure dei proletari o dalle opere simili ad appelli da comizio. “Il segno essenziale dell’arte proletaria sono *i sentimenti e le idee collettive* [...] si tratta di tendenza in senso lato, non di un semplice slogan rivoluzionario, ma di una *concezione e di una visione* proletaria”³⁰. Le dichiarazioni teoriche di questi anni sono ancora poco chiare, dovendo pagare lo scotto dell’entusiasmo giovanile e della foga distruttrice diretta nei confronti di buona parte dell’arte precedente. Si possono tuttavia riassumere i capisaldi di questa fase del pensiero teighiano (ed in buona parte devětsiliano) nell’assunzione del marxismo come visione del mondo e piattaforma ideologica, nel rifiuto della concezione volgarizzata dell’arte proletaria come la vedevano Neumann e il Proletkult, nel recupero delle forme basse, periferiche o “primitive” di arte, in quanto più vicine e comprensibili al pubblico degli strati popolari, e nei primi tentativi di conciliazione organica di vita e poesia in un mondo nuovo rinvigorito dalla linfa di un totalizzante entusiasmo creativo. Ci muoviamo già comunque, sulla base di un rifiuto della distinzione ‘borghese’ fra arte e vita, nel territorio dei tentativi operati per accordare lo spirito della Rivoluzione con lo sviluppo coerente delle forze artistiche più moderne e progressiste del paese. Fin dall’inizio rivoluzione sociale e rivoluzione culturale dovevano andare di pari passo, almeno nelle dichiarazioni programmatiche teighiane. Quanto poi fosse realmente radicata la dottrina marxista o la conoscenza dei classici del materialismo dialettico fra i membri dell’avanguardia ceca degli anni Venti è un’altra questione: in questa fase iniziale si può forse parlare di un’atmosfera e di un volontarismo marxista piuttosto che di una visione scientifica documentata e ponderata³¹.

Intanto Teige iniziava a dedicarsi alle forme d’arte più innovative (benché viste ancora con un certo sospetto dalla critica accademica), il cinema e la fotografia, che per il proprio richiamo popolare, il carattere composito, anticlassico e moderno per definizione risultavano particolarmente interessanti a certe frange del Devětsil che insistevano maggiormente sulla necessità di liquidare le tradizionali forme d’arte da museo. Egli iniziò a scrivere articoli sul cinema³² e su alcuni dei suoi rappresentanti più validi fin dal 1922, dedicando la sua attenzione in particolare ai due antipodi della produzione internazionale pianificata, le comiche e i serial americani da un lato, il cinema impegnato sovietico dall’altro. Come altri esponenti della cultura non prettamente cinematografica (si ricordino solo Maja-

²⁹ Torneremo sull’origine e l’interpretazione di questo aggettivo quando analizzeremo gli scritti di Oleg Sus, quali ad esempio Sus 1964c.

³⁰ Teige 1966a: 55.

³¹ Come punto di riferimento può essere indicativo che il primo testo leniniano uscito sul mercato ceco fu *Stato e rivoluzione*, pubblicato nel 1920 nelle edizioni della rivista “Červen” di S.K. Neumann (Lenin 1920). Il testo sarà poi spesso indicato dai comunisti cechi come importante spartiacque (per esempio in Neumann 1935 e Štoll 1950).

³² Il primo articolo di un certo rilievo è *Foto Kino Film*, uscito per la prima volta nell’“almanacco della nuova bellezza” *Život*, una delle pubblicazioni simbolo della nuova arte cecoslovacca. Ora in Teige 1966a: 64-89. Va per lo meno ricordata la sua attività di sceneggiatore di film poetisti (mai realizzati), per cui si veda in italiano Dierna 1998.

kovskij, Mukařovský o in Italia Giacomo Debenedetti) egli apprezzava in special modo Charlie Chaplin, anzi vedeva in lui il vertice dell'arte popolare e liberatrice che il cinema poteva diventare, se fosse riuscito a svincolarsi dalla mera narrazione e da fini commerciali o utilitaristici. Nelle opere di Ejzenštejn, Pudovkin e Vertov³³ sottolineava invece l'esaltazione delle potenzialità formali del cinema che si pone al servizio della lotta per una società più giusta, o ancora la capacità di testimoniare (utilizzando la letteratura filmica del fatto e il valore documentario del cine-occhio) il carattere magmatico del mondo moderno. Teige in realtà rifiutò sempre la futuristica esaltazione della tecnica fine a se stessa, svincolata dal servizio reso all'uomo o addirittura distruttiva, ma a suo modo di vedere, raffigurando i grovigli metropolitani di fili elettrici, tram e bolidi sfreccianti, questo cinema nuovo e sintetico, quest'espressione "collettiva come il calcio", sarebbe potuto diventare la prima vera arte per il proletariato, in contrapposizione al teatro, tipica espressione borghese. In linea di massima si possono riassumere i due principali punti di interesse teighiani per il cinema 1) nella *fotogenia* intesa come gioco lirico di luci e forme, potenziamento estetico della realtà attraverso la fissazione su pellicola (che vedeva ben espresso nelle avanguardie dell'Europa occidentale rappresentate per esempio da Jean Epstein o Louis Delluc) e 2) nel *potere documentario* dell'immagine fotografica, che rende superflua la pittura imitativa realista e si trasforma nei cineasti sovietici in strumento di propaganda per una società migliore. Ad ogni modo, pur riconoscendogli meriti di pioniere nel campo della critica del film, non possiamo sottacere una certa incongruenza nelle sue valutazioni cinematografiche³⁴ che non gli permise di cogliere subito la superiorità di un Buster Keaton, o una certa settarietà avanguardistica che lo portò a condannare parzialmente *La passione di Giovanna D'Arco* di Dreyer o a non fare tesoro dei tentativi surrealisti di far convivere le energie del subconscio con la magia intrinseca negli oggetti quotidiani.

1.3. Il programma poetista

Nel luglio del 1924 uscì su "Host"³⁵ lo scritto programmatico-polemico di Teige *Poetismus*³⁶, che venne poi considerato il primo manifesto del movimento

³³ Vari sono i suoi scritti sul cinema sovietico. Si veda in particolare una serie di riflessioni sugli autori dell'avanguardia pubblicate su "Tvorba" nel 1930, ora leggibili in italiano in Teige 1982a: 166-188.

³⁴ Di questo e di altri problemi del Teige critico cinematografico si occupa Petr Král nella sua antologia che in seguito analizzeremo (Král 1966).

³⁵ La rivista era l'organo della succitata Literární skupina, e la pubblicazione su tale foglio di un manifesto così importante per il Devětsil segnò il momento di massimo avvicinamento e di più stretta collaborazione fra i due gruppi di giovani intellettuali, collaborazione che sarebbe però ben presto naufragata.

³⁶ Ora in Teige 1966a: 121-128. Se ne veda anche la nostra traduzione in Tria 2004b.

omonimo e ne delineava intenti, posizioni e parentele all'interno della cultura ceca ed europea. Ad esso seguì una versione approfondita nel 1928 (*Manifest poetismu*)³⁷, che si presentava già quasi come compendio conclusivo di un'esperienza che si stava incamminando verso una fase di crisi e dunque di trasformazione in qualcosa di diverso. Per il presente lavoro è fondamentale chiedersi cosa sia stato il poetismo per Teige e nella letteratura ceca in genere, quale sia la linea evolutiva dei suoi vari articoli-manifesto, indagando poi anche la corrispondenza del lato programmatico con le sue manifestazioni concrete. Analizzeremo le suddette questioni anche attraverso la ricezione e le polemiche da esse causate nei vari periodi storici che passeremo in rassegna, e soprattutto nel riflesso della letteratura critica che le affrontò nuovamente con il sorgere della 'teigologia' degli anni Sessanta. Per ora basterà riassumere che, come molti movimenti modernisti dei primi tre decenni del ventesimo secolo, il poetismo intendeva esprimere il rifiuto della visione borghese dell'arte e delle forme considerate ormai classiche e superate di pittura, scultura e letteratura; coniugava questo rigetto di buona parte del passato estetico con la proposizione di un'arte gioiosa ed antielitaria e la legava alle utopie di un mondo rinnovato e di un nuovo ordine sociale, fondate sull'accettazione del marxismo come base filosofica (all'inizio almeno, in maniera prevalentemente dichiarativa) e sulle teorie marxiane di un Regno della Libertà in cui, abolite le classi e la divisione del lavoro, tutti avranno tempo per dedicarsi all'arte e tutti, secondo la profezia lautréamontiana, faranno poesia. Con la parola 'Poesia' in questi testi programmatici non si intende più solo una delle branche della creazione artistica specialistica, ma si indica invece (recuperando l'etimologia e l'uso del termine nell'antichità greca, *poiesis*) la creazione umana libera e totale, l'estrinsecazione dello spirito in tutte le direzioni, dalla lirica classicamente intesa alle nuove arti quali il cinema, la fotocomposizione o le forme di creazione considerate minori e popolari. In quest'ottica la creazione libera e sovrana dello spirito umano deve fare tesoro dello slancio vitale comune a tutti i membri dell'umanità, di una postulata "pulsione produttiva unitaria" di cui Teige, in chiusura del succitato *Manifest poetismu* del '28, trova le radici nell'istinto vitale e creativo *par excellence*, quello sessuale³⁸. Si viene così a prospettare un progetto antropologico che cessa di osannare l'arte intesa quale produzione specialistica di poeti e letterati di professione, ma spinge alla riscoperta dell'"ars una", occultata e dispersa dall'eccessiva divisione del lavoro nella società capitalistica e dalle derive del pensiero ancora oppresso nel Regno della Necessità. La "Poesia" è qui considerata come "epifenomeno dell'armonia", che brilla (e ancor più brillerà nella società futura liberata) anche dove non c'è traccia di manifestazioni artistiche comunemente intese.

Uno degli aspetti chiave di questi manifesti e del primo decennio dell'avanguardia è la convivenza nel programma devětsiliano di *poetismo* e *costruttivismo* quali due componenti complementari. Nel manifesto del '24 si dice:

³⁷ Ora in Teige 1966a: 323-359. In italiano in Teige 1982a: 286-319.

³⁸ "Jednotný produktivní pud" ("istinto produttivo unitario"), ma come aggettivi usa anche "tvůrčí" o ancora "tvořivý", ovvero creativo.

Il *poetismo* è la corona della vita, la cui base è il costruttivismo. Da relativisti siamo convinti di una nascosta irrazionalità che il sistema scientifico non ha colto né soppresso. È nell'interesse della vita che i calcoli degli ingegneri e degli scienziati siano razionali. Ma ogni calcolo razionalizza l'irrazionalità solo nell'ordine di alcuni decimali. Il calcolo di qualsiasi macchina ha un suo *pi greco*³⁹.

Questo “*pi greco*”, questo scarto incolmabile fra l'uomo e la macchina è territorio del *poetismo*, mentre il costruttivismo (che comunque avrebbe nell'uomo il suo “*principio stilistico*” e il suo criterio fondante) deve guidare l'attività razionale della produzione e della vita pratica. Sia la successiva letteratura critica che gli oppositori del tempo si sono spesso riferiti al pericolo di interpretare pedissequamente e di conseguenza banalizzare questo dualismo del programma teighiano. Se è vero che qualche riga dopo leggiamo un'espressione ancora più alata secondo la quale “Dopo sei giorni di lavoro e di edificazione del mondo la bellezza è la domenica dello spirito. Con questa frase di O. Březina si potrebbe davvero cogliere il rapporto fra *poetismo* e costruttivismo”, o ancora che “Il *poetismo* è non solo l'opposto, ma anche l'imprescindibile complemento del costruttivismo”⁴⁰, negli anni Sessanta critici quali Vratislav Effenberger o Oleg Sus fecero notare come tale suddivisione di tempi e funzioni non andasse presa alla lettera, per non scadere in un quadretto kitsch che vedeva Teige o Nezval ispirati dalla razionalità scientifica funzionalista durante la settimana lavorativa, e successivamente assorti in spensierati giochi di parole in una sorta di week-end del poeta operaio⁴¹. Entrambe le componenti trovavano le proprie radici in quello spirito collettivo ed anti-individualistico spesso propugnato negli scritti teorici del tempo e in quell'ottimismo giovanile post-bellico per la vita nei suoi aspetti più promettenti: per le conquiste della tecnica che aprivano orizzonti di emancipazione materiale e per la libertà associativa di una letteratura meno tronfia, e aperta magari alla vita da strada e alle chiacchiere da caffè. Ma l'ammirazione per l'aereo, la telegrafia senza fili, la fotografia o gli idrovolanti non raggiunse mai nel *poetismo* l'accettazione panica tipica invece di certo futurismo italiano, e anzi Teige, pur essendo ammiratore di Marinetti, fu sempre molto deciso nello stigmatizzare quel movimento per le sue derive militariste: l'amore dei poetisti per la tecnica non è mai distruttivo, la salvaguardia

³⁹ Tria 2004b: 201.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Si legga questo ulteriore passo del manifesto per capire, pur con tutto il volontarismo delle dichiarazioni programmatiche, come era prefigurata questa “divisione dei compiti”: “il mondo deve essere dominato dall'intelletto e dalla saggezza, in modo economico risoluto e proficuo. Il metodo di questo dominio è il costruttivismo. Ma l'intelletto smetterebbe di essere saggio se, dominando il mondo, soffocasse il campo della sensibilità [...] l'unica ricchezza che ha valore per la nostra felicità è la ricchezza delle sensazioni, una sensibilità estesa. Ed è qui che interviene il *poetismo* a difendere e rinnovare la vita emotiva, la gioia, la fantasia” (*Ivi*: 203). Per un'interessante analisi dell'evoluzione del concetto di costruttivismo in area sovietica e parallelamente nella visione di Karel Teige si legga Mácel 1993.

dell'integrità umana è fondamentale, e se le scoperte tecnologiche vengono rivolte contro l'uomo queste cessano di essere accettate. Del resto la giocosità e la *clownerie* non sono affatto il risultato più stabile della creazione di questa avanguardia: ne sono uno dei tanti aspetti rigeneranti che presto però sarebbe stato riequilibrato dall'evoluzione di poeti quali Halas, Holan, Biebl e Závada, o dallo stesso Nezval, che avrebbero reintrodotta note molto meno spensierate e più intime già a partire dal 1927.

Sebbene nei primi tempi tale dualismo fosse espresso in forme non dialetticamente evolute, e negli scritti programmatici si desse quasi per scontata una raggiunta convivenza fra lo spirito sobrio del costruttivismo e la gioia multicolore del poetismo, anche queste incertezze di una fase embrionale diedero i propri frutti: il lato costruttivista trovò subito espressione nei motivi suggeriti dall'esempio russo alle scenografie del teatro d'avanguardia ceco, in alcuni progetti dei molti architetti di valore che aderirono al poetismo, e nel costante ritorno di Teige alla grafica del libro. Anche nelle fasi successive comunque questa componente logico-scientifica affiancò quella prettamente poetica e fantasiosa, concretizzandosi in un impegno non occasionale del teorico nell'architettura moderna, in particolare nei suoi scritti dedicati alle scottanti questioni dell'urbanistica funzionale, della vivibilità degli appartamenti per i disagiati e dell'intervento non-violento ed efficiente sul tessuto urbano.

1.4. Abbandono e superamento del poetismo

Non va sottovalutato neppure uno scritto di Teige che viene generalmente considerato epilogo della letteratura programmatica poetista, una sorta di manifesto di chiusura dell'esperienza in cui si presentano già nuove strade, piuttosto vicine al surrealismo: *Báseň, svět, člověk (Poesia, mondo, uomo)*, apparso sulla rivista surrealista fondata da Nezval, "Zvěrokruh", nel 1930⁴². In esso si riflette il punto di maturazione del pensiero teighiano a cavallo dei due decenni e si ribadisce che il poetismo non deve essere considerato come il semplice ennesimo 'ismo' artistico, ma piuttosto come un tentativo di realizzare una nuova sintesi di poesia e vita, di contro all'isolamento da atelier e all'agonia delle vecchie forme artistiche. Un atteggiamento che conferma la ricerca della Poesia in ogni manifestazione armonica dell'uomo. Il fine dichiarato nel testo è quello di riattivare un'unione dialettica di opposti, Ratio ed Eros, vita e arte, immaginazione e ordine mentale, magari anche realtà e *surrealtà*, sotto la spinta del succitato "istinto creativo unitario", che qui si suppone di poter identificare parzialmente con la *libido* freudiana. La creazione, che sia essa artistica o meno, si deve espletare all'interno di un'attività armonica tendente a sviluppare organicamente tutti i sensi, gli istinti, l'immaginazione e le potenzialità dell'uomo, liberato dalla schiavitù del lavoro coatto e della sottomissione del prodotto artistico al mercato

⁴² Ora in Teige 1966a: 487-500. In italiano in Teige 1982a: 320-332.

o alle logiche del profitto. Si tratta di una prima, attraente, seppur forse un po' confusa sintesi di pensiero marxiano e psicanalisi freudiana, tema teighiano sul quale sarebbero tornati pensatori quali Robert Kalivoda e Květoslav Chvatík⁴³.

In *Báseň, svět, člověk* si pongono in evidenza anche altri gangli strutturali del pensiero del nostro teorico: l'accento posto sul concetto di funzione, la liberazione della poesia dai fini pratici (meditazioni sorte in un reciproco e stimolante scambio di impulsi con le riflessioni di Jan Mukařovský)⁴⁴ e il "poetismo come superamento dell'antagonismo di poesia e mondo", ovvero nuova "sintesi di costruzione e poesia"⁴⁵. Queste considerazioni ci portano ad un altro dei campi d'interesse del ricettivo ingegno di Teige. Accanto all'entusiasmo per le arti cosiddette nuove e di ampio gradimento popolare come il cinema o il circo egli si dedicò allo studio di quella che si sforzò sempre di dimostrare non essere arte, bensì disciplina scientifico-tecnica: l'architettura. Risale al febbraio 1923 il suo ingresso nella redazione di "Stavba"⁴⁶, il mensile del Club degli architetti cecoslovacchi, il che testimonia del suo particolare interesse per una disciplina alla quale in determinati periodi della sua vita dedicò la maggior parte della sua riflessione, anche se non fu mai architetto progettista. In particolare attorno al 1930 egli si rifugiò quasi esclusivamente in quest'ambito che gli sembrava avere una ricaduta reale sulla vita sociale e, accantonando altri suoi interessi da studiolo privato, dimostrò di considerare questa sua occupazione come una forma di impegno più diretto, quasi una reazione di stampo pragmatico agli eccessi poetistici.

Fin dai suoi primi scritti sull'argomento Teige aveva cercato di definire un nuovo ruolo operativo per il pensiero architettonico, che non considerava affatto campo di mera espressione estetica o decorativa, bensì una branca scientifica che bisognava sfruttare per la risoluzione dei problemi urgenti posti dalla nuova società tecnologica. All'interno della ricollocazione funzionale delle varie discipline operata dalle avanguardie esso poteva aiutare l'uomo a vivere meglio se, nello spirito del costruttivismo e del funzionalismo, si fossero reimpostati i progetti architettonici ed urbanistici sulla base delle esigenze di benessere della società postbellica, e non più su principi di mera bellezza esteriore. Sulla scorta di queste basi teoriche Teige poneva con decisione l'accento sulla centralità dell'uomo e sulla soddisfazione dei suoi bisogni primari anche all'interno della moderna costruzione architettonica; si può anzi rilevare come la precedenza che sempre egli diede all'uomo (destinatario e fulcro della scienza architettonica) rispetto alle pure funzioni ornamentali lo condussero ad

⁴³ Torneremo poi sul fondamentale libro di Kalivoda *La realtà spirituale moderna e il marxismo*. Anche più di recente temi teighiani analoghi sono stati recuperati, per esempio in Chvatík 1992.

⁴⁴ Più avanti avremo modo di soffermarci sulle reciproche influenze di pensiero strutturalista cecoslovacco e opere poetiste e surrealiste.

⁴⁵ Teige 1982a: 330.

⁴⁶ Organo dei giovani architetti praguesi, per qualche tempo fu una delle poche riviste di architettura moderna aperte al costruttivismo e alle nuove tendenze europee. Si ricordi che per esempio "Sovremennaja architektura" iniziò ad uscire solo nel '26.

alcune polemiche giustamente famose. Una di esse è quella scaturita con Le Corbusier in occasione del progetto proposto da quest'ultimo per il Munda-neum, palazzo monumentale per la Società delle Nazioni a Ginevra (1929)⁴⁷. Qui, come nelle controversie sull'arte proletaria e sul nuovo ordine sociale di cui si è già parlato, si scontravano diverse frazioni dell'avanguardia europea, ed è proprio in queste lotte interne al campo progressista che si può registrare una decisa evoluzione nelle idee di un teorico che non fu mai timoroso davanti ai grandi nomi, conterranei o internazionali che fossero, ma che soprattutto all'inizio della sua attività pubblica aveva dato eccessivo sfogo allo spunto polemico iconoclasta, spesso a scapito di un più misurato scambio di opinioni. A cavallo degli anni Venti e Trenta invece il suo orientamento verso l'ala più avanzata del Bauhaus (che lo portarono ad essere 'Gastdozent' a Dessau) e le sue critiche alle soluzioni più pompose o vuotamente monumentali (tanto di un Le Corbusier, quanto del rinnovato accademismo sovietico) ci presentano un pensatore che diventava più attento all'uomo ed ai suoi bisogni esistenziali, in opposizione all'esteriorità elitaria delle soluzioni in grande stile che si facevano beffe della grave crisi economica mondiale e delle tragiche condizioni di vita di migliaia di nuovi poveri. Seppure non architetto di professione, Teige è stato sempre vivamente coinvolto dai problemi dell'organizzazione funzionale dello spazio urbanistico intorno all'uomo. Non va dimenticato che egli promosse vivamente la necessità della collettivizzazione dei mezzi produttivi e di una riforma urbanistica socialista, e che soprattutto nelle aspettative più visionarie ed utopiche di un futuro comunista senza classi l'edificazione di un mondo nuovo si poneva come obiettivo primario del suo programma binario di "stavba a báseň" ("poesia e costruzione" appunto) che vedeva il poetismo come necessario complemento del costruttivismo.

La sua ispirazione socio-antropologica e le difficoltà di un periodo di crisi economica e politica lo avevano dunque costretto verso la fine degli anni Venti a cercare una coesistenza dialettica del *modus vivendi* quasi edonistico (almeno così sulla carta) del poetismo con gli aspetti tragici dell'esistenza, una coesistenza degli aspetti gioiosi e disalienanti della vita artistica con necessità pragmatiche quali la costruzione di alloggi per i poveri e la lotta politica quotidiana. Il richiamo all'ordine (e in un certo senso alla disciplina) che il mondo democratico e lo stesso schieramento comunista minacciati dal fascismo esigevano condusse tutta la generazione poetista ad un processo di autoanalisi ed approfondimento. Anche in una prospettiva storica più ampia la conciliazione del lato lirico del poetismo con la dura realtà quotidiana rimase comunque uno dei punti dolenti di tutta la storia dell'avanguardia, il filo rosso che, con diversi gradi di esacerbazione, si infiammò poi nelle crisi degli intellettuali di sinistra di fronte alle pretese di obbedienza da parte del PCC e alle esigenze pratiche del proletariato mondiale.

⁴⁷ Per il rapporto di Teige con l'architettura si veda in italiano almeno Castagnari Codeluppi 1996.

1.5. La politica fa il suo pesante ingresso nella cultura cecoslovacca

Nel periodo che per comodità potremmo indicare come di interregno fra fase matura del poetismo e accettazione della piattaforma surrealista nella Repubblica Cecoslovacca si assiste ad un acuirsi delle polemiche fra linea ufficiale del PCC e sinistra intellettuale in imbarazzo davanti alle direttive provenienti dall'alto. Polemiche che poi sfociarono, negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale, nelle aspre lotte di opinione intorno ai processi spettacolo staliniani e di conseguenza intorno alla valutazione dell'effettivo ruolo svolto dall'Unione Sovietica nello scacchiere mondiale. A ben vedere questi motivi di dissidio costituirono poi la radice dell'inconciliabilità di parte degli intellettuali di sinistra con la politica del Partito Comunista Cecoslovacco quando questo salì al potere nel febbraio 1948.

In questo periodo interlocutorio (approssimativamente 1929-1934) il fatto politico più importante per la cultura di sinistra fu la bolscevizzazione del PCC, iniziata già precedentemente, ma inaugurata ufficialmente con il V congresso del febbraio del '29, che vide la presa di potere di Klement Gottwald e del gruppo dei suoi fedelissimi. Essi, su diretta consegna sovietica, avrebbero dovuto intraprendere il giro di vite decisivo nella "lotta all'opportunismo" ed alla democrazia masarykiana, nonché la centralizzazione e burocratizzazione dell'attività politica e culturale del partito-guida. Come si sottolineava in apertura, Teige fu sempre, a vari livelli, coinvolto in tutte le discussioni più importanti ed in merito alla svolta stalinista del partito lo vediamo rispondere in prima persona alla "dichiarazione dei sette": questo fu l'appello di sette esponenti della cultura di sinistra ceca (fra i quali l'inquieto Neumann che qualche anno dopo sarebbe tornato, su posizioni approssimativamente invertite, a polemizzare aspramente proprio con Teige) che mandarono un grido d'allarme a tutto il movimento comunista. Opponendosi in modo indiretto alla nuova dirigenza politica, questi intellettuali accusavano quelle che venivano chiamate tendenze settarie e frazionatrici ("terrorismo frazionista" fu uno dei termini utilizzati), esigendo interventi correttivi che rimettesero il partito al servizio di un movimento operaio di massa e non di gruppuscoli litigiosi. Neumann, Jaroslav Seifert, Vladislav Vančura, Josef Hora e gli altri sottoscrittori dell'appello (il cui titolo era *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*: Gli scrittori comunisti agli operai comunisti)⁴⁸ divennero oggetto di vari provvedimenti disciplinari (comprese espulsioni dal partito) e su iniziativa del giornalista comunista Julius Fučík⁴⁹ e di Teige stesso la loro esternazione fu

⁴⁸ La dichiarazione è del marzo 1929, la si legga ora in Vlašín *et al.* 1970: 47-48. Ugualmente, nelle pagine successive, si seguano i dettagli delle polemiche da essa scaturite.

⁴⁹ Capiterà spesso di menzionare questo intellettuale comunista: in tutte le polemiche di politica culturale egli difese sempre la linea filosovietica e rifiutò di condannare anche i più gravi crimini dell'URSS sotto il pretesto della necessità di difendere il baluardo del comunismo internazionale. Nonostante questo suo atteggiamento militante di totale disciplina partitica egli fu per un certo periodo sostenitore dell'avanguardia (e membro del Devětsil). La sua morte e la manipolazione che della sua immagine operò il

condannata come errore e passo inopportuno nel quadro generale della lotta politica dell'epoca, in quanto diretta contro il "partito, che per noi significa la vita". *En passant*, noteremo in questo frangente la fiducia non ancora delusa di Teige, che appoggiò la nuova dirigenza come moderna e 'pura', in quanto non inficiata da origini socialdemocratiche o anarchiche, affidando ancora al partito come unica ed autorizzata forza rivoluzionaria il compito di guidare il cammino, in ultima analisi anche quello della cultura moderna. Non si possono non notare dunque ancora in lui preoccupanti tendenze militanti, in questo che fu l'ultimo momento di relativa libertà degli intellettuali di sinistra, in quel limbo politico-culturale circondato dalla crisi economica e dai prodromi della campagna stalinista contro il formalismo in cui vanno cercate le radici per le catastrofi culturali successive. Dal fatto che egli fosse ancora un osservatore esterno e in fondo ingenuo della politica culturale, ed in sostanza un intellettuale prestatore alle polemiche politiche, risultano le sue accuse non proprio eleganti (del resto ricambiate) a colleghi quali Hora o Štyrský che difendevano opinioni eterodosse ed individualiste. La polemica con il poeta Josef Hora⁵⁰, successiva alla cacciata di questi dal PCC ed alla sua collaborazione con fogli non comunisti, fu una delle prime occasioni in cui in Cecoslovacchia i toni dello scontro politico-culturale si scaldarono e si spinsero pericolosamente verso lo scambio di 'invettive di sinistra'. Ciò che poi si sarebbe trasformato nella esecrabile pratica dell'utilizzo di etichette di comodo applicate agli oppositori del partito, pescate da un serbatoio che annoverava, fra i più diffusi, termini quali "trockista", "individualista" o "cosmopolita". Strettamente legata al panorama culturale poco chiaro, e comunque segnato da incomprensioni e compromessi destinati ad esplodere in dissidi sempre più inconciliabili, fu poi la cosiddetta "discussione generazionale", scatenata qualche mese più tardi dal poeta e pittore d'avanguardia Jindřich Štyrský, nella quale Teige fu da questi accusato di non saper riconoscere il kitsch ormai penetrato nella sua generazione e di essere un teorico che si occupava in modo inopportuno di politica⁵¹.

PCC rappresentano poi uno dei capitoli più sintomatici della politica culturale cecoslovacca: ucciso dalla Gestapo per la sua attività all'interno della resistenza, i suoi appunti scritti nella prigione praghese di Pankrác furono subito raccolti e pubblicati con delle manipolazioni tendenziose appena dopo la liberazione (in italiano: Fučík 1949). Questa versione addomesticata di *Reportáž, psaná na oprátce* fu la base della mitologizzazione del personaggio ad uso e consumo della propaganda di regime: la sua figura di coraggioso e brillante intellettuale di sinistra fu trasformata in un modello senza macchia per i giovani, come testimonia ad esempio *Lo scherzo* di Milan Kundera. Proprio il romanziere di Brno, prima di semantizzare nel suo romanzo del 1965 la critica verso il mito-Fučík ne era stato però propagatore, con la sua poco nota opera poetica *Poslední máj* (1955), epos lirico dedicato alla figura del condannato a morte comunista. Solo nel 1995 è stata pubblicata per la prima volta l'edizione critica integrale del reportage, che rimane comunque un'opera di notevole intensità esistenziale.

⁵⁰ Era stato uno dei rappresentanti della poesia proletaria, si veda in proposito almeno la sua raccolta *Pracující den* (1920), uno dei classici del genere. Per lo scambio polemico fra il poeta e Teige si veda Vlašín *et al.* 1970: 68 e segg.

⁵¹ Si veda Vlašín *et al.* 1970: 102 e segg.

In questo contesto cronologico ci interessa poi ricordare la fondazione (ottobre del '29) di un'altra istituzione culturale che ricoprì una certa importanza, quella *Levá fronta*, il fronte culturale degli intellettuali di sinistra che, almeno nelle intenzioni di Teige (che ne fu il primo presidente e uno dei principali organizzatori) avrebbe dovuto riunire tutti gli intellettuali veramente moderni e nemici della "morente cultura liberalistica-borghese". Questa associazione socialista dell'*intelligencija* cecoslovacca fu anche una delle tante piattaforme comuni (ognuna con confini, urgenze e successo diversi) di lotta al pensiero conservatore, quando non apertamente fascista, che Teige caldeggiò come indispensabili per gli artisti progressisti⁵², e in pratica venne a sostituire l'ormai morente Devětsil. Essa si fece promotrice di discussioni culturali molto importanti per capire il periodo, e anche per mezzo della sua omonima rivista si proponeva di approfondire le conoscenze del marxismo in modo più coerente di quanto fosse stato fatto fino ad allora. Purtroppo, in un periodo convulso in cui non era affatto scontato e semplice mantenere l'indipendenza dalle direttive politiche, questa organizzazione, ufficialmente indipendente, si trasformò presto in una sezione culturale sottoposta al partito, Teige fu dunque sostituito alla presidenza proprio da Neumann e le discussioni di *Levá fronta* si politicizzarono in maniera sempre più evidente⁵³.

In questo primo periodo di tormentoso riassetto dei valori culturali, o, come è stato scritto, di "crisi dei criteri", che coincideva con le ultime manifestazioni di gruppo del morente Devětsil⁵⁴, Teige approfondì il suo impegno nel campo della nuova architettura, scrivendo dei saggi sulla sociologia di quella che egli considerava scienza costruttiva fondamentale per il progresso⁵⁵, insegnando al Bauhaus e lamentando gli interventi del Partito nazista contro Hannes Meyer, esponente dell'ala più radicale della scuola (che, licenziato nel 1930, ripiegò con i suoi studenti verso Mosca), nonché la chiusura stessa dell'istituto ad opera del crescente potere nazional-socialista (1933).

⁵² Si ricordi almeno la *Obec československých spisovatelů* (Comunità degli scrittori cecoslovacchi) che sottoscrisse un manifesto unitario contro il crescente nazionalismo e fascismo ceco nel 1935 e vide uniti contro la reazione montante intellettuali fino ad allora divisi ed in acuta polemica l'uno contro l'altro, quali Karel Čapek, Teige, Nezval, o Josef Hora. Si legga Teige 1969: 131-138.

⁵³ Per la graduale trasformazione istituzionale di questa piattaforma artistica (nonché per un giudizio piuttosto deciso sulle summenzionate polemiche fra Teige ed i suoi avversari) si legga ad esempio Cabada 2000: 128-145. In particolare lo studioso afferma: "Attorno al 1930 il Fronte di sinistra fu gradualmente trasformato in un'organizzazione totalmente sottoposta al PCC [...] Espressione di questi cambiamenti fu la sostituzione di Karel Teige nella funzione di presidente del Fronte di sinistra con il suo eterno oppositore teoretico S.K. Neumann" (*Ivi*: 140), per quanto Cabada ricordi subito che anche Neumann era ancora piuttosto freddo nei confronti della nuova dirigenza, che comunque lo aveva temporaneamente cacciato dal partito nel '29.

⁵⁴ L'ultimo numero del bollettino dell'associazione, la ricca rivista "ReD" (*Revue Devětsilu*), è del luglio del 1931.

⁵⁵ Fra gli altri si vedano i volumi *Moderní architektura v Československu*, del 1930, e *Nejmenší byt*, del 1932.

1.6. L'accettazione e la difesa del surrealismo

Due ulteriori campi di interesse segnarono in modo specifico l'orizzonte culturale di Teige nella prima metà degli anni Trenta: il surrealismo e la cultura sovietica.

Nell'evoluzione del pensiero teighiano abbiamo già notato, con le considerazioni espresse in *Báseň, svět, člověk*, l'avvicinarsi alle soglie del surrealismo, che Teige accolse ufficialmente con qualche ritardo rispetto alla fondazione del Gruppo surrealista praghese annunciata da Nezval nel marzo del '34⁵⁶, ma attorno al quale già alcuni anni prima avevano iniziato a gravitare le sue riflessioni. Il passaggio, in Teige e nella sinistra artistica cecoslovacca, dalle posizioni originali ed autoctone del poetismo all'accettazione di una variante ceca del movimento surrealista internazionale ebbe, oltre a quelle puramente artistiche, delle motivazioni politiche e sociali. Teige aveva espresso in varie occasioni rimproveri anche molto severi alla prima versione del surrealismo francese e ne aveva criticato l'eccessivo risalto dato al subconscio, alle pratiche occultiste e ai metodi di scrittura automatica; oltre a ciò la sua idea di rivoluzione sociale non trovava sufficienti appigli nella strutturazione teorica del progetto di Breton e compagni. Sarebbe comunque riduttivo affermare che egli si fosse lasciato entusiasmare in modo ingenuo dall'accettazione bretoniana del "principio del materialismo storico" così come espressa nel secondo Manifesto del surrealismo⁵⁷, come d'altra parte sarebbe ingiusto credere che il surrealismo ceco fosse solo una copia geograficamente decentrata e qualitativamente sbiadita del pensiero parigino. Il breve periodo ufficiale (quattro anni in tutto) del primo surrealismo ceco, conclusosi con lo scioglimento unilaterale ad opera di Nezval nel marzo del '38, è arricchito da così tante dimensioni extra-artistiche che è difficile operare riduzioni e semplificazioni, e, pur limitandoci ai fini che ci siamo posti, non potremo non tenere conto delle stratificazioni politiche, sociologiche, persino strettamente personali della vicenda surrealista boema. Se l'avvicinamento a Breton ispirava i primi sostanziosi saggi di Teige sul surrealismo⁵⁸, il suo sempre vivo penchant per la terra della rivoluzione sfociò invece nella collaborazione alle riviste delegate al consolidamento della cooperazione culturale ed economica fra URSS e Cecoslovacchia (dal 1931 al 1936 "Země sovětů", poi "Praha-Moskva").

L'architettura non poté infatti rimanere a lungo il baricentro dei suoi studi, anche perché la parziale involuzione in corso nel fronte della cultura di sinistra lo attirò nuovamente nel vortice dell'attività polemica. Uno degli scontri inevitabili nel campo della programmazione artistica, che sottendevano in senso lato

⁵⁶ In italiano si veda Nezval 1989.

⁵⁷ Uscito su rivista nel dicembre 1929, poi in volume nell'estate del 1930. In italiano si veda Breton 2003.

⁵⁸ Nello stesso 1930 uscì su "ReD" il suo articolo *Nadrealismus a Vysoká hra* dedicato al gruppo de Le Grand Jeu (Teige 1930c), mentre in *Svět, který voní* (seconda parte del suo libro *O humoru, clownech a dadaistech*) pubblicò *Surrealistická revoluce* (Teige 1930a: 157-194), prima sua analisi riassuntiva del movimento.

la Weltanschauung stessa delle controparti, era quello che doveva contrapporre i fautori del realismo socialista d'importazione sovietica (sostenuto dai teorici di partito) e dall'altra parte gli artisti che si riunivano a vario titolo attorno al Gruppo surrealista cecoslovacco fondato da Nezval nel 1934, e che rifiutavano tali direttive ideologiche. Conseguente all'impostazione severa e strettamente legata alla disciplina della nuova dirigenza comunista era la difficoltà di schieramento di quegli intellettuali che pur richiamandosi rispettivamente ad una visione marxista tout court, più genericamente di sinistra, o semplicemente antifascista dell'azione culturale consideravano castranti i metodi di descrizione della nuova "realtà colta nel suo sviluppo rivoluzionario" sostenuti da Ždanov⁵⁹.

Teige si oppose ad un'interpretazione rigida di tali istanze falsamente realistiche che la politica culturale comunista cecoslovacca cercava di trapiantare anche sul terreno della giovane repubblica mitteleuropea. La delicatezza della situazione e la chiarezza del punto di vista teighiano, che escludeva una visione meccanicistica dell'arte e dei suoi compiti sociali, si possono cogliere in due dei suoi scritti storico-polemici meglio strutturati, pubblicati nel biennio '34-'35: *Deset let surrealismu e Socialistický realismus a surrealismus*⁶⁰. Nel 1934 ebbero luogo infatti, in maggio e poi in novembre, due incontri organizzati da Levá fronta che si concretizzarono nella pubblicazione dei contributi letti nelle serate, ad entrambe le quali prese parte anche il maggior teorico dell'avanguardia. A maggio, pochi mesi dopo l'ufficializzazione dell'esistenza di un gruppo ceco di artisti che si richiamavano al surrealismo internazionale, a Teige bastava inquadrare la loro posizione nello sviluppo del pensiero artistico europeo e ricucire la loro attività con quella del precedente, superato poetismo; a novembre invece, dopo che a Mosca era stata decretata la centralità del realismo socialista ed era stato criticato il modernismo, collocare e giustificare il surrealismo iniziava a diventare già questione di sopravvivenza e di opposizione contro alcune tendenze limitanti emerse dal congresso degli scrittori sovietici (agosto '34).

Nel primo dei due testi, *Deset let surrealismu (Dieci anni di surrealismo)*⁶¹, Teige propone la sua interpretazione dei primi dieci anni di operato del movimento inaugurato dal primo Manifesto bretoniano del '24, sottolineando la sua evoluzione positiva dal freudismo verso il materialismo dialettico ed il suo progressivo allontanarsi dai modi individualisti e dalle posizioni idealistiche degli inizi. In tempi in cui in Cecoslovacchia vige ancora una relativa libertà di espressione, e nello sforzo di conciliare l'attività surrealista con la politica

⁵⁹ In Cecoslovacchia il metodo del realismo socialista fu sostenuto programmaticamente dal gruppo di intellettuali riuniti sotto il nome di Blok, che nel febbraio del 1936 prese a pubblicare il trimestrale "U-Blok". L'esponente più interessante del gruppo è sicuramente Bedřich Václavěk, la cui figura e le cui idee rappresenteranno uno dei punti di partenza per il recupero dell'avanguardia nei primi anni Sessanta.

⁶⁰ Gli articoli sono ora in Teige 1969: 139-189 e 190-252. Per la traduzione italiana del secondo si veda Teige 1982b: 3-51.

⁶¹ Inserito originariamente nella raccolta *Surrealismus v diskusi (Surrealismo in discussione)*, redatta da K. Teige e L. Štoll. Ora in Teige 1969: 139-189.

culturale sempre più rigida del partito, egli qui si appoggia alle dichiarazioni di estetica dei classici del marxismo (perfino il Lenin che si interroga sul rapporto fra sogno visionario dell'artista e realtà socialista) per rendere accettabile l'attività del neonato gruppo artistico all'interno della realtà politico-culturale cecoslovacca ed internazionale minacciata dalla reazione di destra. Facendo leva sulla necessità da lui sempre sostenuta di un comune fronte antifascista nell'arte ribadisce così per i surrealisti il pieno diritto di cittadinanza nel campo degli artisti progressisti che, pur nella varietà delle forme sostenuta a suo tempo anche da Lunačarskij⁶², devono restare liberi di esprimere la propria rivoluzionarietà nella vita, con le proprie scelte di campo, e non sottostando a rigide regole che limitino la produzione culturale in senso strettamente realistico. Tutto ciò è riassunto in un'interessante affermazione del teorico, secondo il quale il "surrealismo è realismo in senso dialettico"⁶³.

Il secondo scritto in questione, intitolato *Socialistický realismus a surrealismus (Il realismo socialista e il surrealismo)*, fu invece inserito nella raccolta *Socialistický realismus*⁶⁴, pubblicata nel '35 sempre da quel fronte della cultura di sinistra che si era ormai definitivamente sostituito al Devětsil come piattaforma per le discussioni teoriche nella sinistra intellettuale. Va però osservato che tali discussioni andavano assumendo un carattere politico sempre più marcato in concomitanza con la trasformazione abbastanza rapida di Levá fronta in un organo molto legato al partito, nonostante le sbandierate dichiarazioni sulla sua indipendenza politica. La raccolta, nata come reazione alle discussioni sul realismo successive al I congresso degli scrittori sovietici, contiene oltre a quelle di Teige le opinioni sul realismo socialista di Kurt Konrad, teorico marxista ortodosso, e la traduzione della relazione di Bucharin al congresso moscovita, sicuramente una delle meno dogmatiche e più aperte alla pluralità dell'espressione artistica. Non nuoce ricordare qui alcuni dei punti salienti dell'analisi dell'intellettuale russo che da lì a pochi anni sarebbe diventato una delle vittime più autorevoli dei processi staliniani. Pur criticando gli "eccessi" della scuola formalista o del *zaimnyj jazyk* di un Kručěnych, Bucharin sottolinea quanto siano importanti il linguaggio metaforico e l'analisi della struttura della lingua poetica, invitando ad una considerazione dialettica del rapporto fra forma e contenuto. In una delle sezioni della sua relazione (dedicata prevalentemente alla nuova poesia sovietica) egli non si perita di lodare anche rappresentanti del 'vecchio mondo' poetico che in diversa misura erano riusciti ad immettersi nel flusso della nuova cultura sovietica: per quanto sottoposta a riserva, troviamo dunque parole di stima per l'opera post-rivoluzionaria di Blok o Brjusov, ma soprattutto per Majakovskij e Pasternak. Ciò non toglie che Bucharin critichi l'incomprensibilità di certe

⁶² Dell'ex Commissario del popolo per l'istruzione, che, è bene ricordarlo, nel '29 con l'ascesa di Stalin aveva perduto la sua influenza sulla cultura, Teige rammenta che "nelle dispute artistiche nella maggior parte delle occasioni manteneva una sorta di riservata neutralità". Teige 1969: 157.

⁶³ *Ivi*: 188.

⁶⁴ Bucharin, Konrad, Teige 1935.

pagine di quest'ultimo ed il suo "egocentrismo", come anche il carattere ormai superato della produzione propagandistica (le "agitky") del poeta della *Nuvola in calzoni*, morto suicida quattro anni prima, troppo pedissequamente seguito da uno stuolo di epigoni incapaci di andare al passo con i nuovi compiti della fase storica più recente. L'impressione generale rimane comunque quella di un osservatore (e di un lettore) attento e non prevenuto, il cui intervento presenta interessanti punti di contatto con le posizioni di Teige, soprattutto quando Bucharin si esprime contro la "burocratizzazione della creazione poetica" per colpa della quale le opere artistiche nascerebbero su ordinazione dei vari commissariati del popolo e non sulla base dell'ispirazione⁶⁵, quando afferma che "non ha affatto senso contrapporre il romanticismo al realismo socialista"⁶⁶, o ancora quando critica l'esecrabile abitudine per cui in URSS "una parola d'ordine messa in rima viene considerata poesia"⁶⁷.

Meno aperti e disposti al dialogo erano invece alcuni teorici e ideologi di partito che avrebbero voluto applicare in forma solo leggermente adattata il 'nuovo' realismo sovietico su territorio ceco. Lo scontro fra questi e le opinioni teighiane, basate su un'ampia conoscenza dell'arte contemporanea, del suo sviluppo e della sua dialettica con la società, trovò in questa raccolta una delle ultime realizzazioni civili. Ben presto infatti anche a Praga si iniziò a far ricorso sistematico ad accuse denigratorie e a campagne virulente basate su prese di posizione rigidamente ideologiche. Fra i teorici della letteratura cecoslovacchi, talentuosi, ma non scevri da certo dogmatismo, si può individuare proprio quel Konrad che nel suo intervento inserito nella raccolta dà addosso al surrealismo in diverse occasioni, accusandolo di vecchio idealismo e di mancanza di contatti con la vera realtà rivoluzionaria. Nel suo *O socialistickém realismu (Sul realismo socialista)*⁶⁸ egli confuta ripetutamente le affermazioni dei membri del Gruppo surrealista ceco, *in primis* Nezval e Teige (oltre che direttamente le teorie di Breton), negando che vi sia una differenza sostanziale fra l'applicabilità del nuovo metodo creativo in URSS e nei paesi occidentali: unica è la piattaforma ideale, identici gli obiettivi e dunque le vie creative, che si tratti del paese dove l'economia si era avviata verso la pianificazione quinquennale, della Spagna scossa dalla guerra civile o ancora della Cecoslovacchia. Ne consegue che la proclamazione teighiana del surrealismo quale "realismo dialettico" sia da rigettare in quanto basata non sul materialismo dialettico e sull'analisi della nuova realtà, bensì su un tentativo di fuga da tale realtà. Konrad ritiene che i surrealisti cechi operino attraverso generalizzazioni astratte e sottolineino eccessivamente l'aspetto della fruizione ed interpretazione soggettiva, oltre a fare affidamento sul concetto "anarchico" ed irrazionale di casualità. Teige poi non conoscerebbe neanche le opere migliori della nuova letteratura russa (vengono

⁶⁵ *Ivi*: 66. La traduzione dell'intervento di Bucharin è in *Ivi*: 5-76.

⁶⁶ *Ivi*: 72.

⁶⁷ *Ivi*: 75.

⁶⁸ *Ivi*: 77-119. Un'interessante antologia degli scritti di questo teorico e critico letterario è in Konrad 1963 (l'intervento in questione è contenuto in *Ivi*: 93-133).

citati Kataev, Pil'njak, Erenburg e Šoločov), ciò che lo porterebbe a giudizi troppo generici e prevenuti circa i risultati che la prosa può ottenere con il nuovo realismo, davvero dialettico: in definitiva secondo Konrad il surrealismo è da rigettare perché la sua natura è romantica e non realista.

Nel suo intervento⁶⁹ Teige può ancora lavorare di fioretto, imbastendo un ricco apparato storico-esegetico che include giudizi letterari e critiche alle concezioni di altri teorici, per dar quasi vita ad una storia dell'evoluzione del pensiero artistico sovietico (sono citati Plechanov, Lunačarskij, Bucharin stesso) che gli fornisce lo sfondo per la sua interpretazione evolutiva non schematica di realismo, surrealismo e della loro reciproca posizione. Riassumendo, possiamo ricordare come egli qui distingue correttamente la situazione storica e sociale di due realtà così diverse come l'URSS e la Prima Repubblica Cecoslovacca, dove a fasi più o meno avanzate della lotta per il comunismo corrispondono inevitabilmente stadi diversi nel comune sforzo artistico progressista, per cui egli giunge a difendere il surrealismo come la versione del realismo che meglio si attaglia a condizioni economiche capitalistiche: in sostanza esso è la "forma distruttiva" del realismo socialista, forma che nega e mina dal suo interno la realtà e l'ideologia borghese. Teige rifiuta insomma per gli artisti europei la validità di un programma coniato per le condizioni sociali e letterarie dell'unico paese dove ha "vinto la rivoluzione". Dal punto di vista teorico, egli asserisce, il surrealismo non è in contrasto con il realismo socialista (entrambi si basano sul materialismo dialettico), ma è ben diverso dalle forme piattamente descrittive e dal verismo accademico della prassi socrealista che sfocia a volte nel "kitsch rosso". Interessante è anche uno dei suoi primi accostamenti (qui ancora timoroso e parziale) fra atteggiamento artistico nazista e sovietico, quando egli nota che se al realismo socialista venisse tolta la sua base teorica marx-leninista esso si avvicinerebbe pericolosamente al realismo nazional-socialista propugnato da Goebbels. In definitiva, pur criticando il ritorno alle forme classiche e la piattezza descrittiva di buona parte della cattiva arte sovietica, egli si illude ancora che questa sia solo una fase passeggera storicamente necessaria, e che la sana dinamica del pensiero creativo sovietico avrebbe presto dato spazio ai vari Pasternak, Chlebnikov, Ejzenštejn invece che a Šoločov o all'osannato film Čapaev dei fratelli Vasil'ev. Il reale successivo sviluppo della cultura sovietica non avrebbe potuto dargli una delusione più cocente.

1.7. Il giro di vite in Unione Sovietica

Lo scontro diretto con gli stalinisti cechi si faceva però sempre più inevitabile e sempre più chiara diventava l'inconciliabilità dei promotori di una ricerca originale nelle forme del teatro, della letteratura e del pensiero con le direttive sovietiche che venivano recepite anche dal PCC. Il bubbone scoppiò in Ceco-

⁶⁹ Bucharin, Konrad, Teige 1935: 120-181 (trad. it. Teige 1982b: 3-51).

slovacchia come riflesso degli eventi che segnavano in Unione Sovietica la fine delle illusioni e chiudevano tutti gli spazi all'avanguardia storica che aveva le sue radici negli anni Dieci e Venti: le critiche alla musica di Šostakovič, l'esclusione delle tele post-impressioniste dalla Galleria Tret'jakov, le limitazioni al teatro di Mejerchol'd e infine la sua chiusura, gli interventi censori contro l'architettura costruttivista, il cinema d'avanguardia e la letteratura "formalista", e soprattutto i processi ai dirigenti di partito che liberarono il campo a Stalin e rinserrarono intorno a lui le file della nuova *nomenklatura*. Questi avvenimenti, drammatici sul piano umano in quanto vedevano giustiziati i vecchi compagni e collaboratori di Lenin, e infausti sul piano artistico, perché tagliavano le ali al potente movimento avanguardistico degli artisti sovietici, suscitarono a Praga una nuova "divisione degli animi": da un lato Teige, il regista teatrale Emil František Burian, il divulgatore e traduttore della letteratura russa Bohumil Mathesius, lo stesso Jakobson criticavano aspramente i provvedimenti sovietici, dall'altro Neumann, i filostalinisti e la stampa ufficiale di partito davano il loro avallo a qualsiasi iniziativa intrapresa nella terra dei soviet, basandosi sul principio della totale inammissibilità di critiche all'unico baluardo mondiale nella lotta al fascismo e all'"oscurantismo democratico"⁷⁰.

La crisi degli intellettuali di sinistra di fronte agli interventi giudiziari e censori in URSS fu acuita dalle polemiche sollevate dal 'caso Gide'. L'intellettuale francese, soprattutto a partire dal 1932, aveva espresso le sue simpatie per il comunismo e per l'Unione Sovietica, provocando non poche stupite reazioni nel campo della cultura internazionale⁷¹, ma questa sua posizione fu messa a dura prova quando nel '36 andò a sincerarsi di quali fossero le reali condizioni di vita degli intellettuali e della popolazione sovietica. Risultato delle sue disillusioni fu il pamphlet *Ritorno dall'URSS*: scritto nel 1936 sotto le impressioni di dubbio e delusione derivanti dal suo viaggio a Mosca, venne tradotto nello stesso anno in Cecoslovacchia da Bohumil Mathesius e scatenò le ire di tutti i filosovietici che proclamarono essere questo un attacco diretto al ruolo progressista dell'URSS nella lotta al fascismo⁷². Nella serata di discussioni organizzata sullo scottante tema (nel gennaio del '37 al Klub Přítomnost) Teige invitò a far tesoro delle giuste critiche che il francese esprimeva nei confronti degli aspetti più preoccupanti della vita sovietica. Il teorico si riferiva soprattutto al ritorno all'accademismo artistico, al burocratismo, all'allontanamento dallo spirito delle "direttive originarie", ma le sue osservazioni, come quelle di altri intellettuali messi in crisi dall'involuzione montante, furono oggetto di critiche beffarde e malevole da parte degli stalinisti cechi. In particolare da parte di Neumann, che, invece di accettare tali proposte di aperta discussione, si incaricò di redigere

⁷⁰ Per alcuni dettagli in italiano si veda per esempio Tria 2004a.

⁷¹ Si legga ad esempio l'entusiastico commento di Teige agli articoli pro-sovietici scritti da Gide per la rivista francese "Nouvelle Revue Française" in Teige 1933.

⁷² È possibile avvertire un repentino cambio di toni nei confronti dell'intellettuale francese sulle pagine della rivista "Přaha-Moskva" nel corso del primo anno della sua pubblicazione (iniziò ad uscire nell'aprile del 1936).

un velenoso contro-pamphlet, quell'*Anti-Gide, aneb optimismus bez pověr a iluz*⁷³ (*Anti-Gide, ovvero l'ottimismo senza superstizioni e illusioni*) in cui ribadiva anche la giustezza e la legalità dei processi moscoviti e rivolgeva offese a chiunque, pur nel fronte degli artisti di sinistra, non si uniformasse alle linee di partito. Teige aveva cercato di ribadire l'importanza dello spirito critico e della libera discussione nell'ambito dell'autentico pensiero socialista, in quanto per lui queste erano le sole armi che permettevano di salvare il ruolo indispensabile dell'Unione Sovietica alla guida del mondo rivoluzionario, nonostante i preoccupanti segnali di allontanamento dai principi ispiratori che in quella terra si rilevavano. Con le sue pagine invece Neumann bollava come inutile per la causa socialista tutto il movimento dell'avanguardia, che avrebbe rappresentato tutt'al più una rivoluzione "da intellettuali in un bicchier d'acqua"⁷⁴. Risultato di questa diatriba fu l'allargamento definitivo della spaccatura esistente fra gli intellettuali di sinistra, che diventò così un abisso incolmabile.

Ad ogni modo sembra di poter rilevare nell'atteggiamento di Teige riguardo ai processi moscoviti un'ulteriore dimostrazione della sua preparazione politica insufficiente, che, come era successo attorno ai fatti del 1929, lo mette in una situazione di imbarazzo e lo porta ad esternazioni piuttosto problematiche, soprattutto nell'ottica di una corretta valutazione complessiva della sua figura. Nel 1936 egli è direttore responsabile della rivista per la cooperazione culturale ed economica fra Cecoslovacchia ed URSS, "Praha-Moskva", e per essa scrive un sofferto commento al primo processo, quello dell'agosto del 1936, *Moskevský proces (Il processo di Mosca, poi comunque non pubblicato)*⁷⁵. In modo ancora confuso cerca di interpretare gli ultimi avvenimenti alla luce dei precedenti errori "tattici" commessi da Zinov'ev e Kamenev e come esito finale delle lotte interne contro la dirigenza, che avevano visto recentemente la cacciata di Trockij e l'assassinio di Kirov. In questo testo il teorico appare ancora colpito dalla tragicità degli avvenimenti e si barcamena fra la vulgata ufficiale staliniana e il proprio umanesimo scosso da quella che definisce "una tremenda tragedia storica"⁷⁶. Solo qualche anno più tardi, nel suo esemplare e sferzante pamphlet antistalinista *Surrealismus proti proudu (Surrealismo contro corrente)*, avrebbe condannato con decisione l'involuzione politica e culturale moscovita. In questo articolo del '36 è invece ancora troppo succube alla sua fede nella rivoluzione e nel ruolo positivo che può svolgere l'Unione Sovietica: il suo intero cammino artistico è legato a doppio filo alla prospettiva della realizzazione del comunismo e al contemporaneo sviluppo di una nuova arte libera e integrale,

⁷³ Neumann 1935.

⁷⁴ *Ivi*: 128.

⁷⁵ L'articolo sarebbe dovuto uscire sul numero 6 di settembre, ma fu poi tagliato e sostituito con un altro firmato VI. Procházka che sposava invece pienamente la linea ufficiale del partito. Ora lo si può leggere in Teige 1969: 335-349. Fu questo uno degli interventi limitativi ai suoi articoli per la rivista, la cui politica censoria lo spinse appunto ad interrompere la sua collaborazione.

⁷⁶ *Ivi*: 338.

per cui si comprende come egli faticò a trovare la necessaria chiarezza mentale per criticare il reale stato delle cose. Nell'articolo leggiamo dunque una giustificazione del terrore rosso, la dichiarazione secondo la quale "in tempi di lotta rivoluzionaria la pena di morte è l'unica pena possibile"⁷⁷, alcuni paragoni con simili intense lotte anti-reazionarie avvenute durante la Rivoluzione francese, nonché l'affermazione che "il terrore rosso, impietosa spada della rivoluzione sfoderata da Dzeržinskij, è stato strumento di giustizia storica, difesa della vittoria che apre le prospettive di un nuovo umanesimo"⁷⁸. Nonostante queste frasi poco condivisibili, debitorie di un'epoca magmatica ed esacerbata, Teige non si dimostra mai entusiasta né dell'esito dei processi, né dell'avvenimento in se stesso, che definisce una tragedia enorme. In definitiva sospende il giudizio, lasciando ai futuri studiosi la valutazione di tale tragedia, che a suo dire andrebbe inserita in un più ampio discorso storico. Questa sua è una voce sofferta ed incerta, che cerca ancora di rilevare una funzione positiva nell'URSS, non però per comodità strategica ed opportunismo politico (tanto meno per adesione settaria alle direttive moscovite), bensì in nome di una urgente necessità di trovare ancora un fondamento per la sua visione culturale, e un baluardo istituzionale alla minaccia fascista.

Se Teige mostra forti segni di incertezza e una notevole confusione sulla realtà dei processi in atto, non riuscendo a rigettare l'Unione Sovietica e le idee in cui aveva sempre creduto, un altro intellettuale lucido ed indipendente, Závěš Kalandra⁷⁹, condanna subito i processi con una presa di posizione così netta che gli conferma la bollatura a "trockista"⁸⁰. In diversi articoli Kalandra ricostruisce con brillante acutezza il più ampio retroscena dei processi⁸¹, e attacca duramente sia la politica sovietica che i comunisti cecoslovacchi (il segretario Gottwald, gli intellettuali e la stampa fedeli al partito), accusandoli di aver tradito lo spirito leniniano e sostenendo la creazione di una IV Internazionale. Definito comunemente dai suoi avversari come trockista (anche se egli tale non si considerava e questo termine sarebbe per lui riduttivo) in effetti Kalandra difende il ruolo positivo di Trockij, accusa la direzione sovietica di essere venuta a patti con il nemico e di aver tradito la causa, in quanto sostenere l'edificazione del socialismo in una sola nazione è un errore marchiano e un rinnegamento delle direttive originarie.

⁷⁷ *Ivi*: 345.

⁷⁸ *Ivi*: 346.

⁷⁹ Gli articoli più interessanti di questo importante intellettuale sono stati raccolti e commentati da Jiří Brabec in Kalandra 1994.

⁸⁰ In questa circostanza ci sembra opportuno ricordare come appunto Breton si schierasse prestissimo (stante anche la sua ammirazione per Trockij) contro Stalin e i processi moscoviti. Per un illuminante spaccato dei rapporti fra il rivoluzionario sovietico e l'artista surrealista non possiamo che rimandare a Schwarz 1974.

⁸¹ Si tratta di "Stalin se vypořádal se starými bolševiky", "Odhalené tajemství moskevského procesu", "Druhý moskevský proces", "K druhému moskevskému procesu", tutti raccolti in Kalandra 1994: 216-251.

Non ci sorprende affatto che questa sua schiettezza polemica e la conseguente condotta antistalinista gli guadagnassero un odio del tutto particolare e duraturo, che avrebbe dato i suoi tragici frutti dopo la guerra, quando nel giugno del '50 egli fu giustiziato dal nuovo governo comunista di Gottwald, che non aveva certo dimenticato le coraggiose opinioni da lui espresse in questi anni prebellici⁸².

1.8. La rottura definitiva

Poco prima della guerra mondiale e dell'occupazione nazista l'unità degli artisti di sinistra cechi e slovacchi subì un colpo ben più profondo, rappresentato dallo scioglimento unilaterale del Gruppo surrealista cecoslovacco da parte di Vítězslav Nezval (marzo 1938), avvenimento accolto con estrema gioia dai circoli ortodossi del PCC, ma la cui validità fu rifiutata da tutti gli altri membri del gruppo, fra i quali naturalmente anche Teige. Egli rispose all'atto disgregante del poeta comunista e alle compiaciute accuse dei vari Neumann, Fučík, Štoll (che bollavano i surrealisti come compagnia da osteria e ciarlatani trockisti) con il suo scritto più importante di quegli anni, che ha una rilevanza davvero centrale per comprendere il pensatore Karel Teige e l'evoluzione del suo pensiero: *Surrealismus proti proudu*, ovvero, anche simbolicamente, un surrealismo "contro corrente".

Una serie di motivazioni artistiche e politiche, ma anche delle ripicche personali, portarono il poeta-guida del gruppo, Nezval, a fare al PCC l'enorme favore di distruggere ufficialmente una piattaforma di collaborazione che univa alcuni degli artisti più validi ed innovativi del paese, ma che era vista come fumo negli occhi da coloro che con molta difficoltà avrebbero potuto considerare il surrealismo come una forma di "realismo dialettico". Le molte pagine di *Surrealismus proti proudu*⁸³ reagiscono a questo atto nefasto interpretando il comportamento da primadonna di Nezval dal punto di vista dei suoi ex-compagni, e rifiutando qualsiasi validità alla sua iniziativa distruttrice: "La funesta svolta della politica culturale comunista [...] costituisce lo sfondo della rottura di Vítězslav Nezval con il gruppo surrealista"⁸⁴. Il problema ha dunque radici politiche: "Nezval diede vita a un dibattito in cui disse che era necessario approvare anche quegli atti del regime sovietico quali le condanne a morte ai processi di Mosca e lo scioglimento del teatro Mejerchol'd, di cui affermò che si trattava di una copertura per lo spionaggio (!!!)"⁸⁵. O ancora più chiaramente:

⁸² Alla figura dell'intellettuale anche di recente è stata dedicata una interessante monografia: Bouček 2006.

⁸³ Essendo il libretto ufficialmente redatto da tutto il gruppo surrealista di Praga il nome di Teige vi è espresso in terza persona, ma egli ne rimane senza dubbio l'ispiratore principale. Teige 1969: 469-543, in italiano Teige 1982b: 107-155.

⁸⁴ *Ivi*: 129.

⁸⁵ *Ivi*: 130.

Il processo ideologico con cui nell'ultimo periodo Nezval si è distanziato dal surrealismo e si è avvicinato al mondo letterario ufficiale arrivando al conflitto con il gruppo surrealista è connesso ai cambiamenti della situazione esterna e soprattutto alla svolta della politica culturale dell'URSS e del PCC⁸⁶.

Queste parole chiariscono una volta per tutte la posizione di molti degli artisti dell'avanguardia degli anni Venti che negli ultimi anni avevano seguito con preoccupazione e imbarazzo i mutamenti della politica culturale comunista⁸⁷, respingono con fermezza le accuse provenienti dal campo politico filostalinista e diventano a loro volta un pressante atto d'accusa contro una dirigenza politica che ormai minacciava apertamente di portare la creazione artistica cecoslovacca verso l'uniformazione ideologica. Non è un caso che fra i motivi del contendere venga citata anche la *querelle* che aveva portato Breton a scrivere il suo manifesto di protesta *Al tempo che i surrealisti avevano ragione*, uno dei primi segnali di rottura della sinistra intellettuale europea contro l'involuzione socio-culturale dell'URSS⁸⁸. Oltre a questo richiamo al testo dei surrealisti parigini (quasi un precedente, del quale ritroviamo qui diversi echi), notiamo con interesse chiare parole di lode espresse sul conto di Bucharin: di nuovo sulla scorta della valutazione di Breton, che lo aveva definito "una delle personalità di maggior rilievo della politica sovietica [...] dialettico eccellente", Teige giudica così il suo famoso intervento al I congresso degli scrittori di Mosca, proprio nel periodo in cui quello cadeva vittima dei processi staliniani:

Nell'intervento letterario teorico di N.I. Bucharin, "il più valido e il più forte teorico del partito" (Lenin, 14 gennaio 1923) apprezziamo l'atto forse più illuminato e più positivo, per quanto riguarda la poesia e la letteratura, di tutta la storia della politica culturale dell'URSS⁸⁹.

Come già fatto in altre occasioni⁹⁰ colui che è diventato uno dei punti di riferimento per un'intera generazione di intellettuali di sinistra ormai non può che rilevare pubblicamente la fatale somiglianza di alcuni procedimenti ed atteggiamenti sovietici in materia di politica culturale con le pratiche dei regimi

⁸⁶ *Ivi*: 134.

⁸⁷ Sintomatica ci sembra anche la seguente considerazione prospettica: "Nelle dispute tra il Devětsil e il Proletkul't, tra il poetismo e l'ideologia della Rapp e infine tra il surrealismo e il cosiddetto realismo socialista si è riprodotto a diversi stadi e in diversi modi lo stesso conflitto permanente che non è mai stato completamente risolto, neppure nel periodo in cui sembrava che fosse stato superato dalla collaborazione pratica" (*Ivi*: 108).

⁸⁸ *Ivi*: 146-147. Per i contrasti fra Breton ed Erenburg e i successivi dissidi fra i surrealisti e gli organizzatori del I congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura (Parigi, 1935) si legga Breton 2003: 173-184.

⁸⁹ Teige 1982b: 109.

⁹⁰ Si prenda il discorso di apertura della seconda mostra del Gruppo surrealista: i pittori surrealisti Štyrský e Toyen espongono al salone Topič di Praga, nel gennaio del '38, e Teige accosta i metodi dello stalinismo a quelli del nazismo.

nazi-fascisti. Nell'URSS e nel Terzo Reich, osserva Teige, si mette al bando lo stesso tipo di arte, l'odio per l'avanguardia e il cosiddetto formalismo motivano simili crimini culturali sia nella Germania di Goebbels che, per esempio, nelle istituzioni presiedute in URSS da Keržencev (presidente del Comitato per le questioni artistiche) o Šumjackij (dirigente della cinematografia statale sovietica). Lo stesso dicasi per la succube dirigenza o per la stampa del comunismo cecoslovacco, di cui ormai non si può che constatare la funesta svolta verso il dogmatismo più aggressivo, e la totale dipendenza dalle direttive provenienti da Mosca:

Tra il saggio introduttivo all'almanacco *Surrealismo in discussione* e il punto di vista di cui si fa interprete *Surrealismo contro corrente* non c'è differenza di prospettiva. Oggi però i nostri oppositori, incapaci di condurre la controversia con armi intellettuali, trasformano le loro polemiche antisurrealistiche in alterchi da mercato. [...] I nostri oppositori ortodossi e conformisti rispondono con il manganello, con la scomunica, con la diffamazione e con lo scandalo all'eresia che si è permessa delle obiezioni critiche contro la prassi culturale dell'URSS e del PCC⁹¹.

Pur bollati con l'etichetta elastica e quasi universalmente valida di trockisti, continua Teige, i surrealisti si rifanno invece saldamente ai veri fondamenti del marxismo e, confermando la validità di principi democratici come libertà di creazione, discussione e critica, rilanciano con urgenza la necessità di una comune piattaforma degli artisti liberi e non conformisti, non più contro la sola classica reazione di destra, ma addirittura contro il loro secondo nemico, gli avversari presenti nelle file del PCC e della sinistra intellettuale. Teige cerca dunque affannosamente di non confondere la critica ai provvedimenti che stigmatizza con un rifiuto *in toto* delle idee che avevano animato lui e la sua generazione: perciò in chiusura delle sue animatissime pagine ribadisce la sua fede nei valori della rivoluzione, la necessità di rimanere saldamente sotto la guida del marxismo, ma di denunciare al contempo gli errori e i crimini del comunismo internazionale.

Veniva così formulato apertamente, senza più mezzi toni conciliatori e con conseguenze durissime per l'esistenza di Teige dopo la guerra, l'atto d'accusa di un'intera generazione di artisti, poeti e teorici contro lo stalinismo.

1.9. Gli ultimi anni di vita

Durante gli anni del Protettorato di Boemia e Moravia (1939-1945), sotto l'occupazione nazista Teige poté naturalmente produrre e stampare ben poco. Oltre a dedicarsi all'arte fantastica di Jan Zrzavý e di Grünewald e a continuare a creare i suoi *collages* surrealisti (attività da lui intrapresa nel '35 e che lo portò a comporne alcune centinaia), egli prese a lavorare al suo ultimo progetto, rimasto incompiuto, quella *Fenomenologie moderního umění* (*Fenomenolo-*

⁹¹ *Ivi*: 153.

gia dell'arte moderna) che, nella sua ambiziosa veste integrale in dieci volumi, avrebbe dovuto testimoniare del suo tentativo di ricapitolare l'evoluzione della produzione pittorica dopo la Rivoluzione francese. Con questo progetto egli si riacciava ai suoi compendi artistico-sociologici presenti in *Jarmark umění*⁹² o ai suoi *excursus* sull'evoluzione surrealista europea, con i quali già precedentemente aveva manifestato la sua inclinazione a contribuire, sulla base delle sue ampie conoscenze dirette, a una sociologia dell'arte che mettesse da parte le battaglie manifestazioni programmatiche dei primi anni, e lo proponesse come storico e analista del rapporto fra società e creazione artistica, piuttosto che come promotore di nuovi ismi. Torneremo a questi suoi ambiziosi tentativi negli ultimi capitoli.

Fra gli eventi rilevanti che segnarono la sua vita durante il Protettorato sottolineeremo un intensificarsi del suo rapporto personale con Jan Mukařovský, che sfociò anche in alcuni progetti di collaborazione editoriale. In particolare la corrispondenza privata conservata nel Památník Národního písemnictví, Literární Archiv (Museo della Letteratura Nazionale, Archivio Letterario, da ora in poi PNP, LA) sul colle praghese di Strahov testimonia di un sodalizio in cui entrambi trovarono conforto anche negli anni più bui dell'occupazione, e che coronava sul piano personale la serie di scambi culturali e di corrispondenze ideali fra strutturalismo e avanguardia cecoslovacca cui avremo modo di dedicarci più avanti. Nel lascito teighiano al PNP sono conservate alcune cartoline spedite dal grande pensatore a Teige, e anche la corrispondenza con la casa editrice Družstevní práce con la quale Mukařovský collaborava e per la quale quest'ultimo propose a Teige di pubblicare dei suoi scritti⁹³. A testimonianza di condizioni di lavoro non ottimali noteremo come alcune lettere piuttosto insistenti della stessa casa editrice intimassero più volte a Teige la consegna dei testi promessi e per i quali i termini erano ormai abbondantemente scaduti⁹⁴. Evidentemente questa disorganizzazione del teorico dell'avanguardia non in-

⁹² “Il mercato dell'arte”. Torneremo su questo saggio centrale nell'opera di Teige, risalente in forma di conferenza al novembre del 1935, uscito in volume nel 1936, ma soprattutto ripubblicato, primo testo teighiano dopo un lunghissimo silenzio, nel 1964.

⁹³ Ovviamente, data la situazione politica, nella corrispondenza fra i due studiosi viene presa in considerazione la possibilità che la censura frapponga dei problemi, ed è inoltre ben comprensibile che fra le necessarie pratiche contrattuali venga richiesta la documentazione ufficiale dell'origine ariana di Teige. A questo proposito, sempre nel lascito teighiano è conservata una sua lettera risalente subito al 25/11/1939 nella quale si rivolge al parroco della chiesa di San Tommaso nel quartiere di Praga 3 affinché gli fornisca il certificato di battesimo del padre Josef (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/645).

⁹⁴ Una lettera del 23/06/1941 menziona “il libretto ‘La grafica e la letteratura’” (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/511), un'altra del 19/03/1942 invece il libro “L'arte fantastica” (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/1828), progetti editoriali che però non andarono a buon fine. Nonostante a noi personalmente le preoccupazioni espresse dalla casa editrice nella corrispondenza sembrano del tutto reali, Vratislav Effenberger sostiene che tali contratti fossero puramente

ficiò minimamente il rapporto personale con Mukařovský, che anzi gli spedì il primo volume dei suoi *Kapitoly z české poetiky*, dichiarando di attendere con grande interesse la pubblicazione dei testi dell'amico⁹⁵.

Per quanto non completamente attendibile (presenta delle date errate ed è fin troppo breve e abbozzato) esiste poi un documento, una sorta di *curriculum vitae*, che Teige redasse appena dopo la fine della guerra⁹⁶, nel quale egli afferma, circa i libri da lui pubblicati fino al '38:

Questi libri nel complesso sono andati esauriti oppure sono stati confiscati durante l'occupazione tedesca [...] Durante la seconda repubblica e l'occupazione tedesca non ho avuto alcun intervento pubblico e a parte lo studio più corposo 'Jan Zrzavý – un precursore' che nel 1941 pubblicò Umělecká beseda, non ho pubblicato nulla⁹⁷.

L'interessante saggio su Zrzavý uscì all'interno di una raccolta dedicata al pittore ceco, *Dílo Jana Zrzavého (1906-1940) (L'opera di Jan Zrzavý)*, anch'essa pubblicata dalla casa editrice Družstevní práce, in collaborazione con l'associazione artistica Umělecká beseda. Esso fa il paio con un altro saggio monografico dedicato ad un ulteriore artista figurativo boemo, Bohumil Kubišta, con il quale proprio durante l'occupazione Teige ebbe una corrispondenza copiosa: ben 24 le lettere del pittore conservatesi nel lascito teighiano e relative al periodo 1941-1946. Per restare nel campo delle arti figurative, non va poi dimenticato che nel segreto del suo studiolo Teige continuava a comporre quei *collages* surrealisti che rimangono uno dei più interessanti lasciti artistici della sua attività creativa.

Finita la guerra, fino al 1948 Teige poté dedicarsi ai suoi sempre multiformi interessi: la stesura di libri di storia dell'arte (spesso però non pubblicati), la grafica pubblicitaria ed editoriale, i *collages*, la creazione di nuovi contatti fra gli artisti surrealisti (soprattutto con le nuove leve ed i giovani gruppi indipendenti da Parigi). Egli continuò a partecipare alle mostre surrealiste con contributi di catalogo, prese parte al I congresso degli scrittori cechi del 1946, si preoccupò di portare avanti la sua carriera accademica alla Facoltà di filosofia dell'università Carlo IV. Ma, nonostante i tentativi di continuare la sua multiforme attività (pur con i parziali cambi di indirizzo cui si accennava) e di riallacciare i fili del pensiero progressista violentemente interrotti dall'occupazione tedesca, a Tei-

fittizi: un modo dunque per offrire mezzi di sostentamento a intellettuali in difficoltà. Si veda la sua postfazione al terzo volume di opere teighiane, Teige 1994: 613.

⁹⁵ Interessante è notare come le cartoline spedite a Teige arrivino senza quasi soluzione di continuità, passando così sintomaticamente dall'affrancatura con l'effigie di Hitler a quella con Masaryk, ma conservando sempre identici toni amichevoli e familiari (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/265-271).

⁹⁶ Pubblicato in Švácha 1994.

⁹⁷ *Ivi*: 92. In realtà Teige pubblicò nel 1941 anche una postfazione sul pittore tedesco Grünewald e nel 1942 un articolo sulla rivista del Circolo linguistico di Praga, "Slovo a slovesnost", ma ciò non cambia il fatto che la sua attività pubblica rimanesse comprensibilmente molto limitata.

ge non fu permesso di vivere in pace nel nuovo panorama sorto dal “febbraio vittorioso” del 1948⁹⁸: non solo la sua visione, come quella di tanti altri artisti e pensatori indipendenti e anticonformisti, non poteva appiattirsi sulle direttive sovietizzanti che nell’arte vennero propuginate dagli ideologi del PCC, ma le sue posizioni degli ultimi mesi precedenti la guerra gli avevano guadagnato un posto d’onore nella lista nera delle personalità scomode per il regime della Cecoslovacchia comunista. In particolare la sua lunga requisitoria antistalinista contenuta in *Surrealismo contro corrente* e i pericolosi accostamenti che era venuto facendo fra dittatura nazista e regime sovietico nel campo dell’arte moderna permisero ai suoi vecchi nemici di coinvolgerlo facilmente nelle campagne scatenate contro i cosiddetti rappresentanti del cosmopolitismo e del formalismo, o di accusarlo senza mezzi termini di trockismo. Contro di lui fu poi coniato ed utilizzato a mo’ di etichetta un apposito vocabolo (secondo un uso piuttosto diffuso nel ceco dell’epoca per definire negativamente un personaggio attraverso le caratteristiche del suo pensiero): *teigovština*, qualcosa come ‘teighismo’, ‘deviazionismo teighiano’, tecnicismo politico con accezione chiaramente dispregiativa che era stato usato da Neumann già prima della guerra e che noi utilizzeremo nella sua versione originale ceca.

A niente era servita la parziale ritrattazione delle sue esternazioni, formulata da Teige appena dopo la fine del conflitto mondiale: il testo non si è conservato, ma da altri documenti risulta che il teorico del poetismo avesse spedito all’*agitprop* del partito una lettera in cui esprimeva rammarico per essersi posto in diretto conflitto con la stampa comunista e in cui ammetteva la sua mancanza di disciplina, pur sottolineando di non essere mai stato membro del partito e di non essere dunque, a rigor di logica, tenuto a seguire la linea politica del PCC. Queste precisazioni non gli servirono a molto: le posizioni non allineate di Teige e di altri rappresentanti del pensiero critico della più diversa estrazione (Kalandra, Peroutka, Chaloupecký fra gli altri) costarono ad essi la morte o un’aspra persecuzione politica da parte del regime filostalinista salito al potere nel ’48, il quale dimostrò di avere una memoria salda e feroce contro coloro che, ancora in situazioni sociali diversissime da quelle post-belliche, avevano osato lottare contro l’appiattimento delle coscienze o si erano permessi di perseguire un tipo di arte poi dichiarata formalista.

Seguendo il recupero del pensiero di Karel Teige e la riedizione dei suoi scritti durante gli anni Sessanta ci si presenteranno alcune delle più scottanti questioni riguardanti l’ultimo periodo della sua vita, per cui rimandiamo ai seguenti capitoli l’analisi dettagliata dei problemi artistici ed esistenziali che Teige dovette affrontare, in special modo dal ’48 in poi, legandola volta per volta alle

⁹⁸ “Vítězný únor” (“febbraio vittorioso”) è la formula adottata dalla storiografia e dalla propaganda comunista cecoslovacca per indicare la presa di potere da parte del PCC del febbraio 1948, avvenuta sostanzialmente all’interno di una dinamica statale legale (una crisi di governo legata alla dimissione di parte del gabinetto). Sarebbe dunque improprio parlare di ‘colpo di Stato’, ma il passaggio di potere fu comunque accompagnato da interventi intimidatori da parte dei sostenitori del partito comunista.

singole uscite editoriali. Inizieremo nel prossimo capitolo proprio dalla campagna diffamatoria che lo accompagnò fino alla morte, di modo che nel nostro *excursus* si passerà gradualmente dalla disamina della sua attività in vita alle violente condanne della sua figura, per giungere poi all'analisi delle prime coraggiose difese del teorico da poco deceduto.

2. La campagna contro l'avanguardia

Compiere un'analisi dettagliata degli scontri verificatisi fra la politica culturale stalinista e i tentativi di creazione artistica indipendente durante gli anni Cinquanta in Cecoslovacchia non è l'obiettivo principale di questo lavoro. Attardarsi sulle molteplici sfaccettature delle vicende politico-culturali successive alla presa di potere comunista del febbraio 1948 farebbe perdere di vista il nucleo del presente discorso, che verte attorno alle alterne fortune dell'opera di Teige e intende privilegiare il momento della sua riproposizione al mondo culturale dall'inizio degli anni Sessanta, inquadrandolo piuttosto all'interno del contemporaneo recupero dell'eredità delle avanguardie sorte fra le due guerre.

Ciò non di meno non si possono tacere almeno alcuni degli avvenimenti e delle circostanze che, sebbene non riguardino esclusivamente Teige, aiutano a comprendere il rapporto fra l'eredità culturale dei movimenti modernisti e avanguardisti e gli schemi interpretativi proposti dai rappresentanti della politica culturale del PCC negli anni Cinquanta. Né si può fare a meno di citare e analizzare alcuni scritti che rappresentano parziali, a volte coraggiosi prodromi della più ampia riabilitazione del decennio successivo. A causa dell'enorme massa di accuse, falsificazioni ideologiche e insulti personali rivolti all'indirizzo di Teige, raccolti soprattutto nella campagna denigratoria scatenata sul settimanale di partito "Tvorba" fra il 1950 e la morte del teorico nell'ottobre dell'anno successivo¹, lungo tutti gli anni Cinquanta è quasi impossibile lodare il teorico dell'avanguardia ceca. In occasioni ufficiali non se ne può fare il nome senza operare riserve, precisazioni o limitazioni tematiche, mentre la maggior parte delle volte egli viene invece additato ad esempio negativo, come causa primaria di molti danni che avrebbero minato il progresso della cultura nazionale. La sua eredità rimarrà comunque viva, seppur latente, anche nei momenti più bui, ad esempio grazie ai tentativi di ravvivare un'attività surrealista portati avanti da quegli artisti che con lui avevano condiviso le ultime iniziative, come gli almanacchi *Znamení zvěrokruhu (I segni dello zodiaco)*². Proprio la serie di analisi, scritti teorici e commenti alla sua opera pubblicati o redatti nel decennio successivo dal suo

¹ Critiche e voci tutt'altro che lusinghiere nei suoi confronti sono ben presenti anche in articoli usciti negli anni precedenti, in particolare nel 1949, ma è a partire dalla famosa Conferenza sulla poesia del 22 gennaio 1950 che il cielo su Teige si annuvola sempre più denso di cattivi presagi.

² Si veda ad esempio Nádvořníková 1998: 107-126.

erede Vratislav Effenberger sta a testimoniare come il filo della continuità non fosse mai stato totalmente reciso, e che in quelle condizioni di emergenza il ricco nucleo del suo pensiero era stato conservato, in attesa di momenti migliori, nei sotterranei della cultura dichiarata illegale. È per questo motivo che, dopo aver analizzato la campagna scatenata contro di lui, citeremo in questo e nel seguente capitolo alcune delle pagine in cui, con una gamma di atteggiamenti non troppo ampia ma comunque significativa, è possibile trovare il suo nome stampato in riviste o in libri usciti in quello che può essere considerato un decennio nero per la cultura ceca, ma nel quale vanno inevitabilmente cercate le radici per una più completa e multilaterale difesa successiva delle avanguardie.

2.1. Ladislav Štoll: la letteratura come campo di battaglia

Gli anni attorno al 1950 sono in assoluto i peggiori nell'esistenza di Teige.

Nel periodo immediatamente precedente al secondo conflitto mondiale, *in primis* a causa del suo coraggioso *Surrealismo contro corrente*, egli si era trovato ad essere bersaglio di violente critiche da parte dei rappresentanti della politica culturale del PCC. Quelle che spesso erano rozze invettive ideologiche trovavano però la comunità intellettuale originata dal Devětsil ancora capace di reagire. Gli anticorpi democratici della Prima Repubblica funzionavano ancora abbastanza bene da concedere a Teige per lo meno la libertà di parola e la possibilità di difendersi, in quanto il partito comunista non aveva un potere che gli permettesse di imporre la propria visione dogmatica, che nel campo culturale assumerà valore prescrittivo dopo la sua presa di potere del febbraio 1948.

L'impossibilità di pubblicare di cui Teige si lamentava in alcune sue lettere private dopo il '48³ non era altro che uno degli effetti dell'attività di strettissimo controllo su tutti i campi di espressione culturale che gli organi del partito ben presto avevano intrapreso: chiusura delle case editrici private, assunzione

³ Citiamo da una lettera del 28 gennaio 1949: "Se questa pubblicazione legata alla mostra verrà bloccata, sarà forse il quarto o il quinto libro negli ultimi mesi recenti al quale viene impedita l'uscita", in Effenberger 1969: 219. Nel lascito teighiano al PNP si è conservata una interessante corrispondenza fra Teige e il Ministero dell'informazione: nel 1947, prima della presa del potere comunista, era stato pubblicato in inglese e in francese uno studio di Teige, dal titolo "L'architettura moderna in Cecoslovacchia". È interessante che già durante il regime, in una lettera ministeriale del 30 settembre 1948 a nome di Kopecký, Teige viene ancora ringraziato vivamente e invitato a "ulteriori collaborazioni". Il 24 aprile del 1949 però lo stesso Ministero comunica a Teige che "a causa di altri e più urgenti compiti editoriali si sospende la pubblicazione di 'Cento anni di arte cecoslovacca'" (che doveva contenere appunto una versione ampliata, in ceco, del suddetto studio). Solo dopo un lungo braccio di ferro Teige riuscirà ad ottenere almeno un parziale risarcimento per il lavoro preparatorio svolto, ma ovviamente non collaborerà più con il Ministero (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/564-571, e 139/62/652-656).

delle cariche culturali ed editoriali più importanti, purghe editoriali e personali operate nei confronti degli elementi scomodi della letteratura, invio al macero di classici della Prima Repubblica. Sebbene la sua morte non fosse motivata da un intervento fisico violento, la quasi totale chiusura degli sbocchi lavorativi, gli interventi diretti su alcuni rappresentanti della cultura a lui vicini⁴, nonché le calunnie a lui rivolte in prima persona gli causarono un enorme stress esistenziale, e parte delle delusioni e dell'arezza scaturite dal crollo delle sue speranze di intellettuale comunista dovettero avere il proprio peso nell'infarto che lo colpì il primo ottobre del 1951.

Il via alla campagna diffamatoria all'indirizzo di Teige fu dato in modo chiaro con la versione stampata della lezione che Ladislav Štoll aveva pronunciato alla conferenza sulla poesia dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi il 22 gennaio 1950. Pubblicato nello stesso anno dalla casa editrice Orbis, *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii (Trent'anni di lotte per la poesia socialista ceca)* rappresenterà la forma istituzionalizzata del giudizio ufficiale che su Teige varrà più o meno fino agli anni Sessanta, e per un decennio questo volumetto di circa centocinquanta pagine servirà quasi da Bibbia e pietra di paragone per giudicare tutta la produzione poetica della repubblica. Nonostante i suoi metodi critici superficiali, il suo approccio clamorosamente preconetto e schematico, nonostante la semplificante griglia di opposizioni in cui imbracava la letteratura di tutto un paese, il pamphlet di Štoll costituirà un punto di riferimento imprescindibile per giudicare, sulla base dell'accettabilità ideologica, sia le opere pubblicate a partire dalla nascita della Prima Repubblica, sia le nuove prove letterarie dei poeti. Punto di riferimento obbligato fu non solo il libretto, ma soprattutto il suo autore, che, *mutatis mutandis* e all'interno di una cosciente semplificazione strumentale, potremmo paragonare ad Andrej Ždanov per la sua attività culturale dogmatica ed antilibertaria: dopo aspre lotte interne verificatesi fra vari gruppi di potere egli si era imposto a modello di giusta critica letteraria gradita al partito ed era diventato uno dei giudici supremi della creazione poetica di tutto il paese. Si potrebbe perfino evidenziare una sorta di 'rubrica-Štoll' nella cultura e nella ricezione critica del decennio successivo alla presa di potere comunista a Praga: come si esprime Michael Bauer⁵ egli divenne un vero e proprio "fenomeno sociale", che fece leva sul suo potere politico e sull'assenza di oppositori che godessero di altrettanta autorità (va ricordata almeno un'assenza importante nella cultura postbellica fedele al partito, quella del teorico Bedřich

⁴ Primo fra tutti gli avvenimenti che dovettero mettere non poca tensione addosso a Teige fu il processo contro la cosiddetta "congiura sabotatrice", che vide fra gli altri impiccati (il 27 giugno 1950) appunto il brillante intellettuale comunista e suo sodale Závěš Kalandra, insieme a Milada Horáková, deputata del partito socialista nazionale. Fu questo il primo grande processo *monstre* inscenato a Praga su modello sovietico: alcuni consiglieri vennero appositamente dall'URSS per rendere questo triste teatro giudiziario più efficace. In proposito e più in generale sugli esperti di diverse discipline inviati a Praga da Mosca si veda Kaplan 1993b.

⁵ Bauer 2003: 9.

Václavek, vittima dei nazisti come Julius Fučík). Basandosi su una interpretazione rigida delle teorie leniniane circa la presenza e il conflitto di due culture all'interno delle letterature nazionali, egli vedeva appunto la produzione letteraria come un campo di battaglia in cui dovevano essere smascherati gli elementi nocivi e i traditori, soprattutto quanti, come nel caso di Teige, si sarebbero a suo dire proclamati comunisti senza però attenersi alla stretta osservanza della politica culturale stalinista. Una semantica guerresca secondo la quale il contesto culturale è un terreno di lotta in cui dietro a ogni angolo si nascondono nemici del popolo (alcuni dei quali si celerebbero poi sotto un'apparenza "pseudo-marxista") innerva tutto il discorso štolliano. Termini come "lotta", "arma", "combattimento", "spirito combattivo", "combattente" sono disseminati lungo tutta la sua lezione-requisitoria, e secondo questa struttura oppositiva di amici del popolo e suoi dannosi (ancorché mascherati) avversari il principale rappresentante ufficiale della politica culturale del partito vi disegna antagonismi strumentali e per lo più fittizi fra i due campi culturali che combatterebbbero uno a favore e l'altro contro l'edificazione di una vera cultura socialista.

Per comprendere meglio questo scritto bisogna ricordare come all'inizio degli anni Cinquanta in Cecoslovacchia non vi fosse più spazio per una libera concorrenza di approcci artistici e per tentativi personali di cogliere la verità poetica del mondo. L'uniformità normativa, il livellamento estetico e l'ideologizzazione della letteratura concedevano pochissimo spazio di manovra alle voci fuori dal coro. La 'norma' del realismo socialista, per quanto sfuggente e soggetta a diverse interpretazioni, fu imposta come unica via da seguire per realizzare, parallelamente ai progetti economici e politici del partito, i nuovi compiti dell'edificazione del socialismo anche nel campo delle lettere. Tutti gli autori che sfuggivano in modo evidente a questo ristretto cerchio interpretativo, i poeti apertamente lirici e meditativi, i continuatori del surrealismo, gli scrittori di chiara ispirazione religiosa non trovavano posto nella nuova griglia che veniva forgiata sulla falsariga del modello sovietico. Ciò comportava che venisse deformata e disattesa anche una originale tradizione di realismo sociale che negli anni Trenta aveva trovato alcuni interpreti cechi originali come Marie Majerová e Marie Pujmanová⁶.

I sostenitori di questo complesso normativo facente capo a un "nuovo", deformato concetto di realismo e all'ottimismo edificatorio delle letterature socialiste, facevano leva proprio sulle occasioni pubbliche quali congressi, conferenze e riunioni plenarie⁷ per proporre a gran voce la nuova gerarchia dei

⁶ Fra i promotori principali di una linea realistica e antiavanguardistica, tradizionale e antimodernista della letteratura nazionale va ricordato ovviamente il ministro dell'educazione Zdeněk Nejedlý, che manipolando in modo arbitrario e strumentale (quando non addirittura per tornaconto personale) le tradizioni culturali ceche creò una sorta di Pantheon di autori dei quali gli scrittori comunisti dovevano essere gli eredi.

⁷ Nel suo contributo ad una conferenza tenutasi nella città slesiana di Opava (Pfeffer 1993), Pavel Janoušek per esempio rileva che spesso i testi primari, la letteratura critica o pubblicistica del periodo a volte definito troppo monoliticamente "anni

valori letterari politicizzati, imponendo in ogni campo il culto di alcuni classici accettati e imprescindibili, e spesso sottolineando apertamente l'inaccettabilità di altri rappresentanti della cultura. È proprio ciò che vediamo espresso in forma esemplare in *Trent'anni di lotte per la poesia socialista ceca*⁸ di Štoll, dove le prime pagine sono spese ad osannare il "primo poeta socialista" Stanislav Kostka Neumann, la sua attività pionieristica, degna di imitazione, coerente e coraggiosa, addirittura "profetica", sulla via che aveva condotto alla fondazione del PCC nel 1921, e più in generale alla creazione di una sana letteratura utile al popolo, pura e ideologicamente priva di scorie reazionarie. Subito dopo in ordine cronologico e di importanza segue la santificazione del talento di Jiří Wolker, prematuramente strappato dalla morte alle masse proletarie che lo capivano e lo sentivano vicino alle proprie attese e necessità, e che avevano potuto apprezzare il suo comportamento coraggioso e esente da compromessi quando egli si era allontanato dai giochi formalistici del Devětsil. Vengono così artatamente costruiti da Štoll schemi oppositivi che evidenziano in modo meccanico i rappresentanti della buona letteratura da prendere ad esempio e gli spiriti sabotatori che avrebbero avuto cattiva influenza sulle nuove generazioni. In tali schemi viene inquadrato pienamente Teige, nei cui artigli, secondo Štoll, sarebbe caduto il promettente talento di Vítězslav Nezval al suo arrivo a Praga⁹, alla cui nefanda influenza sarebbe stata sottoposta l'altrimenti pura vena sociale di Jaroslav Seifert¹⁰, nella cui atmosfera malsana, impregnata di nichilismo settario e spirito rivoluzionario piccolo-borghese, sarebbe rimasto brevemente invischiato perfino Bedřich Václavek¹¹. Nel campo della critica e dell'elaborazione ideale viene dunque attribuita a Teige una serie di crimini che da soli avrebbero addirittura deviato il corso altrimenti rigoglioso della poesia ceca del primo dopoguerra. Poesia che, invece di orientarsi sul fulgido esempio di Neumann e delle poche, ma ammirevoli cose scritte da Wolker, si era fatta invischiare nella rete dei giochi di parole poetisti e delle vuote frasi pseudo-rivoluzionarie di questo intellettuale cosmopolita.

Štoll dedica una decina di fogli¹² a ribadire alcuni schemi classici dell'interpretazione deformata dell'avanguardia ceca. Uno di questi prevede l'opposi-

Cinquanta" non sono fonti fedeli, in quanto le cose realmente importanti avvenivano nelle riunioni delle associazioni politiche e culturali, e rimanevano a volte 'nei corridoi', mentre l'eco sulla stampa era spesso deformato (Janoušek 1993: 31).

⁸ La conferenza, ampliata ed integrata con passaggi tratti dall'intervento di Jiří Taufer, uscì molto presto in forma di libro: Štoll 1950.

⁹ *Ivi*: 34.

¹⁰ *Ivi*: 48. Sarà interessante per noi leggere uno dei casi più notevoli, quello di Jiří Brabec (poi curatore dell'opera teighiana), che in una sua analisi del 1957 sull'opera del poeta testimonia di come alla stereotipata valutazione complessiva del cammino di Seifert non potessero sfuggire neanche gli studiosi più acuti, soprattutto se all'inizio della loro carriera.

¹¹ *Ivi*: 66.

¹² *Ivi*: 51-60.

zione strumentale fra una gaudente e modaiola Parigi, adorata dal Devětsil, e la pura fonte di ispirazione del socialismo internazionale, la operaia e battaglia Mosca. Un'altra semplificazione interpretativa contrappone poi Wolker, il quale si accorge del pericolo che minaccia il successivo evolversi delle idee teighiane e decide di uscire dal Devětsil¹³, a Teige che prende in mano il timone di questo giovane gruppo di falsi rivoluzionari, per condurlo nelle secche della vuota fra-seologia e del romanticismo reazionario.

L'oratore si dedica quindi in modo sistematico alla demolizione integrale della figura di Teige¹⁴: con arido spirito di pedanteria linguistica gli rimprovera di non aver usato anche il russo nelle intestazioni internazionali della rivista "Disk" (per la quale venivano usati francese, tedesco, inglese e italiano), deforma la sua interpretazione di Marinetti facendola passare come l'appoggio a un fascista sostenitore dell'imperio della macchina e della meccanica belligerante¹⁵, estrapola le sue entusiastiche affermazioni estetiche sulla "Russia americanizzata", sul futurismo come "resurrezione culturale dell'Italia", e altre frasi che pagano necessariamente lo scotto dello zelo agitatore delle avanguardie del tempo, finendo con il rimproverargli il "penoso silenzio" tenuto in occasione del "vergognoso attacco all'eredità di Wolker" contenuto nell'articolo *Dosti Wolker!*¹⁶. Teige dunque, secondo il parere di Štoll, si era sempre finto amico del popolo e marxista, ma in realtà aveva traviato per lungo tempo una generazione intera di letterati di tendenze proletarie con metodi subdoli e indiretti, e con un pensiero pseudo-socialista impregnato di un "cocktail poetista", per poi rivelarsi per quello che era realmente nel 1938, quando si era unito alla "linea antisovietica del campo reazionario ceco". In più di un'occasione infatti si fa riferimento al 1938, anno di attacchi molto duri (sebbene inferti ancora con il solo inchiostro degli articoli diffamatori) da parte dei comunisti ortodossi ai danni degli intellettuali di sinistra più indipendenti. Secondo l'interpretazione di Štoll attorno allo scioglimento dei

¹³ *Ivi*: 51-53. Proprio questo abbandono di Wolker, del '23, viene definito "importante spartiacque nella storia della poesia ceca moderna".

¹⁴ Le pagine in cui sono maggiormente concentrati gli strali contro Teige si trovano in *Ivi*: 61-66.

¹⁵ Teige ritornò più volte sul futurismo italiano e sulla figura di Marinetti in particolare. Tre sono i testi che gli dedica in modo specifico: Teige 1922a, Teige 1925 e soprattutto Teige 1929, nel numero speciale di "ReD" dedicato al futurismo. Pur riconoscendo il valore innovativo e di rottura del futurismo nel quadro dell'evoluzione artistica mondiale, Teige e l'avanguardia di sinistra che si riuniva intorno a lui furono sempre critici sulle posizioni politiche e sociali di Marinetti e compagni. Sui rapporti fra il movimento italiano e le terre ceche si vedano Šmejkal 1988, Dierna 1995, o ancora Křesálková 1995, nonché il più recente Tria 2010.

¹⁶ Štoll 1950: 66 e segg. e 91 e segg. Štoll si riferisce in particolare all'articolo *Dosti Wolker* (Černík, Halas, Václavek 1924-1925), i cui autori dichiarati (sebbene sulla rivista non ci fosse la firma) erano Artuš Černík, František Halas e Bedřich Václavek, e poi al successivo ulteriore attacco alla figura del poeta, "Jiří Wolker po desíti letech" (Hlž 1934). Dietro la sigla F. Hlž si celavano in questo caso Bedřich Fučík, di nuovo František Halas, Pavel Levit e Vilém Závada.

surrealisti cechi e alla reazione teighiana di *Surrealismo contro corrente* si era in sostanza realizzata quell'unione di orientamenti solo apparentemente divergenti, ma in realtà uniti da una profonda inimicizia verso il mondo sovietico. In modo prevedibile anche gli attacchi portati al culto di Wolker vengono dunque definiti come una "obiettiva cooperazione del trockismo con il fascismo"¹⁷.

Nelle pagine successive Štoll attacca altrettanto duramente il poeta František Halas¹⁸ e lo fa oggetto di una opposizione a Wolker ancor più strumentale e schematica di quella inventata nei confronti di Teige (si tratta del resto di due poeti, più facilmente confrontabili fra loro). Ma ad ogni modo rimane il teorico colui nel quale viene identificata la "pecora nera" della cultura della Prima Repubblica, il cancro più pericoloso, il verme nascosto nel paniere che aveva fatto marcire molti frutti, tanto più pericoloso in quanto si era espresso in merito a tutti i campi della creazione artistica e dell'attività intellettuale che bisognava, dopo il '48, sottoporre ad una stretta vigilanza e agli sforzi normativi della politica culturale stalinista.

2.2. Un disperato tentativo di difesa

Teige cercò di intavolare un contraddittorio civile con il suo accusatore, intessendo una ricostruzione filologica quasi disperata. Ne sono testimonianza le lettere della corrispondenza fra i due avversari, contenute nel terzo volume dell'opera scelta di Teige curata da Kalivoda, Brabec, Effenberger e Chvatík¹⁹, ed è per certi versi illuminante seguirne i dettagli. Nella lettera privata a Štoll del 10 aprile 1950 Teige reagisce alla pubblicazione, avvenuta su "Tvorbá" del 5 aprile, di un primo estratto della famosa relazione štolliana, stampato con il titolo *Od proletárské poesie k poetismu (Dalla poesia proletaria al poetismo)*:

¹⁷ *Ivi*: 96.

¹⁸ *Ivi*: 70-83. Non è nostro compito analizzare il destino e le peripezie critiche riguardanti un poeta come František Halas nelle nuove condizioni venutesi a creare dopo la presa di potere dei comunisti, ma è proprio attorno a questo poeta che si svolgerà una delle lotte più degne di nota per quanto riguarda la produzione lirica e la sua valutazione. Se consideriamo che quella attorno a Teige fu una lotta prevalentemente ideologica, è proprio Halas il poeta sul quale, soprattutto in Štoll, si concentreranno le accuse più frequenti e fu proprio Halas l'autore che molti rappresentanti della cultura progressista si preoccuparono di illuminare in una prospettiva non deformata, tanto che lo stesso Štoll negli anni Sessanta corresse in parte il proprio atteggiamento critico.

¹⁹ Si veda Teige 1994: 581-593. Come fanno notare Brabec ed Effenberger nei commentari da loro curati in fondo alla raccolta e dai quali traiamo le citazioni della corrispondenza Teige-Štoll, queste missive del teorico hanno a volte una forma diversa nella pubblicazione curata da Štěpán Vlačín (Štoll 1986: 249-264). Noi citeremo sempre da Teige 1994, la cui versione segue i dattiloscritti del lascito teighiano del PNP, ma dove i curatori hanno segnalato anche le differenze e i passi aggiuntivi presenti nell'edizione di Vlačín.

“Caro Ladislav Štoll, ho letto su Tvorba il tuo studio Dalla poesia proletaria al poetismo, e ti prego di concedermi di aggiungere con la presente lettera privata alcune osservazioni sulla questione in oggetto”²⁰. Queste “osservazioni” sono in realtà un lungo elenco di precisazioni circa la vera natura del rapporto fra Teige e Wolker, il ruolo effettivo dei vari rappresentanti del mondo culturale degli anni Trenta e perfino circa l’effettiva paternità di alcuni dei documenti citati da Štoll nella sua lunga filippica. Questa risposta mette fortemente in dubbio l’attendibilità del metodo esegetico dell’ideologo e rivela la parzialità tendenziosa della sua strategia: “oggi vengono spesso citati con fini polemici dei passaggi del manifesto di Wolker, e fra questi delle frasi che ho scritto io”²¹, precisa Teige. Se c’erano state delle divergenze

Con Wolker non le affrontavano ‘l’uno opposto all’altro’, bensì ‘l’uno insieme all’altro’. Se a volte e temporaneamente una qualche incomprensione ha gettato [...] una leggera ombra sulla nostra amicizia, questa amicizia è rimasta intatta anche dopo l’uscita di Wolker dal Devětsil [...] e credo di averne dato anche prova con l’intervento polemico a favore di Wolker che pubblicai con Nezval su Doba (I, 1934)²².

Con un’acribia filologica probabilmente ormai del tutto inutile il teorico accusato di essere l’origine di tutte le perversioni della cultura ceca ricostruisce dunque la realtà delle polemiche riguardanti gli attacchi a Wolker e le sue risposte in difesa del poeta scomparso nel 1924:

In un articolo polemico che scrisse in minor misura Nezval, e in maggior misura io, rifiutammo (su Doba I, 1934) nel modo più assoluto la critica negativa dell’opera di Wolker [...] abbiamo formulato poi nel modo più coscienzioso possibile il nostro giudizio sull’opera tutta di Wolker, ovvero un giudizio nel quale una valutazione positiva ed entusiasta prevale assolutamente su alcune riserve secondarie²³.

²⁰ Teige 1994: 581.

²¹ *Ivi*: 583. È questo uno dei casi più lampanti dei paradossi cui conduceva la violenza polemica di un ideologo ottuso come Štoll, che, in riferimento a “Proletářské umění” (“L’arte proletaria”, Wolker 1922), manifesto dell’arte proletaria firmato da Wolker ma scritto da questi insieme a Teige, utilizzò strumentalmente contro il teorico affermazioni che erano uscite proprio dalla sua penna, supponendo invece che fossero idee del poeta di *Host do domu*, e dunque dandole per condivisibili. Fra l’altro Teige nel luglio del ’27 era già tornato a descrivere le modalità di scrittura dell’articolo, evidenziando i brani di sua formulazione, in Teige 1927a.

²² Teige 1994: 583. Teige entra poi nei dettagli, citando a sua volta proprio uno degli articoli della campagna rivolta contro di lui e l’avanguardia, il riquadro redazionale del numero 13 di “Tvorba” in cui si diceva che “uno dopo l’altro si sono scagliati contro Wolker tutti i principali rappresentanti dell’oscurantismo culturale, a cominciare da Novák, Peroutka e Teige”, alla quale affermazione puntualmente egli ribatte “che ciò non è vero, e che, oscurantista o meno, non mi sono mai scagliato contro Wolker!”.

²³ Teige 1994: 584.

Teige difende poi nel suo complesso il valore dell'esperienza poetista, ormai a più di vent'anni dalla sua nascita, e rifiuta la stessa possibilità di aver potuto da solo influenzare l'andamento di tutta la poesia di una nazione, perché in realtà:

Valutare il poetismo significa analizzare l'opera molto varia di quegli autori (Nezval, Vančura, Biebl, Halas, Seifert, Hoffmeister, Závada, Novomeský, Karel Konrád), vale a dire i loro libri del periodo poetista [...] L'influsso di un poeta su un altro, la loro reciproca influenza, in poesia è sempre più forte dell'influsso di teorie formulate ex-post. È evidente che non avrei mai potuto indicare da solo la via a questa poesia, tanto più che il campo principale della mia attività era l'arte figurativa, e che di questioni letterarie mi sono potuto e a volte mi sono dovuto occupare solo occasionalmente. Ero – accanto a Nezval e a Václavek – uno, ma non certo l'unico portavoce teorico del poetismo²⁴.

Aggiunge poi con amara ironia, rispondendo a uno dei tanti addebiti del suo interlocutore: “In conclusione una nota meramente personale: non ho guidato i poeti cechi nella Parigi di André Gide, né nella Parigi di Romain Rolland. Credo di non aver mai guidato i poeti cechi”²⁵. La speranza di poter ancora imbastire un dialogo pacato, quasi costringendo il suo oppositore a un vaglio di polverosi documenti, diventa quasi ingenua in chiusura di lettera:

Credo che la maggior parte di ciò che questa lettera menziona si possa appurare con un confronto delle fonti letterarie e dei documenti [...] La lettera con la quale ho voluto comunicarTi alcune osservazioni fattuali [...] ha assunto dimensioni eccessive [...] Non dubito che Tu sia al corrente della maggior parte di esse, ma pur tuttavia, se lo desiderassi – sono a Tua disposizione, e basterebbe che Tu eventualmente mi lasciassi un messaggio telefonico dall'editore Girgal²⁶.

Evidentemente la necessità di ribadire la vera portata del proprio lavoro, l'urgenza di porre almeno in parte sotto una luce non deformata i dati storici e gli eventi cui aveva partecipato era troppo grande. Dopo aver chiuso la missiva con un “saluto amichevole” Teige non può dunque fare a meno di soffermarsi su alcuni altri argomenti che gli stavano a cuore, in un post-scriptum che per la sua forma convulsa e la massa di dati in esso concentrata testimonia l'urgenza di un'autodifesa che si fa sempre più pressante. Quello contenuto nella presente lettera è ormai un tentativo quasi disperato di rammentare agli avversari i suoi passati legami con due fra i capisaldi della loro stessa politica culturale, l'Unione Sovietica e Julius Fučík. Teige ricorda il suo impegno per la propagazione dell'arte sovietica, il suo primato di divulgatore dei vanti culturali dell'URSS (quali il cinema d'avanguardia, l'architettura costruttivista e la poesia rivoluzio-

²⁴ *Ivi*: 584.

²⁵ *Ivi*: 586.

²⁶ *Ivi*: 586. Otto Girgal era un editore per cui Teige iniziò a lavorare nel 1947, nella collana d'arte da lui fondata Orloj.

naria di Majakovskij), o ancora la sua partecipazione alla prima delegazione di intellettuali cecoslovacchi in visita a Mosca nel 1925. Tutte argomentazioni che all'inizio degli anni Sessanta i suoi difensori porteranno a loro volta come prove in suo favore, ma che nella violenza della lotta politica dei primi anni Cinquanta hanno un peso troppo limitato rispetto a quelle che erano state le sue successive prese di posizione contro l'accademismo dell'arte sovietica o a scritti quali *Surrealismo contro corrente* del '38. Per quanto riguarda Fučík, Teige ricorda la sua amicizia con l'intellettuale comunista ucciso dalla Gestapo, che fra l'altro non aveva sempre avuto un atteggiamento negativo nei riguardi del Devětsil, come invece riviste quali "Tvorba" avevano fatto intendere²⁷. Con toni forse non troppo onorevoli, ma dettati dalla situazione drammatica, Teige ricorda poi come, nella polemica seguita alla famosa dichiarazione dei sette scrittori comunisti del 1929, egli si era schierato insieme ad altri intellettuali di sinistra dalla parte del partito, e si aggrappa addirittura a una vecchia promessa del ministro dell'informazione Václav Kopecký: "Qualche anno fa il ministro Kopecký ha detto che il partito non avrebbe mai dimenticato il pronunciamento di quegli autori che lo hanno sostenuto nel momento della crisi più dura"²⁸. Purtroppo per Teige però nel 1950 il PCC ricordava o dimenticava meriti e insubordinazioni secondo criteri nuovi e più stringenti, dettati dall'intensa lotta politica interna ed esterna che stava portando ai processi politici e alle carcerazioni di molti intellettuali e funzionari.

Ad ogni modo in fondo a questa appendice del post-scriptum Teige sembra quasi adeguarsi all'aura di santificazione politica con la quale il regime aveva circondato il giornalista comunista 'martire', e ribadisce la sua amicizia e un seppur minimo legame con Fučík anche durante la clandestinità della seconda guerra mondiale, con toni quasi patetici rispetto a quelli tutt'altro che concilianti usati da Štoll:

Le polemiche che sono poi sorte fra di noi non ci resero nemici, come forse posso dedurre dal fatto che durante la guerra Fučík mi chiese di curare la copertina e la veste tipografica del libro su Zeyer che stava preparando, e che nella lettera da lui scritta in clandestinità, che Girgal mi fece leggere, si espresse con lodi e gratitudine circa questo mio lavoro grafico²⁹.

L'ideologo destinatario di questa accorata e dettagliata lettera sembra però poco disponibile ad una discussione filologica, come si deduce dalla sua rispo-

²⁷ Come proprio Teige ricostruisce in questo suo denso post-scriptum, Fučík era all'inizio molto critico con il Devětsil, ma poi entrò nel gruppo e scrisse cose che erano vicine alla sua poetica o ne lodò comunque l'operato, per staccarsene di nuovo dopo il II congresso internazionale della letteratura rivoluzionaria, svoltosi a Charkov nel novembre del 1930, congresso che influenzò in modo analogo anche Bedřich Václavěk e sancì l'inizio della fine del sogno di collaborazione fra avanguardia e linea culturale ufficiale del partito.

²⁸ *Ivi*: 587.

²⁹ *Ibid.*

sta del 21 maggio 1950: “Egregio Karel Teige, nella Tua lettera mi fai notare una serie di dettagli fattuali [...] Per la maggior parte mi sono già noti. Questi dettagli però non possono cambiare nulla della concezione generale e, sono convinto, veritiera della mia descrizione dei fatti”, concezione che si baserebbe su differenze sostanziali e non su singoli e quasi casuali vicende personali, come Štoll spiega bene oltre:

Qui non si tratta delle forme assunte dai rapporti personali, di cedimenti temporanei o di influssi personali derivanti da personali amicizie o inimicizie. Dal punto di vista di una critica storica qui si tratta della disposizione ideologica generale e dell'essenza caratteriale di una persona [...] fin dall'inizio erano qui in gioco due concezioni di principio: quella di Wolker, che era nella sua sostanza proletaria e internazionalista, e la Tua, che fin dal principio era borghese e cosmopolita...³⁰.

Queste parole fanno intendere quanto limitato fosse lo spazio per qualsiasi ricostruzione storica accurata, ma la chiusura si fa ancora più netta quando Štoll menziona direttamente gli errori ritenuti imperdonabili, gli scritti meno graditi, e il momento più controverso, ovvero la scissione nel campo della sinistra intellettuale successiva alla pubblicazione del libro di André Gide *Retour de l'URSS*:

Oggi, dopo trent'anni di evoluzione storica è divenuto evidente che la linea della Tua evoluzione ha condotto dalla rivista Disk fino alla difesa del turpe libro di André Gide, a un atteggiamento bretoniano trockista, a Surrealismo contro corrente, ad articoli come Entartete Kunst [...] così per esempio anche la tua firma sulla protesta contro la dichiarazione dei sette si svela essere un semplice momento di *sbandamento*, motivato dall'amicizia personale con Fučík, e non una *tendenza*³¹.

Come a dire che i meriti di Teige sono gocce casuali nell'oceano dei suoi difetti strutturali. Dopo aver delineato chiaramente la gravità della situazione del teorico agli occhi del partito Štoll gli rinfaccia di nuovo la cattiva influenza avuta su tutta una generazione, e chiede esplicitamente un pubblico atto di pentimento:

In questo caso è decisivo l'avvenimento che non citi, e cioè che [...] nel fatale frangente del 1937 [...] allorché André Gide si comportò come volgare calunniatore [...] e Romain Rolland come difensore della terra del socialismo e della politica staliniana, che in quel momento decisivo Tu ti sei schierato con André Gide [...] il tuo influsso nel campo della cultura progressista era ancora notevole e molte persone incerte, che credevano in te come a persona progressista, rimasero tragicamente disorientate. Sotto quest'aspetto la Tua responsabilità è grande, e non puoi scrollartela di dosso accennando ad alcuni singoli meriti nella tua compartecipazione alle lotte del campo progressista. Dopo un'esperienza storica così importante e tragica e dopo una simile lezione, da una persona onesta ci si poteva aspettare solo una cosa: un'autocritica sincera, che andasse in profondità³².

³⁰ *Ivi*: 588.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

Nella lettera successiva, datata 26 maggio 1950, in risposta a toni così poco condiscendenti e dopo l'avvenuta pubblicazione in libro della lezione *Trent'anni di lotte*, Teige fa trasparire amari toni di autocritica. L'inizio della missiva mostra ancora lo spirito combattivo di un filologo che non riesce ad accettare un metodo d'interpretazione tanto approssimativo:

Nel frattempo è uscito il Tuo libro, che manipola alcuni fatti selezionati unilateralmente in un modo che fa apparire del tutto persuasiva la tua interpretazione dei singoli avvenimenti. Ho dei dubbi sulla concezione generale e su molti particolari della tua ricostruzione, poiché la quantità di fatti che trascuri o interpreti in modo inadeguato pone l'argomento in questione sotto tutt'altra luce. E in modo totalmente arbitrario vengono manipolati simili fatti anche negli articoli che il settimanale Tvorba pubblica su questi temi³³.

Teige si sofferma su alcuni dettagli relativi all'intervento sull'*affaire Gide* che egli aveva letto nel 1937 alla serata organizzata al club praghese Přítomnost³⁴, cercando di circoscrivere ulteriormente i confini del parziale sostegno da lui espresso in quell'occasione ad alcune delle critiche dell'intellettuale francese, e osserva a riguardo: "tutti e tre i capitoli della mia relazione erano un tentativo di confutare le critiche di Gide"³⁵.

Ma ciò che in assoluto danneggiava maggiormente Teige in termini di accettabilità politica era la *brochure* del 1938 *Surrealismo contro corrente*, atto d'accusa contro lo stalinismo internazionale con il quale si era opposto allo scioglimento unilaterale del Gruppo surrealista praghese ad opera di Nezval e aveva attaccato ormai senza mezzi termini la deriva dogmatica della stampa comunista cecoslovacca e la decadenza artistica dell'Unione Sovietica. In questa lettera del 1950, circa questo suo precedente intervento acuto e coraggioso, Teige si ritrova invece costretto a scrivere: "So che il contenuto di *Surrealismo contro corrente* è indifendibile". Egli deve poi ricordare la lettera di parziale autocritica spedita con una certa apprensione subito dopo la liberazione dall'invasione nazista:

Subito dopo la rivoluzione di maggio [si intenda: la liberazione di Praga dall'occupazione nazista] ebbi occasione di parlare sull'argomento all'ufficio dell'agitprop con L. Čivrný, e su sua esortazione riassunsi quella nostra conversazione in una nota spedita all'ufficio centrale dell'agitprop del PCC. Era una lettera totalmente schietta, non posso però affermare che, già solo per la sua brevità, fosse un'autocritica che andasse fino in profondità³⁶.

Segue un elenco dettagliato di varie circostanze che, secondo Teige, testimoniarebbero dei buoni effetti sortiti nell'ambiente politico e culturale dell'epo-

³³ *Ivi*: 589.

³⁴ Organizzata nel gennaio del 1937 per discutere la ricezione ed interpretazione di *Retour de l'URSS*. All'epoca il suo intervento non venne pubblicato. Ora si trova sia in Teige 1969: 626-631 che parzialmente in Pfaff 1993: 78-81.

³⁵ Teige 1994: 590.

³⁶ *Ivi*: 590.

ca da questa sua parziale sconfessione³⁷. Sfortunatamente questa lettera all'*agit-prop* è andata persa, e il teorico non può far altro che ricorrere a una sommaria ricapitolazione di un documento che avrebbe forse potuto confermare la sua attestazione di pentimento:

Il contenuto di quella nota [...] era approssimativamente il seguente:

Constato di non essere mai stato membro del partito, già per il solo fatto che sono cosciente di non esservi qualificato a causa della mia mancanza di disciplina, ma che in considerazione del lungo periodo di collaborazione con il Fronte di sinistra e simili associazioni mi rincresceva sinceramente di essermi ritrovato per colpa mia nel 1937-1938 in conflitto con la stampa comunista. Che ero altresì consapevole che le opinioni politiche espresse in Surrealismo contro corrente erano sostanzialmente scorrette [...] Che in definitiva la mia posizione nei confronti di quella brochure e di tutte le simili esternazioni risalenti a quel periodo era sostanzialmente negativa. [...] So che con quella brochure e con il mio comportamento degli anni 1937-1938 mi sono totalmente screditato dal punto di vista politico³⁸.

Come si è già scritto in nota, la forma delle lettere che i curatori hanno tratto dall'archivio teighiano differisce leggermente dalla versione presente nell'edizione degli scritti di Štoll curata da Vlašín, che comprende ulteriori passaggi nei quali questi toni di autoumiliazione raggiungono livelli perfino imbarazzanti³⁹:

Se spesso ho osato esprimere pubblicamente le più varie e immediate teorie politiche, senza considerare la penosa insufficienza della mia visione e della mia formazione politica, ciò è stato conseguenza di un debole spirito autocritico, e me ne vergogno. Mi vergogno per i miei temerari sproloqui da caffè sulla politica, per le mie diagnosi e previsioni insipienti e irresponsabili⁴⁰.

E in un altro passo tratto dall'edizione di Vlašín Teige si esprime ancora sul suo pamphlet, accondiscendendo ulteriormente alle accuse a lui rivolte: "la mia comprensione dei fattori politico-tattici è spesso carente. Hai scritto che con quella brochure sono giunto a un atteggiamento bretoniano trockista⁴¹. Sì, Surrealismo contro corrente è, salvo alcune piccole eccezioni, scritto sotto la forte influenza dell'ideologia di Breton" e ancora circa il suo presunto traviamiento ideologico confessa: "in quel mio grave momento di esitazione è oggettivamente evidente un forte sbandamento in direzione del trockismo, ma mi sono ben presto allontanato da quella strada sbagliata"⁴².

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ivi*: 590-591.

³⁹ Sulla base dei documenti disponibili non è stato possibile definire se le copie effettivamente inviate a Štoll fossero diverse dalle versioni conservatesi al PNP.

⁴⁰ *Ivi*: 593.

⁴¹ Definizione usata da Štoll nella sua summenzionata lettera del 21 maggio 1950.

⁴² *Ivi*: 592.

Quale che sia la versione effettivamente spedita a Štoll, in chiusura di questa accorata ricostruzione Teige recupera toni di maggiore dignità e, nonostante l'enorme pressione che doveva sentire in quei frangenti, riesce a riaffermare quella che ai suoi occhi è una verità lampante, vale a dire che è un errore rigettare per motivi politici l'arte moderna:

Le mie opinioni sull'arte, soprattutto per quel che concerne la creazione contemporanea, sono come ben sai in netto contrasto con l'estetica e la critica al giorno d'oggi dominanti. Infatti non nelle questioni politiche, ma proprio qui, nelle opinioni specialistiche legate all'arte e all'estetica sta secondo me oggi il fulcro dei contrasti e delle controversie [...] Sono sostanzialmente convinto della correttezza delle mie opinioni sull'arte, e sono certo che esse siano in accordo con il materialismo dialettico [...] vedo in Picasso uno dei fenomeni più mirabili della storia dell'arte [...] e considero al contrario uno sciagurato errore il fatto che l'arte di questo tipo sia condannata e vietata come formalista e decadente⁴³.

Nel complesso si tratta dunque di un drammatico tentativo di autodifesa, segnato inevitabilmente dalle ingrate condizioni del momento, in cui il teorico, impossibilitato a lavorare, messo pubblicamente alla berlina sugli organi di stampa comunisti, intimorito dai numerosi interventi nella vita privata delle personalità sgradite al partito, deve per forza di cose adottare una strategia di difesa in parte compromissoria. Pur tuttavia egli riesce a rimanere fedele al nucleo del proprio pensiero, sacrificando l'ormai indifendibile aspetto prettamente politico pur di riaffermare il diritto all'esistenza dell'arte moderna.

Sarebbe ingenuo fondare esclusivamente su tali documenti personali un giudizio sulla statura morale di un uomo messo così duramente sotto pressione. È comunque un dato di fatto che, sulla scorta di queste condanne perentorie e di queste antitesi manichee vanamente contestate da Teige nella propria corrispondenza privata, fu intrapresa una vera e propria campagna diffamatoria su uno degli organi ufficiali di stampa del partito, quella "Tvorba"⁴⁴ a cui egli stesso aveva collaborato e che pubblicò una serie di articoli che gettavano fango non solo sul primo teorico dell'avanguardia, ma sul movimento avanguardista *in toto*, inaccettabile negli stretti schemi valutativi della politica culturale stalinista. La serie di articoli diffamatori, a firma di vari oppositori più o meno di rilievo dell'arte moderna, culminò in una sorta di 'capolavoro' retorico firmato da Mojmír

⁴³ *Ivi*: 591.

⁴⁴ Era il settimanale di politica culturale del comitato centrale del partito, pubblicato, dopo la liberazione dai nazisti, dal 1945 fino al 1952, quando fu chiuso per "eccesso di dogmatismo" collegato proprio a campagne troppo zelanti come quella contro Teige. Ricominciò a uscire nel '57, ma la sua nuova vita durò solo fino al 1962. Con l'avvento della normalizzazione husákiana risorse per farsi subito organo sostenitore del nuovo corso antiliberal. Si riallacciava, almeno per il nome, alla "Tvorba" diretta prima da F. X. Šalda, poi da Julius Fučík nel periodo precedente alla seconda guerra mondiale. Dal '48 in poi si fece dunque promotrice, per mezzo delle penne dei vari Štern, Štoll e Taufer, della propagazione della concezione stalinista dell'arte e della cultura come strumenti di propaganda e di lotta politica.

Grygar, che su tre numeri successivi del settimanale sottopose a un'analisi astiosa e pregiudiziale l'opera scritta, l'attività pubblicistica e l'eredità tutta di Teige, tanto che perfino il campo dei dogmatici criticò tali eccessi polemici e il settimanale dovette essere chiuso. Ad ogni modo, grazie a questa campagna (almeno in origine sostenuta anche da Štoll) per qualche tempo sarà difficilissimo pronunciarsi pubblicamente in senso anche solo parzialmente positivo su qualsiasi cosa fosse collegata con il nome dell'autore di *Surrealismo contro corrente*.

2.3. Gli attacchi sulla stampa

Appena un paio di mesi dopo la lettura della famigerata filippica di Štoll, sul numero 13 di "Tvorba" del 29 marzo, dedicato al cinquantesimo anniversario della nascita di Wolker, esce un articolo a firma di Jan Štern⁴⁵ dal titolo *Revolucionář a myslitel (Rivoluzionario e pensatore)*, con cui il redattore contribuisce all'omaggio wolkeriano e approfitta per confermare lo stereotipo štolliano che vede nell'opposizione Wolker-Teige uno degli assi portanti della lotta per la vera poesia socialista⁴⁶:

Da noi, ancora vivo Wolker, colui che era già il capobanda dei futuri poetisti strombazzava teorie reazionarie sulla 'poesia assoluta e fantastica', faceva appelli ai nostri poeti proletari affinché traessero insegnamento dagli snob parigini e liquidava sprezzante la poesia di Wolker come "comunissima poesia filistea e social allegorica, 'di tendenza'..."⁴⁷.

⁴⁵ Štern 1950. Uno dei redattori del giornale dal '47 alla sua chiusura nel '52, con un passato in campo di concentramento e una partecipazione diretta alla sollevazione di Praga del maggio '45 contro i nazisti. La sua opera letteraria è segnata, a parere della critica, da "una forte impronta retorica". Fra i vari danni arrecati dalla sua miopia intellettuale si ricordi la condanna a Jiří Kolář e al suo diario poetico *Roky v dnech*, nel 1949, per le cui vicende si veda ad esempio Kusák 1998: 352-353.

⁴⁶ Alle pagine 291-292 del suddetto numero inizia il panegirico all'indirizzo dell'autore di *Těžká hodina*, con l'articolo di Stanislav Neumann (nipote di S. Kostka Neumann) dall'eloquente titolo *Básník lásky bojující (Il poeta dell'amore militante)*. Alle pagine 300 e 301 viene poi ristampato un intervento dell'altro intoccabile del Pantheon socialista cecoslovacco, Julius Fučík, che nel 1925, su "Avantgarda", aveva scritto *Básník, otevirající epochu (Un poeta che inaugura un'epoca)*, in difesa dell'eredità di Wolker messa a repentaglio, secondo la già citata redazione di "Tvorba", "da tutti i principali rappresentanti dell'oscurantismo nella cultura, a cominciare da Novák, Peroutka e Teige, per continuare con B. Fučík e per finire con V. Černý e i nostri dinamoarchisti. La posizione assunta nei confronti di Wolker è divenuta pietra di paragone della posizione che si assume verso l'arte rivoluzionaria e il socialismo in generale", come si preoccupa di specificare il riquadro dell'introduzione redazionale.

⁴⁷ Štern 1950: 305. Le parole fra virgolette citate da Štern sono tratte dalla postfazione alla seconda raccolta poetica di Jaroslav Seifert, *Samá láska*, uscita nel 1923, che fu attribuita da Štoll a Teige e additata come preoccupante ed emblematico segnale

Anche con questo articolo viene dunque riproposto lo scenario della lotta di classe proiettata in modo immediato nel campo letterario, l'inaccettabilità della "poesia pura" di fronte a quella di tendenza al servizio della causa, lo snobismo della capitale francese quale fonte di perdizione per i poeti proletari, l'"odio" di Teige per lo sfortunato autore di *Svatý Kopeček*. Nel numero successivo, del 5 aprile, viene pubblicato il già citato estratto della relazione di Štoll, con il richiamo all'imminente pubblicazione del relativo volume per la casa editrice Orbis, mentre a partire dal 31 maggio, sui numeri 22, 23 e 24, troviamo un'estesa analisi della situazione dell'architettura cecoslovacca⁴⁸. Qui un piccolo pool (Antonín Černý, Jaroslav Hlavsa e Jiří Klen) si incarica fra l'altro di criticare le idee teighiane sul costruttivismo quale modello di architettura funzionale e razionale al servizio del popolo lavoratore, opponendo ad esse una "concezione classista della bellezza". È infatti venuto il momento, come apprendiamo dall'introduzione redazionale a questo attacco all'architettura d'avanguardia, di "definire la direzione per il futuro sviluppo della nostra architettura", in quanto "negli ultimi tempi sono state più volte rilevate alcune questioni non pienamente chiarite e delle tendenze errate [...] presenti nelle nostre riviste di architettura"⁴⁹. Sia nella prima che nell'ultima delle tre parti sono poi presenti attacchi diretti al teorico, che aveva dichiarato l'architettura essere una branca della scienza e non uno dei settori della produzione artistica, privandola così (e ciò risulta inaccettabile agli occhi dei suoi oppositori) di qualsiasi sostegno ideologico, quindi anche di un contenuto di classe pronto all'uso dei dogmatici di turno. Questi ultimi vedevano invece l'unica via da seguire nel recupero della tradizione nazionale accademica e nell'insegnamento tratto dalle "enormi esperienze dell'architettura sovietica". Oltre a rimproverargli di aver privato l'architettura della sua sostanza artistica⁵⁰, che dovrebbe andare inevitabilmente incontro al gusto estetico della classe lavoratrice, i tre autori fanno riferimento a una serie di circostanze che inseriscono le scienze costruttive in un quadro generale di "costruzione del nuovo mondo". Questo quadro storico chiarisce il motivo di tanta insistenza su un aspetto della produzione teighiana a prima vista poco pericoloso e al quale egli si era dedicato

della sua influenza sulle pure radici proletarie del poeta di Žižkov, per poi diventare uno dei punti fermi più frequentati dalla critica settaria negli attacchi al teorico. Fatto sta che quella prefazione nella prima edizione del '23 è effettivamente firmata in modo collettivo dal Devětsil, e secondo Teige fu scritta in realtà da Nezval, come il teorico stesso specifica in una delle summenzionate lettere private al suo principale accusatore (Teige 1994: 581-586).

⁴⁸ Černý, Hlavsa, Klen 1950a, Černý, Hlavsa, Klen 1950b, Černý, Hlavsa, Klen 1950c.

⁴⁹ Černý, Hlavsa, Klen 1950a: 529.

⁵⁰ Il che sarebbe frutto della necessità imperialistica di "liquidare l'arte" con una vuota fraseologia di sinistra, privando l'architettura del suo ruolo di "parte integrante della sovrastruttura ideologica". Infatti "La liquidazione dell'arte operata da Teige non ha altro scopo che eliminare un'importante arma del progresso in un momento in cui gli scontri di classe giungono all'apice". *Ivi*: 530.

intensamente solo per un periodo piuttosto limitato. Dopo la dichiarazione, quasi d'obbligo, secondo cui "Il diffondersi del costruttivismo in architettura non è altro che il parallelo della nascita dei movimenti decadenti negli altri settori dell'arte"⁵¹, gli autori aggiungono che "Da noi la congiunzione e la piattaforma comune di tutti questi movimenti è simboleggiata in modo diretto dalla figura di Karel Teige". Subito dopo gli si rimprovera una visione meccanizzata e inumana della nuova architettura socialista, che egli descriverebbe come il dominio di enormi casermoni in cui regna l'alienazione e la distruzione di ogni concetto tradizionale di focolare domestico, famiglia e patria. È la famosa, a volte fraintesa, immagine delle "cellule abitative", dell'"appartamento minimo" che anche Štoll aveva già criticato e che secondo i detrattori porterebbe ad una specie di "Russia americanizzata". Questo aspetto è particolarmente interessante in quanto è uno dei punti più controversi della visione teighiana della realtà concreta, delle condizioni abitative del socialismo da realizzare in futuro, tanto che ancora nel 2003 tornerà a scatenare una polemica sul settimanale "Literární noviny"⁵² circa la presunta disumanità di un teorico che avrebbe proposto a modello di vita comunista un alveare robotizzato di famiglie disgregate⁵³.

Secondo gli autori dell'articolo di "Tvorba" è necessario smascherare queste maligne idee del teorico, in quanto "i loro effetti in alcuni campi si sentono ancora oggi" (viene fatto il nome di Jaromír Krejcar, architetto poi costretto ad emigrare) e poiché ancora dopo la guerra egli ha potuto diffondere la sua concezione, ad esempio nella prefazione al libro dell'architetto Ladislav Žák *Obytná krajina* (*Paesaggio abitativo*)⁵⁴. Il libro in questione tocca fra l'altro alcuni temi di note-

⁵¹ *Ivi*: 529 e 530.

⁵² In un suo articolo per "Literární noviny" (Zizler 2003a) il giornalista Jiří Zizler menziona il teorico, fra le altre osservazioni poco lusinghiere, per "le terribili e disumane visioni infernali di Karel Teige risalenti al periodo delle sue teorie dell' 'appartamento minimo' e dell' 'architettura di sinistra e di destra' ". A queste ed altre parole non proprio adulatorie ha risposto il Gruppo dei surrealisti cechi e slovacchi (con a capo Jan Švankmajer) sulla stessa rivista con il deciso articolo *Myslet (na) prašivinu* (Skupina 2003). Fra l'altro i surrealisti tracciano una equivalenza abbastanza diretta e poco lusinghiera fra i metodi esegetici di Zizler e quelli usati in "Tvorba" da Grygar o Sgall, e lo invitano a studiare, se ne è all'altezza, la complessa opera teighiana. Forse la parte più interessante della polemica è comunque l'ulteriore risposta del giornalista (Zizler 2003b). Basterà citare le righe conclusive di questa contro-risposta: "Karel Teige è stato un artista di valore, un profondo conoscitore dell'arte moderna e un teorico di arte figurativa di grande levatura. Lo studio della sua opera è imprescindibile. Non gli si può però assegnare secondo il mio modo di vedere un ruolo canonizzato e aproblematico di icona e simbolo della lotta per la libertà".

⁵³ Si veda almeno l'antologia Teige, Kroha 1969, per sincerarsi di quanto Teige fosse invece assolutamente contrario ai casermoni abitativi di stampo sovietico, da lui considerati inumani, ma che purtroppo si diffonderanno in buona parte dei paesi del Patto di Varsavia. Il testo più interessante sulla questione (*Vývoj sovětské architektury*) è del 1936 (*Ivi*: 7-83).

⁵⁴ In italiano si può leggere questa prefazione in Teige 1982b: 223-245.

vole portata: l'impatto antiecológico dell'edificazione del comunismo, la rovina della campagna a causa dell'eccessivo sviluppo dell'industria pesante e quello che il regime avrebbe poi chiamato "socialismo pannaturalista", ovvero l'attenzione prioritaria per la natura che il PCC considerava una tendenza deviazionistica contraria ai reali bisogni economici del paese. Nella parte finale dell'articolo si giunge così alla valutazione complessiva del punto di vista teighiano, sulla base del seguente sillogismo⁵⁵: Teige è a favore di un'architettura funzionale, non-artistica e non-classista, basata sulle esigenze del tanto esecrato "uomo in generale"; egli poi scrive la prefazione al libro di Žák, in cui si delineano le conseguenze nefaste dell'industrializzazione forzata delle campagne e si criticano le basi dei piani quinquennali (il passaggio a forme più alte di produzione, la meccanizzazione dell'agricoltura...). Tutte queste idee sarebbero però antirivoluzionarie, in quanto "La realizzazione dei precetti di Žák, orientati contro la costruzione dell'industria pesante, significherebbe la fine dell'edificazione del socialismo". Visto che il suddetto Žák avrebbe in realtà scritto "sotto l'influsso di Teige" e che del libro si giunge a supporre addirittura "Ladislav Žák non [...] è il suo reale autore", ne consegue che le idee di Teige sono contrarie all'edificazione del socialismo.

La campagna di stampa che stiamo analizzando proseguì per diversi mesi ed ebbe una varietà tematica molto ampia, di modo da non tralasciare nessuno dei settori in cui Teige o il pensiero avanguardista avrebbero potuto ostacolare la costruzione di una cultura addomesticata. Sui numeri 29 e 30 di "Tvorba" (del 19 e 26 luglio) leggiamo infatti *K současné situaci ve výtvarném umění* (*Sulla situazione odierna nell'arte figurativa*), a firma di Vladimír Šolta⁵⁶; dopo aver trattato l'eredità culturale in generale, la letteratura al servizio della causa e l'architettura viene così affrontato anche un'altro dei campi in cui Teige aveva lasciato un'impronta difficilmente trascurabile: l'arte figurativa. Il discorso si fa qui fin troppo chiaro, in quanto è evidente la totale inaccettabilità di un teorico sostenitore dell'arte modernista nelle sue declinazioni 'pure' e anti-ideologiche, che sin dai manifesti del poetismo aveva dichiarato chiusa l'epoca delle opere artistiche al servizio di tendenze ideologiche o riempite di contenuti politici, e che era nel novero di quanti "nelle stravaganze e nelle fantasticherie cubiste e surrealiste vedevano erroneamente 'la rivolta'"⁵⁷. Nessuna sorpresa dunque nella ricostruzione che Šolta fa dello sviluppo della produzione figurativa in Cecoslovacchia, delle rispettive fasi di progresso nel campo realista e delle infezioni antiumanistiche di cubismo e surrealismo, o nella citazione dei grandi classici ottocenteschi da imitare (da Aleš a Mánes, da Myslbek a Brožík) e dei collaboratori di Teige da condannare (Toyen, Štyrský, parzialmente Otokar Mrkvička)⁵⁸.

⁵⁵ Černý, Hlavsa, Klen 1950c: 581-583.

⁵⁶ Šolta 1950a e Šolta 1950b.

⁵⁷ Šolta 1950a: 690.

⁵⁸ Quello del tipografo e artista figurativo Mrkvička è un nome da ricordare, in quanto sarà una delle voci che, ancora nei poco chiari anni Cinquanta, spenderà delle prudenti parole di lode per Teige, con il quale aveva a lungo collaborato su vari progetti di grafica editoriale.

Bisognerà poi aspettare il luglio del 1951 per trovare un altro intervento in cui gli accenni a Teige siano corposi, quello *Stalinovy práce o jazykovědě a pražský lingvistický strukturalismus (I contributi di Stalin alla linguistica e lo strutturalismo linguistico praghese)* in cui Petr Sgall⁵⁹ esprime la critica ufficiale allo strutturalismo cecoslovacco, la condanna dell'“emigrato antisovietico, cosmopolita e trockista mascherato, vero spirito maligno della nostra linguistica, Roman Jakobson”⁶⁰ e la sconfessione di uno dei lati teorici meno noti di Teige, il suo pensiero sulla lingua⁶¹. Secondo Sgall, fra l'altro, Jakobson “nella linguistica ha svolto lo stesso ruolo che ha avuto K. Teige nella scienza e nella critica letteraria”⁶². È lapalissiano che le funzioni della lingua nel pensiero di Jakobson e le correlate idee di non-tendenziosità e autonomia della nuova poesia negli scritti di Teige non fossero conciliabili con le tesi staliniane sui legami fra lingua, pensiero e condizioni storiche o sulla “purezza” delle lingue nazionali. La prospettiva teighiana in merito all'evoluzione della lingua poetica porterebbe

⁵⁹ Sgall 1951. Sgall, come poi altri detrattori di Teige, corresse in parte le sue accuse contro il grande linguista russo già nel 1956 (Sgall 1956). Si vedano in particolare le seguenti parole: “nel mio articolo (soprattutto nella versione in cui uscì su *Tvorba*) sono presenti alcune accuse sommarie unite a formulazioni inutilmente virulente, relative soprattutto a Jakobson. Senza considerare le opinioni politiche di Roman Jakobson, bisogna riconoscere che nei suoi voluminosi lavori scientifici è presente molto materiale di valore e molte idee scientifiche originali”.

⁶⁰ Sgall 1951: 674. Troppo complicato sarebbe qui fornire un compendio appena sufficiente dei destini dello strutturalismo, delle ritrattazioni forzate di studiosi come Jan Mukařovský e dei ‘ritorni’ degli anni Sessanta. Per il rapporto fra questa scuola di pensiero e le ricadute politiche più dirette del nuovo corso politico su di essa si veda almeno Kusák 1998: 329-332, o l'interessante intervista a Chvatík, uno dei rappresentanti del recupero del pensiero strutturalista nei Sessanta, contenuta in Chvatík 2001: 175-196. Nei seguenti capitoli avremo comunque modo di soffermarci almeno su alcuni dei momenti del recupero del pensiero strutturalista.

⁶¹ A tal proposito si legga l'interessante (per quanto segnato dalla tipica verve avanguardistica dell'epoca) Teige 1930a: 92-122. L'articolo dal titolo *Slova, slova, slova (Parole, parole, parole)* è comunque del 1926, e in questo *excursus* poetista sulla funzione delle parole, sull'evoluzione della forma grafica della stampa e sulla posizione dei movimenti modernisti (*zaum'*, dada, futurismo...) nei confronti del potere della parola Teige annuncia il futuro dominio di una lingua dei segni, di un “linguaggio delle bandiere”, di un nuovo linguaggio universale che sarà, piuttosto che un sistema grammaticale, un'araldica, un sistema ottico. Questa visione giocosa ed entusiasta di un nuovo esperimento della lingua poetica radicalizzava sia gli esperimenti post-Rimbaud nella produzione in versi, sia tendenze internazionali dell'epoca in spirito poliglotta e cosmopolita, sia proprio gli input jakobsoniani sulla lingua come sistema convenzionale di segni le cui caratteristiche funzionali sono differenti a seconda dei fini poetici o pragmatici. Al tutto sottendeva la prospettiva di una “liberazione della parola” dall'ideologia, dalla morale, da qualsiasi tesi, la possibilità di una letteratura universale e di una nuova poesia “della luce, del colore, del profumo, del suono, del movimento, dell'energia”. Tutte idee assolutamente inaccettabili nella Praga del 1951.

⁶² Sgall 1951: 674.

“i poeti solo a sfoggio di destrezza verbale, a un vuoto gioco con le parole, alla liquidazione della vera poesia”⁶³.

Quasi tutti i possibili campi di indagine del suo pensiero erano così stati toccati singolarmente, e la sua autorità messa in scacco in modo frammentario, ma conseguente.

2.4. Il ‘capolavoro’ di Grygar

Si arriva così all’ottobre del 1951 (Teige muore il primo del mese) ed è opportuno fare un’analisi più approfondita di quello che rappresenta il climax riassuntivo di tale campagna diffamatoria, l’articolo in tre puntate di Mojmír Grygar⁶⁴ *Teigovština – trockistická agentura v naši kultuře* (*La teigovština – agenzia del trockismo nella nostra cultura*)⁶⁵. Queste pagine portano a compi-

⁶³ *Ivi*: 676. Fra gli espliciti riferimenti a Stalin nel testo di Sgall: la lingua come fenomeno legato direttamente con il pensiero di un dato popolo e con la sua storia, la lingua che non è parte della sovrastruttura e non è plurifunzionale, ma che invece deve servire solo alla chiara comunicazione fra tutti gli strati del popolo, dal cui puro idioma (non inficiato da forestierismi) bisogna trarre ispirazione. In italiano si può confrontare Stalin 1968.

⁶⁴ La figura di questo intellettuale è tanto più importante in quanto fu protagonista forse del caso più eclatante di autocritica ufficiale nei confronti di Teige. Negli anni Sessanta infatti pubblicherà un commento molto positivo alla riedizione dell’opera del teorico, riconoscendo i propri errori di gioventù (Grygar 1964, su cui torneremo più avanti). Lo sviluppo di Grygar fu all’inizio influenzato da personalità come A. Kolman e L. Štoll e nella sua attività di critico letterario egli sostenne attivamente la politica culturale del partito, anche se studiò filologia ed estetica con Mukařovský dal ’47 al ’52 e ne fu poi assistente. L’influenza del grande estetico si fece comunque sentire quando nei Sessanta Grygar, sotto altre condizioni politico-culturali, prese parte al recupero del pensiero strutturalista praghese, per poi finire ad Amsterdam come professore ospite, e decidere saggiamente di rimanervi dopo l’arrivo dei carri armati sovietici. Come riportato ad esempio in Bauer 2009: 344-345 lo stesso Štoll già agli inizi degli anni Sessanta lo accomunava a Sus o Chvatík come pericoloso rappresentante del revisionismo strutturalista. Riguardo alla sua scelta per la compilazione dei tre articoli che dovevano distruggere definitivamente Teige, in una conversazione privata Zdeněk Pešat ci ha ricordato come in quei mesi si attuasse una specie di ricerca forsennata “per i corridoi delle facoltà”, alla ricerca di qualcuno che potesse servire alle esigenze di “Tvorba” e scrivere le necessarie “analisi critiche” con linguaggio da marxista ortodosso. Grygar, essendo più legato ai classici, non era cresciuto con l’avanguardia, a differenza di altri studenti, e Teige fino ad allora non aveva rivestito per lui alcun significato simbolico positivo, per cui egli si offriva al poco ammirevole compito. Fra i saggi successivi in cui si esprimerà in maniera molto più equilibrata e scientifica sull’avanguardia ceca si ricordi almeno Grygar 1990.

⁶⁵ Grygar 1951a, Grygar 1951b, Grygar 1951c. Merita ricordare che la seconda parte dell’attacco a Teige inizia sulla stessa pagina in cui termina la critica all’ultima raccolta poetica di Konstantin Biebl, *Bez obav*, una recensione ‘a doppio fondo’ a firma del critico di partito Michal Sedloň che pur lodando il poeta non si risparmia degli appunti

mento con una dedizione certosina e una coerente malizia retorica la bollatura di uno dei più interessanti pensatori della Prima Repubblica a nemico del popolo, trockista mascherato da compagno di lotta, intellettuale arido e piccolo borghese sradicato. La cancellazione di ogni suo possibile merito in campo culturale è messa a punto con una capacità argomentativa degna di ben altre cause: non solo Grygar nega che Teige abbia apportato alcunché di positivo nello sviluppo della letteratura e del pensiero del suo paese, non solo si premura di svelare il suo influsso nefasto mascherato da marxismo in tutti i possibili campi d'azione cui quello si era dedicato (architettura, divulgazione letteraria, attività critica, arte figurativa, ricapitolando così i risultati degli articoli precedenti), ma si preoccupa di contestualizzare il suo nome in un quadro ben congegnato di personalità ed eventi assurdi per antonomasia a simboli della reazione anticomunista e antisovietica. Del resto su "Tvorba" le recensioni e le critiche dei vari eventi culturali seguivano spesso lo schema semplificato di elenchi di modelli da imitare da un lato, e di esempi di scrittori inaccettabili dall'altro.

Siamo di fronte a una specie di compendio enciclopedico aggiornato di tutte le personalità, le correnti di pensiero e i movimenti artistici che già in passato erano stati indicati come antirivoluzionari, mentre d'altro canto ad essi vengono opposti i capisaldi della letteratura ortodossa, i classici accettabili del pensiero politico socialista, nonché i nomi dei 'martiri' della causa comunista. Per quel che riguarda l'URSS si menzionano dunque Trockij, Bucharin, il "trockista" Jakobson, i già condannati Zoščenko e Achmatova⁶⁶; fra i connazionali Grygar cita invece il pittore Štyrský, il poeta slovacco "traditore" Laco Novomeský e il grande comparatista Václav Černý, di modo che si disegni un riconoscibile piano cartesiano di riferimento, nel quale sistemare, secondo coordinate ormai invalse negli schemi ideologici dello stalinismo dell'epoca, l'ennesimo nemico del popolo "smascherato". Secondo la definizione data da S.K. Neumann nel suo *Anti-Gide* la *teigovština* sarebbe un'ideologia frutto dell'anarchismo elitario

poco piacevoli, come il seguente: "Abbiamo l'impressione che la maggior parte di queste poesie K. Biebl avrebbe potute scriverle tranquillamente durante la Prima Repubblica", o come le menzioni ai resti di poetismo e all'eccesso nell'uso di metafore (Sedloň 1951: 1036). Per un seppur veloce accenno alla dolorosa vicenda del poeta morto suicida il 12 novembre 1951, la cui parabola è una delle più istruttive e incresciose per capire le lotte di coscienza degli intellettuali nella nuova situazione politica, si vedano Kusák 1998: 325-328, nonché l'interessante testimonianza del poeta stalinista Jan Štern pubblicata anche in Knapík 2000a: 198-199. In questa dichiarazione rilasciata nell'ambito delle indagini seguite al suicidio il redattore Štern si difende dall'accusa di aver spinto Biebl all'atto estremo con l'articolo da lui fatto pubblicare su "Tvorba", e dichiara di essere stupefatto dal fatto che in diversi accusassero il poeta di essere un seguace di Teige. Lo stesso Nevzal, dice Štern, alla successiva riunione dell'Unione degli scrittori ebbe amaramente a notare che "Biebl sopportò molto male il fatto che la fine della critica a lui dedicata fosse impaginata proprio sotto l'articolo sulla *teigovština*. Che ritenne questo come un accenno al fatto che anch'egli era considerato un seguace di Teige".

⁶⁶ Per la causa riguardante i due grandi scrittori condannati pubblicamente nel 1946 si legga una recente pubblicazione, in cui vi sono due capitoli dedicati, Sarnov 2008.

e volubile degli strati intellettuali che rifiutano aristocraticamente di mischiarsi con il popolo. Si tratterebbe proprio dello stesso atteggiamento stigmatizzato da Lenin in *L'estremismo, malattia infantile del comunismo*, valido anche per Teige, uno dei tanti *intelligenty* piccolo-borghesi che sotto la pressione del sistema capitalista acuiscono in modo superficiale e passeggero la propria posizione di opportunisti e il proprio vocabolario falso-socialista (o social-fascista), e si agganciano al sano e vigoroso movimento operaio rivoluzionario, per poi staccarsene e diventare disertori, traditori o occulti sabotatori, a seconda del caso (e qui Grygar esplicita i nomi di riferimento: Trockij, Tito e Gide).

Grygar attinge ampiamente alla riserva di etichette ed ingiurie creata in Unione Sovietica e trapiantata negli altri paesi del socialismo reale, e al nome esecrando di Teige affianca quelli di coloro che lo hanno preceduto o imitato nell'attività "antirivoluzionaria". D'altra parte il discorso diffamatorio è sostenuto dalle necessarie citazioni delle autorità intoccabili del socialismo 'sano'. Oltre alle parole di Stalin vengono dunque ricordate sia le affermazioni di Štoll (l'inevitabile *Trent'anni di lotte*) che del suo omologo Ždanov, del 'santino comunista' Julius Fučík, del "primo poeta socialista" Stanislav Kostka Neumann, che aveva fra i primi indicato Teige come elemento dannoso, di Jiří Wolker, che era riuscito coraggiosamente a sfuggire alla sua scellerata influenza, o del classico dei classici della terra dei soviet, Maksim Gor'kij, la cui figura di intoccabile modello letterario Teige si sarebbe permesso di sminuire a semplice continuatore del vecchio realismo descrittivo⁶⁷. Pescando da vari brani dell'opera critica teighiana Grygar elenca a bella posta, con procedimenti di violenta decontestualizzazione e tendenziosa ricucitura di passi scelti *ad hoc*, tutta una serie di giudizi letterari espressi dal teorico su alcuni degli scrittori appartenenti al canone socialista, per dimostrare il disprezzo che quello avrebbe nutrito verso tutto ciò che di sano e progressista la letteratura aveva creato a livello mondiale. Non solo Teige si era prodigato nella diffusione dei poeti maledetti del romanticismo francese⁶⁸, non solo aveva diffuso informazioni false e deformate sulla vita in Unione Sovietica⁶⁹ e sulle origini poetiche del grande Majakovskij, (che

⁶⁷ Alcune critiche in questo senso allo scrittore russo sono in Teige 1982b: 16-17.

⁶⁸ Come vedremo oltre la questione dei *poètes maudits* sarà uno dei temi ricorrenti nelle difese o negli attacchi all'avanguardia, e culminerà nel 1966 proprio con la ripubblicazione della traduzione ceca della omonima raccolta di Verlaine, con prefazione di Šalda e postfazione di Karel Teige.

⁶⁹ Si è già fatto accenno alla distorsione tendenziosa dei passi teighiani sulle caserme abitative sovietiche. Grygar accusa Teige di farsi portatore di un inumano macchinismo costruttivista, e di fotografare l'Unione sovietica come un'enorme sbuffante catena di produzione, troppo simile agli incubi capitalisti della rivoluzione industriale, laddove invece (ovviamente) gli operai dovrebbero essere rappresentati come gioiosi ed eroici partecipanti alla costruzione del nuovo mondo. In questo modo deviato egli si farebbe addirittura servitore della propaganda bellica americana che porta alla distruzione del mondo, come succedeva ad esempio (altro dei temi preferiti della propaganda dell'epoca, fin nella produzione poetica) in Corea (Grygar 1951a: 1009).

aveva “erroneamente” ritrovato nel futurismo)⁷⁰, ma era anche stato incapace di riconoscere la grandezza degli immortali classici del realismo ceco del secolo precedente, che rappresentavano i modelli più avanzati della cultura nazionale⁷¹.

2.5. Le accuse e le loro conseguenze: una sintesi

Anche in vista di una maggiore comprensione del recupero teighiano che avverrà negli anni Sessanta, i cui artefici si sforzeranno di capovolgere punto per punto le accuse e le imprecisioni diffuse in merito alla sua opera, è utile mettere un po' d'ordine nella massa di offese che vengono vomitate addosso al pensatore e che troviamo qui raggruppate in forma concisa e virulenta. I punti cardinali di questa sorta di orazione giudiziaria che doveva portare alla sua definitiva *damnatio memoriae* sono l'argomento del mascheramento della sua reale ideologia antisocialista dietro una “vuota fraseologia di sinistra”, la propagazione nel campo della letteratura ceca (previo utilizzo di questa maschera di marxista) di tutte le possibili mode individualiste e reazionarie del mondo capitalista, l'atteggiamento ostile nei confronti dell'Unione Sovietica, unico bastione del socialismo internazionale, nonché ancora il rifiuto di riconoscere la particolarità nazionale (quando non proprio superiorità) della cultura ceca e dei suoi valori autoctoni, fatto che nasconderebbe un certo suo “nichilismo nazionale”. Il tutto sarebbe ancora più spregevole in quanto, a differenza dei nemici dichiarati, egli si sarebbe nascosto in modo sleale nelle file del campo comunista, salvo rivelar-

⁷⁰ Non è questo il luogo adatto per affrontare la complessa questione dell'eredità majakovskiana e delle varie deformazioni cui essa fu sottoposta già nei primi anni dopo la sua morte, anche e soprattutto in concomitanza con la valutazione della sua fase futurista. Ci limiteremo qui a ricordare quali opere del poeta russo Teige considerava prettamente futuriste, ovvero la tragedia *Vladimir Majakovskij*, i poemi *La nuvola in calzonni* e *Guerra e universo*, oltre che *Uomo*. Teige precisava poi così la sua visione: “*La nuvola in calzonni* è l'opera più importante del periodo futurista della creazione di Majakovskij ed è probabilmente [...] l'opera più coraggiosa, originale e ineccepibile del futurismo russo in assoluto. *Mistero buffo* e soprattutto *Per la voce* presentano invece già i segni evidenti del *passaggio dal futurismo al costruttivismo*” (Teige 1935c: 115).

⁷¹ Vengono ricordate a bella posta le affermazioni poco lusinghiere del teorico del poetismo su alcuni classici del XIX secolo (Alois Jirásek, Svatopluk Čech...) e d'altra parte elencati tutti gli imprescindibili autori del nuovo canone realista, quali Neruda, Tyl o la Němcová (Grygar 1951b: 1037). Tanto più gravi erano i giudizi teighiani su Jirásek espressi nella raccolta *Devětsil* del '22 in quanto proprio sulla figura dell'autore di *Temno* e di *Staré pověsti české* era basata la “Jirásková akce” (“Operazione” o “Campagna” Jirásek), una di quelle operazioni culturali con cui il regime cercava di forzare l'interpretazione della storia letteraria del paese per mezzo di attività celebrative, pubblicazioni massicce di opere e correlate spinte all'emulazione (si veda in proposito l'analisi di questa e di altre operazioni sostenute dal ministro dell'educazione Zdeněk Nejedlý in Bauer 2003: 153 e segg).

si al momento dei grandi processi moscoviti del '36-'38. Secondo Grygar questa sua particolare condizione avrebbe causato la propagazione costante e a tratti inavvertita dei suoi pericolosissimi virus ideologici in tutto il rigoglioso tessuto della giovane cultura in lotta degli anni Venti. È proprio questo il rimprovero più urgente: l'*influenza* rovinosa che il teorico avrebbe avuto dovunque i suoi tentacoli abbiano potuto sfiorare le fonti pure della conoscenza e della cultura, e che avrebbe letteralmente rovinato intere fasi creative di poeti altrimenti validi quali Nezval, Seifert, Biebl, e rischiato di sviare altri pensatori comunisti quali Bedřich Václavěk. In Teige viene dunque individuato uno dei diretti colpevoli delle diserzioni nel campo intellettuale, provocate dal "cancro distruttivo del cosmopolitismo". È dunque la stessa possibilità di ogni simile suo ulteriore influsso negativo che deve essere scongiurata, eliminando alla radice il nome, l'eredità, il pensiero di Karel Teige, il che porta Grygar a esortare: "Per questo dobbiamo combattere contro la teigovština"⁷².

Se sfrondiamo la vuota fraseologia delle campagne diffamatorie e cerchiamo di capire cosa rendesse Teige inassimilabile alla politica culturale del partito, dobbiamo rileggere con attenzione un passo evidenziato anche tipograficamente:

Il cosmopolitismo nell'arte non sarebbe però cosmopolitismo se al contempo non propagasse la cosiddetta formalista arte 'pura', imparziale, disimpegnata, non tendenziosa, priva di contenuto e avulsa dalla realtà, se non conducesse una crociata contro il realismo, l'impegno ideologico e lo spirito partitico nell'arte. Lungo tutti gli scritti di Teige si svolge come un fil rouge l'affermazione secondo la quale l'arte non può essere strumento della lotta di classe, e che qualsiasi rivendicazione ideologica o contenutistica sull'arte è insensata⁷³.

In questa affermazione è riassunto il nucleo più profondo dell'inaccettabilità di Karel Teige, la sua inutilizzabilità teorica ai fini della lotta politico-culturale proclamata dal partito dopo il "febbraio vittorioso", l'inutilità delle sue argomentazioni filologiche nel quadro della lotta frontale dichiarata come unico metodo plausibile dallo stalinismo internazionale per la propagazione del proprio modello culturale normativo, tanto più in un momento di "acutizzazione della lotta di classe". Sotto quest'ottica deforme, basata su una presupposta chiarezza di posizioni, il fatto che egli si dichiarò proprio marxista e comunista diventa una circostanza aggravante, la stessa che portò a destini altrettanto penosi o addirittura peggiori i comunisti Novomeský (a lungo incarcerato) o Kalandra (gustiziato).

L'ideologizzazione della letteratura, la sua riduzione ad arma per la propagazione di concetti preconfezionati, spesso trapiantati da un'altra realtà economico-sociale sul terreno di una cultura che aveva presupposti e linee di sviluppo diversi da quella sovietica, la richiesta di disciplina e la collettivizzazione del pensiero estetico non prevedevano l'estro del singolo, i sottili distinguo che

⁷² Grygar 1951b: 1037.

⁷³ *Ivi*: 1038.

L'accettazione (nella migliore delle ipotesi parziale e sotto condizione) del pensiero non-ortodosso di Karel Teige avrebbe richiesto. Più facile era rifiutare tutto, dimenticando gli innegabili momenti di lotta in cui egli si era schierato con quanti sarebbero poi divenuti suoi accusatori (si ricordino il suo appoggio a Gottwald nel '29, il suo costante lavoro di diffusione della cultura sovietica e la lunga collaborazione alla stampa di partito). Ad altri rappresentanti della cultura molto veniva perdonato grazie al loro rientro nei ranghi e al parziale rinnegamento del passato, interpretando ad esempio la fase surrealista di Nezval come un episodio passeggero di deviazione, senza radici nella vera sostanza creativa del poeta; o quasi cancellato, come la temporanea appartenenza di Fučík stesso al Devětsil e la firma del "primo poeta socialista" Stanislav Kostka Neumann sul manifesto dei sette scrittori che si erano ribellati contro la svolta bolscevica del '29. A Teige invece venne rinfacciato ogni possibile errore, con inevitabile contorno di falsificazioni storiche e accostamenti al limite dell'irrealtà. Forse perché la sua autocritica non era stata abbastanza decisa ed era rimasta ad un livello privato, o perché, come è stato a volte affermato, Ladislav Štoll prese la questione anche sul piano personale e non gli perdonò mai di averlo cacciato dal Devětsil nel '25⁷⁴. Teige si ritrovò dunque ad essere uno dei bersagli preferiti di tali concentrate violenze verbali, per quanto fosse comunque improbabile che l'attività culturale di un solo uomo potesse provocare tanti danni. Ma, come si è detto, non c'era più spazio per le polemiche in punta di fioretto, e in momenti di massimalismo ideologico com'erano gli anni attorno al 1950 si ha l'impressione che Teige fosse stato scelto per indicare tutti i possibili errori da evitare in qualsiasi sfera della produzione intellettuale, come in un comodo 'dizionario dei virus' pronto da consultare.

A questa ricapitolazione di tutte le deviazioni culturali, a questa sorta di enciclopedia negativa della politica culturale cecoslovacca Grygar dedica la terza ed ultima parte del suo attacco, citando in rapido elenco il critico letterario Jan Grossman come "successore di Teige", la rozza "demagogia teighiana" che scambia il naturalismo con il realismo e attribuisce a questo i difetti del primo, il "tristemente famoso" manifesto del Poetismo, qui ridotto a sottospecie ceca del surrealismo reazionario che prospetta una riduttiva "felicità piccolo borghese"⁷⁵,

⁷⁴ Si leggano a tal proposito le parole di Václav Černý, riportate a pagina 14 del numero 9 di "Jarmark umění", rivista della Società Karel Teige: "Teige [...] Veniva certamente pedinato, del resto era stato etichettato come trockista, e la sorte del suo intimo amico Kalandra non prometteva nulla di buono neanche per lui, si sentiva oggetto di un antico rancore da parte di ...Il, lo aveva infatti cacciato dal Devětsil, e mentre io consideravo ...Il solo un villano semianalfabeta che l'evoluzione politica aveva messo in cattedra, Teige vedeva in lui una persona capace di un odio ostinato, che bracca in silenzio il suo avversario e non dimentica mai". È abbastanza chiaro chi si intenda con i puntini. La citazione era originariamente in Černý 1993: 253.

⁷⁵ Proprio contro questo disprezzo finto ascetico espresso dagli "gnoseologi" di partito nei confronti dei lati felicitologici di un movimento che prospettava "la felicità come grande scoperta del poetismo" si adopererà negli anni Sessanta Oleg Sus in una serie di articoli sul poetismo.

la deleteria passione del teorico per il “linguaggio internazionale”, quella Babele poliglotta del cosmopolita che si riempie la bocca di paroline francesi, di contro alla purezza della lingua nazionale sostenuta da Stalin nei suoi articoli sulla linguistica. Grygar rimprovera poi a Teige la “pornografia” freudiana del surrealismo da lui difeso, i contatti con il trockista Breton, la “lotta contro il contenuto ideale” dell’opera d’arte, infine il suo schieramento rivelatore in campo anti-sovietico durante i processi moscoviti. Finché in chiusura del lunghissimo attacco⁷⁶ viene dedicato un capoverso ad ognuno dei settori che Teige avrebbe rovinato con la sua opera: “architettura” (il già citato caso Žák), “arte figurativa” (legacci posti all’opera del pittore Emil Filla), “arte teatrale” (errori maturati nell’opera dei registi Honzl e Burian), “musica” (tracce di *teigovština* nel libro *Jazz* di Burian, del ’27), ricordando che la sua influenza non era stata debellata neanche dopo la fine della guerra, se personaggi come Ivan Blatný, Jan Grosman, Jindřich Chalupecký e Dominik Tatarka si macchiano ancora di “disimpegno ideologico” e se nel 1949 è ancora possibile attaccare con vili pamphlet il poeta comunista Nezval⁷⁷.

Lo scheletro della requisitoria che doveva affossare Teige per più o meno un decennio è dunque tratto grosso modo dalla ricostruzione della storia della poesia ceca sostenuta dal critico ufficiale Ladislav Štoll (che viene richiamato spesso già a partire dalla prima pagina), mentre buona parte delle offese e dei crimini culturali attribuiti al teorico si può comodamente ritrovare nei vari articoli precedentemente da noi citati. La peculiarità di questo intervento di Grygar sta proprio nell’essere dedicato totalmente a Teige, proponendosi come una sorta di compendio esplicativo della sua inaccettabilità per tutti coloro che non avessero ben compreso fino a che punto si era spinto il suo influsso sabotatore. Citiamo in conclusione le ultime righe di questo vile libello denigratorio di Grygar:

Il costante aumento della vigilanza sul fronte ideologico, la critica e l’autocritica bolscevica, l’assimilazione di tutta la ricchezza della nostra eredità culturale, secondo le direttive suggerite dal compagno Gottwald con il suo discorso commemorativo tenuto all’inaugurazione dell’Operazione Jirásek⁷⁸ – è questa la via della lotta contro tutti i rimasugli della *teigovština*, la via della lotta per un costante aumento del livello della nostra arte⁷⁹.

L’exploit grygariano condusse a conseguenze interessanti non solo per la storia della ricezione dell’avanguardia. Teige era morto più o meno da un mese quando finì di essere pubblicata la sfilza di calunnie e stravolgimenti storici

⁷⁶ Grygar 1951c: 1062.

⁷⁷ Si fa riferimento agli attacchi al comunismo da *biedermeier* della sua raccolta *Veliký orloj* ed alla successiva polemica, sulla quale si veda Kusák 1998: 286-289.

⁷⁸ Progetto editoriale propagandistico dell’opera dello scrittore omonimo, uno di quelli più insistentemente lodati e diffusi da Zdeněk Nejedlý.

⁷⁹ Grygar 1951c: 1062.

che doveva evidenziarlo come uno degli agenti principali del traviamiento di una generazione, dunque la necessità di tale smisurato utilizzo di inchiostro era limitata, tanto più che un esponente ben più influente, Štoll, aveva esposto con chiarezza il punto di vista della dirigenza culturale su di lui e su altri fenomeni artistici degli anni Venti e Trenta. Non dobbiamo comunque dimenticare che gli anni che vanno dal 1951 al 1953 non furono per la politica culturale così omogenei e lineari come si potrebbe credere e che in quel periodo di assestamento ancora relativo si svolgeva un'intensa lotta interna fra le varie fazioni del PCC⁸⁰. Fra le conseguenze più vistose essa portò all'eliminazione di un esponente così importante dell'apparato quale il segretario generale Rudolf Slánský⁸¹, nonché alla montatura di una campagna contro la sua influenza deleteria (i cui sintomi furono raccolti sotto la definizione di *slánština*) e contro i tentativi di creare centri di potere che si opponessero a Gottwald e a ministri ed esponenti della politica culturale quali Václav Kopecký, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll o Jiří Taufer. La questione verrebbe semplificata oltre modo se la si definisse come uno scontro fra 'dogmatici' e 'ultradogmatici': più corretto è individuarvi una lotta interna fra due opposti gruppi di influenza del PCC, che in sostanza sostenevano però entrambi l'idea del controllo politico totale sulla cultura e l'accettazione del realismo socialista quale metodo creativo di riferimento⁸². Ciò non di meno sulla lunga distanza essa portò paradossalmente a conseguenze positive, anche se nell'immediato la conquista di un'effettiva libertà di espressione era prematura. Come fanno notare storici quali Alexej Kusák o Jiří Knapík, senza tali smottamenti interni e senza l'uscita di scena di personaggi forse ancora più deleteri di quelli che poi rimasero effettivamente per un decennio alla guida della cultura cecoslovacca (fra gli altri furono esautorati i collaboratori di Slánský Gustav Bareš e Pavel Reiman), non si sarebbe potuti giungere agli eventi positivi degli anni Sessanta. Vanno dunque ricordati in questo contesto alcuni primi passi verso la liberalizzazione, che almeno in germe prefiguravano o ponevano le basi per momenti migliori: grazie all'influenza di un poeta come Vítězslav Nezval (che occupò posizioni di prestigio in istituzioni di controllo della produzione filmica)

⁸⁰ Per queste aspre lotte interne si vedano almeno Knapík 2000a, Kaplan, Kosatík 2004, Pávová 2009.

⁸¹ Segretario generale del PCC, nel settembre del 1951 fu esonerato da questa carica diventando per breve tempo vicepresidente del governo, per poi venire imprigionato e infine giustiziato dopo un processo poi rivelatosi irregolare, tanto che nel '57 alcuni dei suoi giudici istruttori furono a loro volta condannati. Per i particolari della vicenda, le appendici in campo politico e culturale (quali il significativo indebolimento dei suoi collaboratori e la campagna contro la *slánština*) e il significato scioccante di tali avvenimenti per buona parte dei comunisti si vedano ad esempio Kusák 1998: 381 e segg., Kaplan, Paleček 2001 e Knapík 2000b, oltre ovviamente al capitolo a lui dedicato in Kaplan, Kosatík 2004 o in italiano Slánská 1969 e Löbl 1969.

⁸² In questo senso precisa la questione uno degli storici cechi più lucidi, utilizzando già dal titolo del suo intervento l'espressione "due facce della stessa medaglia": Knapík 2004.

e di altri esponenti che continuarono a giocare un ruolo (seppur combattuto) di continuità e di conservazione dello spirito libertario dell'avanguardia si fecero per esempio i primi passi nell'ambito della produzione cinematografica, dove ai triti cliché dell'ottimismo proletario iniziarono ad essere affiancati temi più freschi, intrecci amorosi ed elementi di commedia⁸³. O ancora l'uscita (seppur con interventi censori, come avveniva nella stragrande maggioranza dei casi per le raccolte dell'epoca)⁸⁴ di parte dell'opera di Jaroslav Seifert, o la fondazione nel 1952 del nuovo organo di stampa dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi, "Literární noviny", che svolgerà un ruolo non secondario negli anni successivi, quando diventerà uno degli strumenti di dibattito per gli intellettuali antidogmatici. Nello stesso anno in cui veniva fondato questo nuovo settimanale veniva fermata proprio la pubblicazione della famigerata "Tvorba", anche a causa di articoli esacerbatissimi quali quello di Grygar, che vennero considerati disdicevoli per una rivista che era stata condotta da Julius Fučík e definiti come "ingerenze incompetenti e volgarizzatrici [...] nel campo letterario". Proprio lo sproloquio di Grygar fu considerato superfluo in quanto "Teige era già stato 'smascherato' e 'distrutto' dallo studio di Štoll *Trent'anni di lotte*"⁸⁵. Questi veloci accenni alle lotte interne tra le fazioni del campo comunista e alla ricaduta di alcuni interventi e scritti ultradogmatici come quello di Grygar, che a lungo termine si sarebbe rivelata positiva, ci costringono a non semplificare eccessivamente l'immagine dei primi anni Cinquanta come un monolitico affresco di orrori e crimini letterari. Piccoli segnali di apertura e processi che si sarebbero potuti sviluppare più liberamente tre o quattro anni dopo hanno comunque le proprie radici nelle aspre lotte degli anni '50-'53. Ce ne occuperemo nel seguente capitolo.

⁸³ Caratteristici per il periodo furono *Císařův pekař – Pekařův císař* (1951) di Martin Frič e *Měsíc nad řekou* (1953) di Václav Krška.

⁸⁴ Si vedano Knapík 2000b e Kusák 1998: 446.

⁸⁵ Questi ed altri interessantissimi dati sono riportati in Knapík 2000b: 52.

3. Dalla morte al primo recupero

Il lasso di tempo che intercorre fra la morte di Teige e il 1964, quando riprende la pubblicazione dei suoi libri e viene così infranto a tutti gli effetti il veto che lo allontanava dal mondo culturale ufficiale, vede la sua opera sostanzialmente censurata e bollata come inaccettabile dalla politica culturale del regime al potere. Tuttavia, sebbene la raccolta di suoi saggi *Jarmark umění (Il mercato dell'arte)*¹ sarebbe uscita appunto solo nel quarto anno di quel decennio, già molto prima si possono ravvisare momenti di parziale apertura nei suoi confronti. Il suo faticoso ritorno nel consesso della cultura segue grosso modo gli alti e bassi della parziale liberalizzazione della cultura ceca in generale e il graduale recupero dei valori dell'avanguardia in particolare. In mezzo c'è il periodo buio ed oppressivo degli anni Cinquanta, che sarebbe però un errore considerare come un indistinto tunnel di disperazione e di totale rovina culturale. Senza pretendere di formulare una dettagliata analisi storico-culturale valida per una *tranche* temporale così lunga proveremo qui a collegare in maniera rapida e funzionale le svolte cardinali di un decennio che si potrebbe paragonare a un fiume carsico², in quanto segnato da parziali riemersioni di istanze libertarie seguite, a intervalli irregolari, da preoccupanti passi indietro nel cammino per il conseguimento delle fondamentali libertà civili e culturali. Su tale sfondo storico si indicheranno alcuni episodi di varia portata che hanno comunque avuto importanza per la conquista di una piattaforma espressiva più libera, dando maggior risalto a quegli eventi e a quelle voci che possono essere visti come una *ouverture* propedeutica alla piena riscoperta di Teige e dell'avanguardia degli anni Venti e Trenta.

3.1. Le prime voci in difesa di Teige

Nel capitolo precedente abbiamo avuto modo di conoscere il vigore distruttivo dei suoi accusatori, ora è il momento di segnalare quelle voci che, accanto alla sua drammatica autodifesa epistolare, vanno iscritte nella colonna dei difensori di Teige.

¹ In italiano Teige 1973. Ormai il titolo ha fatto scuola, anche se probabilmente sarebbe più corretta la traduzione “La fiera dell'arte”.

² Devo l'affascinante immagine a Sylvie Richterová.

Non possiamo che cominciare dal poeta Vítězslav Nezval. La sua posizione era peculiare e per certi aspetti contraddittoria³: poeta ufficiale di partito, ma non del tutto servile nei suoi confronti, sostenitore di una *cultura* comunista, contrario però agli aspetti nefandi della *politica culturale* comunista. Fu uno dei rappresentanti della letteratura accettati e ascoltati nella cerchia governativa, detentore in prima persona di cariche ufficiali e di relative fette di potere, per cui poté (entro i limiti concessi nei vari periodi) tentare di riportare la discussione sul suo ex compagno dell'avanguardia entro i confini della verità storica. Precedentemente egli si era schierato proprio contro Teige e aveva avuto un ruolo cardinale nel distruggere l'unità del gruppo storico dell'avanguardia quando aveva dichiarato in modo unilaterale lo scioglimento del Gruppo surrealista cecoslovacco nel marzo del 1938. Ciò nonostante era rimasto in parte fedele al nucleo antropologico di quell'avanguardia, fatto che anche dopo la guerra lo portò a difendere la necessità dell'indipendenza dell'espressione artistica da scopi strettamente politici e da imposizioni esterne: nei primi anni del secondo dopoguerra, infatti, si era subito espresso in forme che richiamavano chiaramente il nucleo edonistico-sensuale dell'esperienza poetista⁴ e ne risuscitavano l'anima umanista e antirepressiva dopo i cupi anni dell'occupazione nazista. Ciò confermava che l'eredità culturale anticonformista dei vent'anni della Prima Repubblica non era andata affatto perduta: non si può dunque dimenticare che fu anche grazie a Nezval che vennero fatti i primi passi nel processo di riabilitazione della memoria di Karel Teige⁵.

Come ricorda Alexej Kusák⁶ Nezval si oppose per quanto possibile alle condanne artistiche e personali contenute nella ben nota relazione štolliana sulla poesia socialista già il 24 gennaio 1950, appena qualche giorno dopo la lettu-

³ Fra le ultime pubblicazioni di notevole valore ricordiamo ad esempio Bauer 2009, in cui l'autore si esprime ripetutamente in modo fortemente critico verso certi atteggiamenti poco chiari (se non proprio ipocriti) del grande poeta: "Nezval utilizzava il suo tipico atteggiamento del dopo Febbraio, contemporaneamente di accordo e disaccordo [...] La disinterpretazione del passato e l'elasticità del proprio punto di vista erano le modalità con cui Nezval si esprimeva in pubblico" (*Ivi*: 173), o ancora: "Per Nezval questo atteggiamento era tipico: prendere le difese di Halas e allo stesso tempo lodare Štoll" (*Ivi*: 198).

⁴ Si leggano ad esempio le parole da lui pronunciate al primo congresso dell'Unione degli scrittori cechi, nel giugno del 1946, fra le quali spiccano le seguenti: "la più grande gioia dell'uomo [...] è l'arte di vivere, cioè l'arte di sentire ogni momento della vita come un irripetibile miracolo". Per ulteriori citazioni e per un'analisi della situazione si rimanda a Kusák 1998: 157-160.

⁵ Con questa affermazione si intenderà il contesto pubblico ufficiale, l'attività editoriale legale, che tutt'altro discorso, temporale e semiotico, andrebbe fatto per l'attività sotterranea dei circoli surrealisti che tennero viva la sua eredità. Qui, in sostanza, si seguiranno gli echi teighiani nella vita culturale legale, limitandosi a ciò che era disponibile alle masse dei lettori o agli ascoltatori di conferenze e riunioni del partito o di altre istituzioni politico-culturali.

⁶ *Ivi*: 405.

ra della stessa⁷: la sua relazione alla riunione dell'Unione degli scrittori è ora contenuta nel tomo XXVI delle sue opere⁸ e va letta sotto un attento sguardo contestualizzante. Sotto la patina del linguaggio obbligato dell'epoca, la pressione degli sguardi di un'assemblea quanto meno sospettosa e, più in generale, all'interno di un'atmosfera politica in cui il poeta più rappresentativo dello stato doveva comunque destreggiarsi con sapienza per non danneggiare la posizione che la sua fama gli concedeva⁹, Nezval riuscì a dire alcune semplici verità e a distaccarsi con decisione dalle dichiarazioni offensive di Štoll. Quasi a creare una cornice retorica di accettabilità, in apertura e chiusura della sua appassionata difesa del ruolo positivo di Teige, Nezval ammette strumentalmente il valore superiore dei modelli poetici incarnati da S.K. Neumann e Jiří Wolker e loda "l'amore per la poesia e l'arte" ravvisabile negli interventi di Taufer, Nejedlý e nelle due famigerate ore di lezione di Štoll. Il quale, nonostante alcuni dettagli non condivisi, è indicato da Nezval come uno studioso "che ha operato in maniera davvero dialettica e credo che su questo punto abbia assolutamente ragione"¹⁰. Ma fra questa "ragione" tatticamente riconosciuta all'ideologo di *Trent'anni di lotte* e le belle parole successivamente dette a favore di Teige si fatica a trovare una reale convergenza:

Io avevo con lui [con Teige] grande familiarità e ho sempre pensato [...] che non fosse un tale demone, come lo descrive fin nei dettagli il compagno Štoll [...] Teige, se devo descrivere lui e il suo ruolo, sotto alcuni aspetti ha svolto un ruolo progressista [...] Devo del resto dire una cosa, che in questo Teige ha avuto un me-

⁷ Anche un poeta e un testimone prezioso come Jiří Kolář rammenta con emozione il valore delle coraggiose, seppur pesate, parole di Nezval in difesa di Halas, Teige e di lui stesso, nel suo diario poetico *Il fegato di Prometeo*. Fra l'altro il poeta ricorda come, tornato dal bagno dopo la disgustosa serie di attacchi di Štoll, Taufer e Nejedlý, avesse trovato "al podio degli oratori Vítězslav Nezval. Non sapeva come gestire quella patata bollente. Era fin troppo evidente come fosse consapevole di quante canaglie erano pronte ad attaccarsi a ogni sua singola parola. Si contorceva come un serpente, disseminava mazzetti di lodi per chi aveva parlato prima di lui, poi di ognuno singolarmente proclamava quanto fosse geniale, ma alla fine dopo tutto si fece coraggio e disse ciò che solo lui riesce a dire". E ancora, con particolare riguardo alle belle parole spese da Nezval per Halas, Kolář coglie con una semplice frase il valore di tale relazione dell'autore de *Il mago meraviglioso*: "Se anche solo Nezval si fosse limitato a dir tanto, già sarebbe stato moltissimo, tuttavia egli trovò in sé ancor più coraggio di quel che ci si potesse aspettare". La lettera, datata 24 gennaio 1950, martedì, termina così: "Poi, in conclusione, Nezval difese in maniera altrettanto bella anche me" (Kolář 1985: 44-47).

⁸ Nezval 1976: 74-80, sotto il titolo *Ke Štollovým třiceti letům a k referátu Jiřího Taufera*.

⁹ Ripetutamente infatti in quegli anni era risuonata l'esortazione a "mandare Nezval in fabbrica", e la sua opera era stata oggetto di critiche provenienti dai settori più intransigenti della giovane *intelligencija*, nonché fonte di polemiche a volte non facili da districare.

¹⁰ Nezval 1976: 78.

rito positivo, che cioè si riuni un gruppo di giovani poeti [...] e che con ciò stesso si creò una certa atmosfera [...] Fu lui a creare quell'atmosfera¹¹.

Non occorre sottolineare quanto siano lontane queste frasi (per quanto circospette) dalla sfilza di accuse di Štoll o dalle calunnie della stampa di partito. Di certo non ci si poteva attendere un attacco frontale o una smentita scientifica dell'impianto ideologico imbastito contro Teige, ma, sul piano della testimonianza e sulla base della conoscenza personale ricordata dal poeta più rappresentativo del partito, le parole appena citate rivestivano certamente un'importanza non trascurabile. In altri passaggi Nezval si spinge anche oltre, neutralizzando con sottili armi retoriche la validità di almeno due delle etichette che erano state incollate a Teige, quella di cosmopolita e di tenentario di una "agenzia" per giovani poeti facilmente influenzabili. Questa agenzia di "ismi" e vizi formalisti non gli va attribuita quale colpa, afferma Nezval, in quanto egli non ha mai ispirato direttamente le poesie di Seifert, di Biebl o tanto meno le sue, anche perché fra le teorie dei manifesti e le opere poetiche concrete non esiste un rapporto di causalità meccanica¹². Il pregio della sua attività stava invece nella capacità di mediazione, soprattutto linguistica: "Noi non sapevamo il francese e lui ci traduceva le stupende poesie di Apollinaire¹³, che amo e adoro così come lo adorava anche Wolker [...] e io personalmente vorrei annoverare fra i meriti di Karel Teige il fatto che abbia svolto questa attività di 'agenzia'"¹⁴.

Oltre a ciò il poeta riconosce che "Sì, è vero che Teige nel senso e nell'accezione più pieni di questa parola era un cosmopolita". Poi però aggiunge, neutralizzando il valore negativo di tale termine: "non sarebbe possibile che un uomo raggiungesse un'autentica semplicità e riuscisse ad esprimere la propria patria, il proprio popolo, tutto ciò che di tipico c'è nel suo popolo, se fosse un ignorante e se non conoscesse ciò che c'è al mondo". Dopo un paragone strategicamente mirato con il musicista Bedřich Smetana¹⁵, Nezval attribuisce a Teige un ringraziamento asciutto e coraggioso: "io lo ringrazio in modo sentito e sincero perché mi ha fatto conoscere diverse cose che per la mia ignoranza delle lingue non potevo leggere [...] Da questo luogo per tutto ciò io ancora oggi lo ringrazio"¹⁶.

¹¹ *Ivi*: 76-77.

¹² Proprio qui, nel vivo corso di questa conferenza svoltasi nel 1950, Nezval ricorda con affetto le radici più profonde della sua attività poetista, rammentando la sua visita nel 1922 alla serata del Devětsil nella casa dello studente ad Albertov, in cui conobbe Teige, e dopo la quale gli lesse il suo *Mago meraviglioso*, già scritto in precedenza e dunque per niente influenzato dal suo "spirito formalista".

¹³ Apollinaire è uno dei nomi-cardine per Nezval, e dovremo ritornare sulle polemiche suscitate proprio dai suoi continui richiami a questo poeta francese nella metà degli anni Cinquanta.

¹⁴ *Ivi*: 76.

¹⁵ Il quale faceva parte della pleiade di classici accettati e promossi dal partito e che per Nezval "riusciva a trarre insegnamento dalle cose migliori che c'erano nel mondo".

¹⁶ *Ivi*: 77.

Ma c'è un passaggio giustamente famoso in cui il poeta si spinge ancora più vicino ai limiti estremi di libertà espressiva concessi dall'epoca, mettendosi in gioco direttamente e scagionando Teige dalle accuse del suo principale liquidatore:

[...] sono stati tanti gli anni durante i quali ho frequentato Teige e sono stato suo collaboratore, ma nei quali con lui mi sono sempre trovato in un rapporto dinamico. Se il compagno Štoll ha affermato che perciò Teige mi ha sviato dalla retta via, allora in questo caso vorrei riassumermi questa mia personale responsabilità, una responsabilità assolutamente personale per ciascun passo falso presunto o reale che ho fatto, e non chiedo alcuna attenuante¹⁷.

3.2. L'omaggio di un vecchio avversario

Prima di continuare con Nezval citeremo un'ulteriore voce che si levò a difesa di Teige dalle stazioni radiofoniche. È ancora quella di un suo avversario, Ferdinand Peroutka¹⁸, con il quale il nostro teorico era stato spesso in polemica anche accesa¹⁹, in quanto rappresentava quel pensiero liberale e quella cultura non-comunista che Teige criticò a lungo, prima di doversi opporre proprio agli attacchi che negli anni Trenta gli vennero portati dal suo stesso campo di appartenenza. Teige vedeva in Peroutka il tipo dell'intellettuale conservatore per il quale gli ideali del futuro comunismo erano ingenui visioni utopistiche, mentre quest'ultimo considerava il teorico un fanatico 'sinistrorso', per cui fra i due non vi fu mai accordo sul merito delle questioni dibattute. Pur tuttavia, dimostrando una certa eleganza polemica non disgiunta da un *sense of humour* quasi macabro, dal suo esilio americano Peroutka espresse un particolare omaggio al suo avversario di un tempo, riconoscendogli, in una delle sue meditazioni per Radio Europa Libera, doti umane e un buon senso artistico, senza però recedere dal sostanziale rifiuto della *Weltanschauung* del suo avversario di un tempo. Dalla

¹⁷ *Ivi*: 76.

¹⁸ Da giovane giornalista Peroutka faceva già parte del gruppo di intellettuali che era solito riunirsi il venerdì nell'abitazione di Karel Čapek e che comprendeva anche il presidente Masaryk. Come personalità del campo editoriale si distinse per la direzione del settimanale "Přítomnost" ("Il presente") già dal 1924. Dopo esser stato nei campi di concentramento nazisti tornò ad essere attivo nella vita culturale della repubblica cecoslovacca, ma fu costretto all'emigrazione dopo la presa di potere dei comunisti nel '48. In America divenne il primo direttore della sezione cecoslovacca di Radio Europa Libera. Fu una delle più importanti figure del liberalismo ceco, che del resto non intendeva in senso strettamente economico, ma che basava sui concetti di democrazia e tolleranza, tanto che a volte venne accusato di deviazioni sinistrorse.

¹⁹ Si veda ad esempio l'articolo *Peroutkovy maléry s marxismem*, uscito su "Doba" nell'aprile del 1934 (Teige 1934), presente anche nel secondo volume dell'opera scelta, Teige 1969: 110-117.

sua posizione piuttosto comprensibile di anticomunista storico e di bersaglio nella patria che aveva dovuto abbandonare di vignette, offese e calunnie da parte degli organi di partito, Peroutka usa il commento radiofonico del 13 gennaio 1952²⁰ per rammentare al suo pubblico lo stato preoccupante in cui si trovava il pensiero libero nella Cecoslovacchia, con l'imperversare dello stalinismo culturale, le violente spinte all'uniformazione normativa e all'imitazione dei modelli sovietici. È una sorta di necrologio²¹, e con il sarcastico linguaggio di un esperto pubblicitario direttamente toccato dall'argomento in questione Peroutka (pur risparmiando a Teige le accuse di sempre) contrappone l'uniformazione ideologica e il kitsch artistico imperante nei paesi comunisti alle idee coerenti e al buon gusto del teorico diventato ennesima vittima di un "club dei suicidi"²²: "La piccola figura di Teige si opponeva coraggiosa alla primitiva e ingenua megalomania culturale russa [...] Salutiamo un uomo coraggioso"²³.

Seppur con toni beffardi e con il suo vivace stile giornalistico, tipico delle dichiarazioni a mezzo etere (dunque senza apparato scientifico o accuratezza di riferimenti), egli indovina più di un elemento che rendeva inaccettabile al regime stalinista il pensiero teighiano:

Su un'unica questione si era dissociato dal comunismo staliniano: sulla questione del gusto artistico. Ciò è bastato affinché venisse annientato [...] questo ostinato comunista in maniera altrettanto ostinata si rifiutava di riconoscere la superiorità

²⁰ Il testo in questione è stato ripubblicato dalla rivista "Host", all'interno di uno speciale intitolato "Téma: Karel Teige" (Peroutka 2000). Si può trovare anche nelle prime due raccolte di discorsi radiofonici del giornalista, Peroutka 1984: 13-17 e Peroutka 1995: 7-10, sotto il titolo *Zločin a čest Karla Teigeho*.

²¹ Il testo comincia così: "È caduta un'altra foglia dall'albero del comunismo, la rivoluzione comunista ha divorato un altro dei suoi figli, un altro comunista entusiasta è stato ucciso da altri comunisti entusiasti. Ormai anche lo scrittore, architetto e pittore comunista Karel Teige è morto". Poi continua poco oltre: "Sulla sua tomba io recito questo epilogo: qui giace un uomo che si sbagliò quasi in tutto, ma che aveva carattere" (Peroutka 1984: 13). È degno di nota che le tre professioni che Peroutka attribuisce a Teige non siano propriamente quelle che meglio definiscono la sua attività. Interessante è anche che, per via dei ritardi informativi fra Cecoslovacchia e Stati Uniti, il giornalista seppe con un certo ritardo della morte di Teige, tanto che nel discorso tenuto il 4 novembre del 1951, a più di un mese ormai dall'infarto che stroncò per strada l'intellettuale ceco, riguardo alle vittime del regime stalinista egli si pronunciava paradossalmente in questi termini: "Kalandra è stato impiccato l'anno scorso a Praga dai comunisti [...] Teige, è vero, vive ancora, alquanto isolato, ma le riviste governative comuniste lo maledicono quasi ogni giorno. A lungo ha evocato l'avvento della libertà comunista, e ora che questa si è realizzata, non può scrivere né stampare neanche una riga". Il discorso in questione è stampato in Peroutka 2003: 64-67.

²² Si fa riferimento al suicidio del poeta Konstantin Biebl, avvenuto l'11 novembre 1951, ed alle prime notizie della morte di Teige che parlavano, infondatamente, di suicidio.

²³ Peroutka 1984: 15.

dell'arte russa sull'arte degli altri popoli [...] Quali che fossero i difetti di Karel Teige, la verità è che non si rassegnava al kitsch²⁴.

Peroutka mette dunque giustamente l'accento sul rifiuto di Teige ad uniformarsi alla visione semplificante dell'arte propagata dalla cultura ufficiale; nella sua foga sarcastica non può però far riferimento al livello molto più profondo (diremmo antropologico) dal quale originavano le opinioni artistiche discordanti del teorico e dei settari di partito. Rammentando la vergognosa campagna diffamatoria sulle pagine di "Tvorba" Peroutka riprende alcune delle accuse anti-teighiane preconfezionate dall'armamentario stalinista (cosmopolitismo, trockismo, aristocratismo...), e le condisce con succose osservazioni di cui almeno un paio meritano la citazione: "Se sul modo di cucinare gli knedlíky hai un'opinione diversa da Stalin, sei un trockista [...] Se non scrivi in un ceco così scadente come il Rudé právo, sei un formalista". In definitiva, seppur in modo indiretto e paradossale, non solo sentiamo un vecchio avversario di Teige smentire le accuse della stampa dogmatica, ma abbiamo *in nuce* alcuni degli argomenti a suo favore che dieci anni più tardi verranno usati dai sostenitori del suo recupero ideale. Sebbene non lo intenda come complimento, in sostanza Peroutka attribuisce a Teige l'accusa-lode di essere sempre stato un comunista sincero.

3.3. Nezval si guarda indietro

Si è già accennato alle lotte interne nel campo degli ideologi del PCC che, Teige ancora vivo, ebbero fra i protagonisti personaggi quali Ladislav Štoll, Jiří Tauffer, Václav Kopecký, Gustav Bareš e Rudolf Slánský, e che videro spesso coinvolto anche Vítězslav Nezval. Fra i momenti decisivi di questi violenti riassestamenti interni ci furono senza dubbio i processi contro parte della dirigenza, le aperture dell'industria cinematografica a una produzione meno ideologizzata, la chiusura di una rivista diventata ricettacolo di volgari accuse e calunnie come "Tvorba", e per contro l'apertura di "Literární noviny", la cui funzione positiva si manifesterà a suo tempo. L'intervento di Nezval cui si è accennato precedentemente, a favore di una interpretazione più meditata del ruolo di Teige, in sostanza lo scagionava dall'accusa di aver esercitato un'influenza deviante che gli veniva regolarmente attribuita dalla stampa stalinista.

Anche se non riguardano direttamente Teige, è interessante ricordare almeno alcuni altri interventi dell'autore del *Mago meraviglioso* e di altri intellettuali in favore di un recupero dei valori che egli stesso aveva rappresentato in prima persona con i propri compagni del Devětsil e del Gruppo surrealista ceco. L'opera di Nezval infatti, seppur molto ampia ed ineguale per valore, anche in momenti di minore libertà dalle pressioni politiche conservò innegabili punti di contatto con la tradizione della poesia moderna e con gli stimoli che gli deriva-

²⁴ *Ivi*: 14, 15, 16.

vano dalla sua entusiastica esperienza poetista o dalla sua immersione nell'eros e nella fantasia irrazionale del surrealismo. Anche dopo la guerra egli ebbe modo di ribadire la sua visione sostanzialmente individualista della creazione poetica, di dichiararsi a favore della libertà dell'artista al di là dei credi ufficiali imposti alla comunità letteraria, e di ricordare il suo sincero affetto per i compagni conosciuti agli inizi della propria strada creativa. Nonostante il clamoroso *coup de théâtre* del febbraio 1938 con cui aveva ripudiato i compagni d'avventura del Gruppo surrealista, anche nella sua opera postbellica, accanto a versi scritti in onore di Stalin e a raccolte di ispirazione occasionale, continuarono a risuonare toni di origine modernista, non esenti da un continuo ripiegamento sui ricordi e su atmosfere quasi kitsch che poi scatenarono una delle bagarre polemiche più famose del dopo '48²⁵.

Il suo 'attaccamento alle radici' si esternò poi in modo palese nel ricordo di Apollinaire che egli pubblicò nel 1955 su "Literární noviny", in cui (nonostante diverse frecciate dirette agli ex compagni surrealisti) egli espresse una lode dai toni categorici che suona così: "[...] il grande Guillaume, senza il quale non esisterebbe la poesia del ventesimo secolo, senza il quale la nostra epoca annasperebbe e raccoglierebbe le briciole di classici, parnassiani e simbolisti"²⁶. Ancor più incisivo è il parallelo adottato in questo articolo per descrivere la portata delle sue opere: "opere che per la poesia hanno un'importanza tale quale, non esito a dirlo, ha per l'esistenza dell'umanità l'invenzione della locomotiva e dell'elettricità". Nezval rammenta che queste opere del suo amato predecessore francese erano state diffuse a Praga grazie alla magistrale traduzione di Karel Čapek, attraverso la quale erano giunte ad influenzare direttamente proprio uno dei cardini della tradizione artificialmente costruita dal regime, Jiří Wolker. Nella letteratura sul poeta di Prostějov troppo spesso si ricorderebbe infatti la preferenza da questi accordata alla tradizione ottocentesca ceca di Erben e delle sue ballate, mentre secondo Nezval non bisogna dimenticare che "ci sono stati dei momenti nei quali [Apollinaire] era per lui [Wolker] una divinità, come per tutti noi altri"; proprio i nuovi impulsi suggeriti con la composizione d'apertura di *Alcools*, la famosa *Zone*, hanno ispirato la poesia ceca verso la politematicità e una nuova forma di lirismo. Questa memoria scritta per il settantacinquesimo anniversario dalla nascita dell'autore delle *Mammelle di Tiresia* sembra sgorga-

²⁵ Per il caso scatenato dalla sua raccolta *Veliký orloj* (uscita nel '49, ma il cui materiale risaliva anche a diversi anni prima) si veda per esempio Kusák 1998: 286-290. Nella suddetta raccolta, fra echi poetisti ed apollinairiani, va ricordata almeno la poesia dedicata proprio al trentesimo anniversario della morte del poeta francese (*Seance*, in Nezval 1949: 215-219) o le poesie dedicate al mondo del circo. Contro i componimenti spesso giocosi e disimpegnati, ai quali si legava un po' ingenuamente la tematica *socrealista*, si sollevarono gli studenti della frazione più estremista del partito, i quali fecero circolare parodie piuttosto sfacciate del primo poeta della repubblica, ma le polemiche che ne seguirono ebbero come risultato la vittoria del gruppo 'nezvaliano' (Nezval-Kopecký-Stoll), relativamente meno dogmatico.

²⁶ Nezval 1955.

re come voce di omaggio a lungo repressa (e nell'intimo mai negata) verso colui che aveva rivelato a molti il fascino di Parigi e la bellezza del ventesimo secolo, e poco importa che alcune componenti del suo mondo poetico vengano accettate dallo stesso Nezval con riserva, o che i surrealisti ne abbiano "deformato" a suo dire l'essenza. A queste dichiarazioni d'amore per un autore che per il regime era piuttosto problematico da accettare non poteva non seguire una risposta ufficiale, uscita qualche settimana dopo sullo stesso settimanale, con il fine neanche troppo nascosto di richiamare all'ordine il poeta più importante della repubblica. Milan Jariš²⁷ si incarica di criticare Nezval con garbo, ma con fermezza, appoggiandosi anche alla voce dei lettori che si erano espressi "dissentendo o esprimendo riserve" circa l'esaltazione del francese. Il discrimine sottolineato dal giornalista già dal titolo del suo intervento²⁸ sta nella necessaria distinzione fra predilezioni letterarie private e compiti pubblici legati al ruolo svolto nella società socialista. Tanto più che ad esprimere i suoi personali amori "eterodossi" per Apollinaire e la cultura francese è proprio il principale poeta vivente della repubblica, il che potrebbe indurre in confusione il pubblico, e in special modo i più giovani, che spesso si lanciano in modo acritico in letture pericolose. Viene qui ripreso anche uno dei temi classici delle polemiche sull'eredità culturale, la diatriba sui poeti maledetti, che culminerà negli anni Sessanta con il recupero di questa tradizione, sancita proprio dalla ripubblicazione della raccolta di Verlaine con tanto di postfazione di Teige. Jariš afferma che per evitare che gli studenti meno maturi si perdano nei meandri di una produzione artistica ormai superata (quella dei vari Baudelaire, Verlaine, Rimbaud), cercando in essi un piacere proibito, è necessario valutare in modo più ponderato certe questioni di eredità culturale. Poi ammette che negli anni Trenta lo spirito ribelle e antiborghese di tali *poètes maudits* possa aver attirato l'ammirazione anche dei comunisti, ma che ora, in una fase meno ingenua e più elaborata della lotta al capitalismo, è necessario seguire altri modelli: lo stesso Nezval appunto, o il modello di lotta letteraria S.K. Neumann. A suo dire il maledettismo dei suddetti e i giochi di parole dello stesso Apollinaire non possono più risuonare nell'intimo del vero comunista; quei poeti hanno fatto il loro tempo: "Addio e a non rivederci, Baudelaire, Verlaine e Apollinaire, addio Rimbaud". I combattenti contro il fascismo andavano a farsi fucilare con i versi di Neumann nelle orecchie e nel cuore e non con *Zone* di Apollinaire. In definitiva viene dunque rifiutato *in toto* il ruolo della tradizione romantica 'maledetta': essa è superata e non appartiene ai valori dell'eredità socialista. Secondo queste righe di leggero rimprovero, dunque, Nezval aveva espresso un'opinione non sufficientemente attenta, pronunciando una troppo passionale confessione d'amore giovanile, che "come molti amori, è acritico".

²⁷ Jariš 1955. Jariš è uno dei tanti intellettuali colti nel periodo in cui sosteneva in pieno la politica culturale del partito, mentre in un successivo momento fu critico verso il periodo del culto. Autore di opere fortemente ideologiche, fu anche nella redazione della rivista "Nový Život".

²⁸ "Sugli amori privati e gli obblighi comuni".

A ben guardare questo non era stato il primo passo temerario compiuto da Nezval: già l'anno precedente egli aveva fatto stampare sulla prima pagina dello stesso organo dell'Unione degli scrittori la poesia *Moře (Il mare)*²⁹, nella quale risuonavano echi ed approcci compositivi ben lontani dall'ottimismo che si chiedeva ai costruttori della nuova società. Un pool formato da ben tre critici ortodossi, Buriánek, Petrmichl e Schulz, si scomodò per rilevare la dannosità di simili versi e il pericolo di un indesiderato passo indietro verso concezioni poetiche decadenti e borghesi quali erano considerati poetismo e surrealismo. Leggendo il testo rileviamo come i tre facciano leva sul demagogico pretesto dell'indignazione dei lettori, per giustificare una elaborata critica a simili espressioni di smobilitazione psicologica³⁰, in cui l'autore di gloriosi versi in onore di Stalin si abbandonerebbe a toni eccessivamente malinconici. Questi versi di Nezval avrebbero anche il difetto di essere poco comprensibili al pubblico medio, non rispettando dunque la necessaria "vicinanza al popolo", dovere di ogni artista della repubblica. Infatti "L'idea fondamentale di una poesia, anche quando non viene espressa con concetti precisi, bensì per mezzo di immagini emotive ed evocative, deve comunque essere chiara e comprensibile al lettore". Per di più la poesia non sarebbe lineare, ma eccessivamente dispersa e disorganica, a discapito di quell'unità che "era stata rotta ovviamente dalla poetica degli indirizzi artistici decadenti quali il poetismo, il surrealismo e simili". Sono qui criticati dunque sia i contenuti che la stessa poetica compositiva, a dimostrazione di una certa preparazione dei critici di regime: viene infatti condannato il metodo delle libere associazioni di idee e di immagini, che rovinerebbe la pulizia espressiva del poeta laureato e che a suo tempo "aveva sviato dalla retta via realistica [...] anche Konstantin Biebl". L'attacco al poeta comunista è in fondo piuttosto misurato: non si mette in discussione il suo valore assoluto né il suo ruolo nella società cecoslovacca, ma la preoccupante tendenza, espressa con la lirica in questione, ad un ritorno all'arte chiaramente condannata dal regime, cui egli era riuscito precedentemente a sottrarsi: "È una manifestazione del Nezval vecchia maniera".

Quest'ultimo episodio può essere inquadrato nel più generale dibattito sul "diritto del poeta alla tristezza", uno dei temi delicati che la critica letteraria del tempo, posta di fronte all'obbligatorio ottimismo di facciata del *socrealizm*, dovette affrontare: la *querelle* sull'ultima creazione di Nezval si riallacciava in pratica a una precedente polemica legata al poeta František Hrubín³¹. In prospettiva invece vi possiamo leggere anche un preavviso dei problemi che susciterà la valutazione degli esordi della nuova generazione di lirici (ad esempio quelli della rivista "Květen"), dalla poetica più composita e meno dogmatica, e sui quali torneremo fra breve. Polemiche del genere testimoniano di quanto fosse

²⁹ Nezval 1954.

³⁰ Buriánek, Petrmichl, Schulz 1954.

³¹ Nel 1949 in una "Lettera aperta a Fr. Hrubín sul diritto del poeta alla tristezza" il critico letterario Jiří Hájek aveva accusato il poeta di aver fatto un grave passo indietro in senso antiprogredista con la sua raccolta *Hirošima*.

ancora difficile impostare un serio discorso di rivalutazione delle esperienze dell'avanguardia, se una sola poesia aveva messo in subbuglio pubblico e critici e scomodato vecchi scheletri del passato culturale.

3.4. La questione dell'eredità culturale

Anche grazie a Nezval si andava dunque delineando uno dei primi limitati tentativi di riflessione non schematica sul passato culturale, ed un contemporaneo sforzo di parziale recupero di parte dell'eredità avanguardista. Come scrive Zdeněk Pešat³², questa del '54-'55 è la primissima fase critica che si pone in controtendenza rispetto ai canoni fossilizzati imposti dal partito. Se ci chiediamo quali fossero i motivi per questa prima apertura dobbiamo ricordare ovviamente che nel 1953 erano venuti a mancare quasi contemporaneamente i due pilastri della sovrastruttura del culto della personalità a Praga, lo stesso Stalin e il capo del comunismo ceco Klement Gottwald. Senza dover aspettare il ben noto XX congresso del PCUS in cui Chruščëv svelò le storture presenti nella pratica politica del suo predecessore e ancor prima delle successive, lente ripercussioni del nuovo corso in Cecoslovacchia³³, a Praga si venivano creando le condizioni per limitati passi in avanti verso la differenziazione delle idee e per l'espressione di punti di vista più articolati. Le discussioni internazionali sul ruolo del realismo socialista, il problema della continuità culturale nei paesi del blocco orientale, l'eco dei sommovimenti sociali polacchi ed ungheresi o di alcuni interventi critici molto severi verso la ricaduta del culto nell'ambito letterario (si pensi al polacco Jan Kott)³⁴ incoraggiavano la parte meno dogmatica del mondo marxista cecoslovacco ad approcci più aperti, anche verso alcuni letterati della nuova generazione che si ricollegavano a spunti modernisti e a una tavolozza espressiva più varia di quanto non accadesse nella letteratura celebrativa e irregimentata.

Al dicembre del 1955 risale poi uno degli episodi-chiave di questo primo sommovimento che, sebbene non riguardi Teige in prima persona, non possiamo non inserire nella nostra ideale ricostruzione della linea di recupero di impulsi ed eredità rifiutate dalla politica culturale del partito. Si tratta proprio di "eredità": parliamo infatti dell'articolo dell'allora poeta comunista Milan Kundera

³² Pešat 1998.

³³ Fra le memorie di personaggi dell'epoca che restituiscono i modi complessi con cui a Praga si veniva a sapere del XX congresso si legga per esempio Pelikán 1978: 90-96. Per uno sguardo sui riflessi dello stalinismo nelle terre ceche si legga anche Tria 2006.

³⁴ Il critico letterario polacco, fino a quel momento strenuo difensore della politica culturale di regime, attorno al 1956 veniva modificando le proprie posizioni, con interventi che vennero tradotti anche in ceco, nei quali criticava la "mitologizzazione" della lotta di classe e del realismo socialista, per poi uscire nel 1957 dal Partito Operaio Unificato Polacco e successivamente emigrare negli Stati Uniti (Příbáň 2002: 601-602).

*O sporech dědických (Sulle questioni d'eredità)*³⁵, in cui l'impegnato, ma non omologato, giovane membro del partito si prova a tracciare le linee dell'ultima produzione in versi della repubblica e, mettendone in risalto quelle che a suo parere sono le pecche e i malintesi, si spinge a dare alcuni consigli, pur non potendosi discostare eccessivamente dal linguaggio e dai canoni espressivi dell'epoca. Per quanto Kundera debba oggi la sua fama in prevalenza alla sua opera di narratore, per romanzi come *Lo scherzo*, *La vita è altrove* o *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, in cui si fanno i conti con i miti del sistema socialista e con le conseguenze del '68, egli era partito da una attività non trascurabile di poeta e critico impegnato, e le sue prime raccolte di poesie (*Člověk zahrada širá*, 1953, *Monology*, 1957) appartengono alla tradizione meno conformista della metà degli anni Cinquanta. Perciò, oltre che per l'articolo di cui relazioniamo, egli fu attaccato anche direttamente per la sua creazione lirica, in cui i critici dogmatici trovavano pericolose tracce di "individualismo" e "formalismo". Non dimentichiamo poi che nel 1961 egli pubblicò la sua originale monografia su uno dei prosatori della prima avanguardia poetista, Vladislav Vančura³⁶, che può essere considerata come un'ulteriore pietra miliare nella riscoperta critica e nell'analisi creativa della letteratura della Prima Repubblica.

Uno dei nomi che tornano nuovamente nell'articolo di Kundera è quello di Guillaume Apollinaire, a dimostrazione dell'inevitabilità di un confronto maturo con gli inizi della poesia ceca moderna e con le sue fonti d'ispirazione non autoctone. Di più, il giovane poeta che aveva già criticato le pratiche staliniste nelle sue prime composizioni³⁷ si riallaccia qui espressamente all'altro, più anziano collega che aveva appena suscitato subbuglio intorno al francese: Kundera conclude che, seppur segnate da difetti e imperfezioni, le tradizioni dei Rimbaud, Apollinaire, Holan, Halas fanno parte delle grandi ricchezze del secolo poetico presente, e nel farlo si richiama proprio al paragone proposto da Nezval su "Literární noviny" fra la qualità poetica apollinairiana e la scoperta dell'elettricità. Più in generale egli riesce a sfidare i limiti espressivi ed estetici dell'epoca, proponendo con uno stile ironico (a volte persino sarcastico) una sorta di dialogo fra i sostenitori della tradizione rigorosamente realista e l'"avvocato di Rilke e di Apollinaire", come definisce se stesso. Il suo tentativo di attualizzare personalità (Apollinaire, Holan, Pasternak) e procedimenti formali (la metafora, la poesia non realistica, gli esperimenti poetici prebellici) condannati da Štoll suscitavano naturalmente echi importanti, e non mancarono i richiami ufficiali nei confronti del suo "approccio non sufficientemente critico sulle que-

³⁵ Kundera M. 1955.

³⁶ Kundera M. 1961.

³⁷ Dalla già citata prima raccolta, *Člověk zahrada širá (Uomo, ampio giardino)*, si vedano ad esempio poesie come *Láska a život (L'amore e la vita)*, *Není, soudruzi, hned nepřitelem ten (Compagni, non è per forza un nemico colui)* e soprattutto il polemico ricordo dedicato al poeta Biebl *Vy jste, Konstantine, nikdy neuvěřil (Lei, Konstantin, non ha mai creduto)* nel quale l'autore elogia la libertà lirica e immaginativa del poeta di contro ai sostenitori di un comunismo rigido e burocratico.

stioni dell'eredità culturale". Ma le sue notazioni sull'importanza dell'ispirazione astratta, antinaturalistica nella poesia, le sue lodi nei confronti delle "correnti poetiche problematiche", che nonostante tutto possono rappresentare per la letteratura socialista "un indubbio patrimonio positivo", alcuni echi di certe idee teighiane³⁸ non poterono che avere a lungo andare un effetto positivo sulla creazione poetica ceca, che già si andava liberando (con autori quali Mikulášek, Florian o Holub) dei legacci del realismo socialista. Alcuni di questi nuovi poeti erano legati al gruppo della rivista "Květen", la cui presenza nel mondo culturale ceco segnò un passo in avanti verso posizioni meno schematiche: pubblicata dal 1955 fino alla chiusura d'ufficio avvenuta nel 1959, essa si fece portatrice di una visione meno ideologizzata della cultura che, pur rimanendo saldamente ancorata nell'universo socialista, proponeva temi quotidiani e più vicini all'esperienza comune, in polemica con l'entusiasmo della produzione dominante, e dava vita a echi di precedenti esperienze ceche³⁹ ed estere (in parte collegabili per poetica anche allo stesso neorealismo italiano). Si potrebbe affermare che pur restando all'interno del campo marxista (molti erano iscritti al partito) i collaboratori della rivista erano portatori di una concezione più aperta, disposta a una valutazione positiva e meno schematica dell'arte moderna e, ad esempio, dei metodi analitici dello strutturalismo. Una posizione paragonabile per certi versi a quella che negli anni Sessanta condurrà all'ampia liberalizzazione della cultura ceca. Sfogliando la rivista si possono trovare i nomi di una nuova generazione di studiosi, poeti e narratori che nel decennio successivo svolgeranno ruoli importanti (fra i critici si ricordino soprattutto Červenka, Vohryzek, lo stesso Brabec), ma che ancora prima della sua chiusura poterono dare sulle sue pagine contributi importanti per una nuova, meno politicizzata interpretazione di fenomeni culturali quali ad esempio l'opera di Halas⁴⁰.

³⁸ Si veda Kundera M. 1955: 1304-1305, in cui Kundera riflette sull'evoluzione della pittura post-impressionista verso l'irrealismo e giudica: "la pittura continua poi ad evolversi anche nei limiti di questo suo graduale (e successivamente impetuoso) distacco dal realismo e seppur all'interno di questi suoi limiti che vanno via via restringendosi, perviene a molte ulteriori scoperte positive, spesso anzi geniali, che sono indispensabili per ogni pittore che voglia dar voce all'appassionante canto figurativo di questo nostro mondo terrestre", frasi che troviamo similmente espresse anche in alcune delle pagine più proclamatorie di Teige.

³⁹ Lo stesso poetismo, i cui echi si potevano sentire in alcune delle raccolte poetiche del gruppo. Ma si vedano anche le polemiche sul rapporto dell'estetica del gruppo con la Skupina 42 o con il realismo socialista, suscitate dal giovane Václav Havel, in Havel 1956-1957.

⁴⁰ Abbiamo in mente soprattutto Brabec 1956-1957a, Brabec 1956-1957b e Brabec 1957-1958. Fra l'altro proprio nel 1957 riprende la pubblicazione dell'opera del poeta di Brno (Halas 1957), accompagnata da una importante prefazione di un altro personaggio decisivo dell'epoca che poté in quegli anni tornare a far sentire la propria voce, Jan Grossman. Del critico e regista teatrale si ricorderà inoltre almeno il lucido e coraggioso intervento contenuto in Grossman 1956, in cui svelava lo stato preoccupante della letteratura ceca dei primi anni Cinquanta come stato di "crisi rimossa" e

3.5. Alcune voci dal II congresso degli scrittori

Queste prime aperture, seppur seguite da repentini interventi di richiamo all'ordine, testimoniano di una situazione che stava lentamente migliorando, per cui presto se ne sarebbero potuti cogliere i frutti interpretativi ed editoriali all'interno di un'impostazione parzialmente riformata del sistema culturale. La grande occasione per una resa dei conti e una pubblica critica ad alcuni dei più grossolani errori di valutazione del passato si presentò nel lungamente preparato II congresso dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi, che si tenne nell'aprile del 1956⁴¹. Sulla scia delle note accuse chruščëviane allo stalinismo e alle sue deformazioni, in occasione degli stati generali degli scrittori cechi e slovacchi si poterono ascoltare interventi insolitamente decisi nella loro critica ai metodi valutativi e alla prassi culturale che aveva oppresso negli anni precedenti letterati e studiosi costretti al silenzio creativo, quando non alla privazione della libertà. Persino il triste ed emblematico caso del suicidio di Konstantin Biebl, gettato in profonda crisi dall'atmosfera disumana dei primi anni Cinquanta, fu rievocato dall'"artista nazionale" Nezval, che nel suo lungo intervento toccò una vasta gamma di tematiche che ancora una volta ce lo mostrano come voce nel complesso antidogmatica e a favore della libertà d'espressione.

A ragione si ritiene comunemente che le relazioni più significative di quest'assemblea siano state quelle di due altri poeti, František Hrubín e Jaroslav Seifert, e corrisponde certamente al vero che la loro testimonianza di artisti a suo tempo duramente criticati avesse un'eco moltiplicata e toni di indubbia sincerità, ma ancora una volta sarà utile soffermarci prima sulle parole del poeta di *Pantomima*. L'intervento di Nezval, come stampato sull'organo dell'Unione degli scrittori⁴², è suddiviso in grappoli di considerazioni su diversi argomenti: la poesia sovietica, la poesia progressista internazionale, i nuovi poeti cechi e più in generale i compiti e i problemi dell'ultima produzione poetica della repubblica. Ritornando con toni equilibrati proprio sui piccoli scontri verificatisi negli anni precedenti, il poeta rammenta le sue righe su Apollinaire, ha parole di lode per i nuovi lirici che erano nel frattempo riusciti a trovare una giusta via creativa per il proprio talento (Kundera, Florian), rimprovera con accenti amichevoli e senza acrimonia gli eccessi del compagno ed amico Štoll, spende più di una parola a favore della generazione dell'avanguardia. In particolare egli

richiamava invece il coraggio dell'avanguardia prebellica nel fare affiorare i problemi e nell'affrontarli con una ricca attività programmatica e polemica. Fra l'altro egli svelava l'innaturalità della condizione della critica, che dai metodi generici e semplificanti delle teorie ždanoviane e štolliane era stata costretta a dimostrare tesi preconcepite e a lavorare entro schemi predefiniti: "La teoria di Ždanov ha compiuto un attacco rivolto soprattutto contro questi valori critici dell'avanguardia, perché con la loro poliedricità essi confutavano la validità assoluta degli schemi".

⁴¹ Per un inquadramento funzionale di quest'anno così importante per il nostro discorso storiografico si veda Pernes 2000.

⁴² Nezval 1956.

condanna fenomeni legati al culto della personalità quali la rimozione di voci poetiche così profonde come quelle di Seifert, Holan, Kolář, Hrubín⁴³, che da alcuni anni erano osteggiati. Proprio nelle critiche all'estremismo di sinistra e al settarismo Nezval si fa più deciso, condannando sia la bigottaria di certe lodi poetiche a Stalin sia gli eccessi della letteratura di ambiente operaio, per capire la quale bisognava a suo dire fornirsi di un "dizionario tecnico". Per noi riveste un'importanza fondamentale la sua aperta difesa del poetismo e perfino (in misura limitata) del surrealismo, che egli in altri interventi ancora non molto lontani aveva condannato:

[...] l'avanguardia poetica raccolta attorno al Devětsil o più tardi attorno al gruppo dei surrealisti è rimasta nel suo complesso fedele e leale alla lotta della classe operaia e alle tendenze di principio del partito comunista [...] Del resto non è superfluo ricordare che nella parola surrealismo, per lo meno per come essa si è profilata nelle opere dei poeti cechi, la seconda parte ha in definitiva un'accentuazione maggiore che non quel prefisso 'sur'⁴⁴.

E nonostante critiche di rito (anche molto poco eleganti) all'indirizzo di quella parte dell'opera di Holan e Halas più segnata da ermetismo e pessimismo, la figura di questi ed altri rappresentanti dell'avanguardia è sottoposta ad un sentito tentativo di recupero. Si vedano ad esempio i ricordi legati al periodo della pubblicazione di *Trent'anni di lotte*, riguardo al quale veniamo a sapere dei tentativi fatti dal poeta per distogliere Štoll dal proposito di condannare così aspramente Halas, che da poco tempo era passato a miglior vita. Ma è in nome di quella poetica dei sensi a lui stesso cara che Nezval cerca di mostrare sotto una nuova luce tutto un movimento condannato dalle filippiche štolliane: i membri del Devětsil "proclamavano un'arte sensualista [...] e in questo senso bisogna interpretare il fuoco d'artificio di immagini poetiche, in questo senso bisogna interpretare il concetto nebuloso di 'poetismo'. In fin dei conti non si trattava di null'altro che di conciliare la poesia con la realtà emozionale"⁴⁵. A dimostrazione dei legami che intercorsero fra il poeta più celebrato della repubblica e uno dei nuovi autori che abbiamo già menzionato per il suo talento non omologato (quel Milan Kundera che sancirà con la cura di un'antologia postuma

⁴³ Sui colleghi in diversa misura maltrattati ed emarginati dal partito leggiamo alcune belle parole dell'oratore: "Jaroslav Seifert è rimasto in silenzio per diversi anni contro la sua volontà, quando fu dipinto come una sorta di rinnegato della poesia socialista. Vladimír Holan tace ancora oggi, con grande danno della nostra letteratura. Se non fosse per il fatto che František Hrubín si è potuto menzionare di nuovo, come autore di versi per l'infanzia (fra l'altro eccezionalmente belli), oggi non leggeremmo alcune sue stupende poesie come *In una notte di luna* oppure *Canto d'amore per la vita*. Jiří Kolář, talentuoso e originale, è stato a lungo considerato un fuorilegge dal punto di vista umano e letterario. Il ritorno di Seifert alla poesia è il ritorno di una personalità poetica matura". *Ivi*: 10.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

il suo amore per Nezval)⁴⁶, ci piace concludere l'analisi di questo intervento con le parole di stima dell'artista più anziano verso il più giovane: "Nelle sue prime due raccolte poetiche Milan Kundera si è dimostrato talento eccezionale, davvero eccezionale, competente e profondo"⁴⁷.

Nezval era poeta ufficiale protetto dalla propria posizione e dalle proprie conoscenze, oltre che avvezzo a difendersi da attacchi ideologici: i suoi toni sono dunque variegati e spaziano da accenti di critica per vari fenomeni antisocialisti alle lodi entusiaste per colleghi cechi e internazionali. È comprensibile invece che il ritorno sulla scena pubblica di Seifert o Hrubín, e i loro rispettivi interventi davanti a un'assemblea così importante, dovessero essere segnati da una vis polemica di ben altro stampo⁴⁸. Hrubín, per anni limitato alla poesia per bambini e alle traduzioni⁴⁹, da "senza partito" (quale ricorda di essere in apertura del proprio intervento) afferma che "Per la cultura ceca il fatto che negli anni passati non si potesse parlare apertamente dei suoi problemi era segno di uno stato malsano e umiliante. Ora qui abbiamo di nuovo questa possibilità". Ed egli usa appunto questa chance preziosa: lo fa per ricordare gli autori che erano stati esclusi dal canone del realismo socialista, i "poeti maledetti" che erano a lui cari (e che egli tradusse a più riprese), ma anche i compagni di sventure Kolář, Hora, Halas (tutti fatti oggetto di violente critiche), lo stesso Seifert che avrebbe preso la parola di lì a poco. Persino Biebl, anche da Hrubín ricordato come caso esemplare dell'eccessiva pressione che la realtà politica a volte esercita sul destino di un uomo in crisi: "Chi è dunque colpevole della tua morte, Konstantin Biebl? Il destino? La poesia?". Anche il caso di Jiří Kolář, per quanto lontano dalla sua poetica, sta a cuore all'oratore: "un poeta con origini da proletario della città di Kladno [...] è stato costretto all'isolamento dal brutale attacco della rivista Tvorba e infine distrutto nell'esistenza personale". Tanto più gravi questi avvenimenti, sottolinea Hrubín, perché di questi crimini contro la cultura erano al corrente tutti, e sebbene molti intellettuali fossero consapevoli della loro assurdità, essi avevano permesso al regime di portare la cultura in uno stato vergognoso di terrore e generale codardia. Ma è attorno al nome di František Halas che Hrubín conduce in modo più conseguente la sua battaglia oratoria, tanto più che egli se ne sente fortunato e riconoscente discepolo⁵⁰: al poeta autore di

⁴⁶ Nezval 1963. Kundera curò i materiali bio-bibliografici e fornì il libro di saggio introduttivo.

⁴⁷ Nezval 1956: 11.

⁴⁸ Citiamo gli interventi come stampati su rivista: Hrubín 1956 e Seifert 1956.

⁴⁹ È di recente acquisizione del mercato editoriale italiano la traduzione di un suo componimento per bambini: Čapek, Hrubín 2008, opera del 1948 accompagnata dalle illustrazioni di Josef Čapek.

⁵⁰ A partire dal 1926 e fino a seconda guerra mondiale inoltrata Halas lavorò come redattore per alcune case editrici, soprattutto per la Orbis e per Václav Petr, dove curava la collana První knížky (Primi libri), con la quale aiutò a pubblicare i giovani poeti esordienti, molti dei quali gli manifestarono la propria riconoscenza e vicinanza spirituale anche in tempi di dure lotte politiche.

Nostra Signora Božena Němcová il futuro darà la ragione e i riconoscimenti che spettano ad un grande artista, liquidato da Štoll come “pessimista patologico e [...] sabotatore della nuova poesia ceca”. Proprio all’ideologo di *Trent’anni di lotte* sono rivolte critiche mai finora così aperte, contro il suo cosiddetto “metodo” di indagine con il quale “dall’opera di Halas nella sua complessità estrae parole e locuzioni come ‘putrefazione’, ‘morte’, ‘cadavere’ [...] estrapola versi e strofe” per giungere a risultati arbitrariamente imposti in partenza. La constatazione di Hrubín è al tempo stesso ironica e tragica: “Con questo metodo posso giungere alle stesse conclusioni per qualunque poeta”⁵¹.

A sua volta Jaroslav Seifert, anch’egli fuori dal partito (ne era stato cacciato nel ’29), anch’egli zittito per alcuni anni, oltre che danneggiato dalle calunnie fino ad essere minacciato nella sua stessa incolumità⁵², sceglie di nominare altri delitti commessi in tempi non troppo lontani: la soppressione di opere di classici imprescindibili della cultura ceca ad opera degli entusiasti giovani comunisti mandati allo sbaraglio dopo il ’48 a distruggere i libri nelle stamperie e nelle librerie. L’asse portante del suo discorso è, di nuovo, quello dell’eredità culturale, da recuperare nella sua integrità ed evitando le falsificazioni del passato: vengono citati dunque alcuni nomi da restituire al patrimonio del popolo ceco. Fra questi sono Vančura, Hora e lo stesso Teige, per quanto il suo caso sia menzionato solo *en passant*, e in forma problematica: “Forse nei prossimi giorni avremo l’occasione di discutere anche, ed in modo urgente, anche degli errori, degli sbagli e delle colpe [...] di Karel Teige”⁵³. Affinché gli scrittori possano di nuovo tornare ad essere “coscienza della nazione” secondo il grande poeta bisogna restituire questi ed altri nomi al consesso del patrimonio letterario nazionale; negli ultimi tempi alcuni errori sono stati riparati, ma ancora “è nostro dovere procedere subito alla riparazione dei torti”⁵⁴. E tali ingiustizie riguardano sia gli scrittori esclusi dalla letteratura, che non hanno neanche avuto lo spazio per difendersi dalle critiche (“l’ho sperimentato io stesso!” dice Seifert) che quelli ancora prigionieri

⁵¹ Questa e le altre citazioni in Hrubín 1956.

⁵² È noto l’affaire scatenato da alcuni avvenimenti attorno al 1949-1950: da un lato Seifert, pur lontano da dirette iniziative politiche, non nascondeva le sue sincere opinioni. In una mescolta di vini si era lasciato scappare, alla presenza di importanti funzionari di partito come Jiří Taufer, la frase “preferisco vedere un poeta francese che vomita, piuttosto che uno russo che canta”. Inoltre, sulla scia della lezione pamphlet di Ladislav Štoll *Trent’anni di lotte* la pubblicazione della sua raccolta *Píseň o Viktorce* fu interpretata forzatamente come “un’allegoria indirizzata contro la repubblica socialista”, con tracce di “nichilismo da piccolo borghese” (sintomatica fu la velenosa recensione, commissionata direttamente dagli organi di partito: Skála 1950). Anche grazie al vigoroso intervento in sua difesa da parte di Nezval, Seifert riuscì a evitare le conseguenze peggiori (si considerava perfino di istituire una commissione giudicatrice davanti alla quale egli svolgesse la necessaria e umiliante autocritica). Si vedano Knapík 1998, Knapík 2000: 100-112, e anche la ripubblicazione dell’interessante testimonianza di un protagonista pentito dell’epoca, Kautman 1998.

⁵³ Seifert 1956: 10.

⁵⁴ *Ibid.*

nelle carceri socialiste perché di orientamenti diversi da quello ufficiale; sebbene non sia egli in grado di valutarne errori e colpe, ritiene auspicabile un miglioramento “affinché la loro sorte venga almeno in parte alleviata”⁵⁵.

La risonanza e gli effetti di tali voci, intense pur nella loro necessaria concisione, contribuirono a rendere più aperte le discussioni su argomenti considerati generalmente tabù, e aprirono la via all’ampliamento della gamma degli scrittori pubblicabili. Quello che fu poi definito lo “spirito del II congresso” agì in concomitanza con i fattori sociali e politici, a segnare una non trascurabile vittoria parziale contro i canoni ed i limiti dogmatici. Lo stesso “spirito” fu comunque aspramente combattuto da Štoll e compagni, tanto che proprio la liquidazione di questa atmosfera di eccessiva libertà interpretativa e di “revisionismo culturale” fu l’obiettivo del contrattacco vittoriosamente portato a termine solo tre anni dopo, quando attorno alla conferenza nazionale dell’Unione degli scrittori (1-2 marzo 1959) si verificò l’ennesima chiusura del mondo culturale in senso censorio e antilibertario. Dall’intervento del solito Štoll⁵⁶ basterà solo citare il fin troppo esplicito titolo di un paragrafo, “Farla finita con la tradizione dello ‘spirito del II congresso degli scrittori’”, per capire i motivi della nuova (temporanea) vittoria del dogmatismo, che condusse, fra gli altri, a fenomeni deprecabili quali la chiusura di riviste interessanti come “Nový život” o “Květen”, il blocco dello scomodo romanzo di Josef Škvorecký *I vigliacchi*⁵⁷, oltre che a vari procedimenti punitivi personali in case editrici e circoli redazionali, con le inevitabili successive autocritiche degli intellettuali che avevano ‘sbagliato’.

Fu però questa solo una battuta d’arresto momentanea; troppi passi erano ormai stati fatti verso una concezione più aperta della cultura, e i risultati cui questa strada portò negli anni Sessanta (compreso il totale recupero di Karel Teige) saranno oggetto dei prossimi capitoli del nostro lavoro. Per ora continuiamo a seguirne i prodromi durante gli anni Cinquanta.

3.6. Entrano in campo le riviste

Nel contesto che stiamo delineando non fu affatto trascurabile il ruolo svolto dalla stampa specializzata: accanto all’evoluzione antidogmatica di alcuni periodici preesistenti (fondamentale è per esempio lo sviluppo liberale di “Literární noviny”)⁵⁸ la stessa apertura di nuove tribune editoriali contribuì ad ampliare la gamma delle riflessioni artistiche e a vivacizzare lo scambio di opinioni. Va ricordato il bimestrale “Světová literatura”, pubblicato a partire dal

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ L’intervento, dal titolo *Literatura a kulturní revoluce*, fu pubblicato in diverse salse, su riviste e in libro. Recentemente è stato stampato in Přibáň 2003: 7-39.

⁵⁷ Per la travagliata vicenda del romanzo, uscito nel dicembre del 1958 e quasi immediatamente ritirato dal commercio, si veda Škvorecký 1998: 447-471.

⁵⁸ Si veda ad esempio Jungmann 2000.

1956, il quale offriva uno sguardo sulla letteratura straniera che non rimase senza effetti nella cultura ceca, o “Květen”, al cui circolo di autori e al cui ruolo fondamentalmente positivo si è già accennato. Fra le altre, più vecchie, riviste che progredirono verso posizioni interessanti va menzionata “Nový život”, che con i suoi interventi critici rivestì un’importanza non trascurabile nel panorama dell’epoca: si ricordino il recupero delle eredità culturali scomode proposto da Kundera o il richiamo di Grossman allo studio delle avanguardie per rimediare alle semplificazioni della linea Ždanov-Štoll. La sua pubblicazione era iniziata nel 1949 con compiti di stretta osservanza del programma del realismo socialista, ma un suo tardivo sbocco antidogmatico, attorno al 1956, ci è confermato dal fatto che, proprio come per “Květen”, la sua pubblicazione fu interrotta nel 1959 in quanto considerata ormai troppo liberale e indipendente (al posto di queste riviste fu fondata la più governabile “Plamen”). Per la chiusura di questi ed altri periodici venivano adottati pretesti e motivazioni ufficiali differenti, ma denominatore comune della strategia dei controllori dell’ordine era la necessità di vietare un’eccessiva differenziazione nel campo critico, con la conseguente acquisizione di un’eccessiva indipendenza interpretativa da parte dei gruppi, editoriali o generazionali, legati alle rispettive piattaforme. Si rimanda alla saggistica esistente per la descrizione dell’evoluzione di “Květen”⁵⁹, o dello stesso “Literární noviny”, ma qui basti dire che “Nový život” ebbe il tempo di ospitare nel breve lasso di tempo di maggiore libertà espressiva attorno al 1956 interventi dal tenore piuttosto vario, nonché i nomi di letterati quali Lustig, Kafka, Kolář, Skácel o Trefulka, senza d’altro canto poter evitare in certi casi il pagamento del dazio agli schemi interpretativi e alle pressioni politiche dell’epoca. Negli stessi anni andava espandendosi oltre i confini di rivista regionale anche “Host do domu”⁶⁰ e su di essa andava affilando le sue taglienti armi critiche un intellettuale che sarà particolarmente interessante per i suoi contributi alla riscoperta del poetismo negli anni Sessanta, Oleg Sus⁶¹. Senza voler deformare astoricamente

⁵⁹ Si veda almeno Svozil 1994.

⁶⁰ Fondata a Brno nel 1954, si riallacciava alla originaria “Host” degli anni Venti, sulla quale fra l’altro era uscito anche il manifesto del poetismo. Fino al 1970 “Host do domu” (che riprende il nome di una raccolta poetica di Jiří Wolker) fu una delle tribune più interessanti della critica letteraria ceca. La tradizione della rivista è stata poi rinnovata nel circuito samizdat degli anni Ottanta per poi sfociare nella rinnovata “Host”, nuovamente pubblicata oggi a Brno.

⁶¹ Questo studioso di origini russe è stato sicuramente uno dei più acuti e coerenti continuatori ed esegeti del pensiero estetico strutturalista nel secondo dopoguerra ceco. Egli portò avanti contemporaneamente la propria carriera universitaria nella natia Brno e l’attività di critico letterario e commentatore culturale su riviste antidogmatiche come “Host do domu” o più tardi “Orientace”. Negli anni Sessanta contribuì poi anche con spirito libero e profondità esegetica alla riscoperta e alla rivalutazione delle avanguardie, distinguendosi per vivacità critica priva di astio personale e per un continuo impegno profuso contro le interpretazioni superficiali o tendenziose. Bene fa dunque Květoslav Chvatík a definirlo “temuto avversario di dilettranti, volgarizzatori, dogmatici e parassiti letterari”.

il giudizio sugli studiosi in questione, e avendo ben presenti sia le spinte politiche esterne che la libertà limitata dell'epoca, si potrebbero appunto registrare fra i 'dazi' pagati allo spirito dell'epoca alcune posizioni dell'allora giovane critico Jiří Brabec. È vero che egli va ricordato per una interessante rivalutazione del poeta František Halas su "Květen", e che in direzione antidogmatica vanno anche diversi altri contributi di colui che poi diventerà uno degli editori dell'opera di Teige⁶². Ciò nonostante alcuni suoi interventi non si attagliano alla sua figura di letterato lucido e preparatissimo degli anni a venire: si vedano alcune sue critiche al summenzionato Sus⁶³, o lo studio dell'opera di Jaroslav Seifert pubblicato proprio su "Nový život" e che ora prenderemo in analisi. In realtà Brabec apre il suo saggio⁶⁴ sull'autore che "figura fra i più alti valori della poesia ceca del XX secolo" condannando l'immagine trita dei "due campi" letterari armati l'uno contro l'altro, e critica (pur senza nominarlo) Štoll per i suoi schemi che avevano condotto all'assurdità di vedere nella tradizione modernista degli anni Venti una "tendenza sabotatrice". Tanto più curioso risulta dunque (per lo meno da un punto di vista storico-documentale) il fatto che proprio all'indirizzo di Karel Teige cadano poi nel suo articolo giudizi non molto lusinghieri, e che ciò avvenga qualche mese dopo il congresso che aveva riaperto le porte ad approcci meno rigidi. Giudizi, questi, incastonati per di più in uno dei classici schemi interpretativi ideologici sull'opera del poeta di Žižkov, quello secondo cui Seifert avrebbe iniziato a creare sotto il sano influsso delle sue origini proletarie e con l'aiuto dei compagni più maturi (uno fra tutti: il nome Stanislav Kostka Neumann) per sfornare così la sua prima ed encomiabile raccolta *Město v slzách* (*Città in lacrime*, 1921) nella quale canta con sincera ispirazione le difficoltà dei più poveri. Secondo questo schema (non molto lontano da semplificazioni esegetiche presenti nel libretto štolliano *Trent'anni di lotta*) Seifert si sarebbe poi fatto coinvolgere dal vacuo spirito giullaresco di Teige, di modo che nella successiva raccolta poetica *Sama láska* (*Nient'altro che amore*, 1923) si farebbe sentire maggiormente la negativa tendenza al disimpegno e al formalismo, e in misura minore invece l'empatia proletaria. Sempre sulla base di questa linea interpretativa nel testo a firma di Brabec la terza raccolta seifertiana *Na vlnách T. S. F.* (*Sulle onde della telegrafia senza fili*, 1925) viene poi definita un documento interessante più che un'opera poetica riuscita, e si attribuisce invece al

⁶² Vogliamo ricordare almeno un altro intervento, anche se di certo non il più rappresentativo, del giovane critico: Brabec 1957a, in cui, in occasione della riedizione di una sua opera del '42, *Terežka Planetová*, Holan viene lodato per la via all'epica che egli aveva aperto alla poesia ceca e per il modo in cui in certe sue opere "si sposa [...] un forte senso della realtà con una squisita sensibilità per l'astrazione".

⁶³ In Soldán 1994: 91 si ricorda ad esempio lo scontro fra un Brabec che era "a quel tempo ancora prigioniero di una critica soggetta all'ideologia" e gli "arguti montaggi critici" dell'estetico brnense. Si tratta in particolare di due articoli, Brabec 1957c e Sus 1957, interessanti in prospettiva contrastiva rispetto al periodo in cui entrambi gli intellettuali si troveranno a collaborare in modo significativo al recupero dell'eredità teighiana.

⁶⁴ Brabec 1957b.

viaggio compiuto dal poeta in terra sovietica nel 1925 la sua maturazione verso nuove forme di contatto con la “vera vita”, lontano dalle “esalazioni alcoliche” del poetismo: “D'altronde è illuminante osservare come in un certo periodo l'avanguardia diventasse una zavorra quasi per ogni singolo artista autentico (si prenda Biebl o Nezval)”⁶⁵. Queste affermazioni decisamente antipoetiche si vanno ad affiancare ad alcuni riferimenti molto critici a Teige: “[Neumann] Analizza correttamente l'attività teorica svolta da Karel Teige in quel periodo, considerandolo con sdegno il diretto artefice del disorientamento di Seifert e del suo fallimento”⁶⁶. Seguono parziali condanne di rito del poetismo, cui Brabec cerca di opporre comunque una visione dialettica che eviti “un disbrigo semplicistico di una questione complessa”. Ma si legga ancora la valutazione di alcune delle prime pubblicazioni del movimento: “Nel 1923 esce il primo numero di *Disk*, ‘rivista internazionale’, e a sottoscrivere una congerie di pseudo- e mini-valori troviamo di nuovo Teige-Seifert-Krejcar”, o ancora circa “Pásmo”: “Se oggi sfogliamo quelle pagine che in modo provocatorio ora conclamano gli slogan del costruttivismo e del poetismo, poi invece ci sbattono in faccia le donne mezze nude del music-hall, a volte l'effetto è quello di una sbronza”⁶⁷. Ancora secondo i canoni del *socrealizm* si ritrovano le contrapposizioni ideologiche che vedrebbero opposte l'arte socialista di Wolker e Neumann ai vani giochi poetici di Seifert e Teige⁶⁸ e Parigi a Mosca⁶⁹.

Quasi legate nello stesso giro di frasi a queste limitazioni di rito dell'epoca e accanto alle critiche antiavanguardiste risuonano però decise lodi indirizzate sia al nuovo modo creativo del poetismo che allo stesso suo teorico, il quale viene menzionato più volte in passaggi non controversi: visto nel panorama dell'epoca va rilevato dunque come l'articolo andasse nel complesso contro le semplificazioni critiche dei primi anni Cinquanta, con la sua valutazione positiva di Apollinaire e della fantasia metaforica poetista. Del resto la stessa analisi monografica dell'opera di Seifert fino a pochi anni prima sarebbe stata inconcepibile su un mensile edito dall'Unione degli scrittori, per cui vanno maggiormente apprezzati i timidi passi avanti piuttosto che certa impersonale fraseologia del periodo.

Pur tuttavia rimane abbastanza forte la spiacevole impressione di un episodio a tratti imbarazzante, in cui è difficile trovare la libertà intellettuale che Brabec poté esprimere negli anni Sessanta (sebbene siamo comunque lontanissimi dalle calunnie di “Tvorbá” o dalle deformazioni critiche più pacchiane). Nelle sue quindici pagine di compendio dell'opera seifertiana degli anni Venti Brabec non può o non riesce ad andare molto oltre queste linee esegetiche prescritte in anticipo, e si unisce in sostanza al coro di voci che vedevano in Teige un ele-

⁶⁵ *Ivi*: 265.

⁶⁶ *Ivi*: 260.

⁶⁷ *Ivi*: 261.

⁶⁸ *Ivi*: 262.

⁶⁹ *Ivi*: 264.

mento dannoso che avrebbe sviato i giovani poeti promettenti della sinistra. Attribuire questi giudizi di valore al solo firmatario dell'articolo sarebbe una semplificazione, e se non proprio dovuti a diretti 'suggerimenti esterni', essi vanno comunque ricollegati alle limitate possibilità espressive dell'epoca e al livello di maturazione relativo di colui che diventerà senz'ombra di dubbio uno degli studiosi più importanti della critica letteraria ceca, a più riprese attento esegeta di Teige, avanguardia e autori anticonformisti. Seppur non cristallino per valori filologici e controverso nelle sue conclusioni (come si usa dire: "condizionate dall'epoca" in cui sorsero) faremo tesoro anche di questo episodio come di documento storico che illustra uno dei tanti momenti di lotta fra tendenze contrastanti, quasi fosse il frutto di una polifonia di autori, o meglio di una schizofrenia editoriale, sulle quote di paternità della quale è forse impossibile esprimersi con certezza.

Si è appena avuto modo di ricordare lo studioso Oleg Sus, in occasione del suo scontro con un Brabec non ancora completamente 'deideologizzato'; citiamo dunque un suo scritto breve, ma importantissimo, uscito su "Host do domu"⁷⁰: in quattro paginette scarse lo studioso d'estetica e critico letterario pone le basi di quella difesa del poetismo e della sua interpretazione antropologica che sfocerà nelle sue più mature riflessioni su rivista attorno al 1964. La prima pagina è nella sua interezza una difesa di quella corrente d'avanguardia, del suo essere un moderno tentativo di fusione di vita ed arte: "il poetismo era inteso dai suoi iniziatori [...] come la concezione di una nuova creazione e di una nuova vita [...] Il poetismo voleva impossessarsi della *vita*, effondersi in essa, identificarsi con essa: voleva fare della vita una poesia, e della poesia una manifestazione della vita"⁷¹. Reagendo agli slogan dell'epoca riguardo alla necessità di creare una nuova "avanguardia socialista", il fine dichiarato di questo articolo del '58 è quello di distinguere (come da titolo: "Avanguardia sì! Ma quale?") i contributi delle diverse avanguardie di inizio secolo, nella speranza che non si crei una confusione eclettica fra le diverse fonti dell'arte moderna, e senza per altro sottacere la scomoda realtà che anche il pensiero di destra ha avuto la sua arte anticonformista (Marinetti su tutti). Pur senza ingigantire l'importanza di queste interessanti considerazioni occasionali, ciò che stupisce è l'eco che di queste poche righe ritroveremo nelle analisi antropologiche del Sus maturo, quasi che questo sia un prototipo, una 'versione per l'anno '58' delle sue successive analisi dei manifesti poetisti su cui ritorneremo. È con notevole coraggio che qui, pochi mesi prima di una nuova chiusura degli spazi di discussione apertisi nella cultura ceca, il critico condanna il realismo ufficiale e sottolinea con invidiabile libertà espressiva i meriti del Devětsil:

Non c'è alcun dubbio che esistano legami profondi e a suo modo oggettivi fra la Rivoluzione d'Ottobre e l'avanguardia artistica moderna. Si tratta del resto di una verità vecchia di molti anni, che non aggrada soltanto alle teste dure; queste infatti hanno fatto un'equazione fra socialismo e realismo (spesso anche solo

⁷⁰ Sus 1958.

⁷¹ *Ivi*: 26.

pseudorealismo) e hanno ripudiato gli avanguardisti insubordinati nell'inferno del 'putrido' formalismo⁷².

Rimettendo in risalto la tradizione romantica, accusando gli avversari di Teige di essere solo degli pseudorealisti, citando ampiamente interi brani dai più diversi scritti di quello che egli dichiara essere "l'iniziatore del poetismo ceco"⁷³, Sus, con la combattiva ironia a lui propria, porta in sostanza ai limiti delle possibilità storiche la discussione sull'eredità culturale, sulla naturale simbiosi di lotta sociale ed avanguardia ceca, e, con toni che ci rimandano ai contributi più aperti del II congresso, chiude esigendo nuova libertà per coloro che in realtà non erano mai stati formalisti o nemici della causa:

Di qualunque tipo saranno i futuri avanguardisti riguardo alla fisionomia delle loro opere, di una cosa hanno bisogno: di spazio vitale. Lasciamoli vivere [...] Ovviamente però non a comando o sulla base di raccomandazioni e appelli del tipo: Siate moderni! [...] Per la maggior parte la vecchia avanguardia di sinistra pensava così come sentiva, e creava sulla base di ciò che pensava⁷⁴.

3.7. Il contributo del genere memorialistico

A questo punto del presente percorso di ricostruzione storica è opportuno aprire una parentesi e dedicare alcune pagine ad uno specifico genere letterario che gioca un ruolo assolutamente primario nelle vicende teighiane, ovvero alla letteratura memorialistica. Nel 1957, ancora sulla rivista "Nový život", era apparso un breve scritto su Teige⁷⁵ firmato da uno dei suoi compagni di lavoro del primo poetismo, quell'Otokar Mrkvička artista figurativo del Devětsil che collaborò alla produzione tipografica teighiana almeno a partire dal 1925⁷⁶. L'articolo prende le mosse da uno spunto biografico, offerto dal famoso indirizzo dell'abitazione del teorico, situata, come da titolo, in via Černá al numero 12a. Più che un indirizzo è questa una delle 'divise' di un'epoca, più che un'indicazione civica è uno dei cuori pulsanti dell'avanguardia, al pari dei caffè dove

⁷² *Ivi*: 27.

⁷³ Quasi tutta la pagina 28 è una lunga citazione di Teige (che rimane nel complesso il nome più spesso menzionato), e nell'estratto teighiano è presente perfino il nome di Trockij (citato da quello in tempi non sospetti insieme a Lenin e Rosa Luxemburg fra i rappresentanti del pensiero rivoluzionario del ventesimo secolo). Il tutto introdotto dalla secca constatazione di Sus: "Poiché da noi dopo il 1918 è sorta la famosa pleiade dell'avanguardia di sinistra, non è invece sorta alcuna nuova avanguardia dopo il 1945" (*Ivi*: 28).

⁷⁴ *Ivi*: 29.

⁷⁵ Mrkvička 1957.

⁷⁶ Mrkvička ricorda infatti che "a casa dei Teige poi creavamo a quattro mani le copertine con la tecnica del fotomontaggio". *Ivi*: 1074.

si riunivano i “devětsiláci” o delle sale in cui si eseguivano le letture dei loro manifesti programmatici. Ma questa in particolare, come ricorda ironicamente Mrkvička, era una sorta di “tana del marxismo, e qualche tempo dopo l’indirizzo internazionale del Devětsil”⁷⁷: non solo dunque uno dei tanti luoghi pubblici o privati prestati al movimento. Nell’appartamento della “via Nera” aleggiava costantemente lo spirito di un’epoca, ormai penetrato stabilmente tra libri, riviste e ritagli accumulati dal suo inquilino. L’appartamento del teorico era un luogo quasi spogliato della sua esclusiva dimensione privata, che giunse a figurare quale indirizzo ufficiale di tutta una generazione, come è evidente ad esempio dall’intestazione della rivista “ReD”, la più continuativa e rappresentativa del movimento. È quella la casa dove era vissuto anche Jiří Wolker nei suoi ultimi momenti praghensi di serenità, l’appartamento in cui Nezval aveva letto il suo *Mago meraviglioso* il giorno dopo aver scoperto la consonanza fra il proprio percorso poetico e il programma di quelli che sarebbero divenuti per più di un decennio i suoi compagni di lavoro. In ogni caso l’occupante primario di quella tana dell’arte moderna era stato “l’ideologo ultrarivoluzionario della gioventù”, che a differenza del padre, famoso archivista praghese, “non ha mai conseguito il titolo dottorale”⁷⁸. Ma quella era una generazione (e lo dice un Mrkvička suo diretto protagonista e come molti altri compagni a suo tempo bersaglio delle critiche di “Tvorba”) che non aveva bisogno di titoli accademici per creare letteratura moderna e per capire l’importanza della rivoluzione sociale. Teige, ad esempio, non aveva bisogno di seguire carriere universitarie per assimilare il meglio della cultura russa: “li per la prima volta abbiamo avuto modo di conoscere le pubblicazioni rivoluzionarie russe”⁷⁹, “Da Teige ho visto per la prima volta le pubblicazioni rivoluzionarie russe”, e ancora “In via Černá n. 12 ho avuto in mano per la prima volta il libro di Il’ja Erenburg *A vsě-taki ona vertitsja* con le riproduzioni delle opere dei costruttivisti”⁸⁰. Già la quasi ossessiva ripetizione della formula “per la prima volta” ci fa baluginare una sorta di ambito familiare valido per tutta una generazione, ansiosa di imparare da chi era capace di diffondere dei valori culturali internazionali, anche perché (come Mrkvička qui ricorda) non privo di doti linguistiche e di capacità didattiche. Proprio a casa di questo collezionista di riviste provenienti da mezza Europa si potevano conoscere per la prima volta le novità più sorprendenti dell’arte moderna, sentire per la prima volta i versi di Apollinaire o essere informati della grandezza del teatro di Mejerchol’d, nuovamente lodato in questo articolo del ’57 dopo essere stato uno dei motivi delle contese nella sinistra cecoslovacca anteguerra. In questo breve e gioioso scritto l’artista figurativo ben media con accorti e impressionistici tocchi di penna l’atmosfera che aveva dato vita ad una delle migliori generazioni artistiche della repubblica: la reazione agli orrori bellici, la passione

⁷⁷ *Ivi*: 1073.

⁷⁸ *Ibid*.

⁷⁹ *Ibid*.

⁸⁰ *Ivi*: 1074.

per i film di Chaplin e per il cinema sovietico, le predilezioni pittoriche per la magia di Jan Zrzavý o di Henri Rousseau, tutta la migliore arte russa, dalle poesie di Majakovskij e Chlebnikov ai lavori grafici di Rodčenko e El Lisickij che “anch’essi hanno ispirato la nuova tipografia ceca”⁸¹.

Con questo breve medaglione dedicato a un’epoca e al suo rappresentante più attivo si apre per noi una sezione di indagine che riveste importanza strategica, la produzione memorialistica, che soprattutto negli anni successivi costituirà una sorta di grimaldello esegetico per scassinare (complici condizioni storiche più favorevoli) la cassaforte in cui il regime aveva chiuso a doppia mandata alcuni tesori del pensiero e dell’arte anni Venti e Trenta. Si passeranno ora in rassegna personaggi di vario spessore intellettuale, provenienti da differenti campi creativi, ma accomunati da un rapporto (per quanto a volte problematico) sostanzialmente positivo con il PCC. I tre libri di memorie in questione uscirono entro un arco temporale di quattro anni ed ebbero come autori lo stesso Nezval (in questo specifico genere il nome più importante), l’artista eclettico Adolf Hoffmeister e l’architetto del Devětsil Karel Honzík.

3.8. Le memorie di Nezval

È più che opportuno dedicare un’attenzione particolare ai ricordi autobiografici del poeta ceco più in vista dell’epoca: nella prospettiva che ci offrono le precedenti sue mediazioni a favore dell’arte moderna e in considerazione della ricaduta mai trascurabile dei suoi interventi pubblici, anche un’analisi per sommi capi delle sue memorie renderà chiaro perché così tanti autori negli anni successivi si sarebbero richiamati proprio all’autorità di questo libro incompiuto. Alcuni commentatori non si sono peritati di definire “coraggiose” le memorie di Nezval, che vennero pubblicate a puntate sul settimanale “Kultura” a partire dal secondo numero del 1957, e coprirono con regolarità fino alle prime uscite dell’annata successiva, per essere interrotte solo dalla morte del controverso rappresentante della generazione degli anni Venti (6 aprile 1958). Similmente a quanto avvenne qualche anno più tardi con i ricordi di altri due rappresentanti dell’avanguardia, i summenzionati Hoffmeister e Honzík, anche le cinquanta e più puntate dell’autobiografia letteraria dell’autore del *Becchino assoluto* furono subito raccolte in volume⁸², così che il pubblico dei lettori cechi ebbe l’agio di leggere in forma compatta le opinioni del poeta appena scomparso su quasi tutti i suoi compagni di avventura.

Le memorie nezvaliane sono molto più che una semplice catena di dati autobiografici o di peregrine confessioni di un artista in declino: Vítězslav Nezval fu fino alla morte poeta famoso ed attivo, e anche se il suo rapporto con il partito non fu mai di aperto contrasto, egli riuscì a conservarsi una discreta dose di in-

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Nezval 1959.

dipendenza creativa a costo di scontri pubblicistici e polemiche a mezzo stampa, alcuni esempi delle quali si sono citati precedentemente. La bellezza e l'interesse non solo storico di alcune pagine della sua biografia incompiuta, uscita col titolo *Z mého života* (*Dalla mia vita*), si esplica anche nei giudizi, sostanzialmente liberi e anticonformisti, che lo scrittore esprime nei riguardi di personalità controverse e malviste soprattutto agli albori del regime comunista, quali appunto Jindřich Štyrský, Halas o Karel Teige. Lontano da intenti di corto respiro apologetico e senza censurare scontri polemici o incomprensioni personali con questi ed altri rappresentanti della cultura della Prima Repubblica, Nezval riesce a dare un'immagine particolarmente viva dei protagonisti degli anni Venti e Trenta, restituendo in certi casi ad alcuni dei personaggi appiattiti in modelli prefabbricati dalla politica culturale ufficiale la tridimensionalità e la naturalezza di persone vive (è ad esempio il caso di Wolker). Nezval non si esprime con la retorica e le formule della critica istituzionale, non ha l'urgenza di difendere dei valori culturali minacciati, né tanto meno se stesso. Tanto più credibili dunque emergono dalle sue pagine le doti umane (nonché i capricci e i difetti) dei suoi amici e avversari di un tempo, privati di quella patina che ne appanna la figura nei libri di storia o nelle dichiarazioni programmatiche appesantite da fattori ideologici. Quando Nezval inizia a parlare di Teige qui lo fa ormai senza pregiudizi, considerandolo come uno dei rappresentanti fondamentali del suo tempo, come una *persona* che aveva contatti con altre persone, senza trasformarlo in un fantoccio su cui sparare, senza acclamarlo quale unico ispiratore dell'arte di un ventennio. Egli rammenta uno dei momenti cardinali di tutta la storia dell'avanguardia cecoslovacca, che quasi per caso aveva impresso una svolta decisiva al suo corso: a Praga, durante una delle serate organizzate dal Devětsil alla Casa dello studente ad Albertov, un giovanissimo Seifert legge la lezione sulla nuova arte proletaria⁸³ scritta a quattro mani proprio con Teige, grazie alla quale il baricentro degli interessi artistico-sociali si sposta con decisione dal sentimentalismo della letteratura proletaria ai prodromi della nuova ricerca della bellezza integrale del poetismo. Il giovane ventiduenne Nezval appena arrivato dalla natia Moravia incontra per la prima volta quelli che diventeranno per poco meno di vent'anni i suoi amici, colleghi di poetismo e co-artefici di una delle più belle avventure dell'arte ceca del ventesimo secolo. Il passo autobiografico è giustamente famoso, e non si può che citarlo nella sua interezza:

Si potrebbe appurare molto facilmente in che giorno ebbe luogo nella Casa dello studente di Albertov la serata di gala del Devětsil alla quale Jaroslav Seifert lesse la lezione sua e di Teige che fu poi pubblicata sull'almanacco Devětsil. Non ricordo più chi è che mi avesse trascinato a quella serata, forse Zdeněk Kalista, ma comunque di certo qualcuno a cui stava a cuore che alla serata fossero presenti più nemici che amici del Devětsil, e che mi aveva già preparato in anticipo di modo

⁸³ Uno dei manifesti della prima fase di quella che diventerà la piattaforma del poetismo, stampato nell'autunno '22 col titolo *Nové umění proletářské* (*La nuova arte proletaria*) nell'almanacco Devětsil (*Devětsil 1922: 5-22*), raccolta che rappresentò la prima uscita editoriale dei giovani artisti rivoluzionari.

che fossi prevenuto in senso negativo, so solo che quel piacevole crepuscolo e la passeggiata verso la zona di Albertov mi sembravano poetiche⁸⁴.

Così descrive Nezval la sua folgorazione:

Quale fu la mia sorpresa quando invece delle vuote frasi riformiste sulla classe operaia e i suoi calli, quando invece delle lacrime di coccodrillo versate sulla miseria degli indigenti rifulse lì l'operaio avvolto in una nuova bellezza, la bellezza di un uomo il cui destino è quello di trionfare e di costruire un radioso mondo nuovo. [...] Che poi anch'io amavo l'esotismo popolare dei circhi e dei lunapark, anch'io amavo Chaplin più dei drammi di Ibsen⁸⁵.

Il giorno dopo si realizza l'incontro fra i due principali rappresentanti dell'avanguardia ceca, l'uno attivo prevalentemente sul piano teorico, l'altro talentuoso autore di poesia con spiccata tendenza alla speculazione: Nezval va a trovare Teige in uno dei caffè letterari della capitale e questi lo conduce nel proprio appartamento in via Černá, invitando l'ospite a leggergli la composizione *Il mago meraviglioso*, composta già prima dell'incontro, ma come 'cucita addosso' alle dichiarazioni del Devětsil. Inizia così una delle più belle pagine mai scritte su colui che era stato additato come "pecora nera" della sinistra ceca, "spirito maligno" e fonte di influenze devianti su tutta una generazione di artisti:

Subito il giorno dopo quella serata andai a trovare Karel Teige al caffè Tůmovka [...] Camminavamo insieme e Teige lasciava parlare me. Invece quando oltrepassammo la soglia della sua stanza, che era una sorta di costruzione cubofuturista [...] Teige si rianimò e neanche fosse una gru si mise a passarmi delle meravigliose riviste in lingue straniere, a spiegarmi questo e quello, e in mezz'ora mi mise a conoscenza di così tanti interessanti libri e pubblicazioni moderne che la vista mi si annebbiò⁸⁶.

È bene contestualizzare: queste ed altre ferventi parole di apprezzamento furono scritte da Nezval negli anni Cinquanta, furono pubblicate per la prima volta su rivista nel 1957, poi su libro dopo la sua morte, nel 1959. Prima c'erano state non solo le esplosioni creative della giovinezza poetista e gli incontri con il surrealismo internazionale di Praga e Parigi. Non solo dunque gli entusiasmi collettivi di una generazione, bensì anche la lite che aveva condotto allo spaccamento del gruppo surrealista nel '38 e il passaggio di Nezval nella parte irreggimentata e filostalinista della sinistra politica. E poi ancora una guerra mondiale, nuovi scontri sulla libertà dell'artista all'interno del nuovo regime, la morte di Teige seguita agli strali del dogmatismo imperante, nonché infine gli episodi pubblici in cui Nezval aveva detto quasi tutto ciò che poteva esser detto a difesa dei suoi vecchi compagni. Queste dell'autobiografia dunque sono le ultime

⁸⁴ Nezval 1959: 88.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ivi*: 90.

parole di un poeta ammirato, cullato dalla propria storia, forgiato da diverse battaglie e reso consapevole dalle proprie stesse esperienze. Troppo facile usare il termine ‘testamento spirituale’, persino limitativo. In queste pagine un uomo di lettere dall’innegabile importanza storica riflette sull’umanità di altrettanti uomini di lettere, di amici con i quali aveva avuto scontri anche vivaci, ma ai quali non può che riconoscere un grande valore artistico ed umano. È così che quasi con tenerezza (non sappiamo fino a che punto con nascosti propositi di ‘riabilitazione’) egli recupera nel modo più naturale nomi che fino a poco tempo prima erano considerati impronunciabili dai funzionari dogmatici: Halas, Štyrský, Jakobson, e lo fa con procedimenti saggiamente indiretti⁸⁷. Non prova neanche a scusare le insufficienze politiche dei suoi sodali, non deforma la realtà, né nasconde i dissidi che ha alle spalle: presenta uomini con indoli particolari, difetti di carattere, vezzi e simpatici capricci, senza però dimenticare di sottolineare il loro sincero impegno artistico e sociale. Nezval costruisce immagini di un certo spessore, non appiattite sugli schemi delle formule manichee in sacri modelli da imitare o in avversari da allontanare. Si veda ad esempio questo miniritratto, che ha gli stessi toni pacati usati dal poeta anche per altri succitati ‘nemici del popolo’:

Sbaglierebbe di grosso chi considerasse Karel Teige un uomo fatto di teorie, insensibile. Aveva una certa durezza, o per meglio dire cocciutaggine, era capace di polemizzare fino all’estremo, però la sua sensibilità era incomparabilmente grande, e quando non era tuo nemico, aveva un buon cuore⁸⁸.

Sul teorico che rappresenta il fulcro del nostro lavoro si leggono qui parole lontane sia dalla leziosità delle apologie, sia dalla freddezza delle voci enciclopediche: sono pagine che sanno (ci si permetta l’azzardo soggettivo) di ‘verità’. Chiudiamo con una altrettanto famosa affermazione del disordinato, ma tanto più pregevole biografo di tutta un’epoca: “Anche se nella primavera del 1938 ruppi con Karel Teige, non posso non far brillare quella scintilla che c’era in lui e con la quale ci ha sempre aiutato nella ricerca di nuove strade artistiche”⁸⁹.

In questi suoi diffusi ricordi predomina un tono pacificatore, persino gioioso, piuttosto lontano dal clangore delle lotte ideologiche. Ciò nonostante l’autorità del poeta è confermata dalle numerose riprese e citazioni del libro che da qui in avanti faranno molti difensori e sostenitori dell’avanguardia. Uno dei primi echi è ravvisabile nella recensione scritta da un personaggio a noi ben noto,

⁸⁷ Non abbiamo lo spazio per trattarli in modo analitico, né per rammentare le centinaia di rimandi a Karel Teige, ma ricordiamo almeno i passi più importanti riguardanti František Halas (*Ivi*: 122-125), Jindřich Štyrský (*Ivi*: 129-136), Roman Jakobson (*Ivi*: 136-138), tutti intessuti di tenerezza e osservazioni non peregrine sui caratteri dei protagonisti dell’epoca. A parte è giusto ricordare anche le dolorose pagine dedicate all’amico Konstantin Biebl e all’episodio del suo suicidio (*Ivi*: 218-221).

⁸⁸ *Ivi*: 90.

⁸⁹ *Ivi*: 93.

Mojmír Grygar⁹⁰, il quale di lì a poco avrà un'evoluzione interessante, che analizzeremo a suo tempo. Lo studioso, ormai a quasi dieci anni di distanza dai suoi improvvisi attacchi anti-teighiani, esprime qui già tutt'altro spirito, rilevando come proprio Nezval dimostri come si possano sbriciolare i resti dell'interpretazione "volgarmente sociologica" dell'arte, secondo la quale "i movimenti poetici moderni non sono stati nient'altro che il risultato dello sfacelo della società capitalista"⁹¹. In una nota Grygar precisa ancora meglio il concetto: "Il distacco temporale ha reso possibile a Nezval evidenziare degli indubbi valori positivi anche nell'opera di alcune personalità problematiche, di modo che egli ha rinvenuto un positivo apporto vitale anche in certi fenomeni sociali e artistici di per sé complessi e contraddittori"⁹². È anche questa una recensione ancora segnata da pesi ideologici, ma se consideriamo l'epoca, la firma dell'articolo e il materiale stesso recensito, non possiamo che metterne in risalto i lati positivi.

3.9. Altri ricordi interessanti

Meno di impatto e scritte da un personaggio meno influente sono le memorie stilate sul periodo dell'avanguardia da Adolf Hoffmeister⁹³, autore di prose, poesie e reportage di viaggio, ma passato alla storia soprattutto come uno dei più famosi illustratori della Cecoslovacchia. Anche questa ricostruzione memorialistica è ricca di informazioni e descrizioni non prevenute, e anch'essa era uscita originariamente in parte su rivista⁹⁴, in puntate raccolte poi in volume con alcune modifiche che non ne modificano affatto lo spirito. Come nel caso di Nezval anche qui il carattere intimo e sereno delle osservazioni personali ci restituisce un'immagine non ufficiale di Teige e di altri amici dell'autore. Rispetto alle memorie di Nezval, queste forse riflettono un Karel Teige più umorale e lunatico, un po' testardo e bizzarro nei suoi atteggiamenti. Pur tuttavia anche queste pagine contribuiscono con tocchi di umanità a completare il ritratto di una personalità complessa e per certi versi difficile, ma non certo nemica del socialismo: "Non era facile conoscere davvero Teige. Era chiuso a riccio con

⁹⁰ Grygar 1960.

⁹¹ *Ivi*: 210.

⁹² *Ivi*: 212.

⁹³ Per quanto non fosse autorevole come Nezval, anch'egli ricoprì delle cariche piuttosto importanti all'interno degli organi culturali e diplomatici del nuovo regime: fu infatti ambasciatore in Francia, rettore dell'Accademia delle arti applicate di Praga e poi presidente dell'Unione degli artisti figurativi cecoslovacchi. Nonostante tutti questi ruoli ufficiali nel 1970 gli fu impedito di continuare a lavorare e dovette andare in pensione.

⁹⁴ Uscirono a puntate su "Literární noviny" dal 6 ottobre (numero 40) al primo dicembre (numero 48) del 1962; per la prima volta in libro furono pubblicate su Hoffmeister 1962, in particolare nella sezione intitolata significativamente *Ach, mládi!* (*Ivi*: 15 e segg.). Noi citeremo dalla versione ristampata in Hoffmeister 1984.

tutte le persone che non conosceva. È anche vero che all'inizio non curava un granché il proprio aspetto esteriore. Direi anzi che lo trascurava in modo piuttosto ostentato"⁹⁵, osservazione questa controbilanciata dalla seguente: "Teige incantava chi gli stava intorno con il suo modo di vedere appassionato [...] Aveva poi un'altra caratteristica molto gradevole, che è al contempo dimostrazione che era una persona di grande umanità, e cioè era di un'allegria sincera. Per una buona battuta sghignazzava come un ragazzino"⁹⁶. Era forse, continua Hoffmeister, un "enciclopedia dell'arte moderna su due gambe" che a volte tendeva a imporre conoscenze e opinioni con metodi da primo della classe, ma di certo i suoi difetti personali non autorizzavano a farne un nemico del popolo, poiché era sì un "cosmopolita", ma "nel senso positivo della parola". In conclusione Hoffmeister si sente autorizzato a perorare una sua meritata rivalutazione: "vorrei che il ruolo positivo di Karel Teige in quei primi anni postbellici venisse valutato come merita e che l'enorme lavoro pionieristico che egli ha svolto per la moderna arte rivoluzionaria di sinistra fosse apprezzato fino in fondo"⁹⁷.

Non occorre ricordare che nel Devětsil e negli interessi stessi di Teige rivestiva importanza non secondaria l'architettura: numerosi furono gli scritti del teorico e i suoi contributi nel CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) e in altre sedi internazionali a favore di un'architettura razionale e funzionale, così come molti e di valore furono gli architetti che fecero parte del gruppo artistico d'avanguardia. Fra questi Karel Honzík, che a sua volta scrisse un suo libro di memorie, dal titolo *Ze života avantgardy (Dalla vita dell'avanguardia)*⁹⁸, dedicato per lo più all'evoluzione di quella che (a parere di Teige) era una branca scientifica e non artistica della produzione moderna, e di cui Honzík era un autorevole rappresentante. Visti i molti punti di contatto e le sistematiche ingerenze teighiane nel settore, il caso volle che anche in questo testo venisse registrata un'ulteriore testimonianza sul carattere e il ruolo di quell'onnipresente studioso di cui ci occupiamo. Due sono i capitoli del libro espressamente dedicati alla collaborazione di Teige con il gruppo degli architetti di professione con cui ebbe modo di polemizzare e cui comunque diede probabilmente più di qualche peregrino spunto di ispirazione, non foss'altro per la sua capacità di mediare gli impulsi europei nel pensiero architettonico cecoslovacco. Ci faremo guidare anche da una recensione illuminante che accompagnò l'uscita della versione in volume delle memorie di Honzík⁹⁹: sia la recensione

⁹⁵ *Ivi* : 59.

⁹⁶ *Ivi* : 60.

⁹⁷ *Ivi* : 66.

⁹⁸ Honzík 1963.

⁹⁹ È questo uno dei tanti contributi (di taglio minore, ma mai scontati) con cui Luděk Novák parteciperà alle discussioni degli anni Sessanta sul recupero della tradizione modernista ceca. Il critico osserva giustamente: "Il libro di Honzík ha carattere memorialistico, motivo per cui non può essere una sintesi storica compatta. Tuttavia il suo taglio non accademico porta con sé anche tutta una serie di elementi positivi" e lamenta "che tragedia su scala mondiale è stato l'atteggiamento scorretto nei confronti

di Luděk Novák che alcune parti dello stesso libro dell'architetto¹⁰⁰ furono pubblicate su "Výtvarná práce", rivista cui ritorneremo nel prossimo capitolo, in quanto fra il '62 e il '63 essa contribuì non poco allo sdoganamento dell'arte avanguardista con riproduzioni, echi espositivi e contributi originali. È proprio la recensione (non a caso pubblicata accanto a un articolo dal titolo *I collages di Karel Teige*) a rilevare i rapporti fra "poesia e politica" che strutturavano gli scontri interni all'Unione artistica Devětsil, e a guidarci senza preconcetti fra i molti punti di disaccordo presenti fra la concezione teighiana e quelle dei suoi compagni di avventura. Honzík ricorda infatti come "Circa il rapporto fra forma e funzione abbiamo avuto con Teige molte discussioni, e a volte piuttosto animate"¹⁰¹, e quasi comico suona il seguente paragrafo: "Per confutare chi gli obiettava di non conoscere il processo creativo pratico Karel Teige fece un tentativo di progetto architettonico. Era una casetta familiare. Ma il risultato era troppo dilettantesco, cosa che riconobbe lui stesso"¹⁰². Come rilevato anche nella recensione, nei brani del libro che riguardano Teige si delineano delle aperte, ma piuttosto cordiali divergenze di concezione, senza che ciò sfoci mai in giudizi negativi sulla sua persona: "Dicevo sempre a Teige che il suo modo di dividere l'attività umana in costruttivismo e poetismo portava a un dualismo schematico"¹⁰³ o ancora "E poi come si può pretendere che *la costruzione sia del tutto isolata dalla poesia?* Alcuni fra noi dell'ARDEV¹⁰⁴ polemizzavano più e più volte con Teige [...] Teige non accettava le nostre obiezioni con totale serenità. Pensava che potessero scuotere la sua autorità all'interno del Devětsil"¹⁰⁵.

In questo contesto non è fondamentale approfondire quali fossero le differenze nelle concezioni architettoniche dei vari membri del Devětsil, e non bisogna comunque dimenticare che lo stesso Teige era passato da posizioni che Honzík poteva a ragione ritenere dilettantesche e massimaliste nei primi anni Venti ad un'interessante analisi del ruolo sociale dell'architettura nell'ottica socialista, formulata attorno alla fine di quel decennio. Nei ricordi di questo professionista della scienza costruttiva forse Teige fa a volte la figura del profano che tenta di predicare le proprie teorie in un circolo di specialisti, ma neanche

dell'avanguardia architettonica, che per lungo tempo è stato imposto durante il culto della personalità. Honzík parla di questa questione in modo obiettivo, senza superflui accenti emotivi, bensì in modo assolutamente equanime" (Novák 1963b: 7).

¹⁰⁰ Alcuni brani furono pubblicati sui numeri 4, 5, 8, 9-10 e 11 di "Výtvarná práce" già nel 1962, un anno prima cioè dell'uscita in volume. Fra queste anticipazioni del libro (nella sostanza identiche a come poi verranno stampate) ricorre numerose volte il nome di Teige, durante quel '62 che fu il primo anno (come vedremo nel successivo capitolo) in cui verrà operata una sostanziale re-interpretazione critica oggettiva della figura del teorico.

¹⁰¹ Honzík 1963: 85.

¹⁰² *Ivi*: 86.

¹⁰³ *Ivi*: 86-87.

¹⁰⁴ L'ARDEV era la sezione degli architetti del Devětsil.

¹⁰⁵ *Ivi*: 88.

in questi casi Honzík abbandona mai il *savoir faire* e i toni amichevoli, neanche una volta leggiamo parole lontanamente simili a insulti o a interpretazioni deformanti. Anzi, come fatto per i due autori precedenti, ci piace concludere con una sorta di miniritratto che, pur rilevando i lati oscuri della personalità di Teige, ne restituisce un'immagine tanto più veritiera e lontana da deformazioni univoche:

Karel Teige, come ho già accennato, spesso si faceva anche trasportare dalle sue antipatie o simpatie sfegatate, è però necessario riconoscergli che alla fine faceva sempre lo sforzo di guardare alle questioni personali con un certo distacco. Anche quando qualche contesa minacciava di inasprirsi e quando altri perdevano il controllo, tutt'a un tratto sul suo volto appariva un sorriso ironico, come se tutto quell'enorme rancore si fosse tramutato in una bagattella di poco conto¹⁰⁶.

Tutte queste pagine di ricordi personali, pubblicate in un arco temporale che va dal 1957 al 1963, accompagnarono i sommovimenti sociali, le più aperte lotte culturali, le polemiche filosofiche che avrebbero portato (segnatamente a partire dal 1962) anche ad un ricco processo di rivalutazione e riscoperta scientifica del pensiero di Teige. A questo interessantissimo e composito processo saranno dedicati i capitoli seguenti.

¹⁰⁶ *Ivi*: 46.

4. L'inizio della riscoperta

Nel complesso gli anni che vanno dal 1950-51 al 1962-63 in Cecoslovacchia furono un periodo contraddistinto da una libertà espressiva piuttosto limitata. Ciò nonostante in quell'arco di tempo possiamo rilevare un irregolare e faticoso processo di apertura, che andò di pari passo con le problematiche economiche, le spinte sociali dal basso, la formazione di un nuovo gruppo di intellettuali cresciuti dopo la presa di potere dei comunisti e le prime rivelazioni sui crimini stalinisti che avevano messo in crisi quanti nutrivano ancora una fede sincera nelle guide politiche del paese. Dall'esecuzione capitale di un pensatore originale e non allineato come Závěš Kalandra¹, dalla morte di Teige e dall'affare Slánský (uno dei casi politico-giudiziari che scossero maggiormente dall'interno il sistema dirigenziale), dal periodo delle espulsioni di scrittori cattolici, democratici, intimisti dal mondo culturale cecoslovacco, dall'ondata di terrore stalinista che aveva reso durissimi i primi anni Cinquanta, fino alla relativa liberalizzazione del pensiero critico dell'inizio del decennio successivo si susseguirono ondate contrarie, sprofondamenti e riemersioni in superficie, slanci in avanti e ritorni al passato. Fra i principali paletti cronologico-ideali di questo periodo vanno ricordate le prime commissioni di riabilitazione del 1955, il XX congresso del PCUS del 1956, i congressi dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi (il II del 1956, il III del 1963), e alcune altre manifestazioni culturali, come la conferenza dell'Unione degli scrittori del 1959 in cui Ladislav Štoll tentò (con temporaneo successo) di soffocare lo spirito antidogmatico del II congresso degli scrittori², o ancora la Conferenza sul ruolo della critica del febbraio '61, dove egli bacchettò i giovani critici che a suo dire si mostravano recidivi nel loro tentativo di riabilitare l'avanguardia e lo strutturalismo³. Erano questi flussi e riflussi che in

¹ Sui suoi ultimi anni di vita e sulla sua esecuzione si veda Bouček 2006, dando uno sguardo anche agli interrogatori prefabbricati, da poco ripubblicati in reprint nel circuito dei 'remainders' in Horáková *et al.* 2008, sulla base della prima edizione uscita subito nel 1950 a cura del Ministero della giustizia.

² Nella conferenza del '59, lo abbiamo già ricordato, si esprimeva esplicitamente il desiderio di "Farla finita con la tradizione dello 'spirito del II congresso degli scrittori'".

³ Si veda il libro che raccoglie gli interventi della conferenza, Skála, Štoll 1961, in cui l'ideologo, in uno dei suoi classici interminabili interventi (*Ivi*: 13-80), esprimeva le sue critiche verso i compagni Sus, Chvatík e Grygar per il loro approccio troppo positivo verso correnti di pensiero condannate dal regime. Oltre a contrastare "il tentativo di riabilitare delle tendenze avanguardiste sorpassate", i suoi strali erano

maniera asimmetrica ed elastica vedevano ora il prevalere dei gruppi dogmatici al potere, ora una parziale risalita in superficie del pensiero critico, che andava guadagnando piccoli spazi di libertà sulle riviste, nel mondo editoriale e nelle manifestazioni culturali, attraverso attacchi ed accuse rivolte ad un sistema di controllo che era a volte impreparato o poco compatto, e che dunque rispondeva con un certo ritardo o senza l'abituale efficienza. Queste reazioni, per quanto a volte ritardate, portavano comunque ad ulteriori chiusure sugli schemi più asfittici e a nuovi provvedimenti antiliberi nel campo della vita culturale (chiusura di riviste, ritiro o censura preventiva di libri, interventi personali contro i letterati) e nel capitolo precedente si è già dato conto di alcuni momenti chiave di questa discontinua evoluzione.

Pur tuttavia è necessario soffermarsi ulteriormente su tali dinamiche: gli articolati processi letterari, culturali o più genericamente antropologici (nel loro complesso imprevedibili scientificamente) non possono ovviamente essere interpretati meccanicamente per via di semplicistiche analisi socio-economiche. Non possiamo però fare a meno di prendere in considerazione almeno alcune linee guida dell'ordine politico-economico riguardanti il periodo in esame. Grosso modo si può affermare che le macro-direttive del partito nel periodo '57-'61 fossero improntate alla "lotta al revisionismo", mentre dopo il '62 l'attenzione venne spostata contro il "dogmatismo e il conservatorismo"⁴. Al contempo i megalomani piani quinquennali supportati dal presidente della repubblica e primo segretario del PCC Antonín Novotný ('56-'60 il secondo, '61-'65 il terzo), puntando eccessivamente sull'industria pesante e sugli armamenti, crearono scompensi e mancanze di beni primari che influirono negativamente anche sulla vita quotidiana dei cittadini. Ciò rese molto meno credibile la propaganda secondo cui la Cecoslovacchia godeva di un discreto benessere ed era uno dei paesi più industrializzati del mondo, propaganda che nel periodo precedente era stata almeno parzialmente confermata dalle condizioni reali, funzionando così da calmieri e contrappeso psicologico per la limitata libertà di espressione personale. Economisti come Ota Šik⁵ richiamarono l'attenzione sulle pecche strutturali di

poi ancora indirizzati contro Teige e le sue "teorie meccanico-materialistiche", col che si intendeva un eccessivo entusiasmo per le innovazioni tecnologiche, che non teneva però conto della base sociale ed economica del progresso socialista. Per un'ulteriore occasione di confronto, soprattutto sul tema del culto della personalità, ovvero il Simposio internazionale dei prosatori e dei critici, tenutosi a Praga il 12 gennaio 1963, si veda Bauer 2009: 350-353.

⁴ Per l'atteggiamento generale del partito e di Novotný di fronte ai macroproblemi strutturali della repubblica, nonché per una sintesi in italiano sulla riforma economica si legga Kaplan 1990, e in ceco l'interessante capitolo dedicato al presidente dell'epoca in Kaplan, Kosatík 2004: 246-309. Al concetto di revisionismo è dedicato poi Kopeček 2004.

⁵ Esistono molte pubblicazioni sulla figura del più noto rappresentante e promotore delle riforme economiche che avrebbero dovuto salvare il sistema cecoslovacco dagli eccessi della pianificazione di tipo sovietico con il recupero di pratiche di libertà

quel sistema economico e suggerirono un ritorno alla responsabilizzazione delle imprese per contrastare l'ipertrofia della pianificazione centralizzata. Purtroppo queste proposte di modifica del sistema produttivo furono recepite solo con grande ritardo ed in maniera molto parziale.

Il decennio degli anni Cinquanta aveva costretto al silenzio alcune generazioni di scrittori (Hrabal, Kolář, Škvorecký, Holan, Novomeský, Zahradníček solo per citare personalità dalle più diverse sorti artistiche ed umane) che erano stati esclusi dal circuito ufficiale ed avevano scritto dunque 'per il cassetto' (nell'attesa che giungessero tempi migliori per la pubblicazione dei propri scritti), o erano stati rinchiusi nelle prigioni del regime. Gli intellettuali che poterono esprimersi almeno parzialmente, i membri di partito insoddisfatti dalla situazione d'impasse, quelli colpiti da vera e propria crisi ideologica o comunque delusi nei grandi ideali di partenza, gli esponenti delle organizzazioni sociali e studentesche che esprimevano dal basso spinte rinnovatrici: tutte queste componenti ponevano le basi per quella che verrà poi chiamata Primavera di Praga, cronologicamente individuabile nel momento di maggior fioritura del pensiero anticonformista nel 1968, ma i cui lunghi prodromi vanno fatti risalire per lo meno al biennio '62-'63. Rispetto alle precedenti timide avvisaglie, infatti, in quegli anni si resero palesi in modo più organico i primi inconfondibili segni di liberazione dalle gabbie ideologiche dell'ortodossia stalinista, e la lotta di pensiero (seppur in forme spesso molto controllate e graduali) fu concretizzata a livello pubblico da alcuni interventi di intellettuali coraggiosi. La diffusione parziale delle verità sui processi stalinisti (attorno al 1963)⁶, la messa in discussione di alcuni dogmi e paradigmi culturali, il ritorno sulla scena pubblica di autori costretti al silenzio o di opere solo pochi anni prima censurate furono fra i primi risultati di un lento processo di erosione che tolse al partito e ai suoi più zelanti controllori il piedistallo fornito da una griglia sicura ed univoca (per quanto aberrante) di giudizio artistico e politico. Un ruolo fondamentale fu poi giocato ovviamente dal cosiddetto disgelo chruščoviano, dalla rivelazione dei crimini e dalla condanna del culto della personalità da parte della nuova dirigenza sovietica, per cui il XX e il XXII congresso del PCUS, rispettivamente nel 1956 e 1961, rappresentarono tappe fondamentali anche per la Cecoslovacchia, in quanto da Mosca venivano inviti piuttosto pressanti nel senso di una svolta antidogmatica, che i dirigenti praguesi furono però molto restii ad accettare⁷. L'onda lunga della lotta al culto della personalità, sebbene arrivata a Praga con un certo ritardo, e le crisi economiche ed ideologiche di cui sopra permisero ad operatori sociali e culturali più intraprendenti di

imprenditoriale e responsabilizzazione locale, anche in italiano; fra le altre si vedano Šik 1968 e Šik 1977.

⁶ Nel campo editoriale suscitò grande eco il libro di testimonianze romanizzate dello slovacco Ladislav Mňačko *Oneskorené reportáže* (1963, in ceco *Opožděné reportáže*: Mňačko 1964), che descriveva la pesante ricaduta delle ingiustizie e delle deformazioni staliniane sull'indifeso membro della società socialista.

⁷ Su un episodio sintomatico di questo cosiddetto 'disgelo ritardato' cecoslovacco, ovvero sulla costruzione della gigantesca statua di Stalin a Praga, si veda anche Tria 2006.

ritagliarsi con saggio equilibrio alcune vie di fuga dagli schemi: spesso queste vie erano sghembe e sotterranee, e il modo indiretto con cui si faceva strada un pensiero alternativo non sempre permise al regime di contrastarlo con l'abituale tempismo. Si considerino soltanto, come esemplificazione di questo 'modo indiretto', le *pièces* di Václav Havel che sbeffeggiavano il burocratismo con le forme del teatro dell'assurdo⁸, il cinema metaforico di un Němec o fenomenologico di un Forman⁹, che in modi diversissimi mettevano alla gogna i difetti dell'assuefatto piccolo-borghese ceco o la sua prontezza ad onorare il potente di turno, il jazz e la musica pop con la loro carica anti-istituzionale, il racconto breve (lontano dallo schematico "romanzo dell'edificazione") che permetteva uno sguardo a volte svagato, ma allo stesso tempo sferzante, sulla minutaglia quotidiana socialista¹⁰. Non va poi dimenticato il recupero graduale di personalità precedentemente condannate e tagliate fuori per lunghi anni dal ristretto orizzonte ufficiale della repubblica, che ora venivano rivalutate secondo procedure rassicuranti atte a metterne in risalto i tratti meno invisibili al potere.

All'interno di questi procedimenti di recupero ricopre un ruolo molto importante (in quanto si porta dietro un agglomerato non indifferente di temi, personalità e problemi più generali) proprio la 'campagna di riabilitazione' svolta negli interessi di Karel Teige e più in generale di tutta l'avanguardia di sinistra degli anni Venti e Trenta.

4.1. Una prima analisi scientifica del pensiero di Teige

Come si è scritto nel capitolo precedente alcune voci a favore del teorico e dell'avanguardia sono rintracciabili, pur con una certa difficoltà e in ambiti limitati, anche negli anni Cinquanta, ma è nel 1962 che Květoslav Chvatík pubblica *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky (Bedřich Václavek e l'evoluzione dell'estetica marxista)*¹¹. In quest'opera, che rappresenta una linea di demarca-

⁸ Abbiamo in mente le prime due opere teatrali del poi presidente, *Zahradní slavnost (Festa in giardino)*, 1963) e *Výrozmění (Memorandum)*, 1965). In italiano esse sono raccolte in Havel 1977.

⁹ Si veda almeno Turigliatto 1994, catalogo della retrospettiva sulla nová vlna tenuta al Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino.

¹⁰ Fra gli autori che si distinsero in questa forma narrativa e svecchiarono la letteratura ceca ufficiale all'inizio degli anni Sessanta ricorderemo almeno Hrabal, Lustig, Škvorecký o Kundera.

¹¹ Chvatík 1962. Fin dai primi momenti in cui le sue idee cominciarono a circolare a questo studioso e alla sua opera pionieristica è legata una polemica piuttosto vivace, alcuni echi della quale accenneremo più avanti. Oltre che per il lavoro originale dello studioso di filosofia ed estetica che poi diventerà uno degli editori dell'opera teighiana, il libro è prezioso per la scelta di testi dell'epoca trattata (25 tra manifesti e dichiarazioni di intenti degli anni Venti e Trenta) e per l'appendice figurativa (nel centinaio di riproduzioni sono comprese alcune delle realizzazioni tipografiche teighiane per i libri poetisti).

zione fondamentale nel modo di affrontare argomenti delicati come il rapporto fra avanguardia e marxismo, egli si dedica in primo luogo alla figura del pensatore Bedřich Václavek (anch'egli membro della prima avanguardia e pensatore di notevole interesse)¹² ed ai meriti che egli aveva avuto nell'introduzione di un marxismo maturo nelle terre cecoslovacche. Allo stesso tempo, ricostruendo con notevole oggettività alcune delle più importanti discussioni letterarie della Prima Repubblica, Chvatík riesce a spendere più di qualche casuale parola anche all'indirizzo di Teige, evidenziandone il ruolo di promotore della cultura di sinistra e dei suoi valori progressisti. Fin dalle prime pagine Chvatík (che diventerà uno degli studiosi che si dedicheranno a Teige con maggiore attenzione) si presenta su posizioni di cauta difensiva: egli loda quale fatto storico fondamentale la "grande rivoluzione di ottobre" e dichiara apertamente che i metodi e i principi cui si atterrà per il proprio lavoro sono quelli del materialismo dialettico¹³. Afferma poi di riconoscere la validità dei principi dello storicismo marxista nell'analisi estetica, e di voler ricostruire come si sia giunti, dopo le prime fasi incerte ed immature, al presente stato di sviluppo di un'estetica marxista ceca, grazie agli sforzi interpretativi ed allo zelo scientifico di Václavek e di suoi compagni quali Julius Fučík o Stanislav Kostka Neumann.

In particolare egli scrive: "Nella concezione della dialettica materialista il progresso storico oggettivo e scientificamente conoscibile è definito in ultima istanza dallo sviluppo della struttura economica della società"¹⁴, e così via, con i dovuti richiami alle opere di Marx, Engels e Lenin, di modo che di fronte al mondo culturale ufficiale venga garantita una generica accettabilità del suo libro. Per tutte le prime quaranta pagine in effetti gli accenni a Teige sono molto limitati, in elenchi che lo vedono fra altre personalità comunemente accettate¹⁵. Si ha persino l'impressione che quando ci si aspetterebbe di trovare il suo nome Chvatík preferisca glissare¹⁶. Ma già nel secondo capitolo, *Období proletářské*

Alla base di questo libro c'è la tesi di dottorato di Chvatík del 1958, di cui un sunto era stato pubblicato già in Chvatík 1960, nel quale si avvertono un po' più pesanti le limitazioni dell'epoca, sia nel linguaggio che nelle valutazioni, ma dove l'autore riesce già ad esprimere una lode molto accorta di Teige: "Václavek [...] seppe valutare anche gli aspetti positivi dell'attività teorica di Teige; così per esempio nella rivista U fu recensito in modo positivo Il mercato dell'arte di Teige" (Chvatík 1960: 189).

¹² Vanno citate almeno due opere fondamentali del teorico: *Od umění k tvorbě* (1928) e *Poesie v rozpacích* (1930).

¹³ Chvatík 1962: 9-10.

¹⁴ *Ivi*: 10.

¹⁵ Una delle prime occorrenze del suo nome è in un passo di F.X. Šalda che considera le possibilità della creazione di una "nuova estetica collettivistica, socialista" e lo loda in un elenco che comprende anche Julius Fučík e lo stesso Václavek (*Ivi*: 29). Poi in una nota si ricorda asetticamente la partecipazione di Teige alle raccolte *Surrealismus v diskusi* e *Socialistický realismus* (*Ivi*: 40).

¹⁶ Si legga il primo tentativo di cogliere i meriti del Devětsil, che vengono però attribuiti a Nezval, Honzl, Václavek, senza menzione del teorico (*Ivi*: 38-39).

*poezie (Il periodo della poesia proletaria)*¹⁷, l'autore compendia senza pregiudizi i suoi scritti teorici e li confronta con le opinioni dei suoi sodali o avversari letterari, dedicando in particolare più di una pagina al fondamentale scontro fra i sostenitori della poesia proletaria e di agitazione e il pensiero in evoluzione del primo Devětsil, che sfocerà nel poetismo. Chvatík sottolinea come Teige appartenesse, fin dall'inizio e senza compromessi, al campo del pensiero comunista, e pur non risparmiando critiche alle sue manifestazioni teoriche e programmatiche (l'utopismo dei suoi primi manifesti, l'eccessivo entusiasmo proclamatorio di alcune esternazioni...), ricorda i suoi meriti e la sua partecipazione all'evoluzione del pensiero progressista. Rammenta poi uno dei contributi da noi più volte menzionato: la sua collaborazione con Jiří Wolker alla stesura del manifesto *Proletářské umění*, a strettissimo contatto dunque proprio con il poeta osannato dalla politica culturale del partito e con il quale Ladislav Štoll lo aveva messo artificialmente in contrasto, 'dimenticando' quanto i due fossero stati vicini in una determinata fase storica¹⁸. Chvatík ha fra i suoi meriti quello di aver corredato il suo libro di una ricca appendice di testi originali dell'epoca di cui si occupa¹⁹ e in questo spirito documentale spesso egli lascia parlare i diretti protagonisti, riportando lunghi passaggi degli scritti polemici citati. Grazie a questo approccio viene di nuovo data la parola anche allo stesso Teige²⁰, di cui sono riportati estratti dalla corrispondenza e dagli scritti programmatici e polemici, di modo che, dopo un lungo silenzio, si possa attingere per lo meno ad alcuni brani del suo pensiero, sempre debitamente accompagnati dal commento contestualizzante del curatore²¹.

Questi rimandi al pensiero teighiano si inseriscono con coerenza in un discorso culturale più ampio, condotto con il conforto di un'ampia documentazione e con il massimo grado di oggettività che il 1962 permetteva. È questo un discorso teso a ripulire l'immagine dell'avanguardia cecoslovacca dalle falsità ideologiche propagate negli anni Cinquanta e a restituirne un quadro per quanto possibile reale e sfaccettato nel contesto dei movimenti e delle lotte culturali del paese. Chvatík rispetta dunque i capisaldi ancora intoccabili del materialismo storico, ricorda i meriti di pensatori ed artisti che erano diventati oppositori di Teige (Neumann, Fučík ed altri), ma anche le campagne anti-poetiste della critica di destra, esprimendo nel complesso un giudizio storico decisamente positivo sull'attività del Devětsil. In quest'ottica osserva che "L'idea cardinale della no-

¹⁷ *Ivi*: 42-71.

¹⁸ *Ivi*: 58. A demolire questa opposizione, che è una delle tipiche deformazioni tendenziose di Štoll, penseranno numerosi contributi scientifici degli anni a venire, che analizzeremo nei seguenti capitoli.

¹⁹ Fra gli altri alcuni testi programmatici del poetismo, ma anche scritti dello stesso Václavek e di altri teorici marxisti, quali Eduard Urx e Kurt Konrad.

²⁰ Se si escludono alcune eccezioni, come l'articolo di Oleg Sus analizzato nel capitolo precedente, è questo uno dei primi casi in cui si riportano in modo funzionale e scientifico passi scritti da Teige.

²¹ *Ivi*: 55, 58, 59.

stra avanguardia artistica di sinistra era l'*unità* della rivoluzione *sociale* e della rivoluzione *artistica*, spirituale” e soprattutto che (contro le critiche provenienti da sinistra) “nell’arte d’avanguardia non è stato fatto un passo indietro rispetto alla concezione classista della realtà e alla visione rivoluzionaria e materialistica del mondo. C’è stato però [...] uno spostamento, una ridefinizione di questo spirito rivoluzionario”²². Tale “ridefinizione dello spirito rivoluzionario” è un concetto cardinale che sarà ripreso anche da altri studiosi, tra i quali Oleg Sus. Ma leggiamo ancora:

[...] il baricentro della poesia si è venuto spostando su di un piano di rivoluzionarietà più generale, di lotta in favore di uno sviluppo integrale, universale dell’uomo [...] Il poetismo è stata una reazione spontanea contro [...] quello spirito avido e calcolatore mascherato dal fariseismo ufficiale [...] si è orientato su un piano più generale di lotta per la prospettiva storica di una società senza classi, nella quale l’abolizione della proprietà privata significherà la liberazione di tutti i sensi (Marx)²³.

Sulla base di questi presupposti generali Chvatík può volta per volta analizzare l’apporto culturale dell’autore dei manifesti del poetismo: egli è il primo a tentare, dopo un lungo periodo di censure, un’analisi scientifica oggettiva del primo manifesto del 1924 e dei grandi temi ad esso legati²⁴. Chvatík rileva giustamente che con esso Teige si opponeva al carattere tendenzioso e al moralismo della poesia sociale, alle tesi preconfezionate e spesso sterili dell’arte proletaria, ma che al contempo quel testo incarnava anche la reazione della giovane generazione di sinistra al vacuo formalismo e alle romanticherie degli esteti, propugnando una rinnovata unione di *arte* e *vita*²⁵. Chvatík fa onore ad una delle caratteristiche principali del pensiero teighiano: al carattere integrale del suo approccio *antropologico* (piuttosto che limitatamente sociologico) nella prospettiva della creazione di un uomo nuovo, completo, che ritorni a vivere

²² *Ivi*: 83.

²³ *Ivi*: 84. Come primo compendio di tale coraggioso ed organico tentativo di recupero dell’avanguardia riporteremo per intero la seguente conclusione del capitolo terzo (*Období umělecké avantgardy*): “L’avanguardia ceca di sinistra degli anni Venti è stato un movimento eccezionalmente fruttuoso non solo dal punto di vista *artistico*, ma anche *teorico*. Dal suo interno è uscita una serie di personalità straordinariamente poliedriche, che univano un grande talento artistico con la capacità di meditare sui problemi teorici dell’arte. Nomi come Nezval, Vančura, Honzl, Teige, E.F. Burian, Hoffmeister, Fučík, Václavěk e altri ancora rappresentano visioni peculiari dell’arte, poetiche e concezioni critiche differenti da un individuo all’altro, e ciò nonostante li unisce la cornice comune dell’avanguardia artistica socialista. Nei loro libri, articoli e riflessioni sull’arte è fotografata una tappa significativa dell’avvicinamento della poetica delle avanguardie con il marxismo [...] Bisogna dunque rilevare gli inizi del superamento della crisi dell’arte nella sua fase di passaggio – accanto all’arte di personalità che sviluppano nella propria opera le tradizioni del realismo – già nell’arte delle avanguardie di sinistra”. *Ivi*: 108.

²⁴ *Ivi*: 88-91.

²⁵ Per la traduzione italiana del manifesto si veda Tria 2004b.

in pienezza le sue esigenze e i suoi bisogni. L'antropocentrismo del poetismo è dunque giustamente messo in primo piano: "il più alto valore dell'umanità è innanzitutto l'uomo stesso, la sua libertà individuale sottoposta alla disciplina dell'appartenenza collettiva, la sua felicità, l'armonia della vita interiore"²⁶. Non dimentica poi di lodare Teige per i suoi meriti pubblicistici, organizzativi, in parte pionieristici (nel campo della critica cinematografica, ad esempio), il che ne fece un caposaldo della cultura progressista di sinistra:

[...] in effetti egli ha sempre difeso il socialismo e la generazione dei giovani artisti, ci si delinea davanti un'immagine di Teige quale rilevante pubblicista di sinistra e quale promotore della cultura negli anni Venti [...] era convinto della necessità del trionfo del socialismo in quanto sistema più elevato e più razionale²⁷.

Che fosse una 'tassa' da pagare agli oppositori di Teige ancora al potere, un inevitabile omaggio allo spirito non ancora troppo libero del tempo, o che ne fosse intimamente convinto, Chvatík non manca poi comunque di ricordare che, nonostante tutti questi meriti, il teorico non era riuscito a liberarsi completamente dei tratti utopistici e idealistici della sua visione romantica, e che "sarebbe però un equivoco considerarlo un teorico profondo e sistematico. Per esserlo era troppo disperso in ampiezza, troppo legato a una certa posizione sostanzialmente romantica dell'arte e della vita"²⁸. Ancora più datato rispetto alle tendenze del periodo ci appare poi oggi il seguente rimprovero:

Il punto debole della concezione poetistica, intesa non tanto come nuova poetica, quanto come proposta per un nuovo stile di vita, era l'*utopicità* di tale programma, che ignorava la complessità dei contrasti di classe e la complessità delle reali vie che portano al trionfo di una cultura comunista senza classi²⁹.

Quando poi vengono affrontati i burrascosi anni che avevano portato alla dissoluzione del Gruppo surrealista e al libretto *Surrealismo contro corrente* i toni si fanno ancora più incerti: pur lodando il saggio *Il mercato dell'arte* (che proprio lui ripubblicherà due anni più tardi) Chvatík deve barcamenarsi fra un deciso rimprovero agli "errori politici e ideologici" di Teige e la constatazione che essi si erano verificati in un contesto gravato dal culto della personalità:

[...] l'univocità dell'intenzione polemica teighiana, che si indirizzava sempre più spesso contro la teoria del realismo socialista e contro la politica culturale dei partiti comunisti, ed era incapace di vedere, accanto ai difetti reali e alle volgarizzazioni, le tendenze sane presenti nell'arte socialista [...] indeboliva anche la sua personale interpretazione della poetica avanguardista³⁰.

²⁶ Chvatík 1962: 88.

²⁷ *Ivi*: 89.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*: 88.

³⁰ *Ivi*: 142.

Ancora più pesanti le seguenti affermazioni di Chvatík:

Teige smise pian piano di essere quello spirito animatore della sinistra artistica che era stato negli anni Venti e nella sua attività presero ad aumentare i tratti di esclusività e settarismo. L'isolamento di Teige, conseguenza della sua errata valutazione politica di alcuni fenomeni negativi della politica culturale del movimento comunista che erano legati al culto della personalità, giunse a un punto critico [...] Teige commette alcuni gravi errori *politici e ideologici*³¹.

Queste accuse sono molto vicine ai cliché a lungo usati dai critici dogmatici, ma essendo probabilmente anche il frutto di una strategia editoriale tesa a non allarmare gli stessi, vengono subito equilibrate dalla nota seguente, in cui si citano le memorie di Nezval, che, come già visto, ebbero non poco merito nel riaprire il caso Teige: “Anche se nella primavera del 1938 mi allontanai da Karel Teige, non posso non far brillare quella scintilla che c’era in lui e che ci ha sempre aiutato nella ricerca di nuove strade artistiche’ così ricorda Karel Teige Vítězslav Nezval nelle sue memorie *Dalla mia vita*, Praga 1959, p. 93”³².

Le critiche rivolte al pensiero del primo Teige e alle sue prese di posizione più problematiche della fine degli anni Trenta sembravano dunque ancora inevitabili, anche se non erano mai offensive. Non vanno tuttavia sottovalutati i molti accenni positivi rivolti al suo indirizzo dall’autore di questo notevole compendio, il quale ispirerà (oltre a diverse polemiche) anche un filosofo di cui ci occuperemo fra poco, Oleg Sus, in particolare per temi come la “ridefinizione dello spirito rivoluzionario”, “lo spostamento del fulcro della poesia”, o ancora la distinzione teighiana fra *lirismo* come creazione libera, indipendente dai fini pratici, e produzione finalizzata, utilitaristica. Distinzione che è alla base del doppio programma dei manifesti teighiani, che cercano di far interagire appunto *poetismo* e *costruttivismo*³³.

Grazie a queste pagine di Chvatík viene compiuto un passo decisivo perché si torni a parlare in modo scientifico e non distorto di questioni di così ampia portata, e seppur con degli inevitabili limiti vengono poste le premesse per restituire alla vita culturale cecoslovacca impulsi e insegnamenti esclusi per un decennio dalla scena ufficiale o deformati dall’ideologia. Difficilmente ci si sarebbe potuti aspettare di più nel 1962: anzi, la forte eco suscitata da queste pagine e le pole-

³¹ *Ibid.*

³² *Ivi*: 142, nota.

³³ Si veda *Ivi*: 90, “Il lirismo, interpretato come una sovrastruttura delle funzioni utilitaristiche, come perfezione che va oltre la finalità, come ‘gioia tratta dalle cose che non si possono comprare con il denaro’, e la poesia concepita ‘come dono’, come ‘sinonimo di umanità’”. Non potendo analizzare tutti i passi in cui viene menzionato più o meno significativamente il nostro teorico, rimandiamo almeno alle pagine di Chvatík in cui è analizzato il suo contributo su vari temi: l’unione delle diverse arti moderne (*Ivi*: 94), la lotta contro la dogmatizzazione del poetismo (*Ivi*: 95), il recupero delle arti umili e marginali (*Ivi*: 96), le polemiche generazionali a cavallo di anni Venti e Trenta (*Ivi*: 111 e segg.), le discussioni su realismo socialista e surrealismo (*Ivi*: 136 e segg.).

miche sorte sull'interpretazione qui data al periodo fra le due guerre testimoniano della scottante attualità del libro. Secondo lo studioso Zdeněk Pešat si cristallizza proprio in questo frangente una divisione di campo, una "polarizzazione" fra i dogmatici che avevano difficoltà ad accettare le idee di Chvatík e una nuova generazione di studiosi dalle vedute più ampie (in seguito indicati come "riformisti"), divisione che rimarrà invariata fino alla Primavera di Praga, dopo la quale, con il periodo della Normalizzazione i primi prevarranno nuovamente sui secondi³⁴.

Si veda ancora, decisamente a favore delle sintesi di Chvatík, la recensione di Jiří Brabec su "Host do domu"³⁵. Lo studioso ravvisa come in questo libro si apra una nuova tappa della critica, e richiama l'attenzione sulla giustezza dell'approccio metodologico e filologico ivi applicato:

Qui non si tratta soltanto di una raccolta di fondamentali documenti difficilmente accessibili, è in gioco in parte anche una specifica moralità nel lavoro scientifico, lo sforzo di fare in modo che il lettore possa confrontare un testo nella sua integralità con l'interpretazione dell'autore, con la sua analisi e il suo giudizio" [poiché] "Chvatík è guidato da un unico proposito: conoscere in modo veritiero e con le conoscenze acquisite intervenire nelle lotte del giorno d'oggi"³⁶.

Altrimenti che nelle analisi deformanti degli anni precedenti, grazie a questo testo è possibile finalmente farsi un'idea non preconetta di ciò che viene presentato e giudicato: con una metafora forse azzardata, si potrebbe dire che siamo come in presenza di una sorta di 'riforma luterana', in cui testi conflittuali e problematici vengono finalmente pubblicati e offerti dunque all'interpretazione e al giudizio ponderato del lettore. In questo rinnovato processo interpretativo "non può esistere alcun tabù [...] in questo libro ad esempio Teige smette di essere un traviatore di innocenti o un nemico mascherato, e diventa una personalità ispiratrice, la cui influenza è data e limitata da concrete congiunture storiche", nonostante che nel 1962 "nel subconscio di molti Teige figurì ancora come 'personaggio assolutamente negativo'"³⁷. Nella sua recensione Brabec non risparmia alcune osservazioni di merito su certe lacune nell'elaborazione del ricco materiale storico, ma non può che incitare a proseguire nella direzione intrapresa dal suo collega:

Con un approccio molto obiettivo e con pregnanza, con capacità di analisi e di sintesi Chvatík ha creato con il suo libro una salda piattaforma per un'ulteriore feconda discussione [...] Ha smantellato [...] molte leggende, ha aperto le porte a un'eredità copiosa [...] È necessario continuare da quel punto dove Chvatík si è fermato³⁸.

³⁴ Pešat 1998: 197.

³⁵ Brabec 1962. Noi citeremo dalla versione stampata in Příbáň 2003: 228-232.

³⁶ *Ivi*: 229.

³⁷ *Ivi*: 230.

³⁸ *Ivi*: 231-232.

Di tutt'altro avviso uno dei rappresentanti dell'ala dogmatica, Vladimír Dostál³⁹, che su "Česká literatura" con un approccio appena meno prevenuto di quello predominante nel decennio precedente prova a smontare le costruzioni pro-avanguardia di Chvatík, giungendo in più punti a metterne in dubbio persino l'onestà intellettuale⁴⁰. Secondo Dostál tutto il libro su Václavek non è che una tendenziosa apologia, con la quale ci si limita a cambiare semplicemente di segno alle deformazioni del decennio precedente. Il pensiero di Václavek sarebbe forzatamente adattato alle tesi apologetiche da dimostrare, mentre riguardo a Teige Dostál lamenta come parte delle sue idee fosse in realtà soggetta ad esagerazioni da "ortodossia avanguardista". Se si aggiungono la condanna del surrealismo, le lodi tributate al Nezval che scioglie il Gruppo surrealista, perfino ancora un timido tentativo di difendere l'indifendibile Štoll di *Trent'anni di lotte* ci troviamo davanti ad un esempio perfetto di quell'approccio che potremmo definire 'dogmatismo moderato', cui nel periodo della liberalizzazione culturale ricorsero i critici settari, riconoscendo sì da un lato le "deformazioni" dello stalinismo e gli eccessi critici degli anni Cinquanta, ma aspettando in realtà il momento più giusto per alzare nuovamente la voce contro i propri avversari di un tempo⁴¹. Senza seguire all'infinito le spire di queste lunghe discussioni (seppur in forme e su temi diversi esse continueranno in sostanza fino all'arrivo dei carri armati sovietici) citiamo qui almeno la risposta dell'autore incriminato: sulle pagine della stessa rivista, qualche mese dopo⁴², Chvatík risponde al suo avversario, ricordandone alcuni altri interventi particolarmente preconcepi e ideologizzati, per chiedersi con stupore "perché [Dostál] riprenda una concezione volgare dell'ideologia", e perché in sostanza egli ritorni impunemente agli errori di una volta. Dostál avrà comunque modo di far parlare di sé anche negli anni successivi, e non mancheremo di tornare alla sua figura e ai suoi scritti polemici.

4.2. Un'altra rivista contribuisce al dialogo

Il 1962 segna un importante cambiamento anche nel campo delle arti figurative, dove si evidenziano i primi risultati di una maggiore libertà espressiva. Torneremo su questo settore fondamentale dell'arte moderna nei capitoli successivi, in concomitanza con alcune mostre dedicate alle opere di Teige e al ritorno sulla scena pubblica di correnti quali il surrealismo e l'arte non figura-

³⁹ Dostál 1963.

⁴⁰ Si veda la lunga nota (*Ivi*: 329-330) in cui con soddisfatta pignoleria rimprovera al suo avversario le imprecisioni e la poca affidabilità delle citazioni.

⁴¹ Questo momento arriverà naturalmente dopo l'agosto del '68, quando ritroveremo Dostál a ripetere in sostanza le stesse obiezioni qui espresse contro Chvatík nella prefazione alla raccolta *Avantgarda známá a neznámá*.

⁴² Chvatík 1963. Ci sembra interessante ricordare anche come lo stesso autore rievoca il proprio lavoro su Václavek a distanza di anni, in Chvatík 2001: 175-196.

tiva. Qui ci limiteremo ad accennare ad alcuni intelligenti contributi su rivista e ad alcuni interventi di risistemazione nelle stesse gallerie della repubblica. Non è la prima volta in assoluto che i rappresentanti di correnti pittoriche o scultorie moderniste riguadagnano degli spazi nell'ambito della cultura ufficiale, ma sembra di ravvisare proprio sulle pagine della rivista "Výtvarná práce" delle annate 1962-1963 (la decima e l'undicesima dalla sua fondazione) una decisa svolta, che si concretizza in una ricca serie di articoli, analisi ed echi di arte non tradizionalista che dal regime era sempre stata vista con un certo sospetto. Alle correnti d'arte moderna ceca e internazionale (sulle quali, lo ricordiamo, si erano concentrati alcuni degli attacchi demolitori delle campagne di "Tvorba") sono dedicate molte delle riproduzioni pubblicate in queste annate della rivista, organo quindicinale dell'Unione degli artisti figurativi cecoslovacchi, nella cui redazione si trovano tra gli altri personaggi importanti come Adolf Hoffmeister, František Gross e Jan Kotík⁴³. Ritroveremo alcuni dei nomi che firmano questi articoli anche più avanti, nel vivo delle discussioni a favore dell'avanguardia. In particolare pensiamo a František Šmejkal o a Luděk Novák, che più volte si esprimono su Teige e sul Devětsil, contribuendo a impostare un nuovo sguardo, più scientifico e meno prevenuto, sull'arte degli anni Venti e Trenta. Nel 1964 Šmejkal sarà co-allestitore di un'importante mostra d'arte immaginativa, ma già qui, con due belle e circostanziate analisi delle teorie devětsiliane, egli si distingue per conoscenze e capacità divulgative. Il primo suo saggio ha il titolo *Výtvarná teorie Devětsilu (La teoria figurativa del Devětsil)*⁴⁴, e in esso egli riesce a descrivere i più piccoli snodi evolutivi negli scritti teorici teighiani, proponendo fra i primi un'interpretazione su teoria ed estetica degli anni iniziali di quella "Unione artistica rivoluzionaria". Attraverso i vari scritti di Teige viene qui delineato con notevole acume esegetico il primo periodo figurativo del gruppo d'avanguardia, nelle sue alterne fasi di avvicinamento o rifiuto di cubismo, arte proletaria e 'arte pura'. Pur senza dichiararlo programmaticamente Šmejkal ricostruisce in realtà con precisione la linea evolutiva del pensiero del teorico, di cui vengono citati i manifesti più o meno importanti a partire dal 1921 (*Obrazy a předobrazy*) fino al primo manifesto del poetismo (1924). Il periodo storico analizzato è estremamente breve, e Šmejkal non nasconde alcune ingenuità e generalizzazioni proprie della fase iniziale del movimento, ma grazie ad uno stile espositivo molto equilibrato egli riesce ad innestare nel contesto storico e ad analizzare con sereno spirito critico i piccoli cambiamenti e le nuove direzioni via via intraprese dal movimento in formazione. Teige è lodato quale "critico di forte personalità" e "principale portavoce teorico del Devětsil"⁴⁵ che arriva per via di esperienza e tentativi a

⁴³ Di Hoffmeister si è parlato più volte, Gross e Kotík erano due importanti artisti figurativi entrambi con esperienze all'interno del Gruppo 42.

⁴⁴ Uscito in due parti: Šmejkal 1962 e Šmejkal 1963a. L'accompagnamento grafico è costituito da opere di František Muzika, Štyrský, Mrkvička e dello stesso Teige (la poesia visiva *Odjezd na Cejlon*).

⁴⁵ Šmejkal 1962.

una concezione funzionale dell'arte, in cui la "tendenza" non sia un'etichetta rossa incollata alla data opera, ma sottenda intimamente alla stessa sua concezione. Nella seconda parte del saggio (pubblicata nel 1963)⁴⁶ Šmejkal delinea il sorgere del concetto di "lirismo", la nascita delle prime poesie visive (le "obrazové básně") e ricorda le principali manifestazioni collettive, quali il famoso Bazar dell'arte moderna (dicembre '23), esposizione dimostrativa del Devětsil in cui il gruppo manifestava il proprio anticonformismo ponendo accanto ad opere d'arte alcuni manufatti di utilità pratica quotidiana, come manichini o cuscineti a sfera. Šmejkal sottolinea il passaggio del poetismo da movimento legato a specifiche opere poetiche di Nezval o Seifert verso una visione più ampia e antropologica di vero e proprio "životní styl", o (per usare la terminologia dei manifesti poetisti) *modus vivendi*. Con fini probabilmente apologetici non dimentica poi di associarvi il contributo del costruttivismo russo o ancora di notare come, nonostante tutti i cambiamenti occorsi, Teige rimanesse sempre inscindibilmente legato e fedele alle prospettive della rivoluzione sociale e al campo politico progressista.

Qualche numero dopo esce un altro interessante contributo dello stesso Šmejkal⁴⁷ per "Výtvarná práce": una breve, ma significativa eco della primissima mostra ufficiale in cui vengono esposti alcuni dei *collages* surrealisti di Teige. L'esposizione, che "presenta una piccola, ma rappresentativa cernita proprio di questa produzione teighiana del tutto ignota al grande pubblico"⁴⁸ era stata organizzata nella città meridionale di Soběslav. Nel numero precedente della rivista, fra le colonne delle ultime pagine, dedicate a pubblicizzare le esposizioni in corso nel paese, troviamo appunto il seguente trafiletto: "Nel museo di Soběslav martedì 10 settembre sono state inaugurate due mostre: una scelta di *collages* di Karel Teige degli anni 1935-1951 e un'esposizione di grafica moderna"⁴⁹. Non ci si poteva certo aspettare che in quel frangente storico a questa controversa branca dell'attività teighiana fossero dedicate le prime pagine: abbiamo anzi avuto una certa difficoltà a reperire i dati relativi e dobbiamo lamentare una sostanziale incompletezza nella nostra conoscenza dell'evento. In pratica è quasi il solo Šmejkal a dare il giusto risalto a questa iniziativa pionieristica, rilevando in apertura del suo reportage come sia ancora difficile parlare con serenità della ricca eredità teighiana:

L'opera teorica di Karel Teige continua ad essere da molti anni un focolaio sempre attuale di polemiche, che testimoniano del fatto che essa è componente essenziale e spesso costruttiva della nostra vita culturale prebellica [...] Nonostante che le prime voci, univoche nella propria condanna, siano state gradualmente sostituite da parole di apprezzamento e successivamente anche da un'analisi critica oggettiva

⁴⁶ Šmejkal 1963a.

⁴⁷ Šmejkal 1963b. In alto a destra è riprodotto proprio uno dei *collages* teighiani, dal titolo *Baudelairovo pobřeží*.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ "Výtvarná práce", 1963, 18: 11.

dell'attività teorica di Teige [...] la maggior parte dei debiti fondamentali che ancora abbiamo nei confronti del suo lavoro di tutta una vita non è stata ancora pagata⁵⁰.

Bisogna iniziare una reale opera di studio e di riscoperta, in quanto “Non è stata ancora valutata in modo obiettivo la sua attività teorica degli anni Trenta [...] E sono ancora avvolti da un profondo silenzio i suoi testi polemici e di storia dell'arte scritti dopo la guerra”⁵¹. Tali scritti polemici rimarranno inaccessibili ancora per qualche anno, ma non è cosa di poco conto che ad essi qui si possa fare per lo meno riferimento. Bisogna aver presente che questo breve articolo è uno dei primi in cui si trattano e lodano pubblicamente le opere del periodo surrealista di Teige, giustamente qui definite come “accompagnamento costante e sorta di compensazione poetica della sua attività teorica durante quasi tutto il corso della sua vita [...] quasi quattrocento *collages* che però egli considerava come personali *privatissima*: non li espose mai”⁵². Come spiegherà poi più volte il teorico Vratislav Effenberger, soprattutto in vista della mostra ben più ampia da lui stesso dedicata a questi fotomontaggi erotici del teorico, i *collages* di Teige sono pressoché monotematici: una variazione infinita sul tema del corpo femminile. Si può dunque comprendere l'eco limitata e la collocazione provinciale di questa iniziativa espositiva, allestita con merito dalla lodevole Galleria Aleš della Boemia Meridionale di Hluboká nad Vltavou, per la quale Šmejkal stesso stava preparando, insieme a Věra Linhartová, una grande mostra che comprendeva diverse declinazioni di arte non-realista: “L'esposizione di Soběslav è al contempo una preparazione e un'anticipazione della grande mostra di pittura fantastica ceca che verrà allestita nei mesi invernali nella Galleria Aleš della Boemia Meridionale di Hluboká”⁵³.

⁵⁰ Šmejkal 1963b.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* (cf. anche cap. 6). In quegli anni si giunse finalmente anche a un arricchimento e a una nuova disposizione delle collezioni esposte nelle gallerie ceche. Si tratta non solo della galleria di Hluboká nad Vltavou, ma degli stessi spazi praguesi della Galleria Nazionale. Per il valore di *novum* che le nuove esposizioni avevano si veda l'introduzione redazionale “Výtvarná práce”, 1962, 17-18: 1-2 o ancora Šmejkal 1963c. In quest'ultimo articolo si leggono giuste lodi indirizzate al lavoro della galleria della Boemia Meridionale: “L'attività della Galleria Aleš della Boemia Meridionale merita a pieno titolo l'attenzione e l'apprezzamento che ha ricevuto negli ultimi tempi sulla nostra stampa. Le discussioni riguardanti le questioni oggi particolarmente attuali dell'interpretazione e della comprensibilità dell'espressione pittorica moderna [...] testimoniano dell'importanza delle opere esposte” e “bisognerà rivedere in modo sostanziale l'approccio che fino a oggi si è avuto nei confronti dell'espressione pittorica moderna e al contempo spostare in modo significativo i criteri valutativi della sua comprensibilità e funzione sociale”. Solo così, conclude il nostro, si potrà ovviare alla scarsa conoscenza di determinati periodi artistici e opporsi a prevenzioni e dogmi che a lungo hanno dominato la scena pubblicitica.

Nella stessa pagina in cui è presente questa nota di Šmejkal sulla mostra teighiana troviamo anche una recensione dedicata alle memorie di Karel Honzík già citate nel capitolo precedente⁵⁴, il che ci dimostra che neanche l'impaginazione 'pro-avanguardia' di "Výtvarná práce" era casuale. La recensione è scritta da Luděk Novák, uno dei redattori della rivista, e non è questa l'unica occasione in cui egli si esprime positivamente a favore di una rilettura delle tradizioni avanguardiste. Sua è ad esempio anche una positiva recensione del libro di Chvatík⁵⁵, suo è un ritorno sugli stessi scottanti temi dell'"avanguardia in discussione"⁵⁶, in un ennesimo articolo per "Výtvarná práce" sul quale vogliamo soffermarci: la discussione è appunto quella scatenata dalla fondamentale monografia chvatíkiana, che aveva avuto fra i suoi frutti un convegno qui menzionato (17 aprile 1963), nel quale dalla valutazione specifica del libro si era passati naturalmente alla valutazione dell'avanguardia tutta. Novák lavora sul piano cartesiano che veniva proprio allora con fatica ridisegnato, in cui alcuni punti fermi sono costituiti dalla concezione di Bedřich Václavěk del realismo socialista come *sintesi* di arte proletaria e poetismo, dalla riproposizione del suo pensiero ad opera di Chvatík, e dalla conseguente rivalutazione di pagine e personalità cancellate per un decennio dalla mappa culturale. Novák anticipa anche nei dettagli esegetici quella che sarà una sua successiva polemica con l'esponente conservatore Vladimír Dostál, in cui sottolineerà la possibile integrazione dell'avanguardia come una delle tre fonti principali di ispirazione della cultura ceca: "Il lavoro di Chvatík prospetta però anche la possibilità di un'altra soluzione, e cioè che possiamo interpretare l'avanguardia come una delle *fonti* della cultura socialista [...] come una della sue *componenti*"⁵⁷. Da questa difesa ad ampio raggio il redattore passa a una sua prima valutazione di Teige e alle critiche dei metodi dogmatici di analisi: "la produzione teorica di Karel Teige testimonia di un'evoluzione che ha conosciuto peripezie piuttosto impetuose" per cui il teorico non è esente da contraddizioni, ma

[...] è evidente che Teige non può essere visto né come »lo spirito maligno« dell'arte ceca, né come un chiaroveggente »timoniere« dell'avanguardia ceca. Egli era un abile pubblicista, un critico che seguiva l'atmosfera e le fluttuazioni dell'epoca – come teorico però fu di certo un po' incoerente⁵⁸.

L'obiettivo dei critici, sottolinea l'estensore di queste note, non deve essere la semplice difesa di Teige, bensì l'inserimento definitivo dell'avanguardia tutta fra i pilastri della tradizione culturale ceca:

⁵⁴ Novák 1963b.

⁵⁵ Novák 1962, dove si loda la serietà dell'approccio e il notevole lavoro euristico di Chvatík.

⁵⁶ Novák 1963a.

⁵⁷ *Ivi*: 9.

⁵⁸ *Ivi*: 10.

[...] l'avanguardia ha contribuito a formare la nostra moderna cultura socialista. Si sono zittite ormai le voci che individuavano in essa il nemico numero uno, l'elemento principale contro il quale bisognava indirizzare la lotta ideologica. È merito del lavoro di Chvatik l'aver svelato in modo obiettivo l'equivoco dogmatico che opponeva le varie antinomie creative [...] e non l'antinomia fra l'ideologia socialista e quella borghese⁵⁹.

Infine, pur senza ancora nominare apertamente Štoll, Novák condanna le censure e gli approcci deformanti degli anni Cinquanta: “ancora qualche parola sui cosiddetti metodi della discussione ‘fra compagni’. La prima cosa che non porta alcun beneficio a una simile discussione è quando di certi problemi non si può discutere affatto”; questo ‘metodo’ ha infatti colpito il pittore “Filla, Halas, e più tardi si è concentrato sul solo Teige”⁶⁰. È difficile spiegarsi una tale dose di pregiudizi contro le opinioni altrui ravvisabili in certi teorici che considerano la verità “una loro proprietà privata”, quando invece nelle serie discussioni critiche bisognerebbe agire “senza sospettosità e senza dedurre dogmaticamente conclusioni assurde da singole frasi estratte dal contesto o da idee formulate in modo vago”⁶¹. Non è neanche necessario che Novák riporti qui per esteso il nome del destinatario di queste sue critiche, il quale comunque di lì a poco sarà ormai menzionato senza reticenze e fatto oggetto di smentite pubbliche piuttosto decise.

4.3. Un ulteriore contributo memorialistico

Prima di tornare a Štoll menzioneremo un'ulteriore autobiografia, quella di un poeta ed ideologo di partito: *Strana, lidé, pokolení (Partito, persone, generazioni)*, raccolta di memorie e considerazioni di Jiří Taufer⁶², che a suo tempo era sceso in campo contro Teige per controbattere alle sue accuse rivolte alla prassi culturale comunista. Era stato infatti tra coloro che avevano risposto al pamphlet *Surrealismo contro corrente* condannando l'atteggiamento indisciplinato del teorico⁶³. A differenza di Ladislav Štoll che non muterà mai sostanzialmente i propri giudizi prebellici, né quelli degli anni Cinquanta, Taufer in queste sue memorie (compilate fra aprile e settembre 1961) prende posizione in favore del suo

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Taufer 1962. La prima parte delle memorie fu letta alla radio in occasione di alcune trasmissioni per il quarantesimo anniversario della fondazione del PCC, la seconda fu pubblicata a puntate sulla rivista “Kultura”. Poeta e traduttore dal russo, oltre che funzionario sotto diversi ministeri, Taufer fu sempre molto vicino ai dettati politico-culturali del partito, e dopo gli inizi sotto l'insegna di Wolker e Nezval si orientò su una poesia didattica e ideologica, da retore della rivoluzione.

⁶³ Taufer 1938.

vecchio avversario, e pur confermando l'inaccettabilità di "un astioso libello" come *Surrealismo contro corrente*, che "non merita alcun condono critico"⁶⁴, gli riconosce il ruolo positivo svolto a fianco di compagni quali Nezval o Wolker.

Se si esclude il poeta Nezval, questo parziale disconoscimento dei malevoli giudizi espressi sul finire degli anni Trenta fu il primo importante episodio di ripensamento da parte di un precedente accusatore di Teige. A qualche decennio di distanza e dopo sommovimenti socio-politici epocali come il conflitto mondiale e l'inizio della destalinizzazione, era divenuto possibile guardare con maggiore distacco a quel contesto storico, per sottoporlo a una nuova analisi, più obiettiva e serena. Taufer parla di Teige in particolare nei capitoli 17 e 18 delle sue memorie, sulla scorta di un altro libro di stampo autobiografico a noi ben noto, *Dalla mia vita* di Nezval, a cui Teige (lo ripetiamo) deve più di uno spunto per la riapertura del suo caso: saranno in molti a basarsi su quelle pagine per ricostruire un'immagine meno prevenuta dell'avanguardia e del suo primo teorico. Da parte sua per esempio Taufer riconsidera tutto il movimento dell'avanguardia post-Grande Guerra, riconoscendo con S.K. Neumann che, seppur di valore e carattere diverso, i suoi rappresentanti si erano schierati fin dall'inizio e senza calcoli egoistici a fianco della rivoluzione sociale. Attribuisce poi a questi "rivoluzionari estetici"⁶⁵ un idealismo "in senso buono", secondo la definizione del grande critico F.X. Šalda, che ad esso aveva contrapposto invece il "materialismo zoologico"⁶⁶. Coloro che si occupano della tradizione rivoluzionaria della cultura socialista "non potranno essere abbastanza grati a Nezval" per aver spesso nelle sue memorie parole di lode per personalità quali Seifert, Halas, Štyrský (tutti ben poco graditi ai dogmatici) e in particolare per colui che "per molti operatori culturali era diventato quasi una pecora nera, uno il cui mero nome per poco non viene considerato un'oscenità politica"⁶⁷. È però giunto il momento di ricordare, prosegue Taufer, l'intenso lavoro di quella "pecora nera" nella stampa di partito, la sua attività instancabile per lunghi anni sul fronte della sinistra culturale, la sua capacità di far maturare un materialismo scientifico e cosciente negli artisti radicali che erano rivoluzionari solo "per istinto". Quest'ultima affermazione sembra particolarmente importante: riconoscendo al vecchio compagno di polemica un preciso ruolo strategico nella lotta per il socialismo (spingere gli intellettuali alla presa di coscienza marxista) Taufer si pone in diretta opposizione alle varie pagine calunniose dei primi anni di regime, che avevano dipinto Teige come un falso e dannoso individualista, mascherato da comunista. Come aveva fatto Chvatík nella sua analisi dell'estetica marxista, anche Taufer usa la citazione leniniana secondo la quale bisogna giudicare le personalità "non secondo quello che non hanno dato rispetto all'oggi, ma secondo quello che

⁶⁴ Taufer 1962: 121.

⁶⁵ *Ivi*: 119. Espressione presa in prestito appunto da Neumann.

⁶⁶ *Ivi*: 120. Ripreso da Šalda 1929. Taufer fa riferimento allo stesso passo di Šalda che Teige cita nel suo articolo *Peroutkovy maléry s marxismem*, ora in Teige 1969: 110 e segg.

⁶⁷ Taufer 1962: 121.

hanno dato rispetto ai propri contemporanei”⁶⁸. Questa ri-storicizzazione porta Taufer ai limiti di quanto avrebbe potuto affermare un esponente di partito in quel frangente, e cioè a chiedersi se “quell’esternazione allarmata, decisamente isterica di Teige dell’inizio del 1938 accanto a cause meramente **soggettive** non avesse magari anche cause **oggettive**, cause che erano legate a delle **manchevolezze del periodo**, che solo ora la storia ha illustrato senza più scrupoli, dopo due decenni”⁶⁹. Nel capitolo diciottesimo Taufer continua con i paragoni storici, richiamando in causa nuovamente Lenin e i suoi giudizi sugli avversari che erano stati compagni di lotta. Come Karel Kautsky (successivamente rinnegato) era stato lodato da Lenin per ciò che aveva scritto quando era ancora marxista, così (nonostante spaccature e diserzioni verificatesi nella sinistra artistica anteguerra) bisogna saper oggettivamente riconoscere i meriti di chi poi sarebbe diventato un avversario. Taufer ammette che “Pur restando valido un atteggiamento nettamente critico verso i postulati e i criteri estetici di Teige” non ci si può immaginare l’azione dell’avanguardia cui appartenne anche il tanto amato Nezval senza le numerose iniziative di quel suo compagno di viaggio. Teige infatti aveva partecipato a tutte le lotte di protesta contro la censura borghese, collaborando con Jiří Wolker al manifesto *L’arte proletaria*⁷⁰ e difendendo poi, proprio insieme a Nezval, il ruolo e il valore artistico dello stesso Wolker nel ’34⁷¹. Le considerazioni sulla “pecora nera” dell’avanguardia terminano a pagina 126, dove, oltre a ricordare il prestigio da lui conseguito anche oltre frontiera

⁶⁸ *Ivi*: 122, che sarebbe poi, secondo Taufer, proprio la condivisibile prospettiva valutativa usata da Nezval nelle sue memorie. Oltre alla sua autobiografia incompiuta, di Nezval viene ricordata a pagina 123 anche la raccolta di opinioni sull’arte *Moderní poesie*, in cui troviamo l’espressione: “Fra i membri della mia generazione sarò sempre legato in modo inscindibile a Teige. Decisamente non si tratta di una reciproca influenza. Forse non è neanche un’amicizia. Per qualche motivo saremo insieme negli ambiti più diversi” (in Nezval 1958: 31).

⁶⁹ Taufer 1962: 122. È proprio questo il significativo passo citato anche in una interessante recensione alle presenti memorie: Pešat 1963. Pešat nota giustamente che il moltiplicarsi di scritti memoriali è un buon segno dei tempi, un passo decisivo sulla strada che porterà a riavere finalmente “un’immagine veritiera dell’attività politico-culturale della nostra sinistra prebellica”, perché al contrario che in altri documenti ufficiali e spersonalizzanti, vi si coglie la varietà del reale, di contro al periodo in cui “quasi per ogni questione di una certa importanza ci sforzavamo di avere una sola opinione, per quanto possibile ufficiale”. In conclusione il recensore, che avremo ancora modo di incontrare, osserva che “il libro di Taufer acquista il patos della lotta contro il settarismo”. È bene ricordare come la “lotta al dogmatismo” fosse di nuovo all’ordine del giorno dopo il XXII congresso del PCUS dell’ottobre 1961, che aveva invitato a una più profonda ed effettiva destalinizzazione nel blocco sovietico. Sulla questione si veda ad esempio Medvedev 1977.

⁷⁰ Ci sembra paradigmatico, per rilevare la capacità di guardarsi indietro e rivoltare i propri passi, che proprio Štoll confondesse i dati riguardanti questo manifesto, e che Teige glielo dovesse far notare nella sua corrispondenza privata (cf. cap. 2).

⁷¹ La difesa di Wolker, ricordata anche da Effenberger è in Nezval, Teige 1934.

e i suoi meriti nel portare nuova linfa alla tipografia cecoslovacca sull'esempio dei costruttivisti sovietici, si riconosce a Teige come merito il fatto che "dopo la sua separazione dall'avanguardia rivoluzionaria", egli non era passato al campo del nemico social-patriottardo, non era mai stato collaboratore fascista e non era emigrato neanche dopo la guerra⁷².

4.4. Un attacco diretto al simbolo del dogmatismo

Nei primi anni Sessanta dunque stavano maturando i tempi per una nuova lotta, questa volta aperta, contro i simboli del dogmatismo nella politica culturale⁷³. Sulle pagine di "Literární noviny" è possibile seguire l'eco dei discorsi pronunciati durante il III congresso degli scrittori cecoslovacchi, svoltosi alla fine del maggio 1963, poi pubblicati su quel settimanale. In quel contesto furono varie le voci che stigmatizzarono i difetti e le distorsioni della situazione culturale cecoslovacca durante tutti gli anni Cinquanta, che condannarono i verdetti spiccati contro gli scrittori dall'alto dei podi delle varie conferenze statali e la conseguente impossibilità di alcuni autori di esprimersi liberamente. I partecipanti indicarono proprio il precedente II congresso del '56 come importante momento di rottura con il passato, lamentando tuttavia che le buone intenzioni e gli stimoli relativi nel frattempo erano stati in parte nuovamente neutralizzati. Bisognava dunque riallacciarsi a quei risultati positivi che le discussioni avvenute attorno al 1956 avevano senza dubbio portato.

Consideriamo alcuni degli interventi. Si ricordi ad esempio una figura importante come Milan Kundera e il suo ruolo antidogmatico negli anni precedenti: nel suo intervento egli ricorda molti dei crimini culturali commessi negli ultimi anni e lamenta l'innaturale isolamento in cui si trova la cultura ceca, nonché la mancanza di scambi con i rappresentanti di altre culture progressiste, come quelle italiana, francese o polacca, poiché "la politica culturale dogmatica dell'epoca del culto ha interrotto questa naturale evoluzione dell'arte socialista [...] offriva una propria concezione artificialmente prefabbricata dell'arte so-

⁷² Che Teige non avesse mai considerato la possibilità di emigrare non sembra però vero, come dimostra un accenno del poeta surrealista Jindřich Heisler in una lettera privata: "Teige è ancora in Cecoslovacchia, e poiché non ho alcuna notizia, non so quando andrà via". In Heisler 1999: 328.

⁷³ Ancora prima del congresso degli scrittori, ad aprile, Oleg Sus si era opposto alle semplificazioni di Štoll scrivendo: "Štoll contrapponeva a un feticistico principio 'positivo' rappresentato da Neumann [...] un altrettanto semplificato, non dialettico, isolato e borioso principio 'negativo', simboleggiato dalla figura di Karel Teige. Bisogna dire apertamente che la concezione che allora Štoll aveva del ruolo di Teige nell'evoluzione del Devětsil e nell'influenza esercitata su tutta la guardia dei nostri grandi poeti è, proprio dal punto di vista dell'influenzologia, indifendibile, e storicamente non verificabile". Přebán 2003: 182 (originariamente la citazione era in Sus 1963d).

cialista, una concezione irrigidita, piena di precetti e di tabù”⁷⁴. Diversi sono poi i contributi che biasimano i metodi critici di *Trent'anni di lotte*: si va da un personaggio secondario, come il drammaturgo e pubblicista Pavel Hanuš che cita appunto Teige e Halas e le falsità dette da Štoll sul loro conto, quei metodi demagogici che lo avevano condotto ad una “perdita di autorevolezza”⁷⁵, a due scrittori slovacchi già vittime del regime, Ladislav Mňačko e Ladislav Novomeský. Il primo non nasconde come tutti abbiano avuto la propria dose di responsabilità nel partecipare ai meccanismi impazziti del sistema culturale: “Tutti noi, in una sorta di attacco di frenesia, abbiamo urlato: Lapidateli!”⁷⁶, ma questa constatazione, prosegue Mňačko, non è sufficiente se poi non si ha il coraggio di correggere seriamente e pubblicamente questi atti. Il problema è che, ad esempio, Štoll si guarda bene dal farlo:

Qui in mezzo a noi siede il compagno Ladislav Štoll. A suo tempo egli ha scritto un libro che è presente in migliaia di esemplari nelle librerie pubbliche e private. A suo tempo questo è stato quasi un documento ufficiale e un libro di testo. Tutti sappiamo quali conseguenze ed effetti negativi esso ha avuto [...] Il compagno Štoll tace. Ormai sa, ma tace⁷⁷.

Il secondo, da poco uscito dal carcere, dove era stato imprigionato quale esponente del “nazionalismo borghese slovacco”, condanna i criteri invalsi negli anni Cinquanta, che obbligavano ad apprezzare un poeta secondo che avesse scritto o meno versi su Stalin, e accenna alle dinamiche di potere culturale interne al partito: prima della guerra, essendo ancora i comunisti all’opposizione, essi non poterono punire i disobbedienti, nota concretamente Novomeský, ma “quando il partito è arrivato al potere la sintesi contenuta in *Trent'anni di poesia ceca* [sic!] di Štoll ha estromesso dal contesto rivoluzionario la stragrande maggioranza dei poeti cechi”⁷⁸. Al critico dogmatico il poeta Novomeský (a suo tempo anch’egli bersaglio delle campagne di “*Tvorba*”) non rimprovera il fatto

[...] che questo o quello, o magari anche tutta la poesia ceca non gli piaccia. Ne ha pieno diritto, e ha diritto di esprimere il suo parere. Ma nessuno aveva il diritto, dallo scranno di un tribunale supremo, di far passare questa opinione del tutto soggettiva, sottesa da un dogmatismo settario, come un regolare verdetto giuridico contro il quale non ci si può appellare⁷⁹.

Ma lo ‘Ždanov ceco’ dovrà affrontare ben altri attacchi già nel numero successivo del settimanale dell’Unione degli scrittori: l’articolo di Jiří Brabec

⁷⁴ Kundera M. 1963.

⁷⁵ Hanuš 1963.

⁷⁶ Mňačko 1963

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Novomeský 1963: 8.

⁷⁹ *Ibid.*

*Třináct let po třiceti leti (Tredici anni dopo i "trent'anni")*⁸⁰ rappresenta, pur nella sua brevità, un passo decisivo nel tentativo di rimettere ordine nei valori reali di una letteratura prigioniera degli schemi, e contemporaneamente di liberare il campo da interpretazioni superficiali ed ideologizzate invalse per un decennio, quale appunto l'analisi della poesia ceca contenuta in *Trent'anni di lotte*. Brabec, con convinzione e coraggio, ma senza mai scadere in gratuite accuse personali, rifiuta qualsiasi validità scientifica allo scritto di Štoll, come in generale al suo approccio astorico ed emozionale. Secondo il giovane critico, invece di tentare un'analisi oggettiva delle opere e degli scrittori analizzati, Štoll aveva forzato il materiale trattato all'interno di schemi precostituiti, cercando dovunque gli elementi nocivi e i nemici nascosti all'interno del campo socialista. Invece di tentare uno studio ragionato del significato e della funzione storica di una data opera, egli l'aveva estratta dal suo contesto, costringendola in un modello e in una norma artificiali, e costruendo delle immagini false della letteratura per via di "analogie superficiali ed esempi forzati"⁸¹. Ciò che è più grave è che, nonostante tutte le voci (risuonate sia nel II che nel III congresso degli scrittori cecoslovacchi) che negli ultimi anni avevano chiesto un ritorno ad un'analisi seriamente scientifica che portasse ad una rinascita del pensiero marxista, Štoll continua imperterrita, ancora nel '63, nell'applicazione della sua 'metodologia' e non ha mai seriamente rivisto né il suo approccio, né le sue valutazioni deformanti (oltre alla definizione di Halas quale "decadente", si cita esplicitamente l'analisi non scientifica, bensì soggettiva-emozionale del caso di Teige). Brabec esprime dunque il timore che sulla scorta del XX congresso sovietico si sia effettuata solo una "svolta esteriore", e rammenta la necessità di sradicare questo "pericolo latente per lo sviluppo ulteriore della scienza letteraria marxista", rappresentato in primo luogo proprio da Ladislav Štoll e dal suo approccio emozionale, non fondato sul "decisivo e determinante elemento dell'analisi razionale"⁸². Questa pagina risulta tanto più incisiva in quanto Brabec argomenta il tutto (come a suo tempo anche Chvatík) richiamandosi ai principi del marxismo, e non mettendoli mai in discussione. Si può ben comprendere come il diretto interessato non rimanesse insensibile alle critiche e provasse nuovamente (questa volta senza molto successo) ad imporre il proprio punto di vista⁸³.

⁸⁰ Brabec 1963. Lo stesso Brabec ha ricordato, in una conversazione che abbiamo avuto con lui, come l'impulso decisivo per tale attacco gli sia venuto proprio da Laco Novomeský, da poco liberato dalla prigione, che aveva condiviso fra l'altro con il futuro liquidatore della Primavera di Praga, Gustav Husák.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Ne seguì infatti una polemica sulle pagine dello stesso giornale, che si può seguire nella risposta stizzita di Štoll (Štoll 1963) e nelle opposte prese di posizione di due enti importanti, l'Accademia cecoslovacca delle scienze (che critica Brabec per avere usato a sproposito l'arma della polemica pubblica), e l'Unione degli scrittori, che invece difende il critico, ne riafferma il diritto a manifestare pubblicamente il suo

4.5. Una lezione pionieristica

Sempre nel maggio del 1963, nelle sale del Padiglione Mánes⁸⁴, Vratislav Effenberger, membro del gruppo surrealista praghese clandestino che editò gli almanacchi *Znamení zvěrokruhu* (I segni dello zodiaco)⁸⁵, amico di Teige e propagatore imprescindibile della sua opera, pronunciò una lezione di importanza fondamentale, pubblicata poi sulla rivista “Orientace” nel 1967 e presente anche nella raccolta di saggi *Realita a poezie* del 1969⁸⁶. Questo testo (intitolato semplicemente *Karel Teige*) ha decisamente un valore pionieristico, in quanto è il primo tentativo completo e dichiarato di interpretare la specificità del contributo teighiano alla storia del pensiero dell’avanguardia, ed è anche testimonianza della prima manifestazione pubblica di interesse scientifico dedicata esclusivamente al teorico, dopo anni di quasi totale silenzio ufficiale. Con quest’analisi del pensiero del suo predecessore, Effenberger si propone come candidato principale a diventarne l’erede spirituale, e in sostanza tocca già in questo primo contributo organico (al quale molti altri, non sempre altrettanto lucidi, seguiranno), tutti i punti nodali della lotta per una cultura moderna e libera da pregiudizi portata avanti da Teige. In apertura Effenberger richiama il fatto fondamentale che “tutta l’opera di Teige è inserita in un’epoca di profonda e pericolosa crisi, le cui forme drastiche non hanno paragoni nella storia”, cosa per cui “non è facile riuscire a capire chi fosse Teige in questa corrente sconvolgitrice”⁸⁷. Egli è al contempo pienamente cosciente dei pericoli di mitizzazione di un’intera eredità culturale cui si può andare incontro, e che l’insufficiente conoscenza dell’opera del pensatore potrebbe causare un ingiustificato misticismo intorno al suo nome, allo stesso modo in cui la mancata conoscenza del suo pensiero (unita alla cattiva coscienza) aveva portato a un rifiuto totale da parte del mondo culturale ufficiale. Lungi dunque da canti di lode in onore di un eroe defunto, Effenberger dichiara di volersi concentrare sulla “dialettica evolutiva dell’arte”, su ciò che Teige ha rappresentato all’interno della critica ceca che dell’arte più nuova si è occupata. Ricollegando il suo nome a quello di una figura sempre attuale del pensiero letterario ceco, František Xaver Šalda (intellettuale che Teige

disaccordo, e lo difende da tentativi di intimidazione dell’Accademia stessa (“Literární noviny”, 1963, 28: 4). Si veda anche Bauer 2009: 355-360 per alcuni interessanti retroscena del caso.

⁸⁴ È un padiglione espositivo situato non lontano dal Teatro Nazionale sulla riva della Moldava, progettato in stile funzionalista da Otakar Novotný sul finire degli anni Venti.

⁸⁵ Per l’interessante azione editoriale che va sotto tale nome, e che fu una delle ultime intraprese dal teorico insieme ai giovani surrealisti che si riunivano intorno a lui si veda Nádvořníková 1998: 107-126.

⁸⁶ Effenberger 1969: 187-222, da cui citeremo. La stessa lezione fu poi tenuta anche a Brno, alla Casa dell’arte, l’11 dicembre dello stesso anno.

⁸⁷ *Ivi*: 187.

apprezzò sempre)⁸⁸, egli cerca di separare il discorso critico da un termine delicato, “eredità”, che suonerebbe come cosa morta o sorpassata, aprendo invece la questione della “missione” culturale che Teige aveva assolto. La caratteristica più duratura e fondamentale del suo pensiero viene individuata nella prospettiva rivoluzionaria di cambiamento della realtà, nella sua fiducia in una conoscibilità del mondo e nella conseguente possibilità di cambiarlo. Dunque nello sforzo marxiano di creare le condizioni per uno sviluppo integrale della coscienza umana, al fine di liberare la mente ed il corpo dalle convenzioni e dai limiti del “Regno della Necessità”, per sviluppare appieno le possibilità cognitive e creative del singolo⁸⁹.

Un altro dei temi chiave qui affrontati è il rapporto con il romanticismo “nero”, rivoluzionario, che Teige aveva ricostruito lungo l'asse comprendente Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, lo stesso romantico boemo Mácha, una tradizione che si sarebbe poi ricollegata al surrealismo, il quale, ricongiungendosi al materialismo dialettico, farebbe convergere gli elementi di rivolta artistici con quelli sociali. Il romanticismo di Teige, si nota, non era passivo, astratto o tanto meno conservatore⁹⁰, bensì anti-utopico e propositivo, strettamente legato alla fede nelle capacità trasformatrici del marxismo. Con la sua mentalità ed attività di “rivoluzionario romantico” Teige non si limitava al solo lato poetico, “lirico” della creazione, ma fin dal primo manifesto poetista sottolineava l'importanza della costruzione attiva di un mondo a misura d'uomo, e fin dall'inizio la componente costruttivista fu parte importante del suo programma, seppur all'inizio (osserva giustamente Effenberger) con alcuni tratti non perfettamente elaborati. Ma nel periodo che va dal '24 al '28, cioè nel quadriennio che divide i due manifesti poetistici, questa polarità si affinava e giungeva a forme dialetticamente più mature, dove il polo costruttivista si trasformava nell'interesse per la *funzione sociale* dell'opera d'arte e sfociava negli anni di intenso interesse del teorico per l'architettura. Riguardo poi al secondo manifesto del poetismo il suo apporto più sostanziale viene rilevato da Effenberger nel passaggio dalla poesia considerata solo come “l'arte del saper vivere e godere” ad un tentativo di creazione integrale che da un lato si liberi delle primitive *funzioni* ormai storicamente superate dell'arte (ruolo rappresentativo, morale, descrittivo...),

⁸⁸ Si ricordi fra l'altro il suo scritto “F.X. Šalda a devadesátá léta”, ora in Teige 1994: 291-320, e la sua attiva partecipazione alla Società F.X. Šalda.

⁸⁹ Si confronti Marx 1974: 933, “il regno della libertà comincia soltanto là dove cessa il lavoro determinato dalla necessità e dalla finalità esterna [...] Ma questo rimane sempre il regno della necessità. Al di là di esso comincia lo sviluppo delle capacità umane, che è fine a se stesso, il vero regno della libertà, che tuttavia può fiorire soltanto sulle basi di quel regno della necessità”.

⁹⁰ Si vedano le categorie del romanticismo secondo Teige: “*il romanticismo rivoluzionario è parte integrante del realismo socialista*”, in quanto esistono “tre correnti diverse: la corrente feudale e reazionaria (Chateaubriand), quella repubblicana borghese (Hugo), e infine quella rivoluzionaria di sinistra (Borel, Nerval, Rimbaud)”. Possiamo leggere considerazioni analoghe in Teige 1973: 48-49.

dall'altro punti ad una nuova unità che riunisca in sé tutti i generi di creazione artistica artificialmente originati dalla eccessiva suddivisione specialistica del lavoro. È da queste tendenze *universalizzanti* del pensiero poetista che nascono le espressioni come "poesia per i cinque sensi", le poesie figurative e i tentativi di fusione di varie esperienze artistiche, verbali e ottiche, razionali e fantastiche che accompagneranno il passaggio al surrealismo ceco.

Osserviamo qui che, pur non essendo deformata da eccessive forzature *pro domo sua*, l'analisi effenbergeriana tende in più punti ad interpretare certi elementi del pensiero di Teige proprio alla luce della successiva accettazione della piattaforma surrealista da parte di quest'ultimo, inquadrando vari spunti ed anticipazioni sotto tale ottica evolutiva. È ciò che succede, ad esempio, quando l'autore del saggio/lezione riscontra nella fusione di poesia e pittura dei manifesti poetisti un'anticipazione del carattere lirico dell'arte figurativa evidenziato nel surrealismo, o quando mette in risalto gli accenni teighiani alla psicoanalisi ed alla teoria della sublimazione della libidine già in *Poesia, mondo, uomo* (spesso considerato come il "terzo manifesto poetista")⁹¹. Ma, come farà anche nelle postfazioni all'edizione dell'opera scelta teighiana, Effenberger, da buon conoscitore del movimento, cerca sempre di sottolineare le differenze fra la concezione surrealista dei francesi (*in primis* Breton), e quella del teorico ceco, in cui rileva giustamente il risalto dato all'atto creativo volontario e rivoluzionario, mai passivo e totalmente irrazionale (come invece fu soprattutto in certe fasi iniziali del surrealismo parigino). In Teige la psicoanalisi, le moderne scoperte della scienza, i metodi di creazione più coraggiosi sono sempre incanalati nella prospettiva rivoluzionaria della creazione del marxiano Regno della Libertà, e mai accolti acriticamente nella loro immediatezza.

Effenberger avanza poi un'ipotesi da prendere con la dovuta cautela, ma non inaccettabile, ossia che il secondo manifesto del poetismo del 1928 rappresenti il punto cardinale del pensiero teighiano, una sorta di perno strutturale al quale puntano tutti i primi suoi scritti programmatici, e del quale i successivi testi saranno più o meno solo un approfondimento, poiché qui la missione del poetismo non è già più vista in un'"arte di vivere" fine a se stessa, bensì nella declinazione della poesia e dell'uomo che la produce in uno "stile di vita socialista"⁹². Non più l'arte del bel vivere "felicitologico" dunque, ma la capacità di saper trasformare l'immaginazione e la sensibilità in dimensione rivoluzionaria pratica.

Per il nostro discorso è molto interessante il modo in cui Effenberger affronta i primi corposi contrasti verificatisi all'interno dell'avanguardia a cavallo fra gli anni Venti e Trenta. Egli richiama l'attenzione sulla non uniformità del campo progressista riscontrabile già all'inizio dell'attività teighiana, e sull'acuirsi progressivo di conflitti che finirono con il diventare insanabili. Questo processo era stato segnato dalle tappe della bolscevizzazione del PCC, del pre-

⁹¹ Effenberger 1969: 193. Lo scritto in questione (del 1930) si può leggere in Teige 1982a: 320-332.

⁹² Effenberger 1969: 195.

valere dell'accademismo tradizionalista nella cultura sovietica e dalla polemica attorno al libro di Gide *Retour de l'URSS*, tappe in cui la disciplina politica di Teige era stata messa sempre più a dura prova⁹³. Da questo conflitto irrisolto fra la necessaria coerenza alla propria visione del mondo ed il tentativo di non opporsi apertamente alla prassi culturale comunista si possono far risalire i toni sempre più imbarazzati delle sue esternazioni durante gli ultimi anni Trenta. Al momento della profonda crisi di valori provocata dai provvedimenti "anti-formalismo" in URSS egli aveva cercato di distinguere fra validità inequivocabile del sistema comunista in cui credeva e temporanea azione reazionaria dei suoi specifici rappresentanti, a suo dire inevitabile nel primo, convulso periodo di edificazione di un sogno così agognato come la società socialista. Effenberger, con la presente lezione, è il primo a rilevare le grosse difficoltà che Teige dovette superare nel farsi critico e fustigatore della preoccupante involuzione sovietica: accettare la *débâcle* culturale del sistema politico in cui aveva posto tutta la sua fede avrebbe inevitabilmente fatto crollare il suo sistema di ideali, privandolo di coerenza e del pilastro su cui era fondato, *l'indissolubilità della rivoluzione sociale con quella artistica*. È proprio dalle prime avvisaglie di tali insanabili dissidi fra la sua concezione universalizzante e la triste realtà russa che sorge il primo dei momenti di sconforto del Teige uomo (altri e più profondi ne seguiranno), quando in alcune lettere private del 1933 egli lamenta che ciò che succede a Mosca è "una disperata porcheria", che teme di dover fare compromessi, e che è inconcepibile come la parola "reazione", di per sé inconciliabile con "rivoluzione", sia invece diventata proprio la parola d'ordine dell'azione culturale in terra sovietica. Profetiche le sue parole: "La mia preoccupazione principale e la mia incertezza stanno nel fatto che probabilmente questa reazione è sintomo di un qualche male peggiore, momentaneamente nascosto"⁹⁴. È bene notare che queste righe di disperazione increspano solo il lato privato, ma non si riflettono mai negli scritti teorici (neanche prima della morte) in una concezione pessimista o in un'apostasia dei suoi principi.

Leggiamo il perspicace commento di Effenberger: "Non parlo di ciò [dell'appoggio di Teige e dell'avanguardia alla linea del partito] perché voglia tentare oggi una riabilitazione di Teige. Seguo solo l'evoluzione del suo pensiero"⁹⁵. Il termine "riabilitazione", ovviamente, è invece fondamentale. Come succederà l'anno dopo, con la pubblicazione degli scritti più ortodossi di Teige, anche qui si cerca di rammentare che egli "non è l'iniziatore del conflitto, vi è tirato dentro dallo sviluppo degli avvenimenti e dalle persone che di tale conflitto divennero

⁹³ *Ivi*: 198, 203 e segg. Quello dell'osservanza della 'linea generale' è un problema sentito fortemente nella coscienza del teorico di cui ci occupiamo, anche se, a rigore (in quanto non era un membro del PCC) non era tenuto alla stretta disciplina sotto minaccia di ritiro della tessera, che neanche possedeva.

⁹⁴ *Ivi*: 204. Effenberger cita da una lettera di Teige del luglio 1933 alla sua compagna Josefina Nevařilová, in un momento in cui i due meditavano, come risulta da questa lettera, di trasferirsi a Mosca.

⁹⁵ *Ivi*: 200.

esponenti⁹⁶: il continuo sottolineare concetti come disciplina, fede totale nella prospettiva rivoluzionaria, bontà del metodo dialettico-materialista teighiano, il rammentare che nel 1929 era stato proprio lui a schierarsi a fianco della nuova direzione del partito, il riferimento non occasionale all'azione da lui svolta per un'architettura socialista che edificasse nuove abitazioni per la nuova classe rivoluzionaria⁹⁷ sono intesi a rendere meno problematica l'operazione di reintegro nel mondo culturale ufficiale del 1963. In quest'ottica Effenberger ricorda il saggio *Intelektuálové a revoluce* (*Gli intellettuali e la rivoluzione*), che interpreta quasi come nuovo manifesto teighiano, e che ad ogni modo segnerebbe (importante: con abbondanza di citazioni e richiami a Lenin) il suo passaggio dalla meccanica separazione di poetismo e costruttivismo alla loro dialettica⁹⁸.

Effenberger analizza poi un argomento che gli sta particolarmente a cuore: i passaggi graduali che portarono il teorico principale del Devětsil ad accettare in pieno il surrealismo, partendo (è importante ricordarlo) da riserve piuttosto sostanziali riguardo tanto ai metodi creativi, quanto alla stessa piattaforma ideologica del gruppo bretoniano. Attraverso tappe informative o critiche⁹⁹, passando poi per la difesa dei surrealisti di fronte all'attacco di Il'ja Erenburg nella stampa sovietica¹⁰⁰, si arriva nel 1938 alla piena collaborazione di Teige con il Gruppo surrealista cecoslovacco, da poco formatosi.

Ricordiamo che la presente lezione viene letta per la prima volta nel 1963, e che critiche eccessive al sistema sarebbero state ancora rischiose, per questo è tanto più interessante vedere come Effenberger si barcamena per spiegare i contrasti del suo predecessore con i rappresentanti ufficiali del partito, ovvero come cerca di ricucire lo strappo ideologico fra PCC e Teige. Egli propone motivazioni invero non troppo convincenti, articolate in modo differente per due differenti periodi, quello precedente e quello successivo alla guerra mondiale: nonostante che "il metodo del materialismo dialettico" fosse maturato fino a diventare "uno strumento penetrante [...] nelle mani di un critico colto, dotato di perspicacia

⁹⁶ Si veda Brabec *et al.* 1968b: 59.

⁹⁷ Effenberger 1969: 203. Si ricorda la vicinanza di Teige all'ala più di sinistra del Bauhaus, quella di Hannes Meyer, appunto vittima della politica nazista e accusato di propagazione del comunismo, o ancora i progetti teighiani per le città collettivistiche.

⁹⁸ Uscito originariamente a puntate su "Tvorbá" nel 1933. Non a caso fu inserito in *Jarmark umění*, la prima raccolta di saggi teighiani pubblicata da Chvatík e Brabec nel 1964, di cui si parla più avanti.

⁹⁹ Fra i vari scritti del Teige ancora scettico che parlano di surrealismo citiamo: "Surrealistická revoluce", in *Svět, který voní*, secondo libro di *O humoru, clownech a dadaistech* (Teige 1930a: 157-194), o "Surrealistická revoluce a surrealistické malířství", in *Zvěrokruh* 1930: 47-48.

¹⁰⁰ Si veda la traduzione ceca in Erenburg 1933. L'intellettuale che negli anni Venti era molto ammirato dal Devětsil si scaglia con accuse piuttosto pesanti e volgari contro il gruppo di Breton. Teige, Nezval e Hoffmeister criticano aspramente questo articolo, in quanto ingiustamente indirizzato contro uno dei pochi focolai di arte viva in un'Europa ormai oscurantista (Teige 1933-1934, Nezval 1933-1934, Hoffmeister 1933-1934).

marxista”¹⁰¹, i funzionari comunisti a partire dal '35-'36 avevano intensificato il proprio rancore verso Teige e le sue teorie. Secondo quanto dichiarato da Effenberger ciò era inevitabile, in quanto nel dato momento di acuto pericolo fascista la prospettata simbiosi di poesia e rivoluzione non era oggettivamente realizzabile. Il fatto stesso che la propaganda fascista bollasse l'arte modernista come menzogna giudeo-bolscevica, intesa ad ingannare le masse popolari, rendeva di per sé pericolosa la difesa di tali manifestazioni artistiche, proprio in un momento in cui era fondamentale invece conquistare la coscienza degli strati il più possibile ampi di tali masse. Oltre a ciò le pur valide idee teighiane, i suoi continui richiami a discussioni democratiche e aperte, alla necessità di uno studio profondo e non prevenuto dell'arte potevano avere sì validità intellettuale, ma scarsa forza d'urto sul piano della lotta politica concreta. Effenberger insomma è come costretto ad ammettere che l'urgenza ideologica degli anni Trenta non favorisse le disquisizioni moderniste. Per ora concordiamo piuttosto con la sua nota: “fra gli oppositori di Teige non si trovava alcuna personalità della sua statura”¹⁰². Riguardo invece al rifiuto, ancor più deciso, dell'opera e del pensiero teighiano nel secondo dopoguerra, quando la lotta al fascismo era stata ormai vinta e le condizioni erano mutate, in questa lezione del '63 cogliamo Effenberger ad azzardare una motivazione quanto meno opinabile: gli ardui anni di sanguinosa lotta politica che avevano plasmato gli ideologi comunisti non potevano che segnarli anche sul piano psicologico e culturale. Vale a dire, che, quasi *per inerzia*, ormai abituati ad un'opposizione totale contro i pericoli fascisti o deviazionisti, negli anni Quaranta e Cinquanta i comunisti non erano più riusciti a tornare ad una critica oggettiva della realtà, sebbene ormai si vivesse in pace.

Queste ed altre spiegazioni testimoniano piuttosto, a nostro avviso, l'impossibilità di esprimere critiche aperte allo sconsiderato agire di certi rappresentanti ancora influenti della politica culturale, in un momento in cui per Effenberger è più importante evidenziare l'accettabilità almeno di parte del pensiero dell'avanguardia (e di conseguenza di un'attività surrealista non sotterranea), piuttosto che fare la resa dei conti con uno Štoll o prendersi delle pericolose rivincite morali. Del resto il valore pionieristico e l'analisi già piuttosto matura di un lascito trentennale sono i maggiori pregi di questa lezione (che dovette comunque attendere alcuni anni per venire stampata)¹⁰³, e l'autocensura o la prudenza con cui in essa vengono toccati i punti più delicati è ben comprensibile. Per scardinare l'apparato di accuse e falsità politico-letterarie saranno più utili ed incisive le voci di personaggi più preparati sul piano strettamente politico ed ideale, come ad esempio Jiří Brabec.

¹⁰¹ Con riferimento specifico alla lezione *Jarmark umění*, uscita originariamente nel '36 e poi ripubblicata da Chvatík e Brabec nell'omonima raccolta, Effenberger scrive che essa è un'“analisi sociologica cardinale dei cambiamenti nel rapporto fra creazione artistica e vita sociale”. Effenberger 1969: 210-211.

¹⁰² *Ivi*: 211.

¹⁰³ Ma già prima della sua pubblicazione essa veniva menzionata ed elogiata da numerosi operatori culturali.

Ad Effenberger rimarrà, anche in molti dei suoi scritti successivi, il merito di aver analizzato con perspicacia l'apporto artistico di Teige alle varie problematiche dell'arte moderna gradualmente presentatesi fino alla sua morte. Egli ha poi in particolare il pregio di non aver affatto sottovalutato il valore degli ultimissimi scritti teighiani, parte dei quali egli ripubblicherà per primo (nel volume del 1966 *Vývojové proměny v umění*, su cui ritorneremo). Fin dalla presente lezione Effenberger mette in evidenza il passaggio di Teige dal campo dell'estetica propriamente intesa a quello della "fenomenologia", termine che non è da identificare con alcuna delle interpretazioni invalse nella storia della filosofia, ma va visto piuttosto come il grado più profondo di analisi e riflessione sui *fenomeni* artistici nel momento in cui la loro importanza travalica i limiti del discorso puramente estetico. Il rapporto complesso e non privo di insidie interpretative fra realismo ed irrealismo nell'arte, fra validità dell'automatismo psichico nella sua interpretazione surrealista e la componente cosciente ed attiva dell'atto creativo (cui mai abdicherà), la sua riscoperta postbellica dell'arte fantastica¹⁰⁴ e del concetto ad essa legato di "modello interno", la necessità pressante che Teige sente negli ultimi anni di vita di dare un carattere sistematico alle sue considerazioni ancora sparse sul significato dell'arte moderna: questi alcuni degli stimoli intellettuali che lo avevano portato a concepire quella *Fenomenologia dell'arte moderna*, che, incompiuta, avrebbe dovuto analizzare in dieci tomi lo sviluppo dell'arte moderna dalla Rivoluzione Francese alla contemporaneità. Il nostro lavoro non si pone obiettivi di storiografia artistica, e non analizzeremo nei particolari gli sviluppi della tarda concezione teighiana, ma basterà qui ricordare con Effenberger che, pur rimanendo fedele al surrealismo come concezione artistica fondamentale, rilevando nella sfera della dinamica erotica e nell'"onnipotenza dell'amore" la base di tutta "la poesia nuova ed abbagliante, che non è altro che un atto di amore"¹⁰⁵, Teige cercherà fino all'ultimo momento di combattere anche i rimasugli della concezione fascista o reazionaria nell'arte¹⁰⁶. Anche in occasione del I congresso degli scrittori cechi, nel giugno del 1946, egli sottolineerà: "continueremo a verificare [...] il loro [delle opere d'arte] grado di evoluzione e la misura in cui esse partecipano e influenzano l'evoluzione più generale, continueremo a studiare la loro funzione evolutiva", e ancora in quest'occasione Teige dichiarerà: "La critica d'arte dialettico-materialistica colmerà la distanza che ancora separa fra loro l'estetica, la storia dell'arte e la critica"¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Si vedano *Jan Zrzavý – předchůdce e Grünewald*, risalenti al 1941, ora in Teige 1994: 3-41 e 42-58.

¹⁰⁵ Effenberger 1969: 216.

¹⁰⁶ Si veda l'interessante saggio *Entartete Kunst* del 1945, ora in Teige 1994: 59-86 e in italiano in Teige 1982b: 251-271, nel quale egli si appoggia ancora fiduciosamente alle dichiarazioni degli ideologi di partito Nejedlý e Kopecký che mettono in guardia contro tutte le possibili sopravvivenze della reazione fascista nella Cecoslovacchia liberata, ma al contempo rassicurano "Che nessuno pensi che vorremmo in qualche modo limitare il lavoro creativo degli artisti cechi".

¹⁰⁷ Effenberger 1969: 217.

In chiusura della sua lunga e circostanziata conferenza, Effenberger ricorda lo stato di prostrazione e di stupita desolazione che aveva colpito il teorico dell'avanguardia nel constatare la crescente opposizione al suo pensiero e alla sua attività bibliografica negli anni successivi alla presa di potere comunista; riguardo al proprio saggio sul pittore Bohumil Kubišta (la cui mostra era appena sfumata) Teige aveva infatti scritto nel '49: "sarà forse il quarto o il quinto libro negli ultimi pochi mesi al quale viene impedita l'uscita [...] Certamente capirai che, date le circostanze, sono piuttosto amareggiato [...] Da oggi dunque scriverò le mie opere postume"¹⁰⁸. Questo sconforto esistenziale ancora una volta non intaccherà comunque il merito della sua opera critica e storiografica, né gli impedirà di fare fino alla fine dei tentativi per raccogliere un nuovo gruppo di artisti ispirati dal surrealismo, fra cui appunto lo stesso Effenberger.

4.6. Teige torna sul mercato

Dopo tutti questi prodromi, dopo questi ricordi personali scritti anche da alcuni dei precedenti avversari (Nezval e Taufer), oltre che da personalità meno controverse (come Hoffmeister e Honzík), dopo il recupero ideologico e artistico operato in *Bedřich Václavěk* e nella lezione di Effenberger, dopo numerose citazioni sulle riviste, nel 1964 vennero finalmente ristampati, per la prima volta dopo lungo silenzio, alcuni scritti di Teige. La scelta dei curatori, Květoslav Chvatík e Jiří Brabec, non sarebbe potuta essere più accorta: come rientro ufficiale nel mondo editoriale vennero infatti scelti tre scritti fra i più accettabili al regime, o comunque fra i meno pericolosi per quell'epoca di relativa apertura culturale. Sotto l'etichetta *Jarmark umění*¹⁰⁹ vennero raggruppati tre testi degli anni Trenta: nel primo viene passata in rassegna l'evoluzione del rapporto fra creazione estetica e mercato, ricezione sociale e mercificazione dell'arte nel mondo capitalista (è il saggio eponimo risalente, in forma di conferenza, al novembre del 1935); nel secondo Teige mette in risalto come l'auspicato passaggio degli intellettuali dalla parte del comunismo e del proletariato internazionale si sia parzialmente verificato (*Intelektuálové a revoluce*, uscito a puntate su "Tvorba" nel 1933). Il terzo saggio compreso nella mini-raccolta è *Sovětská kulturní tvorba a otázky kulturního dědictví* (*La produzione culturale sovietica e le questioni dell'eredità culturale*, originariamente uscito in due puntate

¹⁰⁸ *Ivi*: 219. Citazione tratta da una lettera del 28 gennaio 1949. Lo studioso non indica il destinatario, ma dalla versione leggermente diversa (stesso tema, stessa data) di una lettera spedita a un amore di Teige, la pittrice Marie Pospíšilová, possiamo desumere che proprio quest'artista ne fosse la destinataria. Per questa e per altre lettere della corrispondenza con la Pospíšilová dobbiamo ringraziare la moglie di Effenberger, Eva Effenbergerová, che ci ha cortesemente messo a disposizione il materiale in questione.

¹⁰⁹ "La fiera dell'arte", Teige 1964, in italiano tradotto come *Il mercato dell'arte* (Teige 1973).

sulla rivista “Praha-Moskva” nel 1936) e in esso Teige si dedica a uno dei temi fondamentali della sua collaborazione alle riviste per lo sviluppo dei rapporti cecoslovacco-sovietici¹¹⁰, il problema dell’appropriazione ed elaborazione degli elementi progressisti dell’eredità culturale borghese nel nuovo mondo socialista in costruzione. La scelta compiuta ai fini dell’edizione dovette tener conto del limitato raggio d’azione che la ‘riabilitazione’ teighiana si poteva permettere in quel momento. Sia ben inteso: attraverso questa pubblicazione non venne assolutamente distorto o addolcito il suo pensiero, di cui tali scritti sono inscindibile parte integrante e ne presentano il lato più ortodosso (senza che con tale obiettivo si debba intendere ‘dogmatico’ o ‘acritico’). In altre parole, considerando per esclusione la cernita operata, non furono scelti né i suoi scritti più legati alle manifestazioni avanguardistiche, né pagine dedicate a questioni tecniche di storia dell’arte, né tanto meno le sue esternazioni a favore del surrealismo o contro la politica culturale comunista, ancora difficilmente difendibili in quel contesto temporale. Con un’operazione filologica intelligente si presentavano invece un aspetto ed un periodo cronologicamente compatti del pensatore, che non discordevano eccessivamente dall’ideologia marxista (sono saggi in cui non mancano le citazioni d’obbligo dai relativi testi classici), con la differenza sostanziale che quelli che erano ormai divenuti slogan privi di senso e sradicati dal vivo contesto sociale della Cecoslovacchia dei primi anni Sessanta, erano ancora sentiti dal Teige prebellico come fondamentali motivi di lotta ideale.

È importante rilevare come uno dei due curatori della raccolta, l’a noi ben noto Chvatík, presenta l’opera nella postfazione datata ottobre 1963, scritta dunque qualche tempo dopo la pubblicazione del suo importante libro sull’estetica marxista cecoslovacca. Egli evidenzia la necessità di un’analisi corretta e documentata del ruolo svolto dall’“importante teorico dell’avanguardia ceca fra le due guerre”¹¹¹. In considerazione del fatto che ogni opera ampia, viva, complessa e dal carattere in parte pionieristico è facilmente soggetta a deformazioni, scrive Chvatík, pur riconoscendo che la storia ha corretto alcuni dei suoi punti di vista superati e che alcune previsioni di Teige non hanno avuto riscontro nel successivo sviluppo artistico, non si può dimenticare che il punto di partenza teighiano è sempre stato ancorato nel sociale e che la sua ricerca aveva basi ben salde nel socialismo e nel comunismo (lo devono dimostrare proprio i tre testi lì raccolti).

Teniamo presente che l’ambito più ampio in cui un recupero teighiano era possibile era quello della rivalutazione *integrale* dell’esperienza di tutta l’avanguardia. Chvatík afferma così che “Oggi in sostanza non c’è più dubbio che la nostra avanguardia artistica di sinistra degli anni Venti e Trenta, caratterizzata

¹¹⁰ Di “Praha-Moskva”, organo per la cooperazione culturale ed economica fra Cecoslovacchia ed URSS, Teige era direttore responsabile, come lo era stato della rivista che la precedette in questa funzione, “Země sovětů”. Dei rapporti fra avanguardia russa e Devětsil si occupa in particolare un breve articolo uscito l’anno prima, Vávra 1963, in cui il nome di Teige torna spesso, accanto a quello di Jakobson o di altri importanti esponenti dei legami culturali fra i due paesi.

¹¹¹ Teige 1964: 149.

dal connubio di rivoluzionarietà sociale e innovazione artistica, sia parte integrante della viva tradizione dell'arte socialista"¹¹². Ricorda da un lato simili difficoltà di ricezione incontrate persino da Mácha o da Majakovskij, dall'altro che a quei movimenti modernisti avevano attinto personaggi del tutto accettati come Nezval, Biebl, Neumann, Olbracht, Burian, Wolker, o anche Halas e Seifert, la cui opera di reintegro era già iniziata. Ammette però che, a differenza delle personalità che si esprimono prevalentemente attraverso la propria opera letteraria, la valutazione dei teorici come Teige rappresenta una questione più problematica. Chvatík si appoggia dunque intelligentemente a quei libri di memorie di cui si è parlato in precedenza: non è affatto da sottovalutare il ruolo che, pur in modo indiretto e con il suo carattere privato ed emozionale, tale forma letteraria ricopre in questa fase propedeutica di recupero:

Tale attività teorica ispiratrice è rilevata in modo concorde quale tratto emblematico dell'avanguardia nelle memorie di Nezval, Taufer, Hoffmeister e Honzík. E con la stessa sorprendente unanimità viene pronunciato il nome di colui che fu il vivace ispiratore di questo movimento: il nome di Karel Teige¹¹³.

Chvatík propone di allargare l'orizzonte e di porre come obiettivo la discussione matura di tutte le questioni rimaste aperte sull'avanguardia, di modo che non ci si limiti ad una "balbettante riabilitazione" del solo Teige, né ad una sua trasformazione in oggetto museale. Deve essere interrotto il silenzio durato fin troppo a lungo sulle sue opere, che dovranno essere ripubblicate e trovare "la piena verità storica", lasciandosi indietro una volta per tutte le deformazioni dell'"epoca del culto della personalità"¹¹⁴.

Prima di analizzare i tre scritti teighiani scelti per la pubblicazione, Chvatík fa un breve riassunto, funzionalmente selettivo, dell'attività del teorico, collegandola soprattutto ai collaboratori che erano stati poco o per nulla osteggiati dalla politica culturale (Fučík, Václavek, Nezval soprattutto), ed ai momenti in cui quegli si era trovato più vicino al partito (il suo sostegno alla presa di potere di Gottwald nel '29, il suo impegno per un'architettura a favore degli strati operai, i suoi studi su Majakovskij e l'avanguardia sovietica¹¹⁵, "altamente apprezzati dalla critica marxista a lui contemporanea"¹¹⁶). D'altro canto egli non nasconde i momenti più duri dello scontro, come la dissoluzione del Gruppo surrealista ad opera di Nezval nel '38 (che però è significativamente menzionata come "uscita di Nezval dal Gruppo surrealista") e il coevo forte contrasto con gran parte dei pubblicisti comunisti cechi¹¹⁷. Vengono ricordati i mol-

¹¹² *Ivi*: 150.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ivi*: 151.

¹¹⁵ Si vedano, fra gli altri, i libri *Sovětská kultura* e *Nejmenší byt* o il lungo saggio su Majakovskij (Teige 1928b, Teige 1932 e Teige 1935-1936).

¹¹⁶ Teige 1964: 152.

¹¹⁷ *Ibid.*

ti progetti che nel secondo dopoguerra Teige non poté pubblicare, e come “al lettore contemporaneo la maggior parte delle sue pubblicazioni è praticamente inaccessibile”¹¹⁸. Viene anche menzionata la famosa lezione di Effenberger di cui abbiamo dato ampia eco (anch’essa inedita all’epoca)¹¹⁹. La difesa, o meglio l’attenta ricostruzione chirurgica della fedina penale teighiana continua in modo retoricamente accorto: respingendo eventuali obiezioni Chvatík nega che Teige fosse un teorico da studiolo o che il poetismo si ponesse in netto contrasto con la poesia proletaria¹²⁰. Egli mette poi in risalto il fondamentale umanismo di Teige, che pone l’uomo al centro di tutto, contro un macchinismo che dimentica le esigenze profonde del soggetto, e a favore di un ritrovato accordo fra tecnica e natura, fra essere umano liberato e civilizzazione. Tutto ciò che viene qui attribuito (correttamente)¹²¹ a Teige ha anche l’effetto di richiamare le idee su natura, umanità e loro integrazione dei *Manoscritti economici-filosofici del 1844* di Marx. Pur non evitando gli eccessi settari propri di tutte le avanguardie e l’accento esagerato posto sul potere dei manifesti, Teige “legava tutti i suoi concetti [...] con la prospettiva della vittoria dell’ordinamento socialista”¹²², “aveva studiato la filosofia marxista”¹²³ e si era dedicato sempre con particolare zelo allo studio dell’unico paese dove la rivoluzione era stata vittoriosa. Proprio dal suo interesse sociologico per il rapporto fra arte e sistemi capitalista e socialista sono sorti i tre scritti raccolti ne *Il mercato dell’arte*.

Nel primo dei tre saggi, *Il mercato dell’arte*, Teige centra ed analizza la sostanza di una delle frasi più note di Marx sull’arte e la società: “Il modo di produzione capitalistico è ostile a certi settori della creazione spirituale, quali le arti figurative e la poesia”. Proprio Teige (tanto bistrattato dai marxisti ufficiali della Repubblica Cecoslovacca) aveva utilizzato al massimo gli spunti e “la ricchezza degli scritti marxiani, anche i meno noti”¹²⁴. Chvatík ricorda in breve i punti principali di questo interessante scritto: la condanna dell’interpretazione volgarmente sociologica di Plechanov, la trasformazione capitalistica dell’opera d’arte in merce e la conseguente degradazione mercenaria dell’artista, che può creare

¹¹⁸ *Ivi*: 151. Non a caso Chvatík sarà anche uno dei curatori delle opere scelte teighiane di cui parleremo successivamente.

¹¹⁹ *Ivi*: 152, nota.

¹²⁰ *Ivi*: 152. Proprio nel suo ben noto *Bedřich Václavěk a vývoj marxistické estetiky* egli aveva rammentato la tesi václavkiana per cui il realismo socialista sarebbe sorto dalla fusione di arte proletaria e poetismo, concetto di *sintesi* che era alla base del libro stesso e fu fonte primaria di diverse polemiche.

¹²¹ Sono i pensieri sull’architettura dell’ultimo Teige, espressi per esempio nella prefazione al libro di Ladislav Žák, *Obytná krajina* (Žák 1947: 7-21, in italiano si veda Teige 1982b: 223-245).

¹²² Teige 1964: 155.

¹²³ Bisogna però fare attenzione: l’effettiva conoscenza diretta dei testi del marxismo, almeno per i primi anni Venti, è dubbia o per lo meno limitata, non solo in Teige, ma anche in altri esponenti dell’avanguardia che si proclamarono a favore del comunismo.

¹²⁴ *Ibid.*

liberamente solo se relegato ai margini della società (i poeti esclusi, “maledetti”) o aderendo alle avanguardie anticonvenzionali, e ancora la necessità che tale situazione innaturale venga risolta in un nuovo ordine socialista. Poi ricorda il tema fondamentale del Teige maturo, il romanticismo maledetto, che, lungi dall’essere una fuga nel mondo della fantasia o un dorato isolamento lirico, è da interpretare come forma di opposizione alle limitazioni borghesi. Esso ha da un lato tratti di nuovo realismo, in quanto in alcuni rappresentanti come Baudelaire o Apollinaire è specchio delle turbinose sensazioni ispirate dal mondo moderno, dall’altro porta invece al surrealismo. In sostanza Teige con i suoi scritti aveva confutato l’affermazione di Plechanov secondo il quale i prodotti culturali di una società decadente devono essere necessariamente decadenti anch’essi. È anzi proprio necessario, agli inizi degli anni Sessanta, respingere una volta per tutte gli approcci falsificanti all’avanguardia e, contro le equivalenze deformanti dell’epoca del culto, riconoscere il suo “nucleo antiborghese”, anche perché, con argomentazioni che onorano il Mukařovský degli anni Venti, Chvatík ricorda qui che “il valore artistico non è qualcosa di immutabile e dato una volta per tutte, bensì la vitalità di un’opera si realizza nella storia”¹²⁵. È questo un appello ripetuto ancora più chiaramente in chiusura di questa postfazione, dove si legge che la battaglia di Teige per il recupero dei valori progressisti della cultura precedente “vale pienamente anche per l’eredità della nostra avanguardia artistica”. Motivo per cui l’attualità delle considerazioni espresse nei tre saggi raccolti ne *Il mercato dell’arte* deve portare (ed è questo l’esito esegetico del presente e di molti interventi dell’epoca) a “uno sguardo storicamente veritiero sull’avanguardia degli anni Venti e Trenta e sul suo teorico di punta Karel Teige”¹²⁶. Dunque non solo il recupero di un’eredità personale, ma il reinserimento di tutta una tradizione viva e ricca all’interno di una cultura cecoslovacca integra.

Ricordiamo per completezza la partecipazione di Jiří Brabec alla redazione di questo progetto, e la sua stesura di alcune interessanti note editoriali¹²⁷ che spiegano come neanche questi tre saggi di impostazione marxista avevano potuto fare a meno di strascichi polemici quando erano stati pubblicati per la prima volta negli anni Trenta. Proprio ad alcuni interventi censori che convinsero poi il teorico a lasciare la rivista “Praha-Moskva” e che segnarono l’inaspirarsi dei contrasti all’interno della sinistra culturale dovremo accennare nel prossimo capitolo. Per ora registriamo l’entrata di questo importante critico letterario nel campo ‘pro-Teige’. Senza voler semplificare i complessi sviluppi evolutivi di questa e di altre personalità, non possiamo che ricordare alcune sue esternazioni non troppo felici risalenti alla metà degli anni Cinquanta, mentre in questo capitolo egli è stato menzionato più volte come esempio della lotta dei riformisti contro il dogmatismo. Da ora in poi Brabec sarà figura imprescindibile degli studi teighiani e della migliore cultura ceca in genere.

¹²⁵ *Ivi*: 159.

¹²⁶ *Ivi*: 160.

¹²⁷ *Ivi*: 161-163.

4.7. Uno sguardo alla “felicitologia”

Nello stesso anno, mentre veniva avallata l'accettabilità almeno di parte del Teige pensatore comunista, il saggista Oleg Sus si incaricava di mettere in risalto il profondo nucleo umanistico dell'avanguardia ceca del primo dopoguerra (e dunque anche di Teige) con alcuni scritti che risultano illuminanti pur nella loro relativa brevità¹²⁸. Analizzeremo in particolare il più esteso di questi articoli, *První manifest poetismu Karla Teiga (Il primo manifesto del poetismo di Karel Teige)*, apparso sulla rivista slovacca “Slovenská literatura”.

Sus è uno dei critici più interessanti emersi nella metà degli anni Cinquanta e si è già avuto modo di citarlo, ma vanno per lo meno ricordati anche i suoi interventi successivi all'uscita del ben noto *Bedřich Václavěk*¹²⁹. E nella sua analisi del primo manifesto poetista del 1924, dopo aver esortato a sua volta ad evitare gli estremi valutativi che avevano distorto fino agli anni Sessanta le riflessioni sull'avanguardia¹³⁰, Sus inizia proprio con alcune osservazioni tratte dal libro di Chvatík¹³¹, a ulteriore riprova di come, insieme alla prima lezione di Effenberger, questo sia un caposaldo imprescindibile per un discorso serio sul periodo delimitato dalle due guerre mondiali. Se ha senso usare il termine, Sus sembra essere il più ‘disinteressato’ fra i difensori di Teige, il più spassionato: usando toni meno caustici di quelli cui aveva abituato i lettori dell'importante rivista letteraria “Host do domu” o di quelli utilizzati nelle polemiche personali a mezzo stampa, egli sceglie qui un approccio che è il più oggettivo e neutrale possibile. Punta a mettere in risalto la novità del poetismo e gli sforzi innovatori dei suoi teorici, e quando ne rileva i meriti e le conquiste non lo fa mai per puro spunto polemico contro i suoi critici o con spirito di rivalsa, bensì con lucido dominio analitico della situazione. Egli è davvero interessato in prima istanza (si potrebbe dire: senza i secondi fini apologetici che portavano altri difensori dell'avanguardia ad un'accorta scelta retorica di temi e citazioni) a rilevare la bellezza antropocentrica del pensiero dell'avanguardia venuto alla luce dopo le brutture della Grande Guerra, il suo sforzo inteso a riempire di un nuovo con-

¹²⁸ Sus 1964a, Sus 1964b, Sus 1964c.

¹²⁹ Sus 1962, Sus 1963a, Sus 1963b, Sus 1963c.

¹³⁰ In apertura del suo scritto: “Le avanguardie europee fra le due guerre hanno avuto i loro famosi manifesti [...] essendo essi stessi estremisti, suscitavano reazioni estreme. La storiografia vi si è accostata più tardi, con un ritardo poco scusabile [...] Essi sono anche stati lasciati in balia dei critici dogmatici cechi degli anni Cinquanta, che non vi trovarono nulla di produttivo per l'evoluzione della cultura, anzi al contrario vi videro solo il prodotto di una diserzione [...] Se poi li aveva scritti Karel Teige, allora venivano emessi i verdetti più pesanti, più astiosi, ma anche maggiormente gravati dai pregiudizi. Bisogna però ristabilire la giustizia storica [...] Il nostro sguardo retrospettivo non vuol essere né apologetico, né limitarsi a un mero rimprovero”. Sus 1964c: 367.

¹³¹ In particolare quelle sulla “ridefinizione dello spirito rivoluzionario” e su “lo spostamento del fulcro della poesia su un piano di rivoluzionarietà più ampio”, da noi già citate.

tenuto la triste vita quotidiana e il tentativo poetista di unire nuovamente arte e realtà per dar vita ad un uomo integrale, capace di esprimere le proprie energie creative nella corrente di un rinato entusiasmo vitale:

Quando Teige e Nezval 'inventarono' il poetismo essi non volevano architettare nuove e immaginarie teorie, né un ulteriore indirizzo artistico modernista, volevano bensì riedificare questo mondo in modo che esso emettesse una carica di poetività, vale a dire volevano organizzarlo in modo umano, a misura d'uomo¹³².

Richiamandosi alle osservazioni contenute nel libro di Chvatík e alle illuminate parole del sempre attuale F.X. Šalda¹³³, Sus sottolinea che, non essendo il poetismo una smorta moda museale, ma volendo esso intervenire sulla realtà e sulla felicità umana, il suo risultato è che "questa trasformazione nel modo di creare e di pensare l'arte ha come stimolo oggettivo un nuovo contenuto, una nuova concezione della realtà"¹³⁴, che "lo spostamento dell'accento dal 'lavoro' alla 'felicità' significa al contempo che si abbandona la funzione rivoluzionaria immediata della creazione artistica" e che soprattutto "ad ogni modo questa rivoluzionarietà è di carattere intellettuale, o meglio ancora forse *antropologico*"¹³⁵. Teige, e con lui Václavek e il primo Nezval non erano dunque ingenui rivoluzionari opportunisti prestati all'arte, al contrario essi volevano invece de-ideologizzare l'ambito artistico perché avevano compreso che con i libri e le poesie non si può cambiare in modo diretto ed immediato la società, e che non si salva il proletariato in disgrazia a suon di versi¹³⁶:

[...] l'avvento di un *attivismo* tipicamente *dinamico*, di quella teoria 'gioiosa' di Teige, Václavek, Nezval, e magari anche di uno Štyrský, è accompagnato in modo indissolubile da una ridefinizione delle funzioni della creazione artistica, da una sua relativizzazione, da un dichiarato scetticismo [...] Né Teige né Václavek dunque credono [...] nella possibilità di un *intervento* diretto, positivo e funzionale dell'arte nell'ambito della rivoluzione politico-sociale¹³⁷.

Sus sottolinea la palese diversità di questo approccio poetista rispetto all'arte di contenuto politico e alle opere di poesia proletaria, spesso più opache e tristi della stessa vita dei loro ipotetici lettori, o ancora (aggiornando gli stimoli del poetismo allo scenario dei primi anni Sessanta) la sua sostanziale differenza

¹³² *Ivi*: 367-368.

¹³³ Di cui vengono ricordate illuminanti osservazioni sul poetismo contenute in *O nejmladší poesii české*, del 1928, nel quale egli notava "lo spostamento semantico nella concezione della rivoluzione e della proletarietà dal motto di Wolker 'opera e lavoro' a quello poetistico 'felicità e gioia'". *Ivi*: 368.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ivi*: 369.

¹³⁶ Espressiva e ironicamente gnomica è l'affermazione "secondo Teige l'arte non cuoce il pane". *Ibid.*

¹³⁷ *Ivi*: 372.

rispetto ai prodotti del realismo socialista che pretendevano di cambiare la realtà con un forzato e fittizio ottimismo. Al contrario

[...] l'idea di un lirismo puro, di un appello immediato alla sensibilità è in fondo la conseguenza logica di una certa concezione relativa all'origine dell'arte, alla sua genesi. Perché proprio Teige pone le sorgenti dell'arte in certe specifiche zone della produttività umana [...] Nel primo manifesto questa sorgente della nuova arte è per Teige la *vita* in tutta la sua variabilità, leggerezza, humour, ottimismo e amenità¹³⁸.

Non sfuggirà dunque la ricaduta e le potenzialità di questi stimoli risalenti agli anni Venti sul mondo culturale dei primi anni Sessanta, quando il pensiero ceco necessitava di nuove motivazioni teoriche e cercava di lasciarsi alle spalle un altro periodo di profonda sofferenza antropologica: quello dell'ottusità politica dello stalinismo, della censura editoriale degli anni Cinquanta, del dettato sociale castrante e della parziale cancellazione della gioia di vivere. Sus si spinge oltre e conia alcune definizioni che troviamo particolarmente coraggiose e facciamo nostre, quando definisce Teige "felicologo": una specie di pensatore edonista dunque (almeno nella sua prima fase teorica) che rimetteva in gioco in tutta la loro estensione gli ambiti del piacere di vivere, dell'emozionalità intensificata della vita moderna, della gioiosa sensibilità anti-ideologica. Di qui alla fine del suo saggio il filosofo di Brno oserà addirittura definire il pensiero di Teige come un "marxismo felice", o forse un "pre-marxismo"¹³⁹, dato che, come si era notato di sfuggita anche in precedenza, le nozioni di materialismo dialettico di Nezval e compagni attorno al 1924 non dovevano essere troppo ortodosse o approfondite. L'eclettismo di fondo di questa estetica felicologica è innegabile, continuiamo con Sus, ed egli stesso non si perita di sottolineare quelli che a suo avviso sono i punti deboli delle affermazioni programmatiche teighiane di quel periodo, e cioè proprio il suo limitare la vita ai *soli lati felici*. La libertà intellettuale di Oleg Sus si nota proprio in passaggi come questo: dopo aver messo in risalto il lato edonistico di queste concezioni poetiche, egli ne rileva le contraddizioni proprio nel loro voler escludere ogni elemento contenutistico, ideologico o filosofico dalle manifestazioni artistiche¹⁴⁰:

La concezione idealizzata che Teige ha della vita come categoria, pur con tutte le sue proteiformi trasformazioni, è dunque limitata, è soggetta ad una *selezione*: non si tratta affatto della vita *integrale*, con tutta la sua intensità ed estensione, con tutte le sue componenti – dall'accensione dei sensi al lavoro intellettuale, dalla

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ivi*: 381.

¹⁴⁰ Sus rimprovera al poetismo: "Non passano [...] simili momenti di liberazione e umanizzazione anche per il tramite delle funzioni noetiche, e se vogliamo anche attraverso l'ideologia di un'opera? Non sono anche questi momenti parte della reale totalità della vita? [...] anche la visione del mondo poetistica ha i suoi apriorismi. Essa semplicemente deforma la totalità concreta della vita e della libertà". *Ivi*: 379.

comicità al tragico, dalla felicità all'ascesi [...] La definizione teighiana dell'arte poetista esclude tutte le componenti 'pesanti', fra le prime poi il contenuto ideologico e razionale¹⁴¹.

Nonostante questi biasimi (del resto condivisibili) Sus non può fare a meno di lodare il valore pionieristico che l'avanguardia poetista ha avuto nella storia cecoslovacca, e ne perora il recupero, giungendo eccezionalmente ad un attacco ai marxisti puritani:

[...] prima di allora non avevamo mai avuto nell'estetica ceca un orientamento che provasse a collegare con la teoria proprio queste categorie della vita umana. In pratica i poetisti qui sono i primi e il 'primo della classe' fra loro è Karel Teige. La fondazione di un attivo edonismo ceco in *aesthetica* è quella grande realtà che avevamo dimenticato. I poetisti hanno riabilitato il piacere estetico, il godimento estetico [...] al contempo la loro antropologia edonistica, grazie alla sua specifica limitazione promuove solo certi aspetti delle energie essenziali umane; notiamo però come questi siano proprio gli aspetti che già dai tempi della II Internazionale vengono avversati in maniera accanita da tutti i puritani di un marxismo interpretato in senso gretto, da tutti i cosiddetti gnoseologi¹⁴².

Spingendosi oltre i limiti dichiarati dal titolo del suo articolo Sus fa un *excursus* anche sulle successive fasi del pensiero teighiano, notando come solo nel suo momento surrealista venga superato il dualismo non dialettico, non perfettamente integrato, della sua "doppia" concezione lirico-costruttivista, o ancora come dalla poesia "funzione della vita" nei suoi soli aspetti ludico-edonistici si passi alla poesia "funzione della libertà umana", che è alla base della creazione di un uomo nuovo e integrale. È quella *člověkotvorba* ("creazione dell'uomo") che, secondo Sus, fa sì che il poetismo e il surrealismo teighiano, più che sociologici, siano psico-biologici. Sicuramente, come si è ripetuto più volte, sono umanisticamente antropologici. L'articolo si chiude con un estratto dalla (ancora inedita) lezione di Effenberger su Teige, che Sus aveva ascoltato a Brno, dove essa era stata riletta nel dicembre dell'anno prima.

4.8. Un episodio di pentimento

Accanto alla riproposizione sul mercato librario di opere scritte dal pensatore circa i rapporti non meccanici che intercorrono fra movimenti sociali e coscienza artistica, oltre ai pronunciamenti di tono più o meno apologetico dei curatori della sua opera e all'analisi del nucleo antropologico dell'avanguardia intrapresa da Oleg Sus, nel 1964 si verifica un ulteriore episodio a vantaggio del recupero integrale della dignità scientifica di Teige, quando proprio Mojmir

¹⁴¹ *Ivi*: 372.

¹⁴² *Ivi*: 377.

Grygar, a cui si doveva la più ampia e astiosa condanna di tutto ciò che era collegato a Teige¹⁴³, si esprime su questo suo ‘errore di gioventù’ con toni di autocritica, riconoscendo come il suo intervento fosse stato un frutto immaturo e dottrinario delle deformazioni staliniste. Su “Kulturní tvorba”¹⁴⁴ del 29 ottobre 1964, anche in questo caso sull’onda della pubblicazione di *Jarmark umění* e velate sotto forma di recensione, escono le sue due pagine dedicate ad un confronto sulla differenza nella ricezione del teorico fra i primi anni Cinquanta e la contemporaneità, intitolate appunto *Karel Teige včera a dnes (Karel Teige ieri e oggi)*¹⁴⁵. Più volte Grygar insiste sull’attualità delle pagine teighiane, che si iscrivono perfettamente nelle discussioni (nel ’64 già piuttosto aperte e fruttuose) sul rapporto fra arte e politica culturale, sull’approccio da avere nei riguardi della tradizione e degli intellettuali colti al crocevia di mutamenti sociali, e infine sul senso della rivoluzione culturale e delle avanguardie in genere. In conclusione delle due pagine del suo articolo (nel 1951 a mala pena gliene erano bastate dieci per affossarne la memoria) l’ex-liquidatore dell’opera tutta teighiana paga in parte il suo personale debito, e stila un primo resoconto, rispondente alla domanda “E come si presenta oggi l’eredità dell’avanguardia?”. In modo piuttosto originale egli innanzitutto loda il poetismo per aver coltivato nel pubblico cecoslovacco il senso per il linguaggio metaforico e figurato, che negli anni Venti non era scontato neanche per alcuni critici di chiara fama, ma che nei primi Sessanta è invece colto anche dai semplici ascoltatori delle canzoni di Suchý e Šlitr e del teatro Semafor¹⁴⁶ come qualcosa di comune e ormai assodato. Grygar nota ancora come proprio sfogliando le pagine della rivista “ReD” (uno degli organi più rappresentativi del Devětsil anche sul piano figurativo) si trovino le radici della libertà che i pittori a lui contemporanei sfruttano nel trattare superfici geometriche e costruzioni fatte di luce e spazio: è proprio al patronato e agli sforzi di Karel Teige che si deve il contributo ispiratore del costruttivismo

¹⁴³ Cf. cap. 2 e la nostra analisi di Grygar 1951.

¹⁴⁴ Foglio settimanale di cultura e politica pubblicato dal ’63 al ’68 dal Comitato centrale del Partito. Oltre a letteratura originale ed echi critici presentò spesso traduzioni di letteratura russa.

¹⁴⁵ Grygar 1964.

¹⁴⁶ Jiří Suchý e Jiří Šlitr, autori di cabaret, commedie teatrali e canzoni che furono fra i fenomeni di culto della liberalizzazione degli anni Sessanta, insieme al teatro dove furono fra i principali ispiratori, il Semafor (“divadlo SEdmi MAlých FOrem”, ovvero delle “sette piccole forme”), anch’esso assunto ad uno dei simboli del periodo e a scena favorita della gioventù. Per lo spirito del suo humor esso si riallacciava alla tradizione giocosa poetista e all’opera di Jiří Voskovec e Jan Werich, i maggiori rappresentanti della commedia poetista anni Venti e Trenta. Suchý e Šlitr furono legati a doppio filo anche alla nascente ondata cinematografica: si veda il loro esordio sul grande schermo con il regista Antonín Kachlák in *Bylo nás deset* (simpatica commedia di ambiente militare del 1963), la loro interpretazione di se stessi nel più famoso *Konkurs* (Miloš Forman, 1963) o ancora *Zločin v šantánu* (Jiří Menzel, 1968). La letteratura su di essi è ricca, per un’introduzione all’opera teatrale si veda Suchý 1965, mentre per uno sguardo retrospettivo più critico e smitizzante si legga ad esempio Just 2000.

in Cecoslovacchia, da cui prende origine l'architettura moderna, o alcuni tratti originali della cultura grafica, dell'arte applicata e della pittura immaginativa.

Alla fine del 1964 è possibile cogliere ed esprimere queste idee senza il "dogmatismo dottrinario" che aveva sottoposto tutti i fenomeni culturali al monopolio estetico e ideologico imposto dall'alto. Grygar esprime poi un concetto da noi già accennato: proprio l'opera di Teige era stata considerata inutilizzabile all'interno del discorso filologico atrofizzato degli anni attorno al 1950. L'accuratezza di certi scritti teighiani era stata rigettata dall'apparato normativo di quel tempo, che riusciva ad elaborare solo materiale meno raffinato, più facilmente inquadrabile in certi schemi predefiniti. Grygar continua osservando come sulle orme di lavori quali *Bedřich Václavěk* (che aveva alzato notevolmente il livello della discussione) e seguendo il buon esempio di Nezval, Honzík, Hoffmeister (che con le proprie memorie avevano rotto il circolo vizioso di reticenze e pregiudizi) sia necessario sottoporre finalmente un'eredità contraddittoria e non pacificata ad una valutazione oggettiva, senza adulazioni o polemiche distruttive. Grazie agli impulsi del XX congresso del PCUS è arrivato dunque il momento di rivalutare il contributo teighiano alla scoperta dei "poeti maledetti", il suo approccio tutt'altro che nichilista alla tradizione del realismo, la sua visione dialettica del romanticismo rivoluzionario, il suo marxismo non volgarizzato. Nel complesso quella del teorico da Grygar stesso distrutto negli articoli di "Tvorbá" del 1951 è considerata qui un'opera viva e concettualmente feconda, portatrice di molte suggestioni e attuale proprio in virtù della sua contrapposizione all'ufficialità. Ed è proprio per questo suo carattere di libertà intellettuale che le sue idee erano state "dopo il febbraio 1948 sottoposte ad attacchi eccezionalmente duri, ai quali anche l'autore di questo articolo nei verdi anni del suo 'Sturm und Drang' ha offerto, purtroppo, il suo contributo"¹⁴⁷.

Se ci è permessa una considerazione personale: il "contributo" dato nei tempestosi anni di gioventù cui accenna Grygar era impostato su una tale astiosa mancanza di rispetto umano e scientifico, e l'attacco fu portato con tale zelo da giovane comunista nella sua "età lirica"¹⁴⁸ che di certo questa piccola, seppur circostanziata, riparazione non sarebbe sufficiente a bilanciarne il danno. Non si pretende del resto di valutare l'opera di personaggi anche di un certo spessore, come lo stesso Grygar, o dei precedentemente citati Taufer o Štoll, attraverso un preciso ragguaglio matematico delle pagine scritte a favore o contro Teige. È pur vero che queste e altre simili accuse furono scritte in quel periodo storico che fu poi definito come sottostante alle deformazioni del "culto della personalità" e del dogmatismo politico e culturale, ma sarebbe ingenuo attribuire astrattamente le responsabilità di crimini personali e letterari allo "spirito del tempo", ad un marxismo mal compreso, o all'obbligo di sottostare agli slogan

¹⁴⁷ Grygar 1964: 5.

¹⁴⁸ Per usare un termine dell'opera kunderiana: si vedano ad esempio *Lo scherzo* o *La vita è altrove*. Ricordiamo che, come scritto nel capitolo precedente, proprio l'eccezione di zelo di quelle e altre simili pagine di "Tvorbá" ne causarono la momentanea cessazione.

del periodo, quali l'“intensificarsi della lotta di classe” o la “ricerca del nemico all'interno del partito”. Se ci è permesso ragionare almeno un momento sui massimi sistemi, qui (ed è proprio la lezione del poetismo e del suo recupero storico che vorremmo seguire) si tratta di qualcosa che va più a fondo, fin nelle radici antropologiche dell'essere umano. ‘Antropologico’ non coincide con ‘etico’: dunque non si tratta neanche di definire come ‘buoni’ Teige e Kalandra da un lato, ‘cattivo’ Štoll dall'altro, o ‘pentito’ Grygar, (quando non perfino Brabec). È invece utile confrontare gli atteggiamenti tenuti dalla data personalità in momenti di crisi: non tutti hanno condannato l'avanguardia solo perché costretti dal PCC, non tutti si sono schierati dalla parte del più forte, o nel campo dove era più chiaro e semplice trovare soluzioni di comodo. Non tutti si sono conformati, come nel '36-'38 in occasione dei processi di Mosca e dello scioglimento del Gruppo surrealista, così dopo il '48, nell'opera di distruzione dell'avanguardia tutta. O così ancora dopo il '68 e l'arrivo dell'“aiuto fraterno” delle truppe del Patto di Varsavia. Pur non essendo questa la sede per emettere giudizi morali, la questione della responsabilità individuale permane e, come vedremo nei capitoli successivi, essa venne posta chiaramente anche dal rinnovato Gruppo surrealista verso la fine degli anni Sessanta.

Come che sia, con gli scritti analizzati in questo capitolo si può ritenere ufficialmente aperta la via ad un (pur sempre difficoltoso e osteggiato) rientro di Teige sulla scena della cultura e dell'editoria ceca. Era di nuovo possibile organizzare mostre delle sue opere, rieditare blocchi più corposi dei suoi scritti e anche criticare le sue idee, non però in forza di pregiudizi ideologici, bensì sulla base di concezioni diverse della cultura e dell'arte.

5. La seconda fase del recupero

Se si considera l'importanza cardinale della pubblicazione in volume di scritti di Karel Teige, è innegabile che il 1964 rappresenti l'anno della svolta. La riedizione dei tre saggi raccolti ne *Il mercato dell'arte* testimonia senz'ombra di dubbio di un miglioramento della situazione sul mercato librario e nel mondo culturale cecoslovacco, con maggiore spazio a disposizione per il recupero quanto più possibile completo delle eredità e delle personalità additate negli anni Cinquanta come dannose o non assimilabili alla cultura socialista. Ciò ovviamente non comporta una libertà assoluta (non tutto si può pubblicare, filmare, affermare, gli interventi censori e i provvedimenti antilibertari continuano a presentarsi anche nei periodi di maggiore libertà espressiva), né assicura la possibilità di pronunciarsi senza remore su qualsiasi argomento. Ma finalmente le buone intenzioni risalenti alle spinte antidogmatiche degli anni successivi al XX congresso del PCUS trovano una realizzazione più conseguente ed ampia che non nelle brevi, convulse e limitate aperture del decennio precedente. Alcuni dei rappresentanti dell'interpretazione settaria della letteratura continuano, seppur in forma meno bellicosa, a sminuire l'apporto di Teige e l'importanza dell'avanguardia¹, non tutti tornano sui propri passi, come avevano fatto ad esempio Jiří Taufer o Mojmír Grygar, ma ci si dirige ormai verso una situazione in cui l'apporto di Teige, lungi dall'essere un tabù impronunciabile, diviene uno dei riferimenti scontati nell'analisi dello sviluppo culturale fra le due guerre. Il suo contributo viene dunque messo accanto o contrapposto ad altri fenomeni importanti come l'opera di Bedřich Václavek, lo strutturalismo della scuola di Praga o la poetica 'pragmatica' čapkiana, non più secondo schemi artificiali di contrapposizione di classe, ma (anche qualora non se ne condividesse la visione) secondo i metodi critici della scienza letteraria.

Sul piano dell'attività editoriale strettamente intesa il 1965 non porta grandi novità per l'opera di Teige, ma non bisogna dimenticare che ormai i suoi sostenitori lavorano alacremente e preparano i frutti più maturi di quella complessa opera di recupero, ovvero i volumi dell'opera scelta che avrebbero visto la luce negli anni successivi. Al '65 risalgono comunque alcuni avvenimenti degni di attenzione, che assicurano continuità alla riabilitazione integrale della personalità e dell'opera del teorico. Si tratta della prima copiosa ristampa di sue opere grafiche, presenti nel volume *Teige a kniha (Teige e il libro)*, accompagnate da

¹ Fra gli altri vedremo più avanti Ladislav Štoll e Vladimír Dostál.

un'analisi del suo apporto alla moderna tipografia ad opera di Miloslav Bohatec; o ancora di alcuni articoli di un certo valore informativo, come i contributi stampati sull'organo dell'Istituto per la letteratura ceca, la prestigiosa "Česká literatura", che ampliano il discorso con documenti storici e confronti di ampio respiro². Una recensione uscita su "Literární noviny" segna poi l'ingresso nella discussione di Robert Kalivoda, importante esegeta teighiano, ma non vanno dimenticati neanche la raccolta di testi di Chvatík *Smysl moderního umění*, un interessante articolo di Effenberger su "Výtvarné umění"³, un numero della rivista "Umění" interamente dedicato all'arte immaginativa⁴ e infine la lezione sul rapporto fra Teige e l'arte cinematografica tenuta da Petr Král nel mese di settembre al Club degli artisti figurativi al Mánes, lo stesso luogo dove due anni prima Effenberger aveva pronunciato la famosa lezione pionieristica sull'attività tutta di Teige⁵ e Chvatík a sua volta aveva parlato di poetismo⁶.

5.1. Teige e la tipografia

Già nel febbraio del 1965 registriamo un interessante saggio, uscito all'interno della ben curata collana "Obolos", edita dal Club degli amici dell'arte figurativa, che era solito dedicare ogni fascicolo mensile ad un diverso artista grafico⁷. Miloslav Bohatec vi traccia uno schizzo sull'opera del Teige grafico e tipografo per le riviste e le opere letterarie degli anni fra le due guerre. Lo fa

² Per ora accenniamo soltanto alla pubblicazione della corrispondenza Teige-Wolker, dei documenti della sezione di Brno del Devětsil, l'iscrizione ed il confronto dell'apporto teighiano fra le fonti primarie della teoria dell'arte nella Repubblica Cecoslovacca, tutti apporti storici e scientifici che tolgono ogni rimasuglio di credibilità alle calunnie e alle generalizzazioni spacciate per verità dai primi anni Cinquanta in poi.

³ Effenberger 1965. Si tratta di una rassegna non superficiale dello sviluppo filosofico di Teige sull'asse cronologico, che qui non analizzeremo in quanto è parte di una postfazione (a Teige 1966b) di cui ci occuperemo nei capitoli successivi.

⁴ Umění 1965. È il numero 5 del settembre 1965: sullo spunto della mostra "Imaginativní umění", progettata da František Šmejkal e Věra Linhartová già nel '64, si apre una discussione su arte fantastica, avanguardie figurative e metodi creativi non-realistici, di cui renderemo conto nel prossimo capitolo.

⁵ È la stessa Eva Effenbergerová, seconda moglie del teorico surrealista, che ci ha ricordato come si ripetessero simili incontri-lezione, al Mánes ed altrove, senza che seguissero i temuti interventi polizieschi. Erano riunioni pubbliche che sfuggivano al controllo leggermente meno vigile degli organi censori, o della cui importanza essi non erano consci.

⁶ Si tratta dello scritto *Poetismus*, stampato per la prima volta in Chvatík 1965, che era appunto originariamente una lezione tenuta al club Mánes sulle rive della Moldava l'11 novembre 1964.

⁷ Bohatec 1965.

inquadrando il suo *excursus* nella storia della moderna tipografia ceca, con una buona scelta di copertine e accompagnamenti grafici curati dal nostro teorico per i suoi amici Nezval, Karel Konrád e Seifert o per le traduzioni, fra gli altri, di Eluard o Erenburg. Significativo è già il fatto che la stessa copertina del libro di Bohatec sia composta in spirito teighiano, con l'utilizzo di semplici colori a contrasto (nero e rosso) e con un riquadro rettangolare nella metà bassa della pagina che evidenzia in primo piano, a caratteri ben leggibili, il nome di Teige. Oltre alla cura grafica in stile costruttivista, antidecorativo e geometrico, è da notare come venga presentata contemporaneamente l'opera di Teige di spirito surrealista (i *collages* che erano serviti da copertina all'antologia di poesie di Paul Eluard o alla raccolta surrealista nezvaliana *La donna al plurale*). È una delle prime occasioni in cui, in un volume monografico, dopo il lungo periodo di censura degli anni Cinquanta, vengono riprodotte le sue composizioni a chiaro contenuto erotico (seppure non le più ardite), alle quali l'anno successivo sarebbe stata dedicata una mostra esclusiva. Nell'impaginazione della piccola *brochure* vengono inoltre incluse una foto del famoso accompagnamento coreografico della ballerina Milča Mayerová per *Abece* di Nezval (la lettera G), le copertine di alcune delle più importanti espressioni di gruppo del Devětsil (il semplice cerchio sotto la scritta omonima dell'almanacco apripista *Devětsil* del '22, un paio di copertine del mensile della cultura moderna "ReD"), e una vera e propria "obrazová báseň" (poesia visiva), tratta dall'edizione del 1928 di *Zlom* di Konstantin Biebl; in questo modo vengono rappresentati, seppur in modo ancora poco organico, tutti gli aspetti dell'opera di Teige in questo settore.

Seguendo un criterio tematico, più che strettamente cronologico, facciamo un breve passo indietro, per rilevare altri due testi minori usciti già nel 1964 e dedicati anch'essi a questo specifico lato dell'opera teighiana: un breve articolo dello stesso Bohatec per la rivista "Estetika"⁸ e l'immane Effenberger che dedica alcune pagine interessanti alle varie fasi dell'arte tipografica nel Devětsil in un saggio intitolato *K dějinám knižní architektury / TEIGE – GRAFIK (Sulla storia dell'architettura del libro / TEIGE – GRAFICO)*, uscito su un mensile specializzato in editoria, "Knižní kultura"⁹.

Effenberger, con trattazione più condensata del solito, delinea l'evoluzione di tutta una branca della produzione avanguardista fra le due guerre, che si

⁸ Bohatec 1964.

⁹ Effenberger 1964. Si tratta della rivista che si occupava in modo particolare dell'attività editoriale e delle questioni del mercato librario. Fra i suoi curatori Josef Hiršal, autore di poesia sperimentale "concreta", amico fra gli altri di Jiří Kolář, Egon Hostovský e di tutta una schiera di intellettuali stranieri, che proprio nelle sue memorie in tre volumi scritte con Bohumila Grögerová (Hiršal, Grögerová 1993-1994, recentemente ripubblicato nel 2007) si lamenta della chiusura della rivista in cui per due anni fu responsabile della redazione letteraria e nella quale era riuscito a portare lo stesso Kolář. Contemporaneamente fu chiusa un'altra rivista, "Tvář", a testimonianza che, nonostante una progressiva liberalizzazione della cultura, il drago del regime era sempre pronto a dare dei colpi di coda (si veda Špirit 1995, in particolare la postfazione *Ivi*: 671-735).

potrebbe definire, per usare una terminologia dell'epoca, quella dei "quadri non da parete". Partendo dalle primissime prove teighiane ispirate al cubismo e al civilismo post-bellico (illustrate con adeguati esempi), Effenberger delinea in poche pagine il passaggio dalle poesie visive o quadri poetici ("obrazové básně") ai foto-tipo-montaggi delle copertine costruttiviste, giungendo fino ai *collages* di ispirazione erotica e surrealista, con cui Teige aveva sublimato, a partire dal 1935, il lato creativo che la sua attività di disciplinato teorico non gli permetteva altrimenti di sviluppare. È così che in meno di una decina di fogli si delinea una prima, rapida rassegna dell'evoluzione figurativa teighiana basata su riproduzioni del suo lavoro grafico¹⁰. Finalmente è possibile presentare anche alcuni dei *collages* di ispirazione freudiana degli anni Quaranta, sebbene (particolare forse non casuale) solo alcuni fra i più innocenti, in cui non predomina quella triste e ossessiva vivisezione della figura femminile, o l'ardita composizione di parti intime sovrapposte a placidi elementi di paesaggio campestre. In questo suo saggio Effenberger sottolinea, fra gli spunti più interessanti, il forte istinto teighiano ad armonizzare le più disparate manifestazioni artistiche e a ricollocare anche la precedente "anarchia tipografica" nel progetto di "ars una" poetista: è una tendenza armonizzatrice tesa a compensare la frammentarietà fenomenologica del reale in chiare forme funzionaliste. La fase successiva, attorno al '25, è segnata dalla collaborazione di Teige con Otokar Mrkvička, e porta i due a una tipologia di copertine cui è attribuita una valenza simile al manifesto pubblicitario: quasi fossero un'evoluzione del cartellone futurista e costruttivista sovietico, esse secondo Effenberger reclamizzano il contenuto del libro al fine di far propaganda al testo stampato in quelle 'scatole' impacchettate con forme geometriche elementari e colori definiti. È così che Teige abbandona le poesie visive giocose ed esotiche, pone alla base del suo lavoro un sestetto di regole per la corretta tipografia funzionalista¹¹, e si concentra sulla missione di rendere non solo le presentazioni grafiche accattivanti nella loro semplicità, ma anche leggibili e coinvolgenti i testi stessi. Effenberger parla qui correttamente non solo di "poetismo", ma usa una definizione più ampia e completa, quando si riferisce all'"avanguardia poetista-costruttivista", esaltandone uno dei frutti più maturi, le cinque annate di "ReD". Da un confronto di questa rivista con la contemporanea produzione europea si ricava il valore non secondario di un movimento e di una pubblicazione che continua degnamente la tradizione de "L'esprit nouveau", rivista pionieristica di Le Corbusier e Ozenfant. In conclusione Effenberger rileva nel lavoro dedicato alle

¹⁰ Già in alcuni numeri precedenti di "Knižní kultura" erano stati pubblicati esempi dell'attività di Teige grafico, come alcune copertine della rivista "ReD".

¹¹ Piccolo elenco di principi-guida per un lavoro tipografico funzionale ed equilibrato, pubblicato da Teige per la prima volta in Teige 1927b, poi ripubblicato in tedesco su "ReD" e presente anche nel libro di Bohatec a mo' di introduzione al volume. In italiano l'articolo tutto e il gruppo di principi tipografici sono stati tradotti in Manzardo 1999-2000 dalla stessa autrice dell'interessante e ricco lavoro di Tesi. Nel suddetto lavoro è presente anche un confronto fra la poesia visiva del Devětsil e la poesia concreta degli anni Cinquanta e Sessanta di Kolář e Hiršal già da noi ricordata in nota.

raccolte di Konstantin Biebl (*S lodi, jež dovází čaj a kávu*, del '27 e *Zlom*, del '28) l'ultima fase dell'evoluzione teighiana, in cui vengono tralasciati i caratteri alfabetici, e le composizioni delle poesie visive si fanno più astratte, con predominio di linee, cerchi e segni da partitura musicale. Una delle riserve espresse da Effenberger riguarda proprio questo conclusivo allontanamento dal progetto poetista originario, che prevedeva la fusione di materiale figurativo e verbale, ovvero un impiego contemporaneo di segni, simboli e lettere dell'alfabeto. Quest'ultima maniera di Teige segnerebbe invece un passo indietro verso quel decorativismo astratto che in teoria egli aveva condannato. Dopo questi risultati comunque il teorico non fa più progressi specifici nel campo della tipografia e della sua poetica, dedicandosi soprattutto ad altri ambiti artistici, e ritornando a concentrarsi in modo originale al montaggio figurativo solo nei suoi *collages* privati.

Più dettagliato (e allo stesso tempo più critico) è invece Bohatec nella sua rassegna della produzione costruttivista scritta per "Estetika", dal titolo *Konstruktivistická teorie knižní formy* (*La teoria costruttivista della forma del libro*)¹². Bohatec non si occupa di questo argomento in maniera occasionale come Effenberger, e da esperto qual è inquadra l'esperienza teighiana all'interno della tradizione tecnica della tipografia ceca ed europea in generale, citando i suoi predecessori, i cardini dell'arte tipografica nel suo paese, e sottoponendo le prove teighiane ad una critica dall'interno, riflettendo in generale sulla coerenza delle scelte particolari rispetto al progetto di fondo. Egli ricorda gli inizi della creazione costruttivista, le vette raggiunte dai tedeschi del Bauhaus e dai sovietici dello VCHUTEMAS, e giunge così a Teige attribuendogli il titolo di "teorico del costruttivismo ceco", mentre è il Devětsil stesso ad essere individuato come il centro di quel movimento nella Repubblica Cecoslovacca. Le differenze principali fra la declinazione ceca del movimento e quelle estere stanno per l'autore nel ruolo primario qui giocato (come anche in URSS) proprio dall'attività tipografica rispetto al costruttivismo occidentale, che la aveva leggermente trascurata, o ancora nella stretta unione con il poetismo, che ovviamente in altre nazioni non esisteva. Questa combinazione di spunti creativi è sintetizzata da Bohatec con il concetto di "poetizzazione della tipografia", vale a dire una accentuata tendenza del costruttivismo di matrice praghese a riunire in sé gli impulsi devětsiliani verso la fusione di poesia e pittura: "Laddove lo slogan fondamentale del costruttivismo europeo era il 'razionalismo', l'obiettivo dei costruttivisti cechi era la poesia"¹³. Come notava già Effenberger, tutto ha inizio nelle poesie visive, che "lasciarono nella concezione del quadro grafico costruttivista delle tracce durevoli, anche quando si realizzò la sublimazione del poetismo in surrealismo"¹⁴. Uno dei segni più eclatanti di questo stampo originale poetista è di certo il lavoro di impaginazione svolto da Teige per la terza raccolta, la più puramente poetista, di Jaroslav Seifert (*Na vlnách TSF*, 1925),

¹² Sull'argomento si veda anche la recentissima monografia Srp, Bydžovská, Bregantová 2009.

¹³ Bohatec 1964: 171.

¹⁴ *Ibid.*

che per la ricchezza ed eterogeneità di mezzi compositivi aveva messo in difficoltà i tipografi ed era stata oggetto di critiche da parte dei rappresentanti più tradizionalisti del mondo bibliofilo. Bohatec invece loda decisamente questo ed altri frutti della collaborazione fra i poeti del Devětsil e il loro teorico principale, tanto che per lui “l’impaginazione curata da Teige per la raccolta di Seifert è una delle pietre miliari per la periodizzazione della storia del libro ceco”¹⁵.

Verso la fine dell’articolo viene citata una testimonianza di Nezval, poeta nient’affatto indifferente al lato grafico della poesia (basti ricordare la sua pionieristica *Pantomima* del ’24):

Come Teige dapprima studiò prevalentemente il materiale ottico dal nuovo punto di vista della poesia, ponendo le basi della poesia visiva (che si distingueva già significativamente dal cubismo e dal purismo formalistico), così io ho studiato dapprima la parola da un nuovo punto di vista, dal punto di vista di un sesto senso, dal punto di vista della poesia verbale non letteraria, ponendo così le basi del poetismo verbale¹⁶.

Queste parole testimoniano di quella ideale collaborazione e perfetta suddivisione di compiti fra i teorici-tipografi (Teige, Mrkvička...) e gli autori di poesia, che aveva portato alle espressioni più alte del poetismo-costruttivismo: le raccolte di Nezval, Seifert e Biebl fino al 1930. Segue poi un’interessante nota tecnica di Bohatec: a quell’epoca forse non era stato possibile raggiungere risultati artistici ancora maggiori a causa di alcuni prosaicissimi impedimenti pratici. Teige aveva lamentato infatti di essere limitato dagli stock di caratteri a disposizione delle tipografie con le quali doveva lavorare, il che aveva imposto anche dei limiti materiali alla sua fantasia compositiva¹⁷. E del resto sono piuttosto famose le affermazioni di Seifert o di altri rappresentanti del periodo di maggiore sperimentalismo tipografico in cui si ricordano le disavventure di tipografi e compositori costretti a far miracoli per soddisfare le loro proposte anticonformiste, non sempre, a dire il vero, accolte con entusiasmo¹⁸.

In conclusione Bohatec disegna un arco che unisce le difficoltà del decennio passato alle prospettive, allora ancora promettenti, del futuro (siamo nella fase ascendente del 1965):

Il dopoguerra con le sue carenze non era un periodo favorevole agli esperimenti nel campo della creazione editoriale. Ma la grafica libraria degli ultimi anni si è

¹⁵ *Ivi*: 172.

¹⁶ *Ivi*: 176.

¹⁷ *Ivi*: 178.

¹⁸ “La seria tipografia del signor Obzina, a Vyškov, nella composizione dovette usare quasi tutti i caratteri che aveva nei propri cassetti e per di più dovette gettare sotto il tavolo tutte le norme tipografiche che si tramandavano e si perfezionavano dai tempi di Gutenberg [...] Il vecchio signore di Vyškov scrollava il capo di fronte a questo modo di lavorare, ma lo accettò. La gioventù di oggi definirebbe lo sforzo di Teige un rodeo tipografico”, così il poeta ricorda nelle sue memorie la composizione tipografica della sua raccolta *Sulle onde della TSF*, in Seifert 1985: 210.

impadronita dell'eredità artistica del poetismo-costruttivismo e con una nuova serie di esperimenti sta provando a creare una nuova forma funzionale per il libro¹⁹.

Uno dei fondamenti del poetismo-costruttivismo tipografico è dunque la sostanza poetica della copertina e la fusione funzionale del lato visivo con il materiale letterario. Tornando brevemente, in conclusione di questo *excursus* tipografico, al libretto di Bohatec da cui siamo partiti, non possiamo non ricordare che esso costituisce la prima breve monografia dedicata interamente a Teige. Sebbene la tiratura fosse di sole cinquecento copie e l'argomento di portata limitata, il fatto che si senta il bisogno di parlare senza forzature di uno dei tanti apporti del pensatore, in un libero confronto con altre scuole tipografiche, testimonia della progressiva liberazione da preconcetti e da urgenze apologetiche. Qui infatti non si cantano inni di lode: Bohatec traccia una rapida storia della tradizione tipografica europea, rammenta in chiave evolutiva i risultati raggiunti dalle avanguardie occidentali nel processo di "liberazione della parola" (Marinetti, Apollinaire...), si riallaccia storicamente all'importanza rivoluzionaria del libro quale strumento educativo e di lotta progressista, oltre che ai manifesti come mezzo di azione sulle masse analfabete in Unione Sovietica. In questo quadro evolutivo inserisce il nome di Teige quale "teorico di una nuova forma del libro"²⁰ che si era opposto tanto alle estetiche metafisiche quanto ai possibili ritorni all'accademismo (rilevati e criticati nel monumentalismo dell'URSS staliniana). Lungi però dal tacere imperfezioni e mancanze Bohatec ricorda che quegli "Non era un tipografo, molto spesso non gli riuscì di accordare i suoi splendidi progetti con il materiale tipografico"²¹ e che, nonostante la sua proclamata disciplina costruttivistica, non sempre era stato totalmente coerente nelle sue concrete realizzazioni: Teige a volte aveva perso di vista la chiarezza e la leggibilità del prodotto stampato e in una fase successiva era scaduto in un decorativismo fine a se stesso, fino a prestarsi a pubblicazioni quasi puramente bibliofile.

Teige dunque, qui come in altri campi della sua attività, era stato a volte fuorviato dal suo eccesso di fede nella "perfezione" della creazione umana, o forse dal suo entusiasmo di non professionista. Bohatec si esprime così: "Teige nei suoi progetti grafici lavora con le lettere come con un elemento estraneo, messo a disposizione quasi casualmente dallo stock presente nella cassetta del tipografo. La sua libertà è limitata" e ad ogni modo "Il costruttivismo non è diventato lo stile predominante del libro ceco"²². In fin dei conti, nonostante tutto lo slancio programmatico teighiano e le sue visioni utopiche di nuove forme di comunicazione non legate alla stampa, il libro "continua ad essere ancora solo una rilegatura con una copertina, un dorso e le pagine 1, 2, 3"²³, come aveva

¹⁹ Bohatec 1964: 179.

²⁰ Bohatec 1965: 19.

²¹ *Ivi*: 24.

²² *Ibid.*

²³ *Ivi*: 25.

scritto realisticamente il russo El Lisickij. Queste di Bohatec sono comunque osservazioni quasi sempre condivisibili ed egli nel complesso disegna un quadro equilibrato della questione: pur affermando che in definitiva “Il costruttivismo non ha creato un tipo di libro né nuovo né geniale” e che alla fine dei conti “Karel Teige non ha creato una nuova forma per il libro”, egli conclude così il suo *excursus*:

Teige [...] con la sua grafica libraria ha scritto un capitolo affascinante e indimenticabile nella storia dei bei libri cechi, e di quelli più belli. Ha creato un libro in uno spazio tridimensionale, ha fatto del libro una costruzione, una lirica dalla forma rigorosa, un’epica della superficie colorata. Karel Teige è il più grande poeta del libro ceco²⁴.

5.2. Teige e la “borghesia”

In molti degli articoli succitati viene ricordata più volte incidentalmente l’importanza di una rivista come “ReD”, anche sul piano della storia della grafica. È dunque comprensibile che venissero dedicati anche degli studi specifici a questa pubblicazione che rappresenta “l’almanacco, il campionario e il bollettino delle nuove forme di vita, degli esperimenti e dei risultati della creatività mondiale [...] il giornale sintetico della creazione moderna internazionale”²⁵. Uno di questi studi porta la firma di un altro esponente delle varie correnti di ispirazione surrealista del secondo dopoguerra, Václav Zykmond, in un articolo uscito nel giugno del 1965 su “Divadlo”²⁶, una delle riviste più rappresentative dedicate (in modo preminente ma non esclusivo) al teatro²⁷. Zykmond faceva parte del gruppo di ispirazione surrealista di Brno Skupina Ra, ed è diventato noto forse soprattutto per le foto fra l’ironico e lo scioccante che lo ritraggono con una lampadina in bocca, con il volto ‘mappato’ da fili, o per le variazioni oggettuali sul volto femminile²⁸.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Citiamo dalla dichiarazione presente sulla prima pagina del numero 1 della terza annata di “ReD”. È, fra l’altro, proprio il numero che Pešat e Chvatík decisero di allegare come esempio delle pubblicazioni devětsiliane alla propria antologia *Poetismus*, uscita nel 1967.

²⁶ Zykmond 1965.

²⁷ Su “Divadlo” dell’ottobre dell’anno precedente era uscito uno degli ottimi saggi di Oleg Sus dedicati al nucleo antropologico del poetismo (Sus, 1964a), e nel presente numero (6, 1965) sono presenti anche saggi di Effenberger e Petr Král, interventi sul Bauhaus, sul regista cinematografico Brynych o sul teatro dell’assurdo (in seconda di copertina è inoltre riprodotta una scena da *Aspettando Godot* nella messinscena del famoso teatro praghese Na zábradlí).

²⁸ Oltre a essere fotografo, Zykmond si è dedicato non occasionalmente alla prosa e alla poesia, nonché a saggi teorici sul realismo e sui metodi creativi del surrealismo.

In questo suo saggio egli si dedica in particolare al terzo anno di vita (il 1929) della famosa rivista simbolo del costruttivismo-poetismo ceco, la “Revue Devětsil” (“Rivista del Devětsil”, abbreviata appunto in “ReD”), ovvero a un’annata dall’importanza strategica per quel mensile redatto da Teige, che aveva diffuso non solo le dichiarazioni e le opere di tutti gli esponenti dell’avanguardia ceca, ma si era proposto anche come efficace punto di raccolta e luogo di confronto per tutti i movimenti più ispirati dell’arte moderna. Lungo tutta la sua esistenza sulle pagine della rivista erano stati infatti ospitati versi di Rimbaud, riproduzioni di Picasso e Klee, gli esperimenti di Man Ray e dei fotografi post-cubisti, i progetti architettonici di Le Corbusier, oltre a echi e *reclame* di tutti i libri di portata internazionale e di stampo moderno. Il periodico non si proponeva dunque come raccolta antologica generalista, ‘Digest’ di tutte le ultime novità artistiche, ma limitava invece il materiale presentato sulla base di una programmatica appartenenza all’arte non convenzionale, non accademica, manifestando anzi a volte un distacco sprezzante nei confronti delle manifestazioni celebrative e ufficiali del mondo culturale ceco ed europeo. Proprio nel primo numero del 1929 vediamo sottolineata la sprezzante indifferenza reciproca fra ufficialità culturale cecoslovacca e gruppo redazionale del Devětsil: prendendo spunto dall’intervento censorio relativo alla pubblicazione in ceco dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, Teige aveva approfittato di quelle pagine per proporre una sua interpretazione della censura quale segno distintivo di superiorità per quanti ne venissero colpiti, in quanto giudicati inammissibili dal conservatorismo estetico statale²⁹.

Questo di Zykmond è un intervento da analizzare con particolare distacco critico, in quanto è a volte segnato dalla stessa parzialità e da quel linguaggio politico (seppur qui di segno opposto) tipico di alcuni attacchi portati dagli ideologi di partito all’avanguardia. L’accento qui posto sul ruolo di Teige quale marxista responsabile e ‘buono’ si sposa a un certo entusiasmo moralizzatore, quasi settario, di Zykmond, che fa capolino in affermazioni come quella conclusiva:

Il suo anticonformismo lo condusse, nonostante fosse stato membro del Partito già dagli anni Cinquanta, a trovarsi in contrasto col regime e, dopo l’espulsione dal PCC nel 1972, a un silenzio forzato. Per un primo rapido inquadramento della sua opera e per i suoi legami con altri artisti analoghi si veda Bydžovská, Srp 1996, in particolare Dufek 1996, e le schede cronologiche del catalogo stesso. Nel citato articolo si fa riferimento anche al catalogo della mostra dedicata al fotografo: Dufek, Pastor 1993. In italiano è stato tradotto il suo romanzo gotico-surrealista erotico *L’anniversario dell’esame di maturità*, dal quale si legga la breve ma ordinata postfazione di Letizia Kostner, *Sulle tracce del poeta totale Václav Zykmond* (Zykmond 2001: 157-170).

²⁹ A pagina 3 del citato numero 1 di “ReD” del 1929 una nota redazionale (*Svoboda tvorby a censura*) fa una piccola storia della censura, nella pagina successiva vengono citati i sei punti dei *Canti* che la censura cecoslovacca considerava impubblicabili, mentre alle pagine 5 e 6 troviamo una piccola rassegna stampa internazionale sull’indignazione suscitata negli intellettuali progressisti dagli interventi della suddetta censura alla traduzione ceca dell’opera di Lautréamont.

[...] tracciare in maniera plastica la vita di Teige, la sua opera e il suo ascendente, può riuscire pienamente solo a chi vi si accosti dalle stesse posizioni dalle quali partiva Teige per la sua opera, dalle posizioni del *marxismo*. E da quelle posizioni che non esito a indicare con i termini *morale comunista e coscienza comunista*³⁰.

Non si può, ovviamente, analizzare l'opera politicamente impegnata del pensatore in questione senza lavorare con i concetti, i criteri valutativi e, diremmo, con la stessa 'mitologia' comunista. Ma non sarebbe corretto attribuire a una sola posizione critica (quella marxista appunto) e a un unico metodo esegetico l'esclusiva nella rielaborazione dell'apporto spirituale dell'avanguardia tutta e del suo teorico-guida. Fatte queste necessarie osservazioni, notiamo come Zykmond estrapoli alcuni risultati generali sull'avanguardia basandosi sul materiale che componeva "ReD" nelle sue poche ma intense annate di pubblicazione, e sulle dichiarazioni programmatiche in esse contenute. Egli rileva due concetti principali che ben descrivono quella formidabile esperienza editoriale, e con essa fotografano il nucleo programmatico del Devětsil nella sua interezza: la *modernità* e l'*internazionalità* della cultura. L'intervento del fotografo e scrittore surrealista ci offre lo spunto per soffermarci su questi due concetti, cui in quel frangente (almeno dal 1927 in poi) Teige dava effettivamente particolare risalto:

Con il concetto di moderno bisogna qui intendere tutto ciò che è contemporaneo, attuale, nuovo, che intacca i valori stabiliti o in via di stabilizzazione, e dunque qualsivoglia convenzione. Il concetto di internazionale è poi inteso in maniera molto ampia e *soltanto* in rapporto alla modernità; per Teige entrambe le parole avevano significato esclusivamente nella loro combinazione, nella loro unità, perché la modernità era per lui l'opera di forze internazionali, così come la scienza è sempre il risultato di esigenze conoscitive internazionali³¹.

Questo legame intrinseco fra i due concetti fa leva sulla negazione poetista del professionismo artistico e sulla necessità di avere uno sguardo ampio e non tradizionale sulla creazione spirituale. Quest'ultima, prosegue Zykmond, ha infatti una ricaduta sociale, che non va intesa in senso immediato, volgarmente sociologico, ma si basa sulla necessità rivoluzionaria pratica di combattere l'isolamento in cui la borghesia dominante tenta di spingere i fenomeni artistici a lei sgraditi:

[Teige] riteneva l'arte moderna, che contribuisce a dar forma al mondo oggettivo dell'uomo moderno e alla sua atmosfera psichica, come l'unica manifestazione autentica di questo secolo, l'unica manifestazione che sia in grado di turbare lo stile di vita retrivo borghese e che sia di contro in grado di rafforzare il movimento rivoluzionario nel suo complesso [...] questi risultati non possono essere mai il prodotto di una situazione di isolamento, bensì di una coerente cooperazione fra le singole culture e civiltà³².

³⁰ Zykmond 1965: 32.

³¹ *Ivi*: 23.

³² *Ivi*: 26.

È così che si rileva l'importanza della fede teighiana in una cultura davvero internazionale, senza limiti di linguaggio imposti dalla geografia o da campanilismi settari. È un internazionalismo culturale che seppur non avrebbe mai potuto realizzare quell'esperanto del "linguaggio delle bandiere" ipotizzato da Teige in alcuni suoi scritti, pur tuttavia doveva contribuire a creare una sorta di "internazionale della creazione moderna", per mezzo delle varie espressioni artistiche non legate esclusivamente alla parola, e nello sforzo comune sopranazionale di opposizione all'arte provincialistica. Queste idee vanno inquadrare in un discorso politico ad ampio raggio che, in un 1929 non ancora segnato dagli interventi più catastrofici della politica culturale stalinista, continuava a prevedere la rivoluzione sociale in coesistenza con quella spirituale. È forse troppo facile per noi oggi rilevare come Zykmund nel '65 (riecheggiando perfettamente il Teige di "ReD" del '29) semplifichi alquanto le cose, quando indica come primo avversario di quella "creazione moderna internazionale" la borghesia, la sua naturale tendenza a fiaccare i fenomeni più anticonformisti e a fissarli in forme canoniche e convenzionali: "L'arte moderna è il prodotto della ribellione degli artisti moderni contro le consolidate convenzioni borghesi ed è dunque, in modo indiretto, fino ad una certa fase evolutiva, una forma di *lotta contro la borghesia*"³³.

Per Zykmund è comunque grazie al suo "sguardo totale sulla cultura" che Teige era riuscito a non adagiarsi mai in un dogmatismo valutativo: "Teige criticava le opinioni dogmatiche e semplicistiche sull'arte, e rilevava anche negli involontari continuatori del Proletkul't e della RAPP un reale pericolo per la cultura socialista. Per Teige la complessa situazione creatasi alla fine degli anni Trenta significava una lotta su due fronti"³⁴. Proprio questa coerenza artistico-rivoluzionaria di Teige sarebbe stata una delle ragioni che nel periodo del culto della personalità avevano portato i critici settari e i politici di strette vedute a rifiutarlo *in toto*, anche perché l'accademismo artistico di stampo sovietico si trovava più a suo agio con le forme d'arte monumentali, convenzionali e tendenziose (ereditate dalla più retriva tradizione borghese) piuttosto che con le articolate ricostruzioni storiche teighiane.

Ad ogni modo, noi osserviamo come i limiti di questa analisi diventino ancor più evidenti in altri passaggi del testo: Zykmund impiega il suo entusiasmo zelante nel tentativo di costruire per Teige l'immagine del 'buon marxista', che pur rimanendo fedele alla piattaforma scientifica del materialismo dialettico avrebbe ravvisato quasi profeticamente i pericoli insiti nelle imminenti svolte politiche: "Teige [...] non smise mai di sottolineare l'intima coerenza del criterio di valutazione marxista e anche il pericolo che deriva dalle sue applicazioni meccanicistiche". Di tali applicazioni sarebbero invece caduti vittime altri critici che:

[...] così contraddicendo la sostanza stessa del marxismo sono giunti durante la fase di più grave decadenza del pensiero marxista – nel periodo del culto della personalità – a una totale sostituzione di criteri; hanno sostituito i criteri artistici con dei

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

criteri puramente politici. Non tanto la valutazione di un'opera artistica, bensì direttamente la valutazione dell'affidabilità politica di chi la recensiva, ecco le estreme conseguenze della situazione contro la quale già nel 1930 Teige metteva in guardia³⁵.

Affermazioni di questo genere, per quanto parzialmente condivisibili e sorte in reazione ad un decennio che aveva proclamato Teige come falso marxista e antirivoluzionario, sono però a loro volta pericolose, in quanto rischiano di ridurre tutto il suo apporto spirituale agli aspetti politici più contingenti. Si ricordi quanto invece più indipendenti, ampie ed acute erano le analisi di Oleg Sus o certe rassegne di un Effenberger. Ribadiamo ulteriormente questi aspetti problematici, in quanto uno degli obiettivi del presente lavoro è quello di non ricadere in un'immagine riduttiva e antistorica di un Teige 'marxista buono'. Ha senso invece valutare se e quando Teige sia stato un buon analista della realtà artistica e culturale, senza presentarlo moralisticamente quale teorico dalle buone intenzioni, a discapito o addirittura 'nonostante' il suo marxismo.

Il discorso di Zykmund va dunque letto con la dovuta attenzione, anche perché in definitiva per lui è la *borghesia* il vero nemico extratemporale di Teige, una borghesia intesa non come classe sociale storica che la rivoluzione proletaria deve spodestare, ma come la portatrice di uno spirito, di un atteggiamento di sufficienza o indifferenza nei confronti dell'arte e della società. Una Borghesia al di fuori del tempo e delle classi sociali, si direbbe quasi, sempre schiava della stagnazione e del dogmatismo valutativo: "I suoi nemici sono sempre stati reclutati nelle file della borghesia, che fosse essa la borghesia nel senso originario del termine, oppure una borghesia che è poi sopravvissuta ai cambiamenti qualitativi della cultura sociale e si è esteriormente adattata alle nuove condizioni"³⁶. Nel novero di questi borghesi in senso meta-storico rientrerebbero dunque i dogmatici di partito, gli "gnoseologi" citati da Sus, i semplificatori della politica culturale, i conformisti di tutti i colori politici, non dotati di capacità intellettuali che permettessero loro di opporsi a Teige sul suo stesso terreno, e che dunque "si sono abbassati [...] negli anni del dogmatismo a denigrazioni prive di qualsiasi ritegno". Ad ogni modo in chiusura Zykmund rileva un certo cambiamento in meglio: "era necessario porre fine a questo stato di cose. Le riflessioni su Teige cominciano di nuovo ad apparire sulle pagine della nostra stampa"³⁷. E di queste più generali "riflessioni su Teige" è bene occuparsi.

5.3. Alcuni interventi polemici

Alcuni spunti polemici interessanti si ravvisano negli interventi sulle riviste culturali ceche del 1965, che sulla scorta di alcune specifiche iniziative concre-

³⁵ *Ivi*: 29-30.

³⁶ *Ivi*: 32.

³⁷ *Ibid.*

te (la pubblicazione di opere teighiane, mostre d'arte figurativa, conferenze di operatori culturali illuminati) sfociano spesso in analisi di carattere più ampio. È fondamentale notare come all'interno dello stesso campo dei difensori dell'avanguardia le voci non siano concordi sugli specifici aspetti dell'opera di Teige, mentre l'insistenza di alcuni oppositori del pensiero libero nelle accuse più o meno fondate alla sua figura testimonia del persistente bisogno di una diffusione capillare e di un'analisi equilibrata della cultura fra le due guerre. In questo frangente nelle voci della stampa riformista inizia ad avvertirsi appunto il rischio che i parziali successi ottenuti fino a quel momento, gli spiragli di libertà espressiva e di recupero filologico aperti dopo un decennio vengano nuovamente neutralizzati.

Sul secondo numero di "Česká literatura", uscito in marzo³⁸, interviene con una breve riflessione Lubomír Linhart, che aveva condiviso con Teige la collaborazione alla rivista "Praha-Moskva"³⁹. Egli loda la pubblicazione de *Il mercato dell'arte* ad opera di Chvatík, e come altri intellettuali già citati perora la diffusione quanto più ampia possibile dell'opera teighiana (figurativa, tipografica o critica che essa sia), loda la prospettiva rivoluzionaria e la coerenza della posizione del nostro teorico durante tutta la sua esistenza e lancia alcune frecce all'indirizzo di Ladislav Štoll, che ancora nel 1961 si ostinava a non voler riconoscere i propri errori di valutazione⁴⁰. Anche per Linhart la ripubblicazione dei tre saggi teighiani sul ruolo degli intellettuali e sull'evoluzione dei rapporti arte-economia nella società capitalista è un passo eccezionale nel campo editoriale: "è molto di più che semplicemente un nuovo libro sul mercato", è un documento che getta un ponte fra tre diversi periodi della cultura cecoslovacca: "un documento come del periodo di trent'anni fa, quando questi saggi sono nati, così anche un documento relativo a pressappoco un decennio di idee e di prassi dominante nella politica culturale degli anni Cinquanta, e, non ultimo, anche un documento sui cambiamenti cui si è giunti negli anni Sessanta"⁴¹. È necessario dunque ricollocare compiutamente il nome di Teige nei luoghi (mentali, ma anche fisici) da dove è stato grossolanamente cacciato:

Per un intero quarto di secolo [...] Teige è stato un autore che non solo non veniva pubblicato, ma i cui libri del periodo prebellico venivano eliminati dalle biblioteche, mentre il suo nome e la sua attività venivano attaccati con astio, deformati in modo acritico e poi per lungo tempo passati per lo meno sotto silenzio⁴².

³⁸ Linhart 1965.

³⁹ Nel 1936 Linhart era segretario dell'istituzione che pubblicava la rivista, la Società per i rapporti culturali ed economici con l'Unione Sovietica.

⁴⁰ Linhart si riferisce in particolare all'intervento di apertura di Štoll alla già citata conferenza sui compiti della critica tenutasi nel '61 e i cui atti sono contenuti in Skála, Štoll 1961.

⁴¹ Linhart 1965: 176.

⁴² *Ibid.*

Oltre a fare l'inevitabile richiamo a Nezval, il primo a menzionarlo in senso positivo nella propria autobiografia, Linhart inserisce anche se stesso fra le prime voci a favore di Teige⁴³. A suo modo di vedere bisogna comunque comprendere nell'ampiezza del processo storico anche le difficoltà e gli errori di posizione o di tono che nel vortice del '36-'38 avevano portato Teige molto vicino ai nemici reali dell'Unione Sovietica: bisogna infatti valutare la sua opera con "spirito leniniano", non per quello che non ha dato in confronto ai contemporanei, ma per il suo apporto rispetto ai suoi predecessori.

A suo modo curiosa è poi la nota polemica espressa nei confronti del secondo curatore de *Il mercato dell'arte*, Jiří Brabec, cui Linhart imputa qui alcune imprecisioni fattografiche: nelle sue note editoriali⁴⁴ Brabec aveva accusato la rivista "Praha-Moskva" di avere censurato il pensatore nel 1936 riguardo ai suoi articoli sui processi moscoviti (del resto è lo stesso Teige ad esprimersi in questo senso nei suoi scritti). Linhart (nel 1936 segretario dell'editore della rivista) obietta che in realtà all'epoca c'era piena libertà di espressione e che lo stesso Teige in un secondo momento aveva cercato di dipingersi più innocente e neutrale di quanto in realtà fosse. In effetti attorno alla collaborazione teighiana con "Praha-Moskva" e alla sua uscita dalla redazione in seguito alle polemiche legate ai processi sovietici permangono dei punti poco chiari. A noi qui interessa di più notare una sana vivacità polemica all'interno dello stesso campo pro-Teige, vivacità che si manifesterà anche in altri momenti e che registreremo nel seguito del nostro lavoro. Linhart conclude comunque con considerazioni che confermano l'esistenza di una 'linea generale pro-Teige' che avanza piuttosto compatta sui fini e le modalità, nonostante piccoli screzi interni:

La pubblicazione di questa prima antologia di tre saggi di K. Teige è davvero un atto meritevole. Ora sarà necessario pubblicare presto anche tutte le opere più importanti del resto della sua ricca produzione, ivi comprese le riproduzioni delle sue opere figurative, della sua grafica editoriale, dei suoi manifesti ecc. senza dimenticare neanche di pubblicare lo studio pionieristico di V. Effenberger a lui dedicato, insieme a una dettagliata bibliografia di tutta l'opera teighiana. È già tutto pronto per la pubblicazione. Per cui è possibile iniziare⁴⁵.

Qualche mese più tardi, sulla stessa rivista⁴⁶, è Luděk Novák (a noi già noto per i suoi interventi su "Výtvarná práce") a proporre uno sfondo più ampio della storia spirituale della Cecoslovacchia fra le due guerre, all'interno del cui quadro complessivo Teige e l'avanguardia andrebbero inseriti come uno dei tre ele-

⁴³ Linhart si riferisce a una mostra, dal titolo "Umění bojující" (Arte militante), e al relativo catalogo, in cui egli stesso ha "provato a rilevare nel contesto del drammatico sviluppo della nostra arte, in particolare nel periodo fra le due guerre, anche il ruolo svolto da Teige come pioniere comunista dell'arte moderna" (*Ibid.*).

⁴⁴ Teige 1964: 161-163.

⁴⁵ Linhart 1965: 178.

⁴⁶ Novák 1965.

menti costitutivi più importanti. Per quanto il suo autore non fosse fra i protagonisti più importanti del periodo, questo contributo si distingue per un respiro più ampio sulla questione e si propone come uno fra gli interventi più interessanti che attribuiscono all'avanguardia un ruolo centrale nella storia della cultura di tutto un paese. Esso è istruttivo anche perché sorge in diretta polemica con uno dei rappresentanti della cultura ufficiale (Vladimír Dostál) che ha sempre avuto molti problemi a riconoscere l'apporto positivo di Teige. Dostál aveva appunto espresso in un intervento su "Nová mysl"⁴⁷ il suo punto di vista poco meno che dogmatico⁴⁸ sull'apporto di Teige nella costruzione di un'estetica e nella fondazione di un pensiero progressista durante gli anni Venti e Trenta. Partendo da un altro non trascurabile recupero editoriale (gli scritti del critico marxista Kurt Konrad)⁴⁹, egli aveva ridimensionato a fronte dei meriti di un Konrad sia il pensiero teighiano (che tacciava addirittura di "rappismo" e di "esagerazioni surrealiste") sia l'eccessiva importanza data a quella scuola "idealista" che era ancora, a suo dire, lo strutturalismo praghese. A queste sopravvivenze di dogmatismo ravvisabili in Dostál Novák risponde qui ribadendo le linee generali del suo intervento alla conferenza di Liblice (novembre del '63) sulle questioni di teoria letteraria⁵⁰, dove aveva rilevato le seguenti tre linee del pensiero progressista ceco "come sorgenti vivificanti: 1. la linea della nascente estetica marxista, rappresentata da Václavek e Konrad, 2. la linea universitaria, rappresentata da Mukařovský e 3. la linea dell'avanguardia, uno dei cui rappresentanti, fra gli altri, era K. Teige"⁵¹. Novák mette in guardia da quelli che a suo parere sono i due maggiori pericoli in cui si può incappare qualora si provi a tirare le somme del pensiero artistico d'anteguerra: una tendenza al purismo di parte, per cui si attribuirebbero tutti i meriti a una sola delle tre citate linee evolutive, oppure l'eclettismo, che invece tenderebbe a mescolarle in un grande calderone (insieme ad altre suggestioni scientifiche estere), senza aver prima riconosciuto le caratteristiche e le opposizioni reciproche del pensiero marxista più stretto, dello strutturalismo, della riflessione avanguardistica.

⁴⁷ Dostál 1965. La rivista era uno degli organi di teoria politica ed economica del Comitato centrale del PCC, non si poteva dunque distinguere per discussioni artistiche particolarmente aperte o fruttuose.

⁴⁸ Oltre ai dubbi da lui ripetutamente espressi sull'apporto positivo dello strutturalismo e del surrealismo e alla sua preferenza per pensatori più inquadrati come Kurt Konrad rispetto a battitori liberi quali Teige, è il tono tutto di questo e di altri suoi interventi che non convince, nonostante ripetute menzioni della esecrabilità di fenomeni quali "culto della personalità" e "insufficienze della nostra critica post-bellica". Si vedano anche le sue polemiche con Chvatík successive all'uscita del suo *Václavek* (cf. cap. 5).

⁴⁹ È l'antologia di scritti konradiani curata da Jiří Brabec: Konrad 1963.

⁵⁰ Alla quale afferma di avere improvvisato, in quanto ospite e non relatore ufficiale. Gli interventi dei relatori sono in "Česká literatura", 1964, 2: 91-154. A pagina 149 si fa riferimento alle idee di Novák.

⁵¹ Novák 1965: 339.

Egli afferma che non si deve dunque né attribuire a una sola delle tre summenzionate “sorgenti” intellettuali alcuna priorità sulle altre (si ricadrebbe nel dogmatismo da poco superato), né fingere ingenuamente che non esistano scontri e divergenze (seppur spesso costruttive) fra le tre linee di pensiero progressista più importanti della Prima Repubblica. Da un lato si evitano così, aggiungiamo noi, eccessi celebrativi o esclusivisti quali quelli letti in Zykmond o in certi passaggi dell’apologetica teighiana e surrealista, dall’altra ci viene offerta una problematica tanto più ispiratrice quanto più ampia. Del resto si è già detto a più riprese che non ci interessa una idealizzazione aconflittuale di Teige, bensì un recupero contestuale e a largo raggio di *tutto* il pensiero progressista della Prima Repubblica. Novák prosegue dunque coerentemente in questa linea, e oltre a riconoscere quella teighiana quale una delle tre fonti ispiratrici principali del pensiero di tutto un paese e a ricordare il suo largo influsso su una intera generazione⁵², respinge le accuse di immanenza evolutiva e idealismo solitamente rivolte a Mukařovský e alla scuola praghese. Lamenta infine come siano stati trascurati, strumentalizzati o addirittura censurati anche gli scritti di marxisti più classici quali Konrad o Václavek. Soprattutto per quel che riguarda il secondo, autore di *Poesie v rozpacích* (*La poesia in difficoltà*) e *Tvorbou k realitě* (*Verso la realtà attraverso la creazione*), è vero del resto che, a causa del suo periodo più strettamente devětsiliano e della sua collaborazione agli organi editoriali dell’avanguardia negli anni Venti, i settari di partito avevano poi avuto difficoltà ad accettarlo integralmente: “Ma come avrebbe potuto essere pubblicato tutto Václavek se la sua *Poesia in difficoltà* è nei suoi tratti fondamentali influenzata dal poetismo teighiano? E la critica che Konrad fece dello strutturalismo non aveva sconcertato molti per il suo coraggio e la sua ‘liberalità’ ancora alla fine degli anni Cinquanta?”⁵³. Lo scottante problema degli interventi censori è ricapitolato subito dopo⁵⁴: “nell’epoca del dogmatismo venne infatti emessa una sentenza di condanna non solo sullo strutturalismo e sull’eredità di Karel Teige, ma fu logico che si stendesse un’ombra anche su alcuni lavori di Václavek, e la stessa antologia di Konrad ha dovuto aspettare un intero ventennio per vedere la luce”⁵⁵. È giusto dunque affrontare in modo non eclettico e non settario l’interezza dell’eredità estetica di una generazione, in quanto “in Václavek e in Konrad, in Mukařovský e in Teige abbiamo una tradizione di caratura mondiale”⁵⁶. Come affermava il grande narratore Vladislav Vančura, di cui i nazisti privarono an-

⁵² Si legga una delle sue frecciate a Dostál: “il posto di Teige nella moderna cultura ceca è semplicemente imprescindibile e già a un primo sguardo è chiaro che l’influenza di Konrad non vi si può neanche paragonare” (*Ivi*: 342).

⁵³ *Ivi*: 343.

⁵⁴ Non dimentichiamo che dopo il ’48, oltre a quelle di autori problematici come Seifert, furono censurate o adattate anche le raccolte degli scritti di Nezval e dello stesso S.K. Neumann.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

zitempo la letteratura ceca, bisogna avere di tali complessi eventi quali sono il pensiero letterario e l'analisi estetica una integrale "cognizione dei nessi".

5.4. Una voce interessante si unisce alla discussione

Per quanto si tratti di un articolo di una singola pagina è bene dedicare l'attenzione che merita alle cinque colonne scritte dal filosofo Robert Kalivoda sul settimanale dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi sotto il titolo *Karel Teige "reeditus"*⁵⁷. Con questa sorta di recensione alla riedizione dei tre saggi di Teige fa ufficialmente il suo ingresso sulla scena un altro degli studiosi che hanno svolto un ruolo fondamentale nel processo di recupero e riscoperta che stiamo analizzando. In quei mesi, insieme a Brabec, Effenberger e Chvatík, Kalivoda⁵⁸ stava curando la pubblicazione dell'opera scelta di Teige (il primo volume sarebbe uscito di lì a poco), in particolare firmando in solitaria la prefazione all'intero *corpus*. Egli si sarebbe espresso anche in altre occasioni sulle questioni che ci interessano, con interventi poi ampliati e raccolti nel suo libro *Moderní duchovní skutečnost a marxismus (La realtà spirituale moderna e il marxismo)*, uscito nel '68, ma i cui vari capitoli risalgono ad annate precedenti e sul quale avremo modo di tornare.

A quel tempo impegnato con Chvatík a preparare la riedizione dell'opera teighiana, Kalivoda riprende alcune tesi del collega dalla sua postfazione a *Il mercato dell'arte*, lodando naturalmente il lavoro suo⁵⁹ e di altri operatori culturali come Brabec e Sus, accogliendo con entusiasmo il battesimo dell'opera di riedizione e caldeggiando la sua prosecuzione, al fine di avere finalmente un quadro completo e non falsato del vero "pensiero marxista progressista". Kalivoda non si scaglia contro singoli rappresentanti della politica culturale, ma accusa *in toto* il "dogmatismo" (dal quale pensa che le storiografie ceca e slovacca si siano ormai definitivamente distaccate) di avere a lungo occultato il nucleo e gli aspetti più validi della cultura ceca del passato quarantennio. Ormai è possi-

⁵⁷ Kalivoda 1965a.

⁵⁸ Filosofo, studioso d'estetica, storico apprezzato e decorato con premi statali per i suoi studi sul periodo ussita (si veda in particolare Kalivoda 1961). Vanno ricordati almeno i suoi inizi nel gruppo surrealista praghese di Spořilov e la sua amicizia con il poeta Zbyněk Havlíček. Anche grazie allo stimolo proveniente dalle lezioni universitarie di Mukařovský egli si poté ricollegare attivamente alla tradizione dello strutturalismo, partecipando poi anche alla breve vita della rivista "Orientace", che dal 1966 diventa piattaforma del "neostrutturalismo" praghese e luogo di pubblicazione delle traduzioni da filosofi quali Adorno, Lévi-Strauss o Gadamer.

⁵⁹ Sebbene in alcuni punti non lo approvi, come quando accusa molto civilmente Chvatík di aver sottovalutato l'importanza della concezione dialettica del romanticismo in Teige, che quello considerava superata. Ma sono queste appunto dimostrazioni di una polemica libera e fruttuosa all'interno dello stesso campo dei sostenitori di Teige di cui si è già fatta menzione.

bile, nel 1965, fare di nuovo i nomi di persone, scritti e avvenimenti che rappresentavano tabù impronunciabili fino a qualche anno prima: Kalivoda loda così apertamente Bucharin quale il più rispettato ideologo della cultura comunista dei primi anni Venti, esprime la sua ammirazione per lo strutturalismo praghese, parte integrante (come rilevava già Novák) del fronte culturale di sinistra, e che proprio in quegli anni si andava rinnovando in maniera originale nella vita culturale e accademica⁶⁰. Egli giunge poi a difendere apertamente anche il surrealismo (da cui egli stesso proveniva)⁶¹ come significativo passo in avanti rispetto al poetismo sulla strada per un marxismo creativo e liberatore. In accordo con il suo interesse per le radici profonde della storia boema⁶², per l'evoluzione del pensiero libertario ed eterodosso, per l'epoca tumultuosa e feconda precedente alla battaglia della Montagna Bianca, e anticipando quel che avrebbe scritto nella prefazione all'opera di Teige⁶³, il filosofo delinea qui un approccio culturalmente articolato. Kalivoda propone infatti un'interpretazione originale quando rileva come le avanguardie ceche fra le due guerre travalicassero i confini nazionali in quanto in esse l'accento veniva posto non sulle specificità "folcloriche" e limitatamente patriottiche del carattere ceco, bensì sui valori dell'"*homo catholicus*". Vale a dire su un programma antropologico integrale e di ampia portata, fornito di echi, agganci e importanza sopranazionali. Questa caratteristica fondante differenzia a suo dire l'avanguardia da altri due momenti basilari della coscienza culturale ceca: la Rinascita Nazionale dei vari Dobrovský, Jungmann e Palacký, e similmente la cultura umanistica ceca precedente alla battaglia della Montagna Bianca del 1620.

Per quanto impensabile ancora cinque anni prima, è breve il passo che, partendo da queste considerazioni generali, lo porta ad affermare che Teige è una delle figure più importanti della cultura ceca *tout court*:

Teige perciò non è solo una delle grandi figure della storia spirituale ceca moderna. Per la forza del suo intelletto, per l'ampiezza rinascimentale del suo campo di interessi culturali, per la portata mondiale della sua opera, e non per ultimo poi anche per la saldezza del suo carattere, egli è una delle grandi figure della storia spirituale ceca in assoluto⁶⁴.

⁶⁰ Imprescindibile punto di riferimento del recupero strutturalista è la raccolta *Struktura a smysl literárního díla*, pubblicata nel 1966, su cui ritorneremo e in cui Teige è citato più volte.

⁶¹ A partire dal 1942 si riunì a Spořilov, nella parte sud-orientale di Praga, il gruppo di surrealisti che poi prese il nome da quel quartiere. Ad essi appartenevano lo stesso Kalivoda e almeno due artisti che, dopo lo scioglimento del gruppo, continuarono nell'attività di quella corrente, Libor Fára e Zbyněk Havlíček.

⁶² Kalivoda è autore fra l'altro di *Husitská ideologie* (Kalivoda 1961), libro per il quale ottenne il premio di Stato per la letteratura scientifica.

⁶³ Alcuni passi sono presenti in forma identica in questo articolo-recensione e nella prefazione, finita di scrivere del resto già nel novembre del 1964.

⁶⁴ Kalivoda 1965a.

Siamo ben oltre la semplice correzione delle “distorsioni” dell’epoca del culto, e al di là del pur giusto “risarcimento dei debiti” nei confronti di Karel Teige: invero si mettono forse qui le radici per un opposto (a volte anch’esso non troppo meditato) ‘culto della personalità di Teige’. In quel dato frangente storico era altamente necessario sfruttare al massimo la libertà parzialmente riconquistata, e controbilanciare magari anche con iperboli di questo tipo la massa di falsità gettate addosso al pensatore negli anni precedenti. È però opportuno attirare nuovamente l’attenzione su uno dei problemi che ciclicamente si ripresentano nel corso di questa nostra analisi, vale a dire l’eccesso di zelo apologetico (quasi una certa tendenza alla santificazione) contro la quale gli stessi curatori della sua opera, almeno a parole, ci metterebbero in guardia. A noi preme invece che venga valutata storicamente e in modo ragionato l’opera di un intellettuale non privo di contraddizioni, motivo per cui è opportuno tenersi lontani da eccessi elogiativi uguali e contrari alle campagne calunnatorie dei primi anni Cinquanta.

E in cosa consisterebbe la *specificità*, l’apporto alla cultura ceca e mondiale di una personalità fino a poco prima maltrattata dalla critica? Kalivoda sostiene che proprio l’arte moderna degli anni Trenta (ancor più che il primo poetismo e gli anni Venti) rappresenta il momento più alto del pensiero progressista del suo paese, dello sviluppo marxista creativo e antidogmatico. Proprio gli anni Trenta si oppongono per la loro non-schematicità all’approccio nichilista con cui i liquidatori culturali del partito si erano sforzati di negare ogni valore a tutti gli “ismi individualisti, formalisti e piccolo-borghesi”. E a quel decennio, dice ancora Kalivoda, la rinascenza cultura marxista contemporanea deve riallacciarsi con piena coscienza, perché è innegabile che le idee propagate con grande libertà intellettuale dall’“ideologo e teorico principale dell’epoca” siano la parte più viva della tradizione della Repubblica Cecoslovacca. Come in molti altri momenti a noi già noti della letteratura apologetica teighiana vengono qui rammentati il suo sostegno alla svolta bolscevica del 1929, i suoi meriti nella propagazione della cultura sovietica e il carattere genuino e non deviato del suo pensiero comunista: il suo sarebbe infatti un marxismo libero, ma allo stesso tempo autentico, e soprattutto genuinamente leniniano. Il pensiero di Teige è definito come funzionalmente dialettico, tanto che l’autore dell’articolo si spinge a definirlo “un marxista ortodosso”. Non condividiamo alcune delle opinioni che il Kalivoda del ’65 poteva (e forse in parte doveva) esprimere, e abbiamo molti dubbi in particolare su questa sua ultima definizione, in quanto in generale limitante e ai tempi d’oggi pericolosa per il suo massimalismo. Ma non possiamo che concordare con l’attribuzione di valori prettamente *anti-dogmatici*, diremmo eugenetici e purificanti (secondo la stessa terminologia poetista), al pensiero del miglior Teige.

Nelle fasi più mature, si legge ancora nell’articolo, la sua analisi marxista rappresenta uno degli esempi forse più vicini alla realizzazione della liberazione fisica e spirituale dell’uomo che Marx auspicava. O per lo meno ciò è riscontrabile nei suoi testi più meditati degli anni Trenta e nelle sue espressioni più libere sia dall’entusiasmo dichiarativo dei primi manifesti, sia dalle inevitabili distorsioni dovute all’urgenza della lotta politica. Teige non è mai stato un so-

ciologo “volgare” dell’arte, non ha mai incatenato in modo servile le espressioni spirituali della creatività umana alla sfera economica, e con la sua concezione del romanticismo rivoluzionario, scrive ancora Kalivoda, ha superato sia il meccanicismo plechanoviano, sia l’“illuminismo” di un teorico come Lukács.

Pur senza esplicitare i nomi, Kalivoda dichiara ridicole e senza fondamento le accuse rivolte all’epoca del culto della personalità contro il teorico, che era stato definito “spirito maligno della cultura ceca”, nonché “cosmopolita sradicato”. Al contrario è anche a lui che si deve (è il concetto caro a Kalivoda di *specificità culturale* dell’avanguardia) se la cultura ceca fra le due guerre si è distinta per una “profondissima autoriflessione marxista”, per una maggiore chiarezza e continuità che invece mancarono ad altre culture prominenti della sinistra mondiale, come la russa e la francese. Rispetto all’accettazione del marxismo, tarda e limitata, da parte dei surrealisti francesi e alla precoce resa dei conti staliniana nel campo sovietico, agli inizi degli anni Trenta è solo in Cecoslovacchia che Teige e compagni avevano proceduto sulla strada di un marxismo creativo, anche grazie alle proprie radici, saldamente inquadrato nell’arte proletaria. Grazie alla sua continuità nella fedeltà a marxismo e spirito modernista *insieme* Teige avrebbe persino riconosciuto fra i primi il veleno stalinista nella società sovietica⁶⁵. Facendo perno su questa sua coerenza non intaccata neanche dal terremoto stalinista egli avrebbe contribuito per diversi decenni a introdurre valori di risonanza mondiale nell’alveo della cultura del proprio paese, rendendola parte integrante del campo artistico internazionale non per mezzo di particolarismi campanilistici, ma con l’universalità del suo spirito (l’“homo catholicus”, integrale, nella pienezza e concretezza dei suoi slanci spirituali propugnato fin dai tempi del poetismo).

5.5. La riscoperta degli scritti sul cinema

Mentre gli operatori culturali, i protagonisti del mondo accademico e i filosofi, pur nella diversità della loro formazione e mettendo in risalto aspetti diversi dell’eredità teighiana, ricostruiscono il contributo critico e riabilitano il lato politico o più generalmente antropologico del teorico del poetismo, anche i suoi continuatori sul piano più strettamente artistico proseguono nella loro attività di recupero. Per le mostre destinate a rimetterne in primo piano l’attività surrealista più propriamente detta si sarebbe dovuto aspettare ancora qualche mese, ma accanto all’imprescindibile e attivissimo Effenberger vi sono altri rappresentanti del movimento che danno il proprio contributo. Uno di questi è il poeta surrealista Petr Král, che nel settembre del ’65 tiene al padiglione Mánes

⁶⁵ Il che, come abbiamo già avuto modo di notare, non corrisponde al vero, in quanto per lo meno Závěš Kalandra e i suoi più stretti collaboratori si erano ben presto (e prima di un Teige piuttosto titubante) scagliati contro la prassi anticulturale sovietica e contro i processi-spettacolo. Si vedano Kalandra 1994 e Bouček 2006.

una lezione che fa il punto sull'interesse teighiano per le nuove forme espressive del secolo moderno, in particolare per il cinema e le sue implicazioni nella nuova gerarchizzazione delle discipline artistiche delineatasi negli anni Venti. La lezione sarebbe poi stata stampata l'anno seguente nel volumetto *Karel Teige a film*⁶⁶ (*Karel Teige e il cinema*), nel quale serve da prefazione alla raccolta operata da Král degli scritti teighiani più importanti sul cinema e sulle sue relazioni con le altre arti e con la società. Al momento dell'uscita del libro (pubblicato con veste tipografica piuttosto modesta⁶⁷ dall'Istituto cinematografico statale) la prefazione-lezione è preceduta dalla seguente dedica: "A Vratislav Effenberger, senza il quale – così come tante altre cose – non ci sarebbe nemmeno questo studio, dedica l'autore", a testimonianza di una riconosciuta posizione centrale di Effenberger nella continuazione della tradizione del pensiero teighiano, surrealista e non⁶⁸.

Petr Král era uno dei rappresentanti del rinascendo movimento surrealista, che si era manifestato già negli anni Cinquanta con iniziative semiclandestine e 'pubblicazioni inedite'⁶⁹, e allo stesso tempo, grazie alla sua formazione cinematografica, aveva le competenze per occuparsi di questo aspetto della produzione teighiana (aveva studiato drammaturgia alla famosa Facoltà di studi cinematografici e televisivi di Praga, la FAMU). Sebbene gli scritti del teorico praghese sul cinema non rappresentino forse il settore di indagine in cui egli è giunto alle

⁶⁶ Král 1966. Già nel '64, sul mensile di critica cinematografica "Film a doba", Král aveva scritto una recensione parzialmente critica sul lavoro editoriale di Květoslav Chvatík concernente i tre saggi di *Jarmark umění*. Per una riabilitazione integrale del teorico bisognava, secondo quanto da lui scritto, non fermarsi alla componente sociologica della sua opera, ma dar spazio ai momenti psicologico ed estetico, e soprattutto trovare spazio editoriale alla famosa lezione di Effenberger. Dopo aver lamentato che "in particolare la postfazione di Chvatík paga un eccessivo dazio alle tendenze che accentuano nel sistema concettuale teighiano proprio quei momenti che appaiono essere i meno problematici in assoluto", egli conclude con l'augurio che vengano rieditati appunto anche gli scritti cinematografici di Teige, per quanto essi non compongano la parte centrale del suo pensiero (Král 1964: 502).

⁶⁷ È un testo scritto a macchina e composto senza particolari pretese grafiche (totalmente assenti le immagini), per la cui povertà visiva lo stesso Král si scusa nelle osservazioni conclusive, spiegando ad esempio che i diversi tipi di sottolineatura presenti corrispondono ai corsivi o ai neretti degli originali. Non è indicata la tiratura, che però supponiamo modesta.

⁶⁸ Král 1966: 2. E del resto, a pagina 6 dell'introduzione, Král non dimentica di citare e lodare la lezione di Effenberger del '63, e la preparazione della pubblicazione delle opere teighiane, cui partecipa lo stesso suo collega surrealista.

⁶⁹ Si vedano ad esempio le cronologie contenute in Dvorský, Effenberger, Král 1969: 280-288, o quelle contenute nel catalogo della mostra Bydžovská, Srp 1996. Fra i vari contributi in prima persona di Petr Král si annoverano la partecipazione agli almanacchi inediti *Objekt 4* e *Objekt 5*, l'opera teatrale *Nebezpečné domy* scritta con Effenberger o ancora la registrazione magnetofonica di poesie, che va sotto il nome di *Antologie 1962*.

deduzioni più originali, è pur vero che la fascinazione assoluta di quasi tutte le avanguardie (e *in primis* del poetismo ceco) per le nuove forme di espressione artistica aveva dato origine a una serie di iniziative filmiche, creative o pubblicistiche, da parte di una buona fetta degli artisti del Devětsil. Ciò autorizza senz'altro Král a dedicare una lezione specifica ai numerosi interventi saggistici con i quali, a partire dal 1922, Teige aveva espresso il suo entusiasmo per lo slapstick americano e i film avventurosi (Fairbanks su tutti), e più tardi per la "cinematografia del fatto" sovietica o per i puri giochi di luci e forme delle avanguardie occidentali. Ma, come per buona parte degli intellettuali degli anni Venti di tutte le latitudini, l'artista che più conquistava gli animi e che convinceva a considerare l'ancora giovane settima arte come degna di approfonditi studi era Charlie Chaplin, a cui Teige dedicò sempre molte lodi e sul quale Petr Král nella sua lezione-introduzione scrive cose non banali.

Non sappiamo quanto differisca dalla lezione tenuta al Mánes, ma la versione a stampa a nostra disposizione non spicca per uno stile particolarmente limpido (risultato forse di un non riuscitissimo adattamento alla forma scritta). Tuttavia alle pagine di Král non si può negare il vigore di un approccio sanamente polemico, lontano da lodi esagerate, pronto a segnalare incomprensioni e passi falsi, ma capace al tempo stesso di un tentativo piuttosto riuscito di attualizzazione filologica. Vi vengono evidenziati infatti i limiti dei saggi filmici di Teige, dovuti anche all'epoca in cui erano stati scritti, ovvero un periodo in cui la critica cinematografica non aveva ancora raggiunto le sue forme più mature. Král osserva poi che in essi si ripetono spesso intere formulazioni, per cui non sempre il loro contributo è innovativo: sulla base di questi criteri egli ha operato una cernita di circa 150 pagine di antologia, che comprende nella sua quasi totalità il libro *Film del 1925*⁷⁰, le considerazioni sui danni arrecati al cinema 'puro' dal sonoro (*Divadlo a zvukový film*, "Il teatro e il cinema sonoro"), alcuni ritratti di classici del cinema sovietico pubblicati sulla "Tvorba" diretta ancora da Julius Fučík nel 1930 (Ejzenštejn, Pudovkin)⁷¹, e due fra i tentativi di sceneggiatura per poesie cinematografiche operati da Teige come contributo diretto alla nuova arte⁷².

Il saggio králiano cerca di inquadrare storicamente l'euforia cinematografica di quelle che egli definisce in modo affascinante "avanguardie postapolli-

⁷⁰ Pubblicato da Václav Petr a Praga, come primo volume della collana "Radost ze života", contiene i primi scritti di Teige su Chaplin, le comiche del muto, il cinema ceco, oltre al suo primo scritto in assoluto sulla settima arte, *Foto Kino Film*, che era stato stampato per la prima volta nell'almanacco "della nuova bellezza" *Život*, nel '22. Proprio questo articolo manca nell'antologia di Král, e si può recuperare in Teige 1966a: 64-89.

⁷¹ In italiano si vedano gli articoli tradotti in Teige 1982a: 166-188.

⁷² Per un'analisi in italiano dei testi filmici teighiani si veda Dierna 1998, mentre una raccolta significativa dei contributi degli artisti d'avanguardia alla scrittura di sceneggiature filmiche è presente in Hradská 1976. Interessante è anche quanto su Teige è scritto in Bregant 1992, che fra l'altro loda il "valore pionieristico" di questa introduzione di Král.

nairiane”: “La cosiddetta avanguardia poetica ceca, della quale Karel Teige fu il fenomeno e il teorico di punta, fin dall’inizio nutrì nei confronti del cinema un interesse più che fervente [...] E neanche Teige sfuggì all’ammaliante suggestione delle immagini cinematografiche”⁷³. Král rievoca i ruggenti anni Venti, in cui regnava un’⁷⁴“euforia folle, avventata, ma intensa [...] erano anni di prosperità [...] anni felici e promettenti di poeti, profeti autoproclamati, stelle dello sport e meri ciarlatani”⁷⁴. Ricordando le numerose citazioni delle stelle dello schermo nelle composizioni dei poeti del Devětsil, egli afferma giustamente: “Anche la cinematografia è intesa soprattutto come una delle gioie inesauribili del mondo civilizzato, come una magnifica fonte di energia vitale”⁷⁵. Poi lascia la parola allo stesso Teige:

Amiamo in modo appassionato queste moderne fantasmagorie, che offrono ai nostri occhi una vita integrale libera e attiva in tutte le sue manifestazioni, ma comunque senza un parassitario naturalismo descrittivo e parafrastico [...] È nato da poco epperò può elencare con vanto tutta una serie di nomi celebri: Charlie Chaplin, il più grande e il più celebre spirito dell’epoca, Fairbanks, la Pickford [...] che la storiografia futura porrà accanto agli altri eroi dell’umanità [...] Il cinema rivela con i fatti una nuova concezione dell’‘arte’, che supera le tradizionali frontiere proprie dell’arte e non è un’arte presa dalla vita e fatta per la vita, come raccontano gli ideologi, bensì è la vita stessa⁷⁶.

Leggiamo poi qui ancora una delle citazioni da Teige più segnate da quella incondizionata adorazione ‘naïve’ per la decima musa, per la quale il teorico era solito utilizzare paragoni iperbolici e dichiarazioni distanti dall’*amplomb* della letteratura scientifica. Quella di Teige era una critica cinematografica che potremmo definire lirica, forse barocca, segnata da uno slancio massimalista che comunque, come nota lo stesso Král, esorta gli studiosi a una riflessione critica più pacata che sappia inquadrare nel contesto storico tali affermazioni assolutizzanti del teorico:

Il cinema è la vera enciclopedia della nuova arte, spettacolo universale e insegnamento universale: esultiamo e giubiliamo nel cinema! È la Betlemme da cui sorge la salvezza dell’arte nuova. Dal cinema, che è l’unica arte popolare (siamo consapevoli che la parola arte non è in questo caso il termine corretto) sorgerà l’arte del futuro [...] Il cinema [...] è una poesia nel bel mezzo del mondo [...] è esempio e prototipo di tutta l’arte nuova⁷⁷.

Come osserva Král, questa fede assoluta nel potere lirico e conoscitivo del cinema è legata a una fase dell’attività teighiana in cui egli non aveva ancora

⁷³ Král 1966: 5.

⁷⁴ *Ivi*: 6-7.

⁷⁵ *Ivi*: 8.

⁷⁶ *Ivi*: 8-9. Sono citazioni tratte dall’articolo “Umění dnes a zítra” (Teige 1922b).

⁷⁷ Král 1966: 9.

elaborato razionalmente lo slancio rivoluzionario avanguardistico, e nella quale tendeva invece a semplificare la complessa dialettica dell'arte filmica con un volontarismo che armonizzasse a forza di esclamazioni entusiastiche un ben più complesso mondo artistico e sociale.

E in effetti dopo queste pagine introduttive il discorso di Král si trasforma gradualmente in una sorta di risposta polemica a distanza alle tesi teighiane funzionalistiche e puriste sull'arte filmica. Dalla sua posizione di membro della nuova generazione surrealista, critica rispetto alla prima fase degli anni Trenta alla quale comunque inevitabilmente si riallaccia, Král esplicita qui un atteggiamento sempre più problematico nei confronti di idee teighiane quali "purezza funzionale", essenzialità "dei mezzi opto-fonetici" della nuova arte, evoluzione deleteria del cinema per colpa del "teatro filmato naturalista", e sottolinea (al pari di Sus ed Effenberger) come le sue concezioni si fossero arricchite di una maggiore dialetticità solo a partire dagli anni Trenta. Solo avvicinandosi al momento della sua accettazione del surrealismo dunque Teige era andato allontanandosi dai tratti eccessivamente puristici della sua originaria visione del cinema. Da buon surrealista Král cita e contrappone a Teige le opinioni di un Dalí o di un Breton, e sostiene che anche i più narrativi Spielfilm possono scatenare, grazie alla sequenza di riprese apparentemente realistiche di oggetti e persone, una forza magica di realizzazione poetica:

Non c'è forse bisogno di sottolineare quale ruolo importante per la valutazione di quella successione onirica di immagini meravigliosamente concrete e al contempo irreali che il cinema dipana davanti allo spettatore ricopra perciò nella coscienza umana proprio quel profondissimo insediarsi di oggetti e fenomeni reali [...] che è divenuto il punto centrale di interesse del surrealismo bretoniano⁷⁸.

È pur vero che, dopo la sana immersione nella lotta sociopolitica 'reale', portata avanti nei suoi scritti sulla sociologia dell'architettura a cavallo fra gli anni Venti e Trenta, Teige aveva parzialmente abbandonato i suoi eccessi celebrativi dei primi tempi e si era dedicato all'analisi economica del cinema come sistema produttivo e parte integrante della creazione commerciale capitalistica⁷⁹, o ancora che si era ricreduto circa la superiorità del film puro e astratto a favore di un più accentuato valore dell'immaginazione associativa. Ma ormai, passati gli anni del più vivace entusiasmo poetistico, Teige non aveva più avuto tempo e occasione per dedicarsi molto alle pellicole cinematografiche.

In complesso dunque le pagine di Král ridimensionano alquanto il valore assoluto del Teige critico cinematografico, e rilevano il paradosso per cui, proprio mentre la sua scrittura filmica si andava affinando e il suo pensiero si liberava dalle esagerazioni puristiche, quegli smise del tutto di scrivere sul cinema. Una volta diventato surrealista egli si era dedicato poco all'arte cinematografica, e tanto meno alle sue realizzazioni prettamente surrealiste: e uno dei rimproveri

⁷⁸ *Ivi*: 21.

⁷⁹ Si veda ad esempio Teige 1930b.

che Král gli fa è di non aver avuto sempre il giusto fiuto per i migliori prodotti della settima arte. Il suo gusto non gli aveva permesso di apprezzare la drasticità di opere quali *Un chien andalouse*⁸⁰, e gli aveva fatto preferire un Douglas Fairbanks o un Harold Lloyd a un gigante quale Buster Keaton. Ancora una volta per colpa, a sentir Král, dei principi assolutizzanti del purismo funzionale da cui si era fatto guidare, o di una eccessiva, quasi positivista, fede nell'onnipotenza della conoscenza scientifica, nella possibilità di una fattografica, documentale interpretazione oggettiva della realtà filmata.

Nonostante queste (spesso giustificate) critiche alla visione teighiana del cinema, Král non può esimersi dall'attribuire le lodi che spettano agli "articoli vecchi più di un quarto di secolo del 'non professionista' Teige", i quali "ancora oggi si distinguono per un livello culturale superiore alla maggior parte degli odierni testi cechi e slovacchi, i cui autori si considerano specialisti di cinema"⁸¹, per concludere la sua lezione con le seguenti parole:

E comunque in conclusione anche nel 'lascito' cinematografico di Teige vorrei in fondo evidenziare e rilevare soltanto una cosa: vale a dire proprio la sua integrità e la sua coerenza [...] che sole possono a distanza di tempo fornire una reale giustificazione, all'interno del concreto ruolo polemico che hanno avuto nella loro epoca, per le sue scoperte parziali e i suoi errori⁸².

5.6. Alcuni documenti ampliano il discorso

Si accennava in apertura di capitolo a documenti e pubblicazioni che in questo 1965 ampliano la discussione, rendendola più ricca e meno astratta di quanto si potrebbe temere. Oltre alle vicende riguardanti la riproposizione ufficiale di quella cosiddetta "entartete Kunst" invisa tanto al fascismo quanto ai più miopi difensori dell'arte "realista" (delle relative mostre si parlerà nel capitolo seguente), attirano la nostra attenzione alcuni contributi pubblicati sulla rivista "Česká literatura". Almeno un paio di essi, riguardanti la sezione morava del Devětsil, vanno registrati subito nel primo numero di gennaio, mentre un altro riguarda la pubblicazione di una corrispondenza cruciale come quella tra Jiří Wolker e Teige, e risale all'ultimo volume dell'anno, uscito nel mese di novembre.

I tre articoli testimoniano di un innegabile spazio d'azione che la rivista della sezione letteraria dell'Accademia delle scienze si era ritagliato, nonostante la direzione fosse ancora intestata a Ladislav Štoll e la libertà di espressione non fosse totale. Essi confermano inoltre la tendenza a toccare anche lati meno

⁸⁰ Il cortometraggio d'esordio di Luis Buñuel (1928), scioccante per l'epoca (e non solo per l'epoca) tentativo di collaborazione fra due menti eccentriche quali quella del regista spagnolo e quella di Salvador Dalí.

⁸¹ Král 1966: 6.

⁸² *Ivi*: 39.

nevralgici del tema “avanguardia”, il che permette di proporre un panorama più sfaccettato e di evitare toni esacerbati sulle questioni ideologiche più delicate. Al contrario i tre testi che qui accorpriamo su base tematica si distinguono per un buon taglio storico-filologico, si basano su salde documentazioni (corrispondenze private, annate di riviste dell'avanguardia, atti di riunioni...) e rappresentano anch'essi, seppur in modo indiretto, una convincente smentita ai semplicanti cliché anti-teighiani e anti-avanguardistici che avevano imperato negli anni Cinquanta (primo fra tutti l'artificiale opposizione Teige-Wolker). Nel primo di essi, *K historii Brněnského Devětsilu (Per una storia del Devětsil di Brno)*⁸³, Jaroslav Bílek presenta un sunto della propria tesi di laurea, discussa a Brno nel 1964. Egli illustra la fondazione della sezione morava del Devětsil (15 dicembre 1923), i suoi rapporti con la centrale praghese (soprattutto la dipendenza quasi completa dell'organizzatore moravo Artuš Černík dalle ispirazioni di Teige), i legami con il resto della vita culturale brnense (i circoli proletari, il gruppo letterario, più conservatore, Literární skupina), e la nascita della rivista “Pásmo”, primo organo di stampa del Devětsil tutto. Subito dopo nello stesso numero Oleg Sus presenta lo statuto di fondazione dello stesso Devětsil di Brno in *Z dokumentů Brněnského Devětsilu (Dai documenti del Devětsil di Brno)*⁸⁴. Egli limita qui le sue ben note capacità espositive ed esegetiche ad un paio di paginette introduttive, ma ad ogni modo illustra con interessanti spunti di riflessione⁸⁵ l'atto legale fondante di questa entità, formalmente indipendente, ma molto legata all'originale praghese.

Il terzo dei tre contributi consta poi nella pubblicazione della corrispondenza privata fra Teige e il poeta Wolker, negli ultimi anni della sua breve esistenza tormentato da problemi di salute sempre più gravi e spesso costretto a prender parte alla vita intellettuale della capitale solo a distanza. Egli vi partecipava comunque con vivo interesse, come testimoniano le sue missive del 1922. Artur Závodský, nel sesto numero di “Česká literatura” pubblica appunto nella sua completezza le lettere fra i due artisti (fino ad allora inedite), conservatesi al PNP di Praga (quelle indirizzate a Teige) e al Museo etnografico di Prostějov (quelle indirizzate da Teige all'amico)⁸⁶.

Lo scambio di missive di lavoro, informative, a volte prettamente personali, copre un periodo cruciale della collaborazione fra i due personaggi, che comprende l'ingresso di Wolker nel Devětsil (dichiarato nel maggio del '22), la sua collaborazione più stretta con Teige (la lezione-manifesto *L'arte prole-*

⁸³ Bílek 1965.

⁸⁴ Sus 1965.

⁸⁵ Sus ci ricorda che il primo presidente ne fu il ben noto Bedřich Václavek, un comunista di saldi principi e non certo un 'individualista debosciato', che la lingua dell'organizzazione internazionale era il ceco, ma che in caso di rapporti ufficiali con membri stranieri doveva venire utilizzato il loro idioma. Degna di nota è anche la gravità con la quale sono delineati i limiti imposti ai membri riguardo alle pubblicazioni esterne e tutta la casistica delle eventuali espulsioni o cessazioni di collaborazione.

⁸⁶ Závodský 1965.

taria, letta nel marzo dello stesso anno) e ancora uno degli episodi cardinali di rottura, l'uscita del poeta di Prostějov dall'unione artistica capitanata dal suo amico (gennaio 1923) a causa di divergenze ormai troppo ampie su alcuni fenomeni letterari, sulla concezione della poesia proletaria e sull'impegno artistico rivoluzionario. Come tiene a precisare Závodský questa scissione, per quanto rilevante, aveva causato un reale raffreddamento nei rapporti fra i due, ma senza interromperli; né tanto meno era degenerata fino ai toni di avversione che Štoll aveva montato nel suo *Trent'anni di lotte*, fonte di tutte le deformazioni astoriche nella letteratura concernente i rapporti fra i due artisti cechi. Va infatti ricordato che Wolker abitò per un certo periodo proprio dai Teige nella ormai mitica via Černá, e (come risulta dalla lettura di questa ben poco ufficiale corrispondenza) in una certa fase della sua vita si era sentito davvero tutt'uno con il Devětsil, fianco a fianco con i vari Seifert, Hořejší, Honzl, Černík, e solidale con le loro lotte e attività. A ulteriore testimonianza di un rapporto tutt'altro che di inimicizia vengono qui stampate anche alcune sentite lettere del teorico alla famiglia dell'ormai defunto poeta, le quali "Concludono l'amicizia dei giovani artisti con un eccezionale atto di riconoscimento della grandezza di Jiří Wolker da parte di Teige"⁸⁷.

Scorrendo lettera dopo lettera si rafforza l'impressione di una naturalezza e di una comunione di sforzi che, soprattutto prima della rottura professionale, univano i due amici anche su questioni minute o quotidiane: si legga Wolker che prega Teige di aiutarlo a rimandare la leva, che gli manda cartoline dalla Dalmazia o che si informa sull'avvenuto pagamento di una rata dell'affitto. La quasi stupita mestizia con cui Teige accoglie la notizia della rottura di una collaborazione che prometteva di essere fruttuosa⁸⁸, nonché la sua rispettosa insistenza affinché il poeta rimanga in qualche modo in contatto con il Devětsil, ci dipingono una situazione di sincero sbigottimento, che poco tempo dopo si incanala nuovamente con naturalezza lungo i precedenti binari di consonanza quasi fraterna. È infatti probabilmente dell'aprile '23 una delle prime cartoline del teorico in cui gli accenti ritornano quelli di sempre e alla quale il già allettato Wolker deve rispondere di essere seriamente malato e di doversi prendere un periodo di pausa da possibili nuove collaborazioni ("pausa" che purtroppo sarebbe durata fino alla sua morte, occorsa il 3 gennaio 1924). Teige, ormai abbondantemente dopo l'uscita del suo compagno dal Devětsil, continua con i toni di attenzione per il malato ("Caro compagno Wolker", "Caro amico mio", "Caro amico" nelle intestazioni), e con la speranza che egli possa tornare a contribuire con il suo talento poetico alle iniziative del gruppo degli artisti moderni praguesi gli manda libri⁸⁹, informazioni e auguri di guarigione.

⁸⁷ *Ivi*: 506.

⁸⁸ Lettera a Wolker del 24 gennaio 1923 (*Ivi*: 525).

⁸⁹ Si tratta della sua monografia sullo scultore sovietico Aleksandr Archipenko, uscita nel '23. Si confronti la lettera dell'8 novembre 1923, l'ultima che Wolker scrisse all'amico (*Ivi*: 531).

Di un certo effetto è poi la scelta del curatore di questa corrispondenza di riportare in chiusura la lettera di condoglianze spedita dal Devětsil alla madre del defunto Zdena (“Nel nostro profondo dolore è per noi unica consolazione la consapevolezza che con il suo lavoro poetico, che diventa una delle pietre angolari dell’edificio della moderna arte ceca, egli vive perennemente in mezzo a noi”)⁹⁰ e una missiva privata di Teige alla stessa madre, in cui egli afferma che la lettura della raccolta di opere di Wolker “ravviva [...] i bei ricordi del caro amico scomparso, poeta vigoroso e raro cuore umano”⁹¹. Con le quali parole si chiude forse in modo definitivo la voragine di calunnie e invenzioni costruite da personaggi della risma di Ladislav Štoll.

⁹⁰ 4 gennaio 1923 (*Ivi*: 532).

⁹¹ 20 giugno 1923 (*Ivi*: 532-533).

6. Il periodo d'oro

Nella Cecoslovacchia dei primi anni Sessanta era diventato possibile fare passi importanti in direzione di un recupero sempre più ampio di quelle correnti di arte figurativa che nel decennio precedente erano state messe al bando perché considerate formaliste, incomprensibili alle masse o addirittura degenerate. Le riviste specializzate (ma anche quelle che di arte si occupavano occasionalmente)¹ stampavano con maggiore libertà riproduzioni di autori cubisti, astrattisti o surrealisti, accompagnando con analisi ed echi pubblicistici le contemporanee esposizioni organizzate nelle gallerie della repubblica. Come già fatto nei capitoli precedenti occorre ribadire che questo processo di liberalizzazione non fu semplice, né tanto lineare, neanche per quel riguarda l'arte non letteraria. Così come accadeva in altri campi d'azione bisognava stare attenti a non forzare i tempi e le modalità di recupero, cercando sempre di giustificare dal punto di vista teorico l'accettabilità di tale o talaltro esponente dell'arte non accademica, all'interno di un contesto culturale in via di ridefinizione che offriva solo spazi limitati. Così come in altri campi della produzione culturale era sempre possibile un intervento censorio delle autorità, che colpiva in modo tanto più casuale ed inspiegabile in quanto la griglia di criteri del regime era diventata meno netta e lo stesso regime era preso da preoccupazioni sempre più pressanti sul piano economico e sociale.

In particolare nel 1964 venne allestita una delle iniziative di maggior respiro ai fini di un effettivo recupero dell'arte fantastica, vale a dire la mostra organizzata da Věra Linhartová² e František Šmejkal³ dal titolo "Imaginativní

¹ Oltre a "Výtvarná práce", alla cui importanza abbiamo già dedicato alcune pagine, si citeranno fra le altre "Umění", "Výtvarné umění", ma anche "Knižní kultura" o il settimanale "Literární noviny" in cui erano spesso riprodotte opere d'arte non realistica e sul quale erano ospitate discussioni su temi di estetica ed arte contemporanea.

² Autrice fra le più originali della prosa ceca, nota per il suo stile antinarrativo e sperimentale, messo in atto fin dalle sue prime opere (*Meziprůzkum nejbliž uplynulého*, 1964, in italiano uscito come *Interanalisi del fluito prossimo*, e *Prostor k rozlišení*, 1964). Di formazione storica dell'arte, poi membro del nuovo surrealismo praghese (partecipò fra l'altro all'almanacco Objekt 5), si dedicò contemporaneamente all'attività galleristica e a quella narrativa. Dopo l'uscita dalla repubblica avvenuta nel '68 visse prevalentemente in Francia e cominciò ad occuparsi sistematicamente anche di arte orientale.

³ Šmejkal nel 1965 aveva pronta la sua tesi di dottorato, dal titolo *Devětsil*, che non venne mai pubblicata in volume, ma al lavoro sulla quale dobbiamo i suoi ripetuti

malířství 1930-1950” (La pittura immaginativa 1930-1950). Teige v’era anch’egli rappresentato, ma per la prima esposizione a lui interamente dedicata si sarebbe dovuta aspettare ancora una volta l’iniziativa dell’inesauribile Vratislav Effenberger, che di lì a poco avrebbe dato alle stampe anche due minuti, ma interessanti cataloghi che avevano nel teorico dell’avanguardia praghese il loro punto di riferimento principale⁴. È proprio attraverso questa ‘porta figurativa’ che entreremo nel 1966, annata ricchissima di eventi teighiani.

6.1. Alcuni prodromi figurativi

La mostra dovuta al lavoro organizzativo di Šmejkal e della Linhartová fu installata nella Galleria Aleš della Boemia Meridionale di Hluboká nad Vltavou, cittadina nel sud della repubblica non lontana da České Budějovice, ma non era aperta al grande pubblico. In una forma leggermente variata essa fu però riproposta nei mesi estivi del 1964 anche a Praga, con il titolo di “K výtvarné problematice třicátých let” (Sulla questione dell’arte figurativa degli anni Trenta), nelle sale del Museo delle arti applicate. Sulla scia di questi eventi rompighiaccio nel 1965 uscì un numero della prestigiosa rivista “Umění” interamente dedicato al tipo di arte che i due studiosi avevano cercato di riportare alla ribalta. Sul numero 5 della rivista dell’Istituto per la teoria e la storia dell’arte cecoslovacca troviamo raccolta una decina di interventi di tenore e ampiezza diversi, ma tutti riguardanti il ruolo e la valutazione dell’arte cecoslovacca degli anni Trenta. Come apprendiamo dall’introduzione redazionale il 2 settembre 1964 l’Istituto aveva organizzato una conferenza sul tema, e sebbene non ne siano la trasposizione letterale, i contributi stampati su “Umění” si rifanno a quelli letti dai vari studiosi in tale occasione, mentre gli articoli di Šmejkal e della Linhartová sono proprio i testi usciti sul catalogo della loro mostra di Hluboká nad Vltavou. La redazione ricorda inoltre i primi passi fatti per l’apertura della discussione sulle pagine della rivista nei quattro anni precedenti, e rammenta alcune mostre che avevano già presentato vari contributi parziali all’arte moderna cecoslovacca (si citano le esposizioni di materiali di Zrzavý, Tichý o del Gruppo 42)⁵.

interessanti interventi sulla materia. Lo stesso studioso anche in seguito si riproporrà come interprete dell’arte moderna e nella seconda metà degli anni Ottanta approfitterà di una situazione meno proibitiva rispetto agli inizi della normalizzazione per pubblicare il catalogo di una mostra sull’arte figurativa del Devětsil ed alcuni articoli sull’avanguardia.

⁴ Come abbiamo scritto precedentemente era stato proprio Šmejkal a recensire su “Výtvarná práce” una prima, limitata e periferica, esposizione pubblica dei *collages* di Teige, nella mostra tenutasi a Soběslav nell’autunno del ’63.

⁵ Per quanto riguarda il 1965 solo nel numero precedente, il quarto, sono riprodotte opere moderne, mentre sia prima che dopo la maggior parte delle riproduzioni presenti sulla rivista è costituita da meno problematica arte medievale o barocca.

Il fine dichiarato di tali operazioni a largo raggio, ispirate da una notevole libertà intellettuale è quello di valutare storicamente il materiale delle mostre in questione, in quanto si riconosce ormai apertamente che le correnti di arte moderna degli anni Venti e Trenta sono state una componente importante della cultura del paese. Da un lato questo approccio permette ormai di mettere decisamente in secondo piano i fini apologetici (l'intento principale non è già più la pura 'riabilitazione' di tali forme d'arte), proponendo un discorso già molto più approfondito sulle specifiche questioni artistiche; dall'altro apre uno scontro polemico piuttosto acceso fra sostenitori di diversi punti di vista sull'arte immaginativa. Nella discussione, per come possiamo leggerla dai contributi sulla rivista, sono rappresentati l'immane Effenberger⁶, il Luděk Novák che già conosciamo e che era membro della redazione, l'altrettanto a noi noto Václav Zykmond, e soprattutto un personaggio di notevole importanza il cui apporto bisognerà qui analizzare in modo non superficiale, Jindřich Chalupecký⁷. Sarebbe errato affermare che tutto si riduce al contrasto fra questi due studiosi, ma un confronto fra le posizioni di Šmejkal e Chalupecký risulta comunque molto istruttivo. L'organizzatore della mostra "La pittura immaginativa" si attiene sostanzialmente alla linea esegetica teighiana, secondo la quale il ventesimo secolo ha visto l'affermazione sempre più forte dell'arte costruita sul "modello interno" immaginativo, in opposizione alla raffigurazione realistica post-rinascimentale che si ispirerebbe invece alla natura "esterna", a soggetti esperibili con i sensi. Il teorico del Gruppo 42 appare invece molto scettico sull'opportunità di dividere in modo schematico tutta la produzione artistica moderna fra arte realistica del "modello esterno" e arte immaginativa-fantastica.

Seguendo l'interpretazione teighiana Šmejkal afferma dunque che si è verificata una radicale svolta nell'impostazione dell'arte di carattere fantastico: alla fine del diciannovesimo secolo

L'immaginazione, che fino ad allora era stata solo una componente del processo creativo, va conquistando [...] una posizione dominante, si rende autonoma e diventa la sorgente di un'intera tendenza dell'arte moderna. Solo a partire da questo

⁶ Effenberger 1965a.

⁷ Studioso di storia dell'arte e teorico del gruppo artistico noto come Gruppo 42, la cui piattaforma noetica espresse nell'articolo programmatico "Svět, v kterém žijeme" (Il mondo in cui viviamo, 1940), ora presente nella raccolta di saggi Chalupecký 1999: 24-29. Come Teige egli fu zittito e allontanato dalla vita culturale negli anni più duri dopo la presa di potere comunista e nel periodo della normalizzazione, come quello ebbe una fase di vivo interesse per il surrealismo, come quello sviluppò un'ampia rete di contatti con intellettuali e artisti internazionali, ancora come il teorico del poetismo si interessò di arte figurativa ma pure di letteratura e cultura sovietica. Tutte queste somiglianze esteriori si fondono però in una personalità e in una visione della realtà artistica molto diverse da quelle dell'autore di *Stavba a báseň*: fu anzi spesso molto critico con lo spirito teighiano, con la sua interpretazione della modernità e persino con le sue concrete scelte valutative, rivendicando per sé (non senza un marcato atteggiamento anticonformista) una maggiore capacità interpretativa e un più originale spirito di scopritore artistico.

momento possiamo parlare di arte astratta e immaginativa del ventesimo secolo [...] tale svolta qualitativa è indotta dalla negazione della realtà esteriore [...] viene creata una realtà visiva totalmente nuova e autonoma, indipendente dalle forme del mondo esteriore, nella pittura immaginativa non si tratta neanche di una qualsivoglia accezione modificata del modello esterno, bensì della realizzazione del modello interno, ovvero di un'idea fantastica che non è immagine del mondo esteriore, bensì del mondo interiore dell'artista⁸.

Fin qui si ravvisa perfettamente l'eco delle idee di Teige sull'evoluzione dell'arte moderna. A questa linea interpretativa si oppone però Chalupecký con accenti ironici, tipici dei suoi scritti polemici⁹:

La prima domanda che ci viene in mente è *dov'è che dobbiamo* cercare questo modello interno [...] poiché se la differenza fra l'arte realistica e quella immaginativa sta nel fatto che il modello dell'opera realistica sta 'fuori', ovvero nel mondo materiale che si trova al di fuori del nostro corpo, allora il modello dell'opera immaginativa deve stare da qualche parte 'dentro', dunque in qualche parte del nostro corpo¹⁰.

L'atteggiamento critico dell'intellettuale lo induce a volte ad avventurarsi in considerazioni metafisiche (invero non sempre stringenti) sul mondo, il quale sarebbe comunque tutto "visione" o rappresentazione. Un mondo, insomma, in cui il "dentro" e il "fuori" non sarebbero distinguibili. Registriamo altre stoccate al limite del pedante quando egli trova da ridire sulla composizione della mostra¹¹, o ancora quando (con il chiaro intento di minare l'autorità di Teige) si richiama addirittura a Tommaso d'Aquino e alla sua definizione di idea quale *immagine mentale* che l'artista ha dell'opera prima di realizzarla: ovvero una sorta di "modello interno" *ante litteram*. Il tutto per concludere che "In questo 'modello interno' dunque non v'è in realtà nulla di surrealista, e direi neanche di poetico. Esso è un fatto del tutto comune e ordinario"¹².

Al di là dell'a tratti irritante atteggiamento del critico e della verve polemica privata che lo spinge a banalizzare le opinioni dei suoi avversari (dietro il bersa-

⁸ Šmejkal 1965: 441.

⁹ Va qui ricordato almeno un altro dei suoi interventi a più ampio raggio riguardante l'arte moderna, quel "O dada, surrealismu a českém umění" (Su dada, il surrealismo e l'arte ceca, scritto nel 1976, ora in Chalupecký 1999: 194-228) in cui esprime alcune sue interpretazioni controcorrente sull'arte ceca. Fra l'altro rimprovera Teige di non aver compreso il dadaismo e la tradizione espressionista europea, e di essere un raccoglitore di informazioni di seconda mano. In una singola frase dunque: "Teige non era né un critico, né un filosofo, né uno scienziato".

¹⁰ Chalupecký 1965: 462.

¹¹ Quando fa osservare che alcune opere di Josef Šíma raffiguranti persone *realmente esistenti* non andavano inserite nella mostra d'arte non-figurativa, in quanto a rigore "secondo la terminologia di Teige e di Šmejkal", esse non sono basate affatto sul fantomatico "modello interno" (*Ivi*: 463).

¹² *Ivi*: 465.

glio occasionale di uno Šmejkal si intravede il vero obiettivo delle frecciate, il mai completamente accettato Teige), è piuttosto interessante lo sforzo di 'quotidianizzare' le questioni in oggetto: l'arte immaginativa, i modelli di ispirazione, il surrealismo, con il risultato positivo di offrire un contraltare smitizzante a certe tendenze massimaliste della teigologia. Per quanto si possa non essere d'accordo con alcune opinioni di Chalupecký o con il suo stile, riteniamo decisamente positivo il fatto che ci si potesse finalmente confrontare in modo polemico e tutto sommato scientifico sulle questioni dell'arte modernista, e che il rifiuto o l'accettazione di Teige, di Dada o del movimento surrealista non si effettuasse sulla base di dogmi politici, ma in forza di una visione estetica personale.

Gli autori di questi due contributi si differenziano fortemente anche nella valutazione generale di tutto il movimento poetista. Šmejkal scrive che:

I reali presupposti evolutivi della pittura immaginativa hanno iniziato a formarsi solo nella seconda metà degli anni Venti, all'interno dello stimolante ambiente del Devětsil praghese. Un ruolo decisivo per il sorgere della nuova arte lo ha avuto soprattutto la scintillante atmosfera vitale del poetismo e la sua coerente opera di rinnovamento di tutti gli aspetti dell'espressione artistica. Con il suo tentativo di operare una sintesi fra tutti i tipi di arte sotto l'egemonia della poesia, con la sua attenzione per i processi immaginativi, per le libere associazioni di idee e per le motivazioni subconscie della creazione, il poetismo ha svolto la stessa funzione evolutiva che è toccata in Francia alle fasi iniziali del surrealismo¹³.

Molto più critico è Chalupecký quando elenca quelle che a suo parere sono state le sviste di Teige in materia di arte moderna e le relative conseguenze sul movimento di cui era portavoce:

Dada, che così tanto ha significato e ancora significa per l'arte moderna, per Teige è sempre rimasto una sorta di gioco favoloso [...] a lungo l'esistenza del surrealismo non ha dato pace a Teige. Quando egli scrisse *Il manifesto del poetismo* [...] il surrealismo gli rimase del tutto estraneo [...] per lui il surrealismo era 'l'ultima tappa, fatalmente necessaria, del soggettivismo e del romanticismo poetico antirazionale' [...] era 'una deviazione dalla retta via', ma allora Teige sperava ancora che 'la notte del surrealismo stesse volgendo al termine'¹⁴.

Tutte queste affermazioni corrispondono al vero: Teige superò solo gradualmente le proprie riserve verso il movimento che aveva la sua centrale a Parigi. Ma egli stesso aveva avuto modo di spiegare i processi che lo avevano portato ad avvicinarsi sempre più a Breton, ed Effenberger più volte ha illustrato nei propri saggi il passaggio graduale del teorico dalle posizioni del secondo poetismo a quelle dell'arte immaginativa che attribuisce all'inconscio un ruolo fondamentale. Chalupecký indugia forse con troppo gusto su questi 'errori' di Teige e dei poetisti, interpretando poi a suo modo (lecito, ma contrariamente a

¹³ Šmejkal 1965: 448.

¹⁴ Chalupecký 1965: 469.

quanto sostenuto dalla maggior parte degli stessi protagonisti dell'avanguardia) l'essenza del poetismo: "L'estetica del Devětsil, a causa dell'influenza di Teige, era costituita dal razionalismo, che assegnava all'arte un significato del tutto opposto a quello che essa aveva per i dadaisti e i surrealisti"¹⁵. Egli giunge così quasi a deformare il significato di quell'esperienza, mettendone in risalto il solo lato spensierato, "felicilogico", quasi che tutto il poetismo fosse stato solo un improvvido gioco di parole: "Ovviamente, data una simile spensieratezza, la maggior parte dell'arte moderna diveniva superflua, e, dato un simile razionalismo poi, perfino sospetta"¹⁶. In questa che sembra una sua crociata personale (ad ogni modo estetica, e non politica) Chalupecký giunge a rifiutare le stesse dichiarazioni di Nezval e Teige, che più volte avevano riconosciuto nel surrealismo ceco un proseguimento originale e naturale dell'esperienza poetista, e accusa con severità in fondo eccessiva tutto il surrealismo ceco di essere derivativo:

I surrealisti cechi, che fondano il proprio gruppo nel 1934, in realtà non sono giunti al surrealismo in virtù di un'evoluzione intrinseca, lo hanno bensì recepito come risultato già pronto di un'evoluzione spirituale e artistica del tutto differente, anzi perfino opposta alla propria [...] Esso rimane per loro a tal punto un prodotto d'importazione che non si rendono nemmeno conto che da noi in fondo esisteva pure una tradizione che avrebbe potuto condurre al surrealismo: la tradizione dell'opera di Jakub Deml, Ladislav Klíma e Richard Weiner¹⁷.

I giudizi fortemente indipendenti di uno studioso comunque fondamentale, che ci spinge sempre a verificare i luoghi comuni sugli anni Venti, si precisano poi in una delle frasi finali: "Del resto anche su questa generazione [quella riunitasi nel suo Gruppo 42] [...] Teige ha avuto un'influenza molto limitata: infatti personaggi come Gross, Hudeček e Zívř – insieme all'autore di quest'articolo – praticavano già con zelo il surrealismo in un periodo in cui Teige rimaneva ancora indeciso"¹⁸. A questo punto non si può che almeno citare l'evento che probabilmente, secondo il punto di vista di Chalupecký, è alla base di queste spaccature, vale a dire il mancato incontro fra Breton in visita a Praga nel 1935 e un drappello di giovani artisti che poi sarebbe confluito nel Gruppo 42. I surre-

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*: 471. Chalupecký ritornerà a questi suoi tre numi in scritti pubblicati in samizdat o all'estero e poi raccolti nel postumo Chalupecký 1992.

¹⁸ Sempre nelle ultime pagine il critico esprime un suo giudizio più equilibrato sui fenomeni e le personalità in questione: "Il corso degli avvenimenti artistici degli anni Venti e Trenta è stato nel nostro paese molto più complesso e ricco di quanto si potrebbe cogliere con una semplice formuletta. Non c'era una personalità centrale e non lo fu neanche Teige [...] era troppo un uomo di intelletto e di gusti personali e troppo poco uomo d'arte e creazione perché potesse influire sull'arte figurativa in modo originale e intenso. Era senza dubbio una persona eccezionale: era soprattutto generoso e altruista e [...] ha fatto molto per i suoi amici [...] Fu però un divulgatore, non un iniziatore. Per lo più indugiava, per poi constatare i risultati conclusivi" (Chalupecký 1965: 472).

alisti cechi ufficiali, e in primo luogo Jindřich Štyrský, avrebbero fatto in modo da nascondere del tutto al francese l'esistenza di un secondo centro surrealista e appunto le opere dei vari Gross, Hudeček e Zivř¹⁹.

A noi non importa definire chi abbia avuto il diritto di primogenitura e il 'copyright' del surrealismo ceco, bensì piuttosto osservare l'esistenza di una linea molto critica verso gli entusiasmi che tradizionalmente si legano agli anni Venti e alle prime esperienze poetiste. Anche in successive occasioni Chalupěcký più volte avrebbe puntato il dito contro una certa superficialità e leggerezza verbale che avevano segnato l'eccessivo ottimismo del primo Devětsil, e, volendo accentuare il proprio valore di scopritore, avrebbe opposto al 'mito' della tradizione avanguardista iniziata con il poetismo un "vero surrealismo", gli a lui cari "espressionisti" cechi, e i tanti artisti figurativi che sono stati spesso trascurati e in cui egli aveva invece rilevato alti valori artistici. Questa linea quasi programmaticamente 'antipoetista', seppur non sempre scevra da eccessivi spunti polemici, è comunque da prendere nella dovuta considerazione, in quanto preziosa antitesi che può controbilanciare slanci encomiastici, mitologie e semplificazioni che ci porterebbero lontani da un serio lavoro scientifico su un'epoca ricca e sfaccettata come gli anni Venti.

Tutte queste discussioni vertono sul non elementare problema dell'originalità di Teige in quanto teorico d'arte, nel tentativo complessivo di definire il suo effettivo apporto all'avanguardia storica cecoslovacca. Non bisogna dimenticare che, fin da alcuni anni prima della sua scomparsa, la sua era stata un'eredità muta o quantomeno pesantemente storpiata, e che non era stato possibile analizzare serenamente i risultati del suo lavoro su un'ampia scena culturale. La sua attività di studio e di ricerca era proseguita praticamente fino al momento della morte, giungendo a ulteriori sistemazioni e a nuovi testi di storia dell'arte, forti di un linguaggio fattosi progressivamente più scientifico, e quasi completamente privo delle esclamazioni eclatanti della gioventù. Dal 1950 in poi tutti i problemi che i suoi scritti suscitavano, tutte le reazioni che alcune sue non condivisibili affermazioni potevano scatenare, gli stimoli che le sue idee di non-professionista potevano accendere avevano comunque subito una sordina completa che impedì loro di essere risistemati, studiati obiettivamente e sottoposti al vaglio di una discussione non prevenuta, per essere eventualmente riconosciuti come validi, oppure respinti in quanto storicamente superati. Tanto più preziose ci sembrano dunque le polemiche come quella appena presentata, per quanto a volte possano essere appesantite da spunti fin troppo smaccatamente personali.

6.2. Le mostre teighiane

Allo stesso modo della sua attività di critico e delle sue riflessioni sull'arte moderna, anche la più immediata opera di Teige artista necessitava di essere

¹⁹ Si veda Chalupěcký 1999: 222.

conosciuta ed analizzata: i suoi quadri degli anni Venti, il lavoro nel campo della tipografia e della poesia visiva, i suoi *collages* erotico-surrealisti. Non una, ma ben due mostre furono dedicate da Effenberger alla sua attività figurativa, portando così a giusta maturazione quella parabola espositiva che aveva avuto prodromi numerosi ma solo parziali in riviste, mostre e pubblicazioni che avevano già presentato Teige insieme a tanti altri autori. Le due esposizioni si susseguirono a distanza di poco più di un anno: la prima (“Karel Teige-Surrealistické koláže 1935-1951”) fu installata a Praga nella galleria Vincenc Kramář dal marzo all’aprile del 1966, per poi andare anche a Brno, alla Dům pánů z Kunštátu (la “Casa dei baroni di Kunštát”), nel maggio dello stesso anno. La seconda (“Od poetismu k surrealismu”) ebbe come suoi luoghi lo stesso palazzo espositivo del capoluogo moravo nel giugno del 1967 e la già citata galleria di Hluboká nad Vltavou, dove le opere arrivarono nel settembre. Per entrambe le occasioni il discepolo surrealista di Teige operò la cernita delle opere, pensò ai cataloghi e alle rispettive introduzioni, nonché alla scelta dei testi e delle citazioni da inserirvi accanto alle riproduzioni dei lavori esposti.

Lo snello catalogo della mostra del ’66²⁰ è aperto da un’introduzione di poche pagine in cui Effenberger tenta una prima analisi dei *collages* di Teige, seguita da un riassunto in tedesco, francese ed inglese (quasi un’eco dell’uso poetista in riviste di respiro internazionale quali “ReD”)²¹, dall’elenco dettagliato delle opere esposte²² e dall’antologia di una ventina di riproduzioni. Il breve testo introduttivo è la prima analisi parziale dedicata a questa interessante branca creativa del Teige artista, e al suo contributo pionieristico si riallaccia anche l’approccio esegetico di alcuni studiosi degli ultimi decenni del ventesimo secolo²³. Qui Effenberger delinea il percorso cronologico che, attraverso le prime prove cubofuturiste su tela, le poesie visive poetiche e le composizioni tipografiche, aveva condotto Teige a questi multiformi tentativi di “emancipazione dello spirito”: “Dal 1935 i *collages* surrealisti diventano il diario visivo del suo pensiero, che continuerà a compilare fino alla fine della sua vita”²⁴. A volte questi montaggi sono del tutto occasionali e funzionali

²⁰ Effenberger 1966b. L’introduzione è stata ripubblicata di recente con un titolo redazionale (Effenberger 2000, da cui prenderemo le citazioni), dove rispetto al catalogo sono tralasciati i riferimenti alle opere esposte e pochi altri passaggi.

²¹ Questi riassunti in lingue straniere non erano un vezzo fine a se stesso di Effenberger: nello stesso periodo l’interesse per Teige e le avanguardie ceche era vivo anche all’estero, soprattutto in Germania, dove si svolsero analoghe mostre che qui non verranno analizzate.

²² Disposti in ordine cronologico di composizione, con l’indicazione delle dimensioni delle singole opere e il numero crescente di catalogazione che poi è invalso. Dove sono presenti, si indicano anche dediche o firme: ne spiccano alcuni dedicati da Teige alle sue due donne ‘ufficiali’, Josefina Nevařilová ed Eva Ebertová.

²³ Si vedano ad esempio Lahoda 1994 o Srp 2001, raffinata ristampa a colori di un’ottantina di *collages*, con testo introduttivo in ceco e inglese.

²⁴ Effenberger 2000: 54.

schizzi preparatori, quasi “semilavorati” per le grafiche di copertine che il teorico andava preparando, oppure parafrasi visive di opere poetiche (si va da Baudelaire a Mallarmé) che agivano sulla sua immaginazione. La quale comunque, a dire di Effenberger, riflette una fonte d’ispirazione comune e dominante: “Fondamento, fonte nutritiva e animatrice di questa poesia è per Teige l’onnipotente, multiforme e sempre inafferrabile forza dell’erotismo, che spinge l’artista alle più audaci avventure dell’immaginazione”²⁵; la tesi è ribadita poco oltre: “Questo elemento erotico è davvero l’unico tema centrale dei *collages* di Teige, modulato in numerosissime versioni”²⁶. Che buona parte delle opere composte da Teige tradisca un evidente sottotesto sessuale (quando non lo riporta in primissimo piano) è una realtà incontrovertibile. Ci sentiamo però di esprimere dei dubbi sull’immagine di un Teige ‘erotomane represso’, quasi che questa fosse la sua unica e compulsiva fonte di ispirazione: oltre ai processi di sublimazione e alla manipolazione continuativa del corpo femminile si rivela qui un approccio fra il beffardo e il disilluso agli eventi ed alle lotte che segnarono la sua vita pubblica. Queste composizioni venivano da lui create senza obiettivi espositivi, bensì per propria personale realizzazione (erano note solo agli amici); ci sembra dunque di leggere in alcune di esse certi riferimenti intimi e autoreferenziali ai suoi studi di architettura (donne incastonate in scorci di edifici, combinate con elementi costruttivi, persino situate in paesaggi naturali) o ai suoi primi interessi poetisti (citazioni da film, elementi tecnologici, atmosfere da romanzi popolari, echi di composizioni costruttiviste). Più che un’allegra giocosità erotica vi si ritrova una piattaforma per l’espressione di forze psichiche altrimenti inesprese e un combattuto tentativo di venire a patti con il “desiderio” (di cui parla ad esempio Karel Srp)²⁷, in condizioni storiche che si facevano sempre meno favorevoli alla sua soddisfazione sociale e psichica. Se Eros c’è, insomma, non è la pornografia divertita e dolciastra della “*Erotická Revue*” di Jindřich Štyrský²⁸: i corpi femminili sono spezzettati, ‘esplosi’, feriti, incompleti.

Ad ogni modo Effenberger riesce qui a rilevare alcuni tratti evolutivi di questa creazione collagistica nel graduale passaggio dal *fantastico* al *concreto* e poi di lì agli oggetti *reali*, nella presenza occasionale dello humour di prove-

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Si veda Srp 2001: 54. “I *collages* divennero per Teige una valvola di sfogo per i suoi desideri introversi, che non potevano essere espressi in altro modo. La sfera della fantasia, lontana dalla realtà quotidiana, era un ‘mondo nuovo’ nel quale la poesia poteva trovare il proprio compimento: ‘Tutta la poesia è la realizzazione del desiderio ad onta di una realtà ostile, in quanto essa è la negazione e la trasformazione di una realtà inaccettabile nella realtà del desiderio’”, (le ultime sono parole del teorico).

²⁸ “La frammentarietà della stragrande maggioranza dei *collages* teighiani [...] è di certo collegabile alla vecchia volontà poetista di afferrare ‘tutte le bellezze del mondo’” e “Là, dove è spinto allo humour, questo è piuttosto allegro che nero. Anche ciò è dovuto ai precedenti poetisti del surrealismo teighiano” (Effenberger 2000: 55).

nienza poetista²⁹ o nel movimento dalla frammentarietà dello sguardo alla concentrazione delle composizioni. Lo studioso applica giustamente a queste opere anche alcuni dei termini-chiave della riflessione surrealista (sua, di Breton e di Teige stesso) quali “modello interno”, “elaborazione secondaria” del materiale fantastico o “irrazionalità concreta”, e si sofferma su un confronto del surrealismo teighiano con quello bretoniano³⁰.

La mostra dell'anno successivo, per quanto non riporti il nome di Teige nell'intestazione (ricordiamola: “Dal poetismo al surrealismo”) è anch'essa su di lui incentrata. Soprattutto il catalogo che ancora una volta Effenberger riesce ad affiancarle può essere sfogliato come un'agile antologia di un'epoca, sulla falsariga di esternazioni e prove figurative dell'autore de *Il mercato dell'arte*. L'introduzione al volumetto è infatti insolitamente parca (specialmente se si considera la tipica abbondanza scrittoria di Effenberger)³¹ e nelle due pagine di testo si legge soprattutto il richiamo a una valutazione *attualizzata* del profilo creativo di Teige. Essa va compiuta scorrendo alcuni momenti chiave della sua attività, e in opposizione alle tendenze aprioristiche di rigetto o accettazione di tale opera, che “più di altre offre materiale adatto all'indagine della problematica dell'arte moderna, perché in essa sono contenuti [...] quasi tutti gli elementi che di solito riscontriamo nella produzione artistica di oggi”³². Segue perciò un'interessante cernita di disegni, poesie visive, copertine e *collages* affiancati in parallelo da testi coevi, di modo che, ad esempio, accanto ai primi tentativi teighiani di pittura cubista (siamo attorno al 1916) si possono leggere stralci del suo diario dell'epoca in cui egli commentava, con distacco autocritico, i propri tentativi del giorno. Seguono brani dei suoi scritti pubblici, incastonati fra riproduzioni relative al momento ed al tema. Procedendo così per sottounità tematiche non rigorosamente cronologiche, si giunge ai momenti più controversi delle sue esternazioni, quali il 1938 di *Surrealismo contro corrente*, o alla fase preva-

²⁹ “La frammentarietà della stragrande maggioranza dei *collages* teighiani [...] è di certo collegabile alla vecchia volontà poetista di afferrare ‘tutte le bellezze del mondo’” e “Là, dove è spinto allo humour, questo è piuttosto allegro che nero. Anche ciò è dovuto ai precedenti poetisti del surrealismo teighiano” (Effenberger 2000: 55).

³⁰ A questo tema si era già dedicato, si veda Effenberger 1966a: si tratta del commento alla riedizione delle risposte di Teige alla famosa prima inchiesta surrealista. Le risposte alle sedici domande erano state originariamente inserite nel volume di maggio degli almanacchi surrealisti clandestini *Znamení zvěrokruhu*, e furono riprese in considerazione anche nel volume dei neosurrealisti del 1969 *Surrealistické východisko*. Queste risposte furono fra le ultime cose che Teige scrisse e, sebbene indirizzate ad un ristretto pubblico di amici e sodali, per la loro immediatezza possono essere considerate una sorta di testamento-decalogo del surrealismo teighiano. Brabec le ha ripubblicate all'interno del terzo volume di opere scelte teighiane (Teige 1994: 403-416). Sull'inchiesta surrealista rimandiamo a Nádvořníková 1998: 157-163.

³¹ Nel catalogo i numeri di pagina non sono indicati.

³² Effenberger 1967a: Il foglio.

lentamente privata della sua opera, la riflessione sul desiderio e le combinazioni dei corpi immortalata nei suoi *collages* paesaggistico-erotici. È significativo che questa antologia di testi venga chiusa da alcune delle voci più pesanti della campagna anti-teighiana dei primi anni Cinquanta, come un estratto dallo Štoll di *Trent'anni di lotte*, o dal famigerato articolo 'anti-trockista' di Mojmir Grygar, per poi concludersi con alcune delle prime voci pro-Teige di cui ci siamo occupati, quelle di Nezval, Hoffmeister e Honzík.

Non abbiamo a disposizione altre testimonianze dirette sulle mostre che siamo venuti presentando, ma già la loro frequenza relativamente alta in un breve lasso di tempo³³, i relativi cataloghi e gli echi polemici su rivista ci fanno supporre che con esse venisse smosso in modo non del tutto superficiale l'ambiente artistico ceco più attento ed aperto alla riproposizione dei migliori stimoli della Prima Repubblica.

6.3. Il primo volume dell'opera scelta

È giunto il momento di parlare di quella che per noi rappresenta la pubblicazione principale del 1966, anno particolarmente fruttuoso per gli studi teighiani, diremmo anzi una sorta di 'annus mirabilis' per la riproposizione scientifica di tutta una serie di spunti di capitale importanza per il nostro discorso. L'uscita del primo volume delle opere scelte di Teige simboleggia di certo un momento culminante di tutto il lungo processo che abbiamo seguito, fin dai momenti più neri della campagna denigratoria e attraverso le incerte aperture della critica. Il titolo è *Svět stavby a básně (Il mondo della costruzione e della poesia)*³⁴, sulla scorta di uno dei libri-simbolo del pensatore, quello *Stavba a báseň (Costruzione e poesia)* che nel 1927 riassumeva i risultati dei primi, già operosissimi suoi anni di attività. Alla base dei titoli summenzionati sta ovviamente la declinazione teighiana del programma culturale e sociale del Devětsil, ovvero quell'endiadi inscindibile di costruttivismo e poetismo che doveva condurre ad una umanità nuova, alimentata nei suoi bisogni naturali dalla "poesia per tutti i sensi", e ordinata nel suo versante razionale da un sistema costruttivo funzionale che assicurasse chiarezza e coerenza di risultati. Il piano originario dell'opera scelta teighiana prevedeva l'uscita a distanza di pochi anni di tre tomi, che avrebbero costituito una rappresentativa scelta dei testi programmatici, critici e polemici del teorico (veniva esclusa l'opera figurativa), con una selezione che si può con-

³³ Oltre alle succitate esposizioni, in patria e all'estero, presentavano opere teighiane anche altre mostre qui non analizzate, fra le quali spicca un'altra delle imprese del neofornato gruppo surrealista ceco, che con il nome di "Symboly obludnosti" ("I simboli del mostruoso") fu messa in piedi nel settembre del '66 e comprendeva, fra gli altri, lavori di alcuni rappresentanti del dopoguerra quali Medek, Istler, Tikal, a fianco di Toyen e Teige.

³⁴ Teige 1966a.

siderare senza dubbio molto oculata. La suddivisione dei tre volumi era ordinata cronologicamente secondo i tre decenni di attività: dai poetistici anni Venti, attraverso il surrealismo dei Trenta, fino ai difficili Quaranta segnati da varie vicissitudini storiche e durante i quali una grossa parte del suo lavoro era dovuto rimanere inedito. Anticipiamo i destini della prosecuzione dell'opera: il primo dei tre tomi uscì senza grossi problemi in 2200 copie per la grossa casa editrice Československý spisovatel (*Il mercato dell'arte* era uscito in 5000 esemplari). Brabec stesso ci ha ricordato come in quel dato momento i curatori non incontrassero particolari limitazioni o difficoltà censorie in quanto "il regime, che ha bisogno di norme e di una chiara gerarchia, si orientava male su cosa fosse vietato o pericoloso"³⁵. Il secondo volume era molto più controverso: *Zápasy o smysl moderní tvorby* (*Lotte sul senso della creazione moderna*) conteneva anche gli articoli in cui Teige esprimeva i propri dubbi sull'evoluzione dello stato sovietico, e fu pronto solo nel 1969, in un momento successivo all'invasione delle truppe del Patto di Varsavia, all'inizio dunque della Normalizzazione, per cui esso fu mandato direttamente al macero. Se ne salvarono soltanto un paio di centinaia di copie che arrivarono nelle mani di studiosi cechi e stranieri che conoscevano bene il valore di tale opera editoriale e la forza di rottura di scritti quali *Surrealismo contro corrente* che esso conteneva³⁶. Per la pubblicazione del progettato terzo volume si dovette attendere la caduta del regime, dopo la morte di alcuni dei curatori e con l'approdo in un'altra casa editrice. Si tratta di *Osvobodování života a poesie* (*La liberazione della vita e della poesia*) uscito per i tipi di Aurora nel 1994, ormai in una temperie culturale completamente modificata. Dopo la Rivoluzione di velluto, nell'ambito di un certo rinnovato interesse per Teige e su impulso di suoi vecchi amici e continuatori, fu inoltre possibile concretizzare progetti rimasti lungamente nel cassetto, far venire alla luce testi di *samizdat*, proponendo anche alcuni reprint di materiali artistici che l'ormai decaduto regime aveva sempre ritenuto inaccettabili. Sempre Brabec ci ha ricordato come il terzo volume di Teige fosse stato messo insieme alla chetichella durante gli anni Settanta e fosse sostanzialmente pronto già attorno al 1981. Qualche tempo dopo la caduta del regime allo studioso venne proposto di portare a termine il lavoro intrapreso: egli compilò dunque appositamente l'utilissima bibliografia teighiana che chiude questa terza parte dell'opera scelta ed essa poté finalmente uscire, a completare il progetto originale dopo ben ventotto anni.

I quattro curatori dell'importante progetto editoriale sono nomi a noi più o meno già noti, vale a dire i filosofi Robert Kalivoda e Květoslav Chvatík, il critico letterario Jiří Brabec e lo scrittore surrealista Vratislav Effenberger: tutti, nel proprio campo d'attività e nelle forme ad essi più congeniali, avevano già

³⁵ In conversazioni private avute a Praga.

³⁶ Nei primi anni Novanta si era parlato di un reprint di questo secondo volume, per Českosloveský spisovatel, ma le difficoltà economiche della casa editrice resero impossibile l'auspicato ritorno dello sfortunato libro sul mercato. Ciò comporta ancora l'estrema rarità delle copie e la parziale difficoltà di consultazione rispetto agli altri materiali teighiani.

contribuito al recupero scientifico di questa eredità. Consideriamo la struttura del primo volume, che rappresenta il compimento dell'attento lavoro preparatorio degli anni precedenti: delle 640 pagine complessive le prime³⁷ sono occupate dal notevole testo di Robert Kalivoda che funge da prefazione a tutto il progetto, mentre i seguenti due tomi si aprono direttamente con materiale teighiano. Il versante delle illustrazioni è piuttosto parco, ve ne sono infatti solo sedici: due sono composizioni tipografiche di Teige stesso, mentre le restanti sono una specie di limitata antologia dei temi trattati negli scritti di questo primo volume³⁸. Da notare la primissima delle riproduzioni, posta ancor prima dell'intestazione interna: un buffo ritratto di Teige dipinto da Josef Šíma nel 1923, in cui lo cogliamo come in imbarazzo, in piedi e parzialmente nascosto dietro un mobile. I testi teighiani veri e propri vanno poi fino a pagina 500 e coprono a grandi linee tutti i suoi campi di interesse: ci sono i suoi manifesti, risalenti a varie epoche e varie fasi di maturità (*Obrazy a předobrazy, Nové umění proletářské, Poetismus, Manifest poetismu*), alcuni dei suoi studi monografici su artisti della parola e della tela (*Jan Zrzavý, Charles Baudelaire, Obrazy Josefa Šímy, Guillaume Apollinaire a jeho doba*), alcuni suoi scritti di architettura (*K nové architektuře, Konstruktivismus a likvidace "umění", Deset let Bauhausu*), saggi sul cinema, poi ancora considerazioni sulla tipografia moderna, sul teatro ceco, sulla creazione artistica sovietica, per un totale di ventisei testi. Seguono, secondo uno schema che si manterrà invariato anche nei due seguenti tomi del 1969 e del 1994, gli abbondanti e preziosi commenti agli scritti dell'antologia (redatti da Brabec ed Effenberger)³⁹ e il saggio conclusivo di Effenberger stesso, che delinea lo sviluppo dell'opera e della biografia teighiana nel decennio preso in considerazione⁴⁰. In tutti e tre i tomi la ricca sezione di commenti spicca per straordinaria ricchezza e utilità: più che semplici note editoriali di accompagnamento, vi si ritrova una massa impressionante di materiali spesso degni di una pubblicazione indipendente. Vi sono presenti infatti non solo varianti e brani esclusi dalle versioni originali pubblicate, ma anche articoli e saggi teighiani non compresi nella cernita ufficiale del progetto, che vengono così recuperati in maniera indiretta, offrendo un'immagine ancor più completa del protagonista.

In questo primo volume i curatori espongono nelle note editoriali⁴¹ i principi ispiratori del progetto complessivo: per buona parte i materiali sono stati reperiti nel fondo Teige dell'archivio letterario del PNP, ma alcuni provengono

³⁷ *Ivi*: 7-22.

³⁸ Si va dai progetti architettonici di Le Corbusier o dell'architetto del Devětsil Jaromír Krejcar (marito di Milena Jesenská), al realismo magico di Jan Zrzavý, a riproduzioni di Picasso, Ernst, dei sovietici Malevič e Vesnin. È presente anche una foto di scena del "Teatro liberato" con Teige quale attore, una poesia visiva di Jiří Voskovec, oltre ad un grazioso ritratto di Chaplin, fatto da Teige stesso (*Ivi*: 82, non riportato nell'elenco delle illustrazioni).

³⁹ *Ivi*: 509-573.

⁴⁰ *Ivi*: 574-619.

⁴¹ *Ivi*: 503-507.

da archivi privati non meglio specificati. Essi hanno il fine preciso di fornire un piano orientativo di tutta la multiforme e vasta opera del teorico, disegnando un quadro non integrale ma perlomeno esaustivo. Gli editori auspicano la riedizione delle sue opere già uscite in volume durante la sua vita: il cardinale *Costruzione e poesia* del '27, la raccolta *La cultura sovietica* dello stesso anno o i due libretti del '28 e '30 *Sull'humour, i clown e i dadaisti*. Ciò non di meno essi hanno scelto di pubblicare testi più brevi: articoli, saggi o manifesti che possano testimoniare, pur nella loro eventuale brevità e contingenza, l'ampia gamma dei suoi interessi, e i vari campi che egli si andava scegliendo per forgiare i propri "metodi dialettico-materialisti"⁴². Kalivoda e compagni usano il sintagma "polifonia creativa" per sottolineare l'impossibilità di delimitare l'attività teighiana a quella di semplice critico d'arte, pittore o puro teorico. "Non si può inquadrare la tipologia del pensiero teighiano in nessuna delle discipline o delle categorie invalse"⁴³. In un entusiastico slancio elogiativo essi scrivono anche:

[...] l'opera di Teige registra nel modo relativamente più compatto il vivo pensiero teorico dell'avanguardia ceca fra le due guerre e non soltanto in questo senso, ma anche dal punto di vista storiografico essa rappresenta uno dei commenti principali a quell'epoca culturale, in quanto racchiude [...] la problematica evolutiva dei rapporti fra quell'avanguardia artistica e le forze progressive degli anni Venti e Trenta, ed interviene in quasi tutti gli ambiti culturali⁴⁴.

Oltre a riattualizzare spunti e suggerimenti troppo a lungo conculcati, la pubblicazione di questa prima parte dell'antologia sembra anche offrire il destro per una sorta di 'glorificazione laica' del pensatore. È lo stesso impeto celebrativo che aveva spinto Kalivoda nella sua recensione del '65 a scrivere: "Teige [...] è una delle grandi figure della storia spirituale ceca in assoluto"⁴⁵. Egli riprende le idee cardine di quell'articolo e le sviluppa in una più ampia introduzione generale (scritta già nel novembre '64). Qui basterà rammentare che per Kalivoda Teige costituisce un esponente della cultura ceca non limitato da interessi provinciali, un marxista che era riuscito ad integrare in modo fruttuoso nella specificità della cultura ceca gli spunti che gli venivano dalla comunità culturale internazionale, senza cadere nel particolarismo locale, ma senza neppure d'altra parte snaturare le ricche tradizioni autoctone. L'ottica di Teige sarebbe dunque ispirata ad un *antropologismo integrale* che punta al recupero della libertà espressiva totale dell'essere umano, soprattutto durante quegli anni Trenta che il filosofo Kalivoda individua come il momento più maturo ed equilibrato della riflessione estetica nelle terre ceche. In questa prefazione stampata nel '66 il filosofo si sofferma anche su alcune altre intenzioni per lui fondamentali: bisognerebbe "nello spirito del marxismo classico internazionalizzare nuovamente le nostre idee sulla portata

⁴² *Ivi*: 504.

⁴³ *Ivi*: 503.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Kalivoda 1965a, citato in modo identico in Teige 1966a: 22.

universale della cultura ceca moderna⁴⁶, recuperando il polso vitale di quell'avanguardia ceca che, come nessun'altra in occidente, ha saputo "socializzarsi" e ancorarsi alla lotta sociale subito dopo il "Grande Ottobre". Direttamente nel segno di Teige sono poi le sue seguenti affermazioni: "L'avanguardia, con il suo tentativo di dispiegare appieno le potenzialità umane appoggiandosi alla piattaforma del movimento rivoluzionario operaio, dà vita a qualcosa di simile a un 'rinnovamento socialista'⁴⁷, e "il marxismo e il socialismo salvaguardano in senso dialettico l'eredità del romanticismo rivoluzionario"⁴⁸. Osserviamo che Kalivoda è un filosofo indipendente e un pensatore marxista non ortodosso, ed è lui che forse si riallaccia in modo più diretto a Teige, riprendendo alcune sue riflessioni là dove quello le aveva dovute interrompere per forza di cose. Fra i tanti spunti si considerino la sintesi del pensiero marxista con la psicanalisi, alcune considerazioni non superficiali sul marxismo "umanistico", il richiamo alla tradizione del romanticismo maledetto. In questo testo si rinviene anche un'equilibrata difesa dell'avanguardia contro tutte le accuse di "ermetismo", "utopicità", vana "futurologia" che le venivano imputate dai suoi detrattori di regime, i quali erano soliti biasimare anche la sua distanza dal realismo socialista e dalla realtà in genere. Prima di concludere con le summenzionate lodi a Teige gli preme ricordare le posizioni fortemente "antistaliniste, realmente marxiste", che quello aveva assunto dal 1938 in poi (si ricordi la vicenda dei processi moscoviti e di *Surrealismo contro corrente*): in definitiva la presente introduzione e gli altri scritti di Kalivoda di quel periodo ne fanno, fra tutti gli editori dell'opera, l'esempio 'più vicino all'originale', con quel tentativo di evidenziare nel marxismo le sue componenti umanistiche e rigeneratrici, ripulendolo da deviazioni, limitazioni contingenti e interpretazioni antidialettiche. Date queste specifiche consonanze personali e gli echi che si rinvergono fra i due pensatori è necessaria una particolare attenzione nel trarre conclusioni di sorta. Non cadremo in moralistiche affermazioni su un 'marxismo buono' (che ne presupporrebbe di contro uno 'malvagio') e sulla possibilità di separare chirurgicamente gli ingredienti marci dagli spunti sani del pensiero antropologico di matrice socialista. Ciò non toglie che probabilmente negli scritti di Kalivoda (che piaccia o no il suo pensiero, così come quello di Teige) si possono reperire i suggerimenti meno datati per una riflessione indirizzata al presente, e si leggono più nette le linee di continuità con i propositi più meritevoli del teorico poetista, forse ancor più che non nel surrealismo *sui generis* di Effenberger, che pure fu considerato in modo quasi ufficiale il primo erede teighiano.

Faremo dunque almeno un accenno proprio alle quarantacinque pagine della postfazione di Vratislav Effenberger, che hanno il titolo *Nové umění (La nuova arte)*⁴⁹. La *tranche* storica cui è legato il primo tomo, gli anni Venti, porta

⁴⁶ *Ivi*: 7.

⁴⁷ *Ivi*: 14.

⁴⁸ *Ivi*: 17.

⁴⁹ Le due successive postfazioni, relative alle cernite dagli anni Trenta e Quaranta si intitolano *O podstatnost tvorby (Per una centralità della creazione)* e *Vývojová cesta (Il cammino evolutivo)*.

l'autore ad occuparsi dei primi anni creativi di Teige, fin dalle sue prime confessioni diaristiche attraverso le quali ci si fa un'idea delle fasi seminali della sua maturazione: i suoi primi tentativi figurativi, le poesie che egli stesso definisce "decadenti" e le riviste liceali che dirige, per giungere alle prime uscite pubbliche quale recensore d'arte per le riviste "Čas", "Ruch", "Právo lidu", "Lidové noviny" o ancora per il "Červen" di Neumann. Bisogna ammettere che non sempre gli scritti-fiume di Effenberger riescono a mantenere viva l'attenzione del lettore, ma è giusto riconoscere al primo dei tre studi conclusivi da lui stilati per il progetto editoriale teighiano il valore di una densa e lineare analisi storica di un periodo ricchissimo quale è stato l'inizio delle avanguardie ceche. Attraverso una descrizione dell'evoluzione filosofica teighiana basata sulla profonda conoscenza delle sue opere, attraverso il confronto con gli altri punti di vista con i quali il teorico dovette confrontarsi (Neumann, Šalda, le avanguardie europee), e senza mai tralasciare le giuste critiche agli aspetti più immaturi o passeggeri degli scritti analizzati, Effenberger ci guida con sicurezza nel primo decennio della storia di una cultura internazionale con cui Teige aveva intrattenuto da subito dei rapporti intensissimi. Ogni suo intervento programmatico e ciascuno dei suoi passi più eclatanti nel contesto socio-culturale europeo vengono qui arricchiti e illuminati dall'illustrazione della situazione culturale ceca del momento e delle dinamiche di scontro e riassetamento che in essa si attuavano (l'abbandono dell'arte proletaria, l'uscita di Wolker dal Devětsil, l'arrivo di Nezval, la "discussione generazionale"). Lo stesso dicasi per le triangolazioni europee che videro Teige protagonista (i suoi viaggi di studio in Francia e in URSS, i suoi contatti con il Bauhaus, le polemiche con Le Corbusier), di modo che in queste pagine dell'erede surrealista si viene a delineare la storia di tutta una cultura attraverso il prisma dell'opera di Teige, un procedimento non troppo dissimile da quello che, per quanto riguarda gli anni Sessanta, è alla base del nostro lavoro. In definitiva ci sentiamo dunque di consigliare questo suo *La nuova arte* quale utilissimo testo didattico di storia della letteratura sul periodo in questione.

6.4. Effenberger pubblica gli ultimi scritti di Teige

Anche qualora fossero stati pubblicati regolarmente senza ingerenze censorie e secondo il piano editoriale di partenza, i tre libri sarebbero stati lontani dal costituire un'*opera omnia*⁵⁰. Ciò non solo perché i testi ivi compresi partono dal 1921, tralasciando intenzionalmente le prime cose meno mature di Teige⁵¹,

⁵⁰ Agli inizi degli anni Novanta la casa editrice Československý spisovatel aveva proposto a Jiří Brabec di curare una raccolta completa dei testi teighiani: egli preparò le circa ottocento pagine del primo volume, ma per i noti problemi economici della casa editrice il progetto rimase irrealizzato.

⁵¹ Il quale, lo ricordiamo, iniziò a scrivere recensioni già nel 1919 per fogli quali "Ruch", "Kmen", "Právo lidu", "Červen".

o perché di ogni scritto presentano una singola versione, ma anche perché era stato deciso che si espletasse parallelamente in altre sedi editoriali il recupero di ulteriori aspetti della sua produzione intellettuale. Si è già parlato del libro di Petr Král *Teige a film*, uscito appunto nel '66, o dei due cataloghi di mostre con i quali Effenberger aveva presentato l'opera figurativa di Teige, mentre ancora nel '69 sarebbe uscito un ultimo libro con uno scritto di Teige, *Vývoj sovětské architektury* (*L'evoluzione dell'architettura sovietica*) con postfazione di Josef Čiřařovský. In quest'ottica complessiva, se non si considera un'eventuale ristampa delle singole monografie in volume del teorico, la parte più consistente che rimaneva ancora fuori dal mondo editoriale era costituita dai suoi ultimissimi scritti, afferenti al suo progetto poco meno che enciclopedico di redigere una fenomenologia dell'arte moderna in dieci volumi. A questa lacuna cercò di ovviare Effenberger con il suo volume-raccolta *Vývojové proměny v umění* (*Le trasformazioni evolutive dell'arte*)⁵².

Il compito di riordinare i suoi scritti dell'ultimo periodo non era affatto semplice, ma il lavoro dei quattro curatori li mise per quanto possibile in ordine, rendendo disponibili al pubblico quelli che l'autore aveva lasciato in una forma pressoché pubblicabile, e soprattutto quelli non andati dispersi a seguito dell'intervento della polizia segreta subito dopo la morte del teorico. L'ambito cui Teige si era dedicato negli ultimi anni di vita è ampio: dopo il periodo dei rumorosi manifesti e delle dure lotte di politica culturale, egli comprese che non c'era più spazio per lui nel mondo editoriale, e mentre si scatenavano le campagne anti-avanguardia l'ormai cinquantenne studioso si affrettò a riordinare le sue idee sull'evoluzione dell'arte moderna e su grandi temi estetici quali il ruolo del realismo e del formalismo nell'arte, o ancora il rapporto fra decadenza e progresso artistico, tutti argomenti che l'urgenza polemica o la contingenza tematica gli avevano impedito di sviluppare con ordine nei decenni precedenti. Come risulta anche dalla sua corrispondenza privata⁵³ Teige sentiva pressante il bisogno di riordinare in modo sistematico la massa delle sue conoscenze in fatto di arte moderna, in un momento in cui era già stato messo da parte ed era minacciato dagli ulteriori sviluppi politici: il baricentro dei suoi interessi si spostava così definitivamente dalla critica e dalla pubblicistica di breve respiro ad un progetto storico di notevole ampiezza cui egli diede il nome di "fenomenologia".

⁵² Teige 1966b.

⁵³ Effenberger riporta la minuta di una lettera di Teige, tratta dal lascito di manoscritti di una delle sue compagne di vita, Eva Ebertová: "Non voglio nulla se non che mi lascino in pace. Voglio scrivere in modo diligente e sistematico il mio libro, il mio libro unico e definitivo, più voluminoso e soprattutto più coerente di quanto fossero quelli che ho pubblicato finora e dei quali nessuno mi soddisfa, perché allora lavoravo in modo negligente e non riuscivo a concentrarmi come si deve sul lavoro. Oggi ho cinquant'anni ed è dunque giunto davvero il momento che io crei 'l'opera di tutta una vita' [...] tanto più che so che sarà davvero un libro postumo, perché stante la situazione odierna della politica artistica, esso non potrà essere stampato, ed è anche probabilmente il mio ultimo libro, poiché sento che non vivrò ancora a lungo" (Teige 1966b: 386, in nota).

Sotto questa insegna egli intendeva seguire le linee di sviluppo dei grandi temi artistici che si erano venuti imponendo a partire dai fondamentali eventi storici della fine del diciottesimo secolo, quali la Dichiarazione dei diritti dell'uomo promulgata nel 1776 da Thomas Jefferson (base della Dichiarazione di indipendenza americana), o i risultati più universali scaturiti dalla Rivoluzione francese. Eventi tramite i quali, egli sosteneva, era stata confermata l'affermazione di Rousseau per cui "il maggior bene sociale è la libertà e l'uguaglianza". Il fine del teorico ceco era quanto meno ambizioso: seguire la storia della libertà d'espressione, dei valori lirici dell'attività umana che si libera dalle leggi del mercato (come aveva già fatto per esempio nel suo *Mercato dell'arte*), o ancora del realismo borghese, originariamente rivoluzionario, che diventa però a sua volta moda e istituzione e che nelle fasi post-impressioniste lascia spazio sempre più decisamente all'arte non-realista. Il teorico non ebbe il tempo di portare a termine questo progetto in tutta la sua ampiezza, e non siamo in grado di valutare fino a che punto siano originali e compiuti i suoi tentativi di ridefinire concetti quali "realismo", "formalismo", "imitazione della realtà" e "modello interno". È comunque certo che nella scelta di scritti salvati dal dimenticatoio grazie ad Effenberger possiamo ritrovare, sviluppati con maggiore calma e sobrietà scientifica, temi ed ispirazioni che nella testa e nelle pagine di Teige erano venuti delineandosi fin dagli anni Venti.

È forse opportuno riassumere qui alcuni dati cronologici: le riflessioni di Teige sull'arte formulate nel corso degli anni Quaranta vennero pubblicate dal solo Effenberger in *Vývojové proměny v umění* nel 1966, in modo indipendente ma parallelo al primo volume delle sue opere scelte, mentre i curatori di queste avrebbero affrontato l'argomento a breve, nel terzo volume. Il destino (ovvero l'arresto del nuovo corso liberale dubčekiano) volle però che il progetto si concludesse solo nel 1994, quando Jiří Brabec riuscì a dare alle stampe per la casa editrice Aurora il terzo volume (che copre gli anni fino al 1951), nel quale furono effettivamente inseriti alcuni dei testi relativi a queste risistemazioni storico-artistiche su larga scala⁵⁴. Il libro che invece Effenberger pubblicò separatamente consta di quasi cinquecento pagine, fra testi teighiani, ricca postfazione del curatore e un'utile appendice di riproduzioni di opere citate da Teige nei suoi saggi. I testi sono divisi in tre sezioni: *Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revisi* (*Un tentativo di revisione terminologica e concettuale*), *Cezannův odkaz* (*L'eredità di Cézanne*) e *Realismus a irealismus kubistické tvorby* (*Il realismo e l'irrealismo della creazione cubista*). Non ci addentreremo certo in un'analisi

⁵⁴ Per esempio quel *Sociologický půdorys* tradotto anche da Sergio Corduas nella sua preziosa scelta teighiana (Teige 1982b: 272-277), o quella *Bastila akademismu* in cui Teige, attraverso la cronaca ragionata delle mostre e dei saloni d'esposizione parigini, traccia una linea storica della libertà d'espressione artistica e del ruolo della critica d'arte nell'Ottocento (in questo saggio sono vivi gli echi di scritti del primo Teige, quale il primo manifesto poetista del '24, o i suoi testi sulla sociologia dell'arte). O ancora un abbozzo di periodizzazione dell'arte moderna (*Periodizace moderního umění*) e considerazioni sull'arte non figurativa (*Nefigurativní umění*). Per questi testi si veda Teige 1994: 417-486.

si specifica delle varie correnti figurative o nella valutazione dei singoli pittori (non è questo un lavoro di storia dell'arte), ma non si può non notare, almeno in alcuni di questi testi, l'attualità della riflessione su temi quali la rappresentazione realistica nell'arte o la valutazione di alcuni movimenti artistici, attaccati dal regime quali decadenti e formalisti.

Non tutta la congerie di fogli accumulati dal teorico nei suoi ultimi, inquieti anni doveva probabilmente entrare a far parte della sua progettata fenomenologia. Al contrario, alcuni materiali di una certa validità sono forse andati perduti nelle peripezie della sua biblioteca dopo la morte, ma è certo che i testi salvati e qui riordinati hanno un valore non secondario. In particolare si noti che i capitoli della terza sezione, intitolata dal curatore "Il realismo e l'irrealismo della creazione cubista", erano già stati 'editi' negli almanacchi mensili del neoformatosi gruppo surrealista praghese noti con il nome di *Znamení zvěrokruhu (I segni dello zodiaco)*, che uscirono a partire dal gennaio '51 sotto la redazione dei vari suoi membri⁵⁵.

La prima parte del libro invece, il "Tentativo di revisione terminologica e concettuale", vede qui la luce per la prima volta e vale la pena riassumere i motivi della sua genesi. Uno degli ultimi scritti che a Teige era riuscito di pubblicare è il saggio sul pittore Bohumil Kubišta⁵⁶, originariamente richiestogli dal Club degli artisti figurativi Mánes per una mostra completa dell'opera dell'artista che si sarebbe dovuta realizzare nel gennaio del '49, ma che poi non si concretizzò. In questo testo Teige si dedicava, fra l'altro, ad uno dei temi che più lo interessarono negli ultimi anni, ovvero il modo in cui i movimenti post-impressionistici sfociano nell'arte non-figurativa e successivamente in quella surrealista, dove, in opposizione al realismo imitativo impostosi con il Rinascimento, l'artista moderno si stacca dalla schiavitù del modello naturale, *esterno*, e si ispira invece al modello *interno* ("vnitřní" o "niterný model") suggeritogli dalla propria immaginazione. A questa sono collegate le considerazioni sul ruolo del realismo e dell'irrealismo nell'arte, il problema della definizione di formalismo e la valutazione negativa di Teige sulla tendenza statalizzata al realismo socialista. Lo storico dell'arte Vincenc Kramář, studioso della prima ora del cubismo ceco, scrisse al teorico con sano spirito polemico (ma con modi urbanissimi)⁵⁷, contestando una sua affermazione secondo la quale nel cubismo c'è una tale attenzione alle forme e alla composizione esteriore che esso può essere definito in certa misura "formalismo". A questa incomprensione di fondo Teige reagì di getto con una lettera privata⁵⁸, che decise però di non inviare al collega: il tema era così vasto da spingerlo a dedicarvi un intero libro, parte del quale sono appunto

⁵⁵ In particolare nell'almanacco di febbraio, "Pesci", curato proprio da Effenberger. Si veda Nádvorníková 1998: 129-155.

⁵⁶ Lo studio fu pubblicato su rivista, Teige 1949. Ora lo si trova in Teige 1994: 345-386 e in italiano in Teige 1982b: 185-222.

⁵⁷ La lettera, del 13 settembre 1949, è pubblicata in Teige 1966b: 332-333.

⁵⁸ La lettera di Teige (datata 18 settembre 1949), ritrovata da Effenberger nell'archivio del PNP, è riportata in *Ivi*: 335-336.

i due primi interessanti capitoli del “Tentativo di revisione terminologica e concettuale”: “Il realismo” e “Il formalismo”⁵⁹.

Ci soffermiamo su queste riflessioni relative all’arte moderna perché i testi in questione non si possono liquidare come una mera disputa specialistica fra storici dell’arte in disaccordo: la vicenda risale al 1949, quando il teorico aveva ormai compreso che non gli sarebbe più stato concesso un lavoro sereno sugli argomenti che gli interessavano, e che le campagne scatenatesi sulla stampa di partito avrebbero ormai limitato sempre di più lo spazio per una fruttuosa discussione sull’arte. Di conseguenza definire un quadro formalista o realista, rifiutare *in toto* quella che ormai anche a Praga era ufficialmente considerata “entartete Kunst”, o cercare al contrario di spiegarla e difenderla, diventava per alcuni intellettuali una questione vitale. Leggiamo ad esempio alcune delle considerazioni più acute di Teige: “Oggi [...] le discussioni e le polemiche sull’arte moderna, che in altri momenti venivano pubblicate sulle riviste, negli almanacchi o nei libri, possono essere condotte soltanto in forma di corrispondenza privata”⁶⁰. Dobbiamo intendere la sua definizione di cubismo quale “arte formalista” non certo nel senso spregiativo invalso nella politica culturale stalinista, ma piuttosto come una difesa del succitato “modello interno” rispetto ai soggetti realistici: “Nell’articolo su Kubišta il ‘formalismo’ è inteso piuttosto come sinonimo di *peinture pure* [...] Non uso comunque il termine ‘formalismo’ in quel senso giornalistico peggiorativo invalso oggi, per me formalismo non significa né degenerazione né decadenza”⁶¹. E queste sono poi le parole scritte dal pensatore in conclusione della missiva mai spedita, in un momento in cui gli era ormai impedito di proporre liberamente le proprie idee in ambito pubblico:

[...] il postulato imposto per via burocratica del realismo socialista è estraneo all’arte moderna [...] è in contrasto con la natura e l’essenza dell’arte moderna [...] il postulato del realismo socialista non è altro che in tutti i sensi un diktat reazionario, antiartistico [...] poiché ricaccia indietro di cent’anni l’evoluzione dell’arte⁶².

Tutte affermazioni che in pubblico o su rivista non si sarebbero mai potute fare dopo la presa di potere del PCC. Capiamo dunque come lo sforzo teighiano di interpretare e recuperare i valori davvero vivi dell’arte moderna, la spinta progressiva del cubismo e di tutta la produzione non realistica nascesse dal pressante bisogno di combattere le deformazioni interpretative imposte dal regime e dai suoi ideologi culturali. Si comprende anche come queste pagine editate per la prima volta potessero svolgere, nonostante il carattere squisitamente tecnico che spesso le contraddistingue, un ruolo positivo di supporto ideale anche nel 1966, all’interno del più ampio recupero integrale dell’arte figurativa ceca e internazionale.

⁵⁹ Rispettivamente *Ivi*: 14-65 e 66-139.

⁶⁰ Dalla prefazione, *Ivi*: 13.

⁶¹ Dalla lettera succitata, *Ivi*: 335.

⁶² *Ivi*: 336.

Ed è nell'ottica di tale recupero che merita dedicare qualche riga anche alla postfazione di Effenberger a tutto il volume, in cui egli riprende quasi totalmente un articolo già pubblicato l'anno prima sulla rivista "Výtvarné umění"⁶³. Li aveva delineato in maniera critica l'evoluzione delle posizioni filosofiche di Teige, sulla falsariga di quell'imprescindibile concetto di partenza apollinairiano di "contrasto fra ordine e avventura"⁶⁴ che ben si riflette nei tentativi ciechi di coniugare costruttivismo e poetismo, razionalità ed immaginazione, inconscio ed impegno politico comunista. In quel saggio Effenberger giungeva a criticare alcune fasi del pensiero teighiano per la loro immaturità o per un certo massimalismo avanguardistico⁶⁵, quasi condannando l'uso di termini come "poesia pura" o di altra "vuota fraseologia" del teorico. A suo avviso simili infelici scelte terminologiche avrebbero condotto a travisare l'avanguardia tutta, quasi che il poetismo fosse un'accozzaglia di artisti spensierati impegnati nell'"arte di perder tempo" o nell'ammirazione fine a se stessa di aeroplani e meraviglie della tecnica moderna.

Nel seguito della lunga postfazione Effenberger si perde invero in considerazioni non sempre cristalline, che lo portano a volte lontano dal suo scopo principale: spiegare come Teige abbia maturato uno stile nuovo, più meditato rispetto ai suoi primi scritti, e come sia giunto alla sua "fenomenologia". Semplificando possiamo però ricapitolare le conclusioni più interessanti. La sensibile crisi nei criteri di valutazione nell'arte che si è manifestata dopo l'impressionismo francese ha trovato parziali risoluzioni nella comparsa sulla scena culturale mondiale di due nuovi apporti scientifici: il pensiero marxiano e la psicanalisi. Come per la fenomenologia hegeliana, anche per le nuove avanguardie un ruolo centrale e un punto di riferimento imprescindibile è dato dall'accettazione dell'esistenza di una "storia dello spirito", ovvero dell'umanità che deve evolversi necessariamente secondo un principio di sviluppo tendente al proprio perfezionamento. Questa visione proiettata nel futuro e verso la realizzazione di fasi evolutive sempre più elevate è presente, secondo Effenberger, tanto nella Francia di un Breton e di un Apollinaire, quanto a Praga nel pensiero di Šalda e Teige. Sotto questo punto di vista i quattro autori summenzionati sono accomunati nella ricerca di estetiche antitradizionali che puntano alla fusione delle forme artistiche in una "nuova bellezza", in una moderna formazione sintetica: si passa così dalla classicista "dottrina della bellezza" a un'estetica che renda conto della coscienza collettiva, delle ricadute psico-sociali dell'arte e del con-

⁶³ Effenberger 1965a. L'articolo occupa le prime venti pagine di questa più ampia postfazione, Teige 1966b: 339-397.

⁶⁴ Ovvero fra tradizione e innovazione. La citazione è tratta dalla poesia *La bella rossa*, dalla raccolta *Calligrammi*.

⁶⁵ Effenberger giunge a tacciare apertamente di utopismo ed irrealtà l'ipotesi espressa nei manifesti del poetismo di poter tendere ad una "poesia per i cinque sensi", mentre meglio ha fatto Teige ad occuparsi di questioni pratiche nei suoi anni di studi di architettura ed urbanistica sociale, che lo avrebbero "rigenerato" e salvato dai suoi eccessi speculativi (Effenberger 1965a: 216).

cetto di funzione. Da qui la crisi di criteri e la conseguente ricerca conflittuale e magmatica da parte di tutte le avanguardie (ivi compreso il poetismo) di una nuova sensibilità che liberi al massimo le potenzialità dell'animo umano, in una nuova sinergia delle componenti sociali con quelle psichiche ed inconse. È dunque sulla base di questa affannosa ricerca che Teige sarebbe giunto a rifiutare l'estetica classica e a dare nuova ampiezza, "fenomenologica" appunto, alla propria ricerca, in modo da non limitarsi più ad un idealistico impianto hegeliano legato alle 'peripezie' dello spirito, ma elevandosi piuttosto a quel livello sul quale l'analisi dei *fenomeni* artistici travalica i limiti puramente estetici e acquista risonanza *antropologica*. Ed è qui che si perviene ad una delle riflessioni più interessanti: alla vicinanza cui erano giunti Teige e la riflessione strutturalista di Mukařovský, con un identico rifiuto della pietrificata estetica classica, del limitato approccio positivista e della sociologia volgare del marxismo dogmatico. Pur senza poter qui analizzare le differenze nei dettagli e l'originalità del loro pensiero, rileviamo che effettivamente in entrambi i pensatori rivestono importanza cardinale il concetto di funzione, le componenti extra-estetiche nella riflessione artistica, l'idea del segno come intermediario dialettico fra creatore e fruitore sociale; ancora, entrambi i pensatori tornano più volte nei propri scritti alla ricerca di un principio creativo unitario, di un comune denominatore estetico ed extraestetico, che Teige può chiamare *lirismo*, *pulsione produttiva unitaria*, e che nelle riflessioni di Mukařovský potrebbe essere collegato alla *funzione estetica* o alla *costante antropologica*. Secondo Effenberger però lo strutturalismo non si poneva come problema la conoscenza di un senso finale della storia e qui proprio Teige rappresenterebbe una fase più matura, con la sua ricerca della "causalità evolutiva dell'arte moderna", in quanto egli "a differenza della concezione strutturalista, non intende l'opera d'arte esclusivamente come un segno elastico, bensì come fenomeno, in cui la struttura dialettica delle funzioni non si esaurisce solo nel segno"⁶⁶. Effenberger conclude dunque questa lunga postfazione dichiarando che: "...nel caos delle formulazioni esegetiche e teoriche [...] questi studi teighiani sono oggi forse ancora più attuali che non negli anni in cui sono stati scritti"⁶⁷.

6.5. Teige nella stampa dell'epoca

Per completezza informativa si renderà conto di alcuni echi che ebbe sulla stampa ceca la pubblicazione di questi due importanti libri. Si tratta in particolare di tre interventi comparsi nell'arco di alcuni mesi del 1967, sostanzialmente favorevoli ma non scontati: pur riconoscendo il valore assoluto di *Svět stavby a básně* e di *Vývojové proměny*, nonché l'importanza del teorico oggetto di quelle pubblicazioni, gli autori dei tre articoli non risparmiano critiche intelligenti e

⁶⁶ Teige 1966b: 387.

⁶⁷ *Ivi*: 396.

costruttive a singoli aspetti del 'concept' o alle stesse idee del Teige più radicale. Almeno due gli interventi da registrare sul settimanale dell'Unione degli scrittori "Literární noviny", entrambi ad opera di slovacchi, il poeta Ladislav (Laco) Novomeský e Viliam Marčok⁶⁸, mentre Jan Řezáč (che avrebbe poi avuto una certa importanza per le questioni teighiane negli anni Novanta) scrive per la controversa rivista "Impuls"⁶⁹ una combattiva difesa del teorico, dal titolo *Kdo byl Karel Teige?* (*Chi era Karel Teige*)⁷⁰.

Novomeský era uno dei poeti slovacchi più noti. Una delle sue raccolte poetiche più conosciute, *Romboid* (1932), rivela anche influenze del poetismo ceco, ma in particolare era stato stretto il suo legame con l'arte proletaria e con il pensiero marxista fra le due guerre (collaborò con il gruppo slovacco DAV, poi condannato come formalista dalle campagne di "Tvorba" dei primi anni Cinquanta). Negli spasmodici primi anni del regime anch'egli fu accusato di essere uno dei "nazionalisti borghesi" slovacchi che complottavano contro l'unità dello Stato e la linea generale del partito, in ciò accomunato a Gustav Husák (poi divenuto liquidatore della Primavera di Praga), o all'ex-ministro degli esteri Vlado Clementis (giustiziato insieme al segretario del partito Rudolf Slánský nel 1952). Quella pagina storica si iscriveva all'interno di un irrisolto conflitto fra le nazionalità della Cecoslovacchia e delle aspirazioni alla piena realizzazione della componente slovacca, spesso trascurate dal centralismo praghese⁷¹. Oltre che per la sua specificità di intellettuale slovacco con trascorsi avanguardistici, l'intervento di Novomeský ci interessa dunque in quanto egli stesso faceva parte di quella schiera di personalità riabilitate che avevano conosciuto la prigione e la sopraffazione delle pratiche staliniste, e avevano riconquistato solo da poco il diritto alla parola⁷².

⁶⁸ Novomeský 1967 e Marčok 1967. Ci piace rammentare anche la breve nota di recensione italiana di Alena Wildová per "Ricerche slavistiche": Wildová Tosi 1967.

⁶⁹ La rivista è stata considerata come uno degli ultimi baluardi della critica marxista più ortodossa durante la liberalizzazione culturale degli anni Sessanta, e in effetti ad essa contribuivano studiosi come Vladimír Dostál, Vítězslav Ržounek, Milan Blahynka, Štěpán Vlašín o František Buriánek, alcuni dei quali fortemente contrari ad un'eccessiva liberalizzazione della cultura. Ad ogni modo anche sulle sue pagine era possibile trovare espresse riserve alla letteratura del periodo staliniano e un approccio non totalmente negativo verso l'avanguardia, come dimostra questa recensione di Řezáč.

⁷⁰ Řezáč 1967.

⁷¹ Non è questo il luogo adatto per analizzare il problema, ma si ricordino almeno la federalizzazione della Cecoslovacchia come uno dei risultati duraturi del "nuovo corso" dubčekiano, e lo stesso emergere del segretario della primavera praghese all'interno di un malcontento anche specificamente slovacco nei confronti del presidente e segretario del partito Antonín Novotný. Novomeský fu poi tra gli intellettuali che sostenevano il motto "prima la federalizzazione, poi la democratizzazione".

⁷² Cf. cap. 4 per il suo intervento al III congresso degli scrittori. Jiří Brabec ci ha raccontato come, nell'ambito della succitata 'questione slovacca', fosse particolarmente interessante la testimonianza del poeta da poco riabilitato, che, compagno di prigionia del poi segretario di partito Husák, ebbe modo di conoscerne anzitempo il fermo ca-

La particolarità delle sue vicende personali ha una non trascurabile influenza sul taglio di questa sua recensione, che si presta anche quale occasione per ritornare su questioni scottanti rimaste irrisolte. Il poeta parte da un'affermazione di Effenberger, secondo il quale la neoedita raccolta di riflessioni di Teige sui massimi sistemi artistici ha un'indubbia importanza, ma non può e non deve essere considerata alla stregua di una "Bibbia dell'arte moderna". Nel lodare questa sobrietà dell'editore teighiano Novomeský ricorda come invece negli anni Cinquanta alcuni testi giungessero ad auto-proporsi come inattaccabili fonti di verità, e come al contrario l'opera teighiana tutta per vent'anni venisse rifiutata come fuorviante e sospetta dai creatori dell'effimera estetica massimalista di regime. Superando con convinzione questo orizzonte gretto e schematico secondo Novomeský bisogna invece chiedersi: l'avanguardia ha ancora qualcosa da dire alla contemporaneità? Ha ancora senso, più in generale, il suo storico tentativo di congiungere nello stesso orizzonte il progresso sociale con quello artistico? E ancora, se nel decennio appena trascorso il paese è stato schiavo di canoni valutativi sempre più spesso ormai riconosciuti come superficiali e semplicistici, che senso dare a quella "crisi di criteri" nella valutazione dell'arte che Teige lamentava già nel lontano 1929? Ricordiamo come in quell'anno, a seguito della bolscevizzazione del PCC, si erano verificati abbandoni, secessioni e scomuniche incrociate che dettero l'avvio alla disgregazione dell'unità fra avanguardia artistica e partito⁷³. Troppo lungo sarebbe in questa sede dar conto degli opposti schieramenti, delle reciproche accuse e delle evoluzioni nelle prese di posizione dei vari Štyrský, Teige, Fučík, Hora, Neumann o altri. Basti qui ricordare che in quell'occasione Teige aveva dichiarato che molte delle incomprensioni derivavano dall'assenza di una critica letteraria marxista evoluta e che il pensiero comunista non era ancora maturo per valutare determinate opere e alcune nuove correnti: si era di fronte ad una *crisi di criteri valutativi*, ma nondimeno doveva a suo dire essere salvaguardata l'alleanza fra rivoluzione nell'arte e rivoluzione nella società. Novomeský qui attualizza dunque quella discussione, affermando che non solo Teige aveva ragione allora, ma che ancora nel 1966 non esiste una teoria dell'arte marxista che si possa arrogare un diritto di supremazia esegetica,

rattere: Husák uscì di prigione tre anni più tardi anche per il suo rifiuto di scendere a patti, ma fu abile nel dopo '68 a circondarsi proprio dei suoi vecchi accusatori, con la coscienza sporca e quindi più manovrabili. Ciò testimonia della difficoltà di valutazione di personaggi come questo, che, lo ricordiamo, almeno in una certa fase convulsa del post-gennaio '68, sembrava poter rimanere un buon alleato di Dubček. Anche la storia di Novomeský è comunque più complessa di quanto permetta di delineare il nostro brevissimo ritratto, ma non va dimenticato che nel periodo della normalizzazione egli divenne membro della direzione del partito, avendo appoggiato la linea antidubčekiana di Husák, cadendo così in contraddizione rispetto alle molte sue espressioni a favore della liberalizzazione del pensiero durante gli anni Sessanta.

⁷³ Per gli avvenimenti e le dichiarazioni fondamentali, quali la critica dei sette scrittori comunisti al partito, le risposte degli intellettuali fedeli alla nuova linea bolscevica, le polemiche interne all'avanguardia (che si riepilogano col termine di "discussione generazionale") si veda Vlašín *et al.* 1970.

e tanto meno lo possono fare testi filologicamente inconsistenti quali i famigerati *Trent'anni* di Štoll o l'*Anti-Gide* di Neumann. Nel 1929, osserva ancora lo slovacco, Teige si era schierato dalla parte della nuova dirigenza filo-bolseevica in parte per disciplina progressista, in parte perché aveva interpretato quella svolta come un taglio alle origini allogene del partito (socialdemocrazia, anarchismo prebellico...). Proprio in quel frangente storico si devono però rinvenire i germi della successiva catastrofe del culto della personalità: anche in Cecoslovacchia infatti il dogmatismo trovò radici proprio in quella svolta che legava a doppio filo il PCC della nuova dirigenza di Gottwald con l'URSS, e a nulla valse il fatto che qualche anno dopo Teige se ne accorgesse fra i primi. Qui Novomeský ricorda, senza più timori di censura, uno degli scritti teighiani che più a lungo era rimasto tabuizzato, quel *Surrealismo contro corrente* nel quale tutta una generazione di intellettuali cechi aveva espresso nel 1938 la sua condanna allo stalinismo:

[...] dobbiamo recepire e rispettare tutta l'opera pubblicistica di Karel Teige nella sua integralità, ivi compreso Surrealismo contro corrente, se non proprio come suggerimenti fecondi o spunti per l'ulteriore evoluzione del nostro pensiero contemporaneo, allora almeno senza dubbio come documento di un grande impegno profuso nel periodo fra le due guerre e in quello postbellico⁷⁴.

Solo così, secondo Novomeský, si potrà seguire l'insegnamento del teorico nel conservare "ad ogni costo la libertà e l'integrità del giudizio critico"⁷⁵.

Meno noto, ma anch'egli significativo rappresentante della tradizione critica slovacca, è quel Marčok⁷⁶ che in un breve articolo polemizza in modo pacato con le tesi sostenute da Kalivoda nella sua succitata prefazione al primo tomo teighiano: in particolare egli si sofferma sulla visione dell'avanguardia come possibile riproposizione del rinascimento ceco "předbělohorské" (ovvero precedente alla battaglia della Montagna Bianca del 1620), e su quale sia l'*apporto specifico fondamentale* del pensiero teighiano. In contrasto con Kalivoda, a suo modo di vedere il momento più alto dell'avanguardia non sarebbe da ricercare nella fase surrealista degli anni Trenta, in quanto in quella mancava ciò che era invece presente nella precedente fase poetista, l'aspetto della *sintesi* fra problematiche sociali e integralità psichica umana:

Prova dell'originalità e dell'acutezza del pensiero teighiano è prima di tutto la sintesi di poetismo e costruttivismo [...] bisogna cercare in quello sforzo che Tei-

⁷⁴ Novomeský 1967: 3.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Poeta e critico letterario, i cui inizi lirici coincidono con l'ondata di liberalizzazione (pubblicò due raccolte nel '63 e '65), mentre con il '68 fu anch'egli allontanato dal suo impiego presso l'Università di Banská Bystrica. Col tempo si è specializzato nella produzione artistica popolare ed in quella satirica. Dopo l'89 è tornato ad insegnare, all'Università Comenio di Bratislava.

ge fa per *conservare l'integralità e la polarità dell'esistenza umana*, che gli altri movimenti avanguardisti riducevano unilateralmente a un'unica componente [...] Proprio in questo aspetto vedo *l'apporto essenziale e originale* di Teige all'avanguardia europea⁷⁷.

Al contrario il surrealismo ceco degli anni Trenta avrebbe posto un accento eccessivo sul subconscio: "Il difetto principale dell'assolutizzazione del subconscio era il suo sganciarsi dai nessi sociali e la conseguente trasformazione in una grandezza invariabile [...] L'assolutizzazione del subconscio ha avuto come effetto l'assolutizzazione della sensibilità"⁷⁸. E da qui sorge forse la considerazione più interessante e di ampia portata dello slovacco: in un'epoca che ha vissuto due guerre mondiali, ha conosciuto le camere a gas, l'orrore di Hiroshima e la distruzione di molti ideali (ivi compresi quelli di origine rinascimentale) più che il sensualismo fantasioso e variopinto del versante 'ottimista' del poetismo hanno maggiore importanza ed attualità quelle sue linee più legate all'espressione esistenziale: "oggi sentiamo più vicino il tragicismo di Halas e Holan che non l'ottimismo sensualistico di Teige e Nezval"⁷⁹.

Non si può non rilevare che, pur registrando delle lecite opinioni personali espresse in contrasto con la visione degli editori teighiani, anche in questo caso siamo decisamente lontani dalle opposizioni tendenziose ed inventate ad arte di Ladislav Štoll.

Come si è già accennato sopra, sulla rivista "Impuls" si pronuncia invece quello Jan Řezáč che dopo la caduta del regime sarebbe divenuto uno degli attivisti più autorevoli della Società Karel Teige, associazione culturale sorta nel 1989 e tesa a sviluppare, ancora una volta dopo decenni di quasi assoluto silenzio e censure ideologiche, l'eredità del pensatore⁸⁰. Queste sue tre pagine iniziano in modo polemico e forse non troppo felice: prima egli cita una serie di nomi cui negli ultimi tempi era stata associata "una parola piuttosto accattivante: riabilitazione"⁸¹, poi in pratica nega per alcuni di essi (anche se non esplicita quali) l'opportunità di un tale processo di recupero. Fra queste tre recensioni la presente è la più entusiastica sulla figura di Teige: i suoi articoli

⁷⁷ Marčok 1967.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ La storia e l'analisi dettagliata delle pubblicazioni di questa società teighiana meritano sicuramente uno studio specifico. Per ora basti rimandare ai pochi, ma ricchi numeri dell'organo ufficiale del gruppo, quel bollettino dal nome simbolico "Jarmark umění" ("Il mercato dell'arte") che uscì, a scadenza irregolare ma raggiungendo notevoli obiettivi, a partire dal 1990 e la cui ultima eco si è spenta, per ora, col numero 11-12 del novembre 1996.

⁸¹ Fra gli altri: Halas, Holan, lo stesso succitato Novomeský, Karel Čapek e Ladislav Klíma.

[...] sul dadaismo, sull'estetica cinematografica, sul futurismo, sulla pittura in Unione Sovietica hanno rappresentato a volte le prime informazioni in merito giunte in Boemia [...] Karel Teige era indubbiamente il suo più esperto conoscitore nel nostro paese [si intenda: dell'arte figurativa sovietica], e forse in generale nel mondo intero" e "lo spirito d'iniziativa di Teige rimane [...] la sorgente più vivace (quasi l'unica) per la nostra informazione di base"⁸².

Sono questi forse giudizi massimalisti, come erano stati quelli di Chalupěcký (per quanto di segno opposto). Proseguendo con toni battaglieri Řezáč stigmatizza con vigore il ruolo negativo dei critici dogmatici che negli anni Cinquanta avevano sostenuto "un'interpretazione politica volgarizzata dell'opera artistica" e che in realtà già dal 1938 avevano costretto Teige a un "opprimente isolamento". Una volta posto rimedio a questo colpevole isolamento grazie alla meritevole opera dei suoi editori⁸³ sarà possibile discutere, accettare o criticare aspramente Teige non più per partito preso, bensì sulla base di differenti concezioni artistiche: "l'opera di Teige non sparirà nel fiume dell'oblio [...] Piuttosto che con l'avversione della politica culturale, l'opera di Teige si dovrà scontrare duramente con i punti di vista degli altri esegeti dell'arte moderna"⁸⁴. Řezáč ribadisce poi l'attualità delle rieditate pagine teighiane e che le implicazioni fra autentica rivoluzione sociale e innovazione artistica sono sempre state al centro dell'avanguardia violentemente zittita dalle deformazioni degli anni Cinquanta. Ricorda che finalmente insieme a questo vedono la luce altri progetti editoriali che corrispondono agli impulsi di discussione più attuali del nuovo, più libero decennio degli anni Sessanta: il riferimento esplicito è agli *Studie z estetiky* (*Studi di estetica*) di Jan Mukařovský, editi per merito di Chvatík nello stesso 1966. Per concludere:

La pubblicazione dell'opera teighiana [...] è un avvenimento dalla portata eccezionale e non rimarrà senza conseguenze. Essa ci rammenta la personalità di Teige proprio al momento giusto [...] quando gli artisti e i teorici cecoslovacchi hanno deciso di assumersi [...] un compito storico: quello di assorbire l'arte moderna nel fertile terreno della società socialista⁸⁵.

⁸² Řezáč 1967: 88-89.

⁸³ Fra di essi Řezáč loda in particolare Effenberger per la nota postfazione. Come avevamo avuto modo di osservare la postfazione in oggetto si distingue per particolari meriti di chiarezza e densità informativa. Sottoscriviamo dunque in pieno quanto Řezáč scrive in proposito: "Un ausilio inestimabile ai lettori e alla storia è offerto dal lavoro di Vratislav Effenberger, autore della postfazione *La nuova arte*. Chi conosca altri studi di Effenberger sull'arte moderna sarà sorpreso anche dalla purezza linguistica. Altrove il suo eloquio si affanna sotto il peso della fraseologia intellettuale" ma qui "con brillante lucidità e con una perfetta conoscenza della materia egli accompagna Teige lungo le varie singole peripezie della sua vita e offre al contempo la propria interpretazione degli avvenimenti". *Ivi*: 90.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

E ancora in quest'ottica viene lodata la prefazione di ampio respiro storico e filosofico di Kalivoda per le sue "eccezionali capacità di meditare sulla questione all'interno di un contesto europeo e partendo dalle posizioni del socialismo"⁸⁶.

6.6. Un'interessante interferenza con il nuovo strutturalismo

La citazione fatta da Řezáč ci porta a rammentare l'importanza fondamentale che rivestirono appunto quegli *Studi di estetica* raccolti da Květoslav Chvatík e aperti da un'introduzione di Felix Vodička⁸⁷. Dopo il 1948 Jan Mukařovský si era andato sempre più allontanando dalla sua produzione precedente, cercando di sposare metodi esegetici marxisti ortodossi, con risultati a volte molto lontani dai suoi alti standard interpretativi. Sotto la pressione della difficile situazione politica aveva poi finito di fatto con il rigettare ufficialmente lo strutturalismo⁸⁸. Nell'atmosfera molto più favorevole del 1966 vennero editati (alcuni per la prima volta) i saggi fondamentali del suo pensiero più originale e veritiero, scritti fra il '31 e il '48, che mostravano finalmente la sua vera personalità scientifica in modo pressoché integrale, permettendo così alla comunità internazionale di studiare tutte le sue fonti di ispirazione, che non erano esclusivamente linguistiche, né tanto meno improntate ad un marxismo di corto respiro⁸⁹.

Il recupero editoriale e scientifico dell'enorme apporto di uno studioso di tale caratura fu in assoluto uno dei risultati più evidenti del processo di riconquista dello strutturalismo per la scienza ceca. Non è nei nostri intenti operare un'analisi prettamente filosofica, per cui ci limiteremo in questa sede a indicare date e pubblicazioni che nella letteratura critica sono considerate significative per questo processo⁹⁰. Sebbene già nel 1958 Josef Zúmr potesse esprimersi contro un certo "atteggiamento nichilista verso lo strutturalismo" e ricostruire la linea filosofica ceca che aveva condotto a Mukařovský⁹¹, era ancora forte all'inizio degli anni Sessanta l'opposizione verso la ricca tradizione di pensiero strutturalista, che era stata fra le vittime designate del nuovo corso ufficiale post-'48. Le opposte tendenze di rivalutazione e condanna si fecero a volte così

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Mukařovský 1966.

⁸⁸ Mukařovský 1951. Per una spiegazione di alcuni retroscena nella stesura di questo articolo si veda in particolare l'intervista in Chvatík 2001: 175-196, mentre per una rapida storia dello strutturalismo sotto le pressioni politiche del post-'48 rimandiamo a Kusák 1998: 329-332.

⁸⁹ Ricordiamo almeno la traduzione italiana, curata da Sergio Corduas: Mukařovský 1973, in cui non è presente la prefazione di Vodička.

⁹⁰ Si veda come uno dei protagonisti dell'epoca, Milan Jankovič, ricostruisce le fasi di questo recupero: Jankovič 2000.

⁹¹ Zúmr 1958.

contraddittorie e imprevedibili che in occasione del suo settantesimo compleanno nel 1961 fu dedicato a Jan Mukařovský, allora direttore dell'Istituto per la letteratura ceca, un numero speciale di "Česká literatura"⁹², il che non impedì però che di lì a poco egli venisse privato della carica e sostituito dal più potente dei critici dogmatici, il ben noto Ladislav Štoll. Gli accenti critici continuarono ad essere molto forti per buona parte degli anni Sessanta nella stampa più irregimentata, dove si lamentavano gli echi e le rimanenze strutturaliste nella produzione scientifica del paese. A tale compito si prestò fra gli altri Vladimír Dostál, rappresentante della politica culturale conservatrice a noi già noto per le sue osservazioni poco lusinghiere nei confronti di Teige e Chvatík.

Nonostante queste resistenze la ripresa di quella tradizione da parte degli studiosi delle nuove generazioni proseguì, ed ebbe come ulteriore risultato la pubblicazione di un volume di importanza cardinale, la raccolta di saggi *Struktura a smysl literárního díla (La struttura e il senso dell'opera letteraria)*, che può essere considerato come una sorta di spartiacque ufficiale sulla via del ritorno della tradizione strutturalista nel consesso scientifico pubblico⁹³. Il volume è diviso in una prima parte squisitamente teorica e in una seconda sezione in cui vengono analizzati ed interpretati fenomeni letterari specifici. Fra gli autori dei contributi troviamo quasi tutti i maggiori rappresentanti della ricca generazione critica che in diversa misura si ispirava allo strutturalismo⁹⁴, da Miroslav Červenka a Milan Jankovič, dai noti Kalivoda e Chvatík a Zdeněk Pešat e al fondamentale nome del più anziano Felix Vodička. Di alcuni di essi si è già parlato, su altri si tornerà più avanti, ma in questo frangente va perlomeno sottolineato un fatto indicativo: sfogliando i vari contributi si ritrova rievocata in più punti la tradizione poetista, e anche il nome di Teige viene citato diverse volte. Sono rimandi di vario tenore e profondità, che nel complesso testimoniano senza ombra di dubbio come questo nome fosse ormai considerato parte integrante della discussione sulla migliore tradizione degli anni Venti e Trenta: si va dall'articolo introduttivo di Kalivoda, "Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky", in cui il filosofo mette le basi per uno studio approfondito dei rapporti fra avanguardia e pensiero estetico cechi, ricordando i reciproci contatti ispira-

⁹² Il numero quattro del mese di novembre, in cui diversi studiosi, fra i quali Vodička, Červenka, Jankovič, Grygar e Pešat, dedicano il loro sentito omaggio a colui che al momento era ancora direttore dell'Istituto e redattore capo della rivista.

⁹³ Jankovič, Pešat, Vodička 1966. In seconda di copertina si legge: "Dopo il periodo di caos che ha dominato la nostra teoria ed estetica letteraria negli anni Cinquanta, con questo volume prende la parola la nostra teoria letteraria contemporanea, al fine di riflettere sulla vitalità dello strutturalismo ceco, in occasione del 75esimo compleanno di Jan Mukařovský".

⁹⁴ Per motivi di spazio non furono inseriti nel volume gli studi di altri due autori che per esso erano stati pensati: quello di Oleg Sus, a noi ben noto per i suoi meriti scientifici, e quello, sintomatico, di Mojmir Grygar, che, come si è già osservato in precedenza, da grande critico dell'avanguardia si era poi evoluto in studioso di tutto rispetto, nonché fautore del recupero della migliore tradizione ceca.

tivi che sussistevano fra il cofondatore del Circolo linguistico e il teorico del Devětsil⁹⁵, per passare al contributo di un altro dei curatori dell'opera teighiana, Chvatík, la cui conoscenza e valutazione positiva di Teige non è certo un segreto⁹⁶. Ma a testimonianza di quanto il suo sia ormai divenuto un semplice 'nome fra i tanti' si noti come anche in altri contributi il riferimento a Teige è naturale, senza che si avverta più la necessità di preamboli apologetici. Ad esempio Zdeněk Pešat nella sua analisi dell'influenza di Apollinaire sulla produzione poetista⁹⁷ cita più volte l'autore de *Il mercato dell'arte*; anche i meriti di questo esegeta nello studio del poetismo teighiano sono indubitabili, se solo si pensa all'antologia *Poetismus* che sarebbe uscita l'anno successivo, curata proprio da lui e da Chvatík e sulla quale torneremo. O si consideri ancora lo studio di Jiří Opelík⁹⁸, dove troviamo pagine interessanti dedicate ai punti di contatto esistenti fra Karel Čapek e Teige: nell'attenzione dedicata alle cosiddette arti periferiche, nell'opposizione all'arte proletaria più kitsch e nell'accento posto sul lato gioioso e anti-professionale dell'arte lo studioso rileva infatti contiguità non trascurabili fra l'autore di *R.U.R.* ed il teorico⁹⁹. Pur senza spingersi troppo nell'accostamento di due visioni poetiche dai presupposti a volte persino antitetici, le pagine di Opelík servono comunque ad aprire un ulteriore, non scontato, terreno di confronto fra due delle correnti più importanti del periodo fra le due guerre, il pragmatismo umanistico della generazione dei fratelli Čapek e la sensualità antimetafisica dell'avanguardia, rinvenendo un possibile comune denominatore nella loro "creatività e poeticità non specialistica"¹⁰⁰.

Accadeva insomma che nella pubblicazione simbolo del nuovo strutturalismo ceco e nei vari lavori dei membri dell'Istituto per la letteratura ceca (centro

⁹⁵ Questo scritto fu poi leggermente modificato e usato come prima parte del fondamentale libro di Kalivoda, *Moderní duchovní skutečnost a marxismus* (Kalivoda 1968). Fra le altre affermazioni leggiamo che "...Mukařovský, nella sua fondamentale opera *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, si riferisce a *La fiera dell'arte* di Teige..." o ancora "Non vi è dubbio che Teige sotto molti aspetti abbia persino ispirato Mukařovský" (citiamo dalla versione italiana, a cura di Sergio Corduas, Kalivoda 1971: 35-36 e 41).

⁹⁶ Il suo testo ha titolo "Mukařovského estetika a moderní umění", in Jankovič, Pešat, Vodička 1966: 40-57.

⁹⁷ "Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie", in *Ivi*: 109-125.

⁹⁸ "Obyčejný život čili Deukalion", in *Ivi*: 143-159.

⁹⁹ Pur non potendo approfondire come merita il raffronto fra questi due mondi artistici, ricordiamo almeno le raccolte di saggi di Karel Čapek, *Marsyas* (1931), e di suo fratello Josef, *Nejskromnější umění (L'arte più umile)*, (1920), dedicate appunto ai generi minori tanto cari al poetismo. Citiamo poi a mo' di esempio il brano che Opelík trae dall'articolo čapkiano "Proč nejsem komunista" ("Perché non sono comunista", 1924): "Nel profondo intimo degli indigenti c'è più che altro una meravigliosa e stupenda gaiezza [...] Il cosiddetto proletario è quasi per natura incline a una percezione allegra e infantile della vita".

¹⁰⁰ *Ivi*: 155.

quasi naturale di raccolta dei 'neo-strutturalisti') ritornasse più volte il nome di Teige e venisse valutata la fruttuosa interferenza dell'estetica ceca storica con l'arte modernista.

6.7. Un ulteriore recupero: i poeti maledetti

Nei precedenti capitoli si è notato come, accanto ad alcune argomentazioni ben poco scientifiche contenute nelle critiche anti-avanguardia (spesso riducibili a volgari attacchi personali), uno dei vari temi utilizzati per dibattere sull'accettabilità dell'eredità modernista fosse la questione dei "poeti maledetti", fenomeno-chiave nella tipologia degli artisti scomodi per i regimi antilibertari¹⁰¹. Durante gli anni Cinquanta il carattere realistico di un'opera ed il suo atteggiamento positivo verso la realtà, la linearità del suo messaggio ideologico e la presunta comprensibilità della stessa alle masse erano stati i presupposti obbligatori per non incorrere in censure politiche. Ma un altro dei motivi di disputa fra le componenti più dogmatiche del mondo culturale e gli artisti legati in diversa misura all'avanguardia era stata appunto la possibilità di accettare nel canone della cosiddetta "eredità culturale" progressista gli scrittori che avevano rappresentato la rivolta alla società costituita, l'anticonformismo morale ed estetico, nonché l'opposizione all'arte accademica. Gli autori in questione potevano essere Baudelaire o Lautréamont, Verlaine, Rimbaud, ma anche il ceco Mácha; sebbene non potessero certo essere definiti comunisti o coscienti fautori della lotta sociale, spesso il loro ruolo veniva sentito dalle avanguardie storiche di sinistra (surrealismo francese, poetismo *in primis*) come fortemente positivo. Ciò li portava ad essere integrati (con tutte le idiosincrasie e le variazioni di gusto tipiche della cronologia modernista) nella genealogia che tali movimenti si ricostruivano 'a rebours', cercando predecessori e numi tutelari alla loro verve rivoluzionaria. Ogni movimento d'avanguardia, per quanto professi un distacco conclamato da ogni rimasuglio di arte vecchia e passatista, in un successivo momento di autoanalisi ha bisogno di crearsi una linea evolutiva, trovandosi adeguati precedenti e possibili patroni: anche il poetismo aveva sentito la necessità di un confronto più serio con l'eredità dell'epoca borghese ottocentesca, e Teige aveva trovato fra i degni precursori della nuova arte cecoslovacca proprio i cosiddetti poeti maledetti.

Nella sua forma letteraria più compiuta l'accezione entrò in uso dopo che nel 1884 Paul Verlaine pubblicò la sua raccolta *Le poètes maudits*, che racco-

¹⁰¹ Senza rispolverare le polemiche già analizzate circa il ruolo di Apollinaire e della poesia rivoluzionaria francese per le generazioni degli anni Venti e Trenta, o ancora le difese operate da Nezval durante gli anni Cinquanta, si ricordi almeno l'amore di František Hrubín per i "poeti maledetti", cui egli dedicò diverse traduzioni (soprattutto a Rimbaud e a Verlaine) e ai quali fece riferimento anche nel suo famoso intervento al II congresso degli scrittori cecoslovacchi.

glieva componenti di personalità anche abbastanza divergenti, ma che dovevano essere idealmente unite dal loro anticonformismo, dal dissidio con la società conservatrice e dal conseguente rifiuto di scendere a patti con essa. La scelta era opinabile, come quella di ogni antologia fortemente segnata dai gusti del compilatore: erano rappresentati Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, lo stesso Verlaine (sotto l'anagramma *Pauvre Lelain*), ma anche Tristan Corbière, la poetessa di impronta elegiaca Marceline Desbordes-Valmore e quello che Šalda definì "il Poe francese", Villiers de l'Isle-Adam¹⁰². Lasciando comunque l'analisi specifica agli esperti, ciò che ci interessa di più è che nel 1946, fra i suoi ultimi interventi sul mercato librario, Teige fornì di postfazione la traduzione ceca del libro, la cui prefazione era costituita da un articolo di F.X. Šalda¹⁰³. Proprio questa traduzione fu rimessa in commercio nel 1966, con pochissime variazioni bibliografiche¹⁰⁴. In questo modo veniva recuperato e integrato nell'attualità del mondo culturale un altro degli spunti del Teige maturo, l'inquadramento del romanticismo rivoluzionario (o nero, o di rivolta) nella linea evolutiva che a suo modo di vedere aveva portato al marxismo moderno e al surrealismo.

Sebbene ancora nel primo manifesto del poetismo egli rifiutasse come cosa superata e sentimentale il romanticismo (a dire il vero, secondo un'accezione un po' vaga e astorica del termine) Teige era poi giunto ad una concezione molto più meditata e stimolante: nel "romanticismo rivoluzionario di sinistra" egli individuava una linea evolutiva che partendo dai poeti in cui regna un'atmosfera di "dissoluzione e morte"¹⁰⁵ (quali i preromantici Gérard de Nerval, Borel e Bertrand) conduce ai successivi rappresentanti del *genre maudit*, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Seguendo questa linea si arriverebbe fino all'osannato Apollinaire, grande ispiratore del poetismo e storico anello di congiunzione fra quella tradizione e la poesia moderna cecoslovacca. Nell'ambito autoctono Tei-

¹⁰² Le traduzioni erano state eseguite da varie personalità, fra le quali l'imprecindibile Karel Čapek e i poeti-traduttori Jindřich Hořejší e Nezval.

¹⁰³ Questa prima edizione della raccolta uscì per la collana Orloj, diretta appunto da Teige per l'editore Otto Girgal quale "Biblioteca internazionale di teoria artistica". La prefazione del grande critico (alla quale più volte nel '46 Teige si rifà) risaliva invece al 1930, ed era originariamente una lezione letta ad una serata sul tema omonimo, organizzata dal Club degli editori moderni "Kmen". Non è di poca importanza ricordare poi che lo scritto di Teige aveva suscitato echi polemici già nel '46, quando fu attaccato dal regista teatrale Burian, che pochi anni dopo sarebbe passato dalla parte del regime. Rimandiamo al commento di Brabec sulla questione, in Teige 1994: 518-522.

¹⁰⁴ Verlaine 1966. Il curatore del volume Adolf Kroupa dichiara il suo ringraziamento postumo a Teige per l'aiuto che gli prestò nel '46 e per la sua cura tipografica, ricordando di aver aggiunto a questa seconda edizione la traduzione allora mancante dell'introduzione dello stesso Verlaine e di aver ampliato l'apparato paratestuale.

¹⁰⁵ Fra i primi scritti in cui si imposta questa interpretazione c'è naturalmente la postfazione di Teige al *Fanfarlo* di Charles Baudelaire, edita da Fromek nel '27, ora leggibile col titolo *Charles Baudelaire* in Teige 1966: 168-219. L'autrice della traduzione da Baudelaire, Josefina Nevařilová, sarebbe divenuta una delle donne fondamentali nella vita di Teige.

ge e i suoi compagni di strada (soprattutto dopo l'accettazione della piattaforma surrealista) ritrovavano fra i pochi legittimi appartenenti a quella linea Karel Hynek Mácha, l'autore controverso del *Máj* e di *Cikáni*¹⁰⁶. Per quanto riguarda questo specifico caso di 'poeta maledetto' ceco e la sua forza ispiratrice per il gruppo surrealista praghese non si può che rimandare all'almanacco *Ani labut' ani Lúna (Né cigno né luna)*, uscito sotto la redazione di Nezval in occasione del centenario della morte del poeta, nel 1936¹⁰⁷.

Tornando alla traduzione ceca dell'antologia di Verlaine (ricordiamolo: pubblicata nel '46 e riproposta sul mercato nel '66), osserviamo che la postfazione di Teige è piuttosto breve, ma che in queste poche pagine si addensano alcune delle intersezioni più importanti del suo pensiero maturo, ormai arricchito in modo sostanziale dalla maggiore conoscenza dei testi marxisti, da più di un decennio di esperienza surrealista, dall'integrazione parziale di psicanalisi e pensiero progressista ceco, oltre che da numerose lotte politico-culturali che avevano smussato certi suoi estremismi e generalizzazioni. Partendo dai risultati cui era giunto già negli anni Trenta con i suoi studi sulla sociologia dell'arte nell'epoca borghese, egli rifiuta in sostanza la dichiarazione di Verlaine secondo cui *tutti* i veri poeti sarebbero maledetti dal regime nel quale vivono. Facendo tesoro dello studio introduttivo di Šalda (da lui sempre ammirato) Teige ricorda invece come "Nella vecchia [...] società precapitalistica il poeta aveva una sua salda posizione e una funzione importante, era onorato in quanto consacrato dell'ordine costituito"¹⁰⁸, e alla generalizzazione del poeta francese oppone l'idea che il fenomeno dell'artista avversario del sistema è diventato comune solo nell'epoca borghese matura, in particolare nel periodo attorno al 1830:

Šalda argomenta che la concezione del poeta maledetto in definitiva è di derivazione romantica: se già precedentemente si riscontravano casi isolati di autori cosiddetti anomali, solo con il romanticismo l'artista che si ribella contro la società ed è dalla società proscritto, ridotto al silenzio e messo fuori legge diventa un fenomeno tipico e quasi di massa¹⁰⁹.

Coerentemente con questa impostazione e con la sua riflessione utopico-marxiana Teige aggiunge che nella società senza classi del comunismo realizzato questa maledizione non sussisterà più, così come non ci sarà più il professionismo artistico (da lui condannato già ai tempi del primissimo poetismo) e verrà a cadere anche la funzione sublimante dell'arte. Poiché l'insoddisfazione

¹⁰⁶ Si vedano le traduzioni italiane in Mácha 1950, Mácha 1997 e Wildová Tosi 1976.

¹⁰⁷ Il contributo di Teige, *Revoluční romantik K.H. Mácha*, è tradotto in Teige 1982b: 66-75. Superfluo dire che questa interpretazione marxista-surrealista del poeta ottocentesco non trova il minimo favore in studiosi altrimenti orientati. Si veda ad esempio l'aspra critica di J. Vojvodík in Bydžovská, Srp 1996: 220-235.

¹⁰⁸ Verlaine 1966: 89.

¹⁰⁹ *Ibid.*

rispetto alla società vigente nasce dall'aperto contrasto, negli artisti *maudits* e nei loro eredi, fra il principio della *poesia* (leggi: del *piacere*) e quello della *realtà*, ne consegue che la poesia sorge dallo sforzo di liberarsi dal "Regno della Necessità" per istituire il marxiano "Regno della Libertà". Da qui l'inevitabile fusione, ancora per il Teige degli anni Quaranta, di poesia rivoluzionaria e creazione di un mondo nuovo: "la poesia confuta e sempre confuterà in nome del proprio principio del piacere il mondo della realtà e si sforzerà di creare un mondo immaginario"¹¹⁰. Questa congiunzione di spunti derivanti dal pensiero surrealista, dalla tradizione freudiana e dal marxismo umanistico dà vita a una fra le vette più alte del pensiero di Karel Teige, e a tali tentativi di convivenza e nuova applicazione delle correnti spirituali moderne si riallaccia Robert Kalivoda nel suo libro *La realtà spirituale moderna e il marxismo*, in cui più volte ritornerà sui risultati del teorico.

Aldilà della condivisibilità di tale visione del romanticismo e dell'esaltazione teighiana della spinta rivoluzionaria del maledettismo, ci sembra che la pubblicazione di questa antologia sia sintomatica della positiva sovrapposizione di una densa serie di stimoli 'antidogmatici': con essa vengono rimessi in primo piano poeti invisibili al regime negli anni Cinquanta e spesso accomunati nel calderone del decadentismo individualistico nemico dell'obbligatorio realismo; viene ripresentato un ulteriore scritto del Teige maturo, una delle sue ultime espressioni pubbliche precedenti al decennio in cui era stato colpito da una censura quasi assoluta; inoltre la struttura stessa del libro testimonia del fatto che, accanto al prefatore Šalda e alla migliore poesia francese, lo si poteva ormai considerare come uno dei numerosi punti di riferimento della cultura ceca del ventesimo secolo. Egli era ormai uno studioso degno come altri di essere discusso e presentato al pubblico, eventualmente criticato o respinto, ma che a tutti gli effetti costituiva una parte non trascurabile della cultura nazionale e della migliore eredità intellettuale del passato.

¹¹⁰ *Ivi*: 90-91.

7. Gli ultimi fuochi

Fin dai primi capitoli di questo lavoro l'analisi degli eventi culturali ed editoriali che hanno interessato Teige e poi il recupero del suo pensiero si è svolta prevalentemente lungo una linea cronologica che tenesse conto dell'evoluzione in corso nella Repubblica Cecoslovacca, senza però trascurare eventi e personalità di altre culture (soprattutto la russa e la francese) utili ad iscrivere quegli avvenimenti in un contesto politico-culturale il più ampio possibile. Considerando come reale una reciproca influenza dei fenomeni culturali e di quelli politico-sociali, si è cercato da un lato di non scadere in analisi che proprio negli anni Sessanta venivano definite "volgarmente sociologiche", e dall'altro di tener presente l'evoluzione immanente del pensiero artistico, che fosse sì influenzato, ma non guidato esclusivamente dalle condizioni storiche del paese. Questa influenza del fattore Politica sul fattore Cultura si è presentata a volte con maggior forza in senso limitante (censura, controllo ideologico, imposizione pianificata di canoni estetici, limitazione della libertà espressiva), altre volte in senso positivo (allentamento del controllo, indebolimento delle gerarchie culturali, apertura di spazi non omologati, spinte alla differenziazione, fino ad arrivare alla scarcerazione degli artisti imprigionati). Il periodo immediatamente successivo alla presa di potere di Gottwald nel '48 ha visto senz'altro predominare la prima tipologia di fenomeni, mentre un'azione positiva dei fattori socio-politici sul mondo culturale si poté registrare, anche se brevemente, attorno al II congresso degli scrittori del '56, o nel periodo 1962-1963 (pubblicazioni, conferenze, critiche alle interpretazioni dogmatiche, timida apertura all'arte moderna).

Questo sistema di coordinate si complicò in maniera particolare negli anni che vanno dal 1967 all'avvio deciso della Normalizzazione nel 1970: benché ci si avviasse verso il cosiddetto "nuovo corso" del gennaio '68 e le libertà artistiche e di opinione fossero in certi casi piuttosto ampie, ancora nel 1967 si verificarono casi di repressione di enorme gravità (che in parte però accelerarono appunto l'avvento del nuovo); o, al contrario, si verificarono fenomeni di libertà espressiva che causarono contromisure severissime da parte di un regime indebolito, ma non ancora disposto a cedere. Se da un lato per esempio al IV congresso degli scrittori (giugno 1967) gli intellettuali, consci di aver riconquistato il loro ruolo di "coscienza della nazione" e la loro influenza sull'opinione pubblica, poterono esprimere critiche anche severe alla classe dirigente, già in settembre alcune contromisure sembravano riportare indietro di anni il processo di liberalizzazione: scrittori come Vaculík, Ivan Klíma, Kohout o Mňačko furo-

no puniti con diverse modalità anche a causa delle loro relazioni congressuali, e i liberali “Literární noviny” passarono sotto il controllo del governo. D’altro canto un fenomeno di per sé negativo come l’atteggiamento irrispettoso del presidente e primo segretario Novotný verso le aspirazioni slovacche lo indebolì ulteriormente agli occhi dell’opinione pubblica e contribuì a legittimare l’opposizione riformatrice nelle sue richieste anticontrattistiche che portarono al nuovo corso, trasformandosi così in fattore con effetti di lungo termine positivi. O ancora, si consideri come a certe maggiori libertà espressive e di assemblea per gli studenti fece da contraltare la reazione violenta alla famosa “Manifestazione di Strahov” (ottobre 1967): gli universitari alloggiati nelle case dello studente site sulla collina ad ovest di Malá Strana scesero nelle strade al grido di “Dateci la luce”, per lamentare le continue interruzioni di corrente che impedivano loro di studiare. L’espressione e gli slogan da loro usati (per una volta tanto non intesi solo metaforicamente) vennero interpretati come segno di una più ampia protesta contro l’oscurantismo del partito, e i manifestanti furono sottoposti dalla polizia a pesanti maltrattamenti, che da gran parte dell’opinione pubblica vennero dichiarati inaccettabili e totalmente disomogenei a quel periodo. Uno dei rappresentanti della *nouvelle vague* cinematografica ceca, Jan Němec, imbastì un documentario sull’avvenimento (*Strahovská demonstrace*); insieme alle riprese dell’arrivo dei carri armati sovietici nell’agosto successivo (che riuscì a far arrivare illegalmente alla televisione austriaca), fu proprio questo suo film di argomento studentesco uno dei motivi che ne fecero un artista invisibile al nuovo apparato husákiano. Come lui, anche altri rappresentanti della *nová vlna* filmica furono in vario modo puniti per il loro nonconformismo, laddove proprio l’atmosfera creativa più libera degli anni Sessanta aveva permesso la stessa nascita di un cinema non omologato e metaforicamente critico¹. Bisogna comunque ricordare che il processo della cosiddetta Normalizzazione, che avrebbe dovuto pacificare lo Stato, turbato dall’eccessivo “revisionismo” e dagli individualismi dei “controrivoluzionari”, non fu affatto immediato, né improvviso: ancora dopo l’agosto del 1968 e con le truppe del Patto di Varsavia schierate sul territorio cecoslovacco fu ripresa ad esempio la pubblicazione della rivista non allineata “Tvář” (che uscì fino al giugno dell’anno successivo), e anche altri periodici indipendenti come “Orientace” e “Host do domu” furono bloccati solo nel 1970.

Con questi spunti introduttivi si intende sottolineare l’attenzione particolare con la quale si devono valutare avvenimenti e personalità colti nel vortice di cause ed effetti spesso contraddittori che caratterizzarono quel breve lasso di tempo a cavallo dei due decenni. Tenendo in considerazione questa difficoltà peculiare ci accingiamo ad analizzare i destini degli studi teighiani nel periodo immediatamente vicino alla Primavera di Praga, per concludere poi con alcune voci ed avvenimenti che decretarono a tutti gli effetti la fine di quella avventura filologica. Inizieremo con una splendida antologia di testi poetisti.

¹ Si vedano in italiano Turigliatto 1994, o Vecchi 2004.

7.1. Un libro neo-poetista

Ci occuperemo ora di un libro uscito nel 1967 che è molto più di una semplice antologia: è una raccolta di documenti e materiali artistici dell'avanguardia che per la sua ricchezza colpisce l'occhio e stimola la curiosità anche di lettori occasionali e non specialisti. Lo si può definire una composita testimonianza della innegabile ricchezza di un periodo che fino a pochi anni prima alcuni esegeti avevano cercato di sminuire secondo gli aridi parametri della critica irreggimentata, privando così la comunità culturale cecoslovacca di quanto di interessante il poetismo aveva rappresentato. Il volume, chiamato semplicemente *Poetismus*², è il risultato dell'opera di cernita e sistemazione di Květoslav Chvatík e Zdeněk Pešat. Si tratta di quasi quattrocento pagine di illustrazioni, composizioni e copertine, opere complete e stralci di poesie degli anni Venti, echi della stampa, foto e documenti: una prova inconfutabile, sia per i lettori attenti che per i detrattori, di quanto l'eterogenea creazione poetista mettesse davvero in pratica i proclami dei manifesti, oltre che un'ottima opportunità per raggruppare l'altrimenti sparpagliata produzione di tutte le anime di quell'avanguardia. Non si può che lodare l'iniziativa dei due studiosi: in primo luogo perché finalmente dopo brani programmatici, disquisizioni teoriche, testi a volte non troppo dissimili da difese giuridiche si ridava voce all'arte vera, quella delle tele, dei versi, del palcoscenico e dei racconti; in secondo luogo perché tale iniziativa editoriale attualizzava degnamente quel processo di recupero che stiamo seguendo nelle sue varie fasi storiche.

Il libro sembra assemblato con spirito genuinamente poetista, con gioiosa accumulazione di valori *lirici* e umani, zeppo com'è di foto di Chaplin, poesie visive, caricature dell'epoca e osservazioni dei diretti protagonisti. Il tutto arricchito con l'identica varietà grafica dei migliori artefatti artistici degli anni Venti. Riproduzioni di opere figurative si alternano ai testi di Biebl, Nezval, Seifert, a volte secondo considerazioni filologiche, altre ancora in forza di semplici principi associativi. L'impostazione grafica generale del libro è ispirata a quella chiarezza di lettura e vivezza del tratto che non sarebbero dispiaciute a Teige, e nello specifico alcune composizioni poetico-visive sono qui leggibili nella ricchezza multidimensionale degli originali: si vedano *Abeceda* di Nezval³ o le poesie grafiche del Seifert di *Na vlnách TŠF* (su tutti il famoso *Pallottoliere dell'amore*)⁴, le poesie visive di Jiří Voskovec o di Teige, le copertine simili ai quadri, i quadri simili alle copertine. Tutte opere che spesso erano state riprodotte in passato senza alcuna cura per l'indispensabile accompagnamento grafico, e ridotte ai soli testi. La varietà della scelta dimostra così in modo evidente l'apporto dell'arte avanguardista: per quanto accurate e preziose esse siano, le disquisizioni di critici e filologi non hanno l'impatto che ha nella sua immediatezza l'opera, in questa antologia resa nuovamente visibile e fruibile.

² Chvatík, Pešat 1967.

³ *Ivi*: 80-85.

⁴ *Ivi*: 107.

Il carattere multiforme di questi materiali non corrisponde affatto ad una concezione confusa o improvvisata: oltre alla chiarezza delle fonti e alla piacevolezza della lettura, costituisce un apporto scientifico molto valido l'apparato di commento. Si veda innanzitutto la postfazione chiara e pregnante dei curatori ("Poetismus")⁵, ma anche le tabelle conclusive, che costituiscono un agile supporto cronologico⁶. Due osservazioni in merito: da un lato i curatori scelgono di non corredare i singoli, innumerevoli testi con un apparato di note puntuali (sicuramente eccessiva sarebbe stata la mole delle pagine di chiosa). Dall'altro risulta molto apprezzabile la scelta di accompagnare i vari testi artistici con commenti originali dell'epoca, e soprattutto con un allegato, il reprint del primo numero del "mensile della cultura moderna" "ReD" per l'anno 1929, uno dei più significativi prodotti del Devětsil nel campo delle pubblicazioni periodiche.

Nelle diciotto pagine di commento della postfazione Chvatík e Pešat (filologo fra i più validi dell'Istituto per la letteratura ceca dell'Accademia delle scienze) delineano una storia del movimento che sembra quasi la storia personale del suo teorico: nella prima parte tutto o quasi è incentrato su quanto Teige ha scritto, detto, giudicato buono o condannato. Solo nella seconda parte la postfazione si trasforma in una guida ragionata alla produzione del movimento nel suo complesso, indicandone i primi risultati nel campo della poesia, la creazione della sua sezione teatrale (il Teatro liberato di Honzl e Frejka, poi preso in mano da Werich e Voskovec), o ancora le prime prose di Vladislav Vančura, anch'esse segnate dal poetismo. Le sue diverse anime sono seguite con attento acume filologico: i curatori tengono conto degli stretti legami iniziali con l'arte proletaria, non nascondono i debiti del poetismo verso altre correnti, delineano in modo non superficiale il passaggio dal primo entusiasmo alla seconda fase, molto più cupa, che aveva visto sorgere quelle composizioni molto meno giocose e colorate, segnate invece dall'introspezione e dall'analisi poetica del dolore (le prime opere di Holan o Halas, il secondo periodo seifertiano, il Nezval dell'*Acrobata*): in quello stadio successivo non veniva comunque rinnegato il poetismo in quanto tale, bensì "venivano soltanto corretti i suoi aspetti utopistici"⁷. Lungi dall'essere una discussione per iniziati, questo testo si propone ad un pubblico non necessariamente specialistico, così da poter raggiungere un bacino di lettori più ampio: è una guida pratica, mai approssimativa, utile alla riscoperta delle opere poetiste *tout court*, ma anche delle interferenze poetiste parziali nella creazione di autori che poi si erano staccati dal movimento, lo avevano rinnegato o erano stati semplicemente portati altrove dalla propria ispirazione.

Ricordiamo che, sebbene uscisse su stampa nel 1967, anno di grande attrito fra ondate liberali e freni censori, questo saggio era stato scritto già nel novembre del '64: in quest'ottica comprendiamo meglio perché a tratti riemer-

⁵ *Ivi*: 363-382.

⁶ *Ivi*: 390-395.

⁷ *Ivi*: 378.

gano degli echi tributari del linguaggio più cauto di tre anni prima (quando ad esempio si accenna allo “smascheramento della borghesia” nella Prima Repubblica o si leggono le critiche di rito al radicalismo ingenuo dell’avanguardia)⁸. Simili osservazioni sul lato *naïve* dei manifesti d’avanguardia o sul dualismo irrisolto del programma poetista-costruttivista ci riportano a testi e autori che proprio nel periodo ’62-’64 cercavano di recuperare l’esperienza degli anni Venti giustificandone gli ‘eccessi’ di fronte ad una critica dogmatica ancora piuttosto forte. Rileviamo comunque una sorta di comunanza non dichiarata di intenti fra i vari difensori del poetismo, un serbatoio comune di argomenti, al cui uso (non sappiamo quanto premeditato) almeno all’inizio doveva ricorrere chi volesse farsi strada fra i paletti dell’estetica di regime. In questo testo scritto nel ’64 il lettore attento coglierà dunque echi di Oleg Sus, Kalivoda o dello Chvatík del libro-apripista *Bedřich Václavěk* (e la sua firma in calce a questa postfazione non può che confermarci tale comunanza). Fra le conclusioni leggiamo:

In un modo o nell’altro con queste opere⁹ si chiude la prima fase postbellica dell’avanguardia ceca. Questa fase poetistica non solo ha favorito il sorgere di una serie di opere che oggi sono fra quelle fondamentali dell’arte del ventesimo secolo, ma ha offerto anche degli incisivi impulsi al successivo sviluppo della letteratura e dell’arte. Il poetismo ha sciolto la struttura logica monotematica della poesia, vi ha introdotto la politematicità e con essa la simultaneità di azioni e sentimenti [...] in questo modo ha anche contribuito in modo significativo alla creazione della moderna lingua poetica¹⁰.

A ben vedere è questo dunque un volume poetista per forma e contenuti, che costituisce un piacere anche per gli occhi, oltre che per la mente, degli amanti dell’arte di quel periodo.

7.2. Un piccolo capolavoro storiografico

Un testo ottimo per ricapitolare e chiarire in modo definitivo interi decenni di storia teighiana è rappresentato dall’articolo uscito in due puntate sulla rivista “Orientace”, *Historická skutečnost a falešné vědomí aneb Karel Teige bez pověr a iluzí* (*La realtà storica e la falsa coscienza ovvero Karel Teige senza*

⁸ Si legga ad esempio “con il suo radicalismo l’avanguardia degli anni Venti ha spesso superato i limiti. Nelle loro aspirazioni teoriche a una trasformazione della vita era presente ancora molta ingenuità: il cammino verso una società senza classi si è dimostrato essere molto più complesso” (*Ivi*: 364).

⁹ I curatori si riferiscono alle opere della fase finale dello slancio poetista, tra le quali *Nový Ikaros* di Konstantin Biebl (1929).

¹⁰ *Ivi*: 381.

superstizioni e illusioni)¹¹. Già il titolo¹² punta in alto e nella sua complessità traccia le linee che vengono seguite da quello che potremmo definire il ‘pool di avvocati difensori’ dell’imputato Karel Teige, nato all’inizio di un secolo ricchissimo di svolte per Praga, morto in quella stessa città per un attacco cardiaco che forse lo aveva salvato da ulteriori persecuzioni e sofferenze. Continuando con il paragone giudiziario si può aggiungere che egli morì accusato ingiustamente, con inquinamento di prove e diniego del diritto alla difesa da parte dei giudici incaricati da quel partito al quale aveva dedicato molte delle sue energie. Come per innumerevoli altri protagonisti della cultura ceca le strategie adottate nei suoi confronti da coloro che avevano in mano il potere politico e reggevano le leve del gioco al massacro mediatico si possono senza esagerazioni definire persecutorie: ne facevano parte le accuse rivolte al teorico in modo pubblico e teatrale (le campagne sulla stampa), la creazione di un’atmosfera psicologica insopportabile (i provvedimenti e le esecuzioni ai danni di compagni quali Závěš Kalandra), l’impossibilità di difendersi pubblicamente (il blocco delle sue pubblicazioni), l’ipertrofia degli interventi critici che culminarono nella *damnatio memoriae post-mortem* contenuta nella lunga tirata di Mojmir Grygar. Questi metodi grossolani non si distinguevano per verosimiglianza delle imputazioni (passeremo ora in rassegna alcuni dei casi di falsificazione più clamorosi), né per oculatezza ed opportunità, tanto che la stessa campagna anti-Teige fu giudicata eccessiva dal regime e contribuì alla chiusura di riviste come “Tvorba”. Per smontare quelle costruzioni c’era bisogno di metodi tanto più raffinati di ricostruzione storica: una ricerca filologica meticolosa sulle fonti, un acume e un coraggio esegetico che si opponessero con la forza di fondate argomentazioni alla violenza delle accuse, infine l’abilità di saper presentare il caso dal lato più accettabile per i vari uditori di cui si componeva la comunità culturale ceca degli anni Sessanta. Sono quei metodi che a livelli diversi sottendono alla cosiddetta ‘riabilitazione’ di Teige e dell’avanguardia, e che abbiamo cercato di seguire fin dalle prime difese di Nezval, per passare alle monografie di Chvatik o alle interpretazioni di Effenberger.

Questa strategia di accurata ricostruzione trova il suo miglior compimento proprio nell’articolo scritto ad otto mani dagli editori dell’opera teighiana, i cui nomi figurano tutti insieme in calce a questo atto dovuto ad una delle vittime (non l’unica, e neanche la più sfortunata) di tante storture ideologiche. Le venti pagine iniziano così: “Pubblichiamo questo studio per contribuire alla conoscenza del drammatico sviluppo sul fronte della cultura di sinistra nella seconda metà degli anni Trenta e per fornire un chiarimento sulla sorte di Karel Teige dopo la guerra mondiale”¹³, a ricordare come i due momenti siano fasi evolutive

¹¹ Brabec *et al.* 1968a e Brabec *et al.* 1968b.

¹² È chiarissimo il riferimento al pamphlet di S.K. Neumann, *Anti-Gide, neboli optimismus bez pověr a iluzí* (1937), con la ripresa letterale di quel “senza superstizioni e illusioni” che diventa punto di partenza per la confutazione di tutta una serie di imprecisioni e deformazioni storiografiche.

¹³ Brabec *et al.* 1968a: 65.

dello stesso fenomeno e come nel primo si ponessero le basi per la realizzazione del secondo. Gli autori stessi avevano avuto un ruolo fondamentale nel riportare il discorso negli argini delle verità storiche:

Negli ultimi anni la storiografia letteraria ha contribuito a far sì che venissero confutate le false concezioni riguardo al carattere ‘formalista’ e ‘cosmopolita’ delle correnti avanguardiste degli anni Venti, e ha dimostrato che il posto degli artisti e dei teorici dell’avanguardia del Devětsil era dalla parte delle forze rivoluzionarie¹⁴.

Gli anni Venti e Trenta dunque sono stati già parzialmente chiariti e recuperati. Ora bisogna affrontare anche il periodo successivo, e illustrare le circostanze che avevano portato alla situazione storica e culturale concretizzatasi dopo la guerra. I fini dell’operazione sono ribaditi subito dopo, in un passaggio strategico in cui (come in moltissimi interventi apertamente critici degli anni Sessanta) gli autori assicurano comunque il loro rispetto per il materialismo dialettico e dichiarano l’intento di

[...] elaborare scientificamente la storia del nostro movimento comunista e di quello internazionale dalla Rivoluzione d’Ottobre fino al XX congresso del PCUS, inoltre [...] di valutare scientificamente l’evoluzione del pensiero marxista in quel periodo, e di sviluppare una teoria marxista dell’arte e della cultura¹⁵.

Ad ogni modo chiedersi fino a che punto nel 1968 i quattro compilatori del testo avessero davvero a cuore questa “teoria marxista dell’arte” è un falso problema: essi provenivano da esperienze diverse, la loro adesione al comunismo e al partito aveva sicuramente avuto differenti gradi di coinvolgimento ed ebbe poi diversi esiti nel tempo e nelle esistenze personali. Ciò che davvero ci interessa sono i risultati che (qualunque fosse il fine ufficiale dichiarato) essi raggiunsero con il presente intervento. Le loro acute formulazioni che riportiamo di seguito si contrappongono fin dall’inizio agli ormai smascherati ‘metodi esegetici’ di uno Štoll o del Grygar del ’51¹⁶:

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Grygar aveva pubblicamente sconfessato i suoi eccessi antiteighiani e comunque era ormai da tempo uno dei tanti filologi seri della comunità scientifica ceca. Štoll era stato più volte sbugiardato dagli oppositori: si veda ad esempio su “Literární noviny” l’analisi di Jiří Brabec da noi già presa in considerazione, “Třináct let po třiceti leti”, ma anche precedenti e successivi attacchi all’ideologo, sulla stessa rivista dell’Unione degli scrittori (Kalivoda, Červenka, Vodička), oppure su “Host do domu” (Sus), o ancora in corrispondenza del III congresso degli scrittori. Prima ancora uno dei primi decisi interventi contro la scorrettezza dei suoi metodi era stato espresso in un articolo da Ludvík Kundera (Kundera L. 1956), mentre anche la vibrante difesa della poesia di Halas fatta dal poeta František Hrubín al II congresso degli scrittori condannava l’ideologo stalinista. Per concludere ricordiamo che in pieno nuovo corso, nel marzo ’68, una riunione degli scrittori cechi dichiarò ufficialmente l’attività di Štoll come “dan-

Ogni autentica interpretazione dei fatti storici è necessariamente controversa e opinabile, è però importante che in qualsiasi interpretazione tali fatti storici fondamentali vengano rispettati. Poiché continuano a circolare alcune analisi deformanti riguardo alle prese di posizione di Teige prima della guerra, riteniamo necessario mettere rapidamente la nostra comunità letteraria a conoscenza dei fatti reali dell'evoluzione culturale e artistica di Teige nel periodo che va dal 1936 fino alla sua morte nel 1951¹⁷.

Si deve partire dunque dai *fatti*, senza per altro ritenere che le deduzioni che ne conseguono possano escludere ulteriori obiezioni: gli autori incoraggiano invece una discussione non prevenuta e una polemica documentata che non si limitino al solo Teige, in quanto egli non rappresenta un caso isolato. La sua vicenda dovrebbe infatti servire ad illuminare uno spaccato culturale più ampio: come per František Halas (qui subito opportunamente citato) si tratta di casi "sintomatici", esemplari di una problematica molto vasta.

La prima delle due puntate delinea il graduale approfondimento della spaccatura esistente fra protagonisti dell'avanguardia e politica culturale del partito. Questa è una linea interpretativa fondamentale per comprendere gli scontri che avevano animato la sinistra culturale cecoslovacca appena prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, infatti gli autori scrivono: "Negli anni 1936-1937 la situazione sul fronte culturale di sinistra cambiò in maniera radicale", laddove invece "Fino a quel momento – in particolare negli anni 1932-1936 – erano state reciprocamente tollerate dalle parti in causa anche delle aspre divergenze, soprattutto nel campo dell'estetica"¹⁸. Quali cambiamenti erano intervenuti per dover assistere alla dissoluzione quasi improvvisa di collaborazioni (o compromessi di comodo) che fino ad allora avevano permesso di dichiararsi a favore del partito, del comunismo e del marxismo anche a personaggi che non avevano la tessera, non erano politicamente attivi e che per stile di vita e provenienza culturale avevano poco in comune con gli attivisti del PCC? Fra le motivazioni principali si può evidenziare un più rigido richiamo all'obbedienza e all'uniformità strategica che giungeva dal partito guida, quello sovietico. Il V congresso dei comunisti cecoslovacchi (febbraio 1929) aveva avviato anche a Praga la bolscevizzazione del movimento ed aveva condotto al potere la nuova dirigenza fedele a Stalin (i cosiddetti "ragazzi di Karlín": K. Gottwald, V. Kopecký, R. Slánský). Era inevitabile dunque che dovesse emergere il problema dell'indipendenza culturale della sinistra intellettuale rispetto alle direttive dello stalinismo e alla richiesta di maggiore disciplina partitica. Mentre i vari Teige, Nezval, Štoll, Václavek, Neumann pote-

nosa" per tutta la letteratura ceca e che egli fu mandato in pensione lo stesso anno. La sfilza autorevole di nomi e il numero impressionante di ritorni sul tema ci convincono dell'avversione tutta particolare che questo inquisitore dell'epoca moderna attirava su di sé.

¹⁷ Brabec *et al.* 1968a: 65.

¹⁸ *Ivi*: 66.

vano ancora nel '34-'35 collaborare all'interno di quella Levá fronta che si era sostituita al Devětsil quale centro degli intellettuali progressisti¹⁹, l'avvio della campagna sovietica contro il formalismo nell'arte e i primi processi moscoviti contro il trockismo avevano creato anche nella sinistra ceca una spaccatura che non si sarebbe più risanata, fornendo i presupposti per lo scontro ideologico destinato ad esacerbarsi dopo la fine dell'occupazione nazista. Come dimostrano i curatori teighiani in questo articolo, coloro che a Praga negli anni Trenta si erano schierati decisamente con il partito e la "reazione comunista" contro l'avanguardia avevano adottato gli stessi toni calunniatori della stampa sovietica coeva, la stessa tendenza a trasformare le polemiche su stampa in campagne intimidatorie e attacchi personali, ricorrendo se necessario ad interventi censori che impedissero la libera discussione. In particolare qui si rileva come in quel periodo Stanislav Kostka Neumann, già poeta anarchico e vitalista, poi comunista adepto dell'arte proletaria, avesse inaugurato toni fino ad allora inediti nella pubblicistica ceca, nonché un vocabolario di insulti ed accuse che avevano suscitato risentite reazioni contro gli accenti denunciatori utilizzati da lui e dai comunisti ufficiali sulla stampa di partito²⁰. Su organi di politica culturale quali "Lidová kultura", "Tvorba" o "Blok" negli anni Trenta si era svolto il teatro dell'asservimento ufficiale dell'arte e della conoscenza ai fini politici più vili: su quelle pagine venivano lodati gli interventi censori contro il teatro di Mejerchol'd, l'esclusione delle tele moderniste dalla Galleria Tret'jakov di Mosca, e d'altra parte condannati tutti gli eventuali scostamenti dalla linea generale, a partire dal libro di André Gide *Retour de l'URSS* per arrivare al surrealismo del gruppo praghese. Per la successione dettagliata degli avvenimenti e per la composizione degli schieramenti (che furono comunque interessati da clamorosi passaggi di fronte) rimandiamo all'articolo nella sua interezza²¹. Qui ci interessa piuttosto ricordare con gli autori come a Teige venisse sempre più di frequente impedito di esprimersi pubblicamente (almeno tre gli interventi censori nei suoi confronti in quel periodo)²²: anche per questo motivo il suo pensiero di intellettuale sempre più preoccupato per la brutta piega presa da cultura e politica in URSS era potuto diventare pubblico solo

¹⁹ Si ricordino almeno le due raccolte sorte su una vasta base cooperativa delle varie anime della sinistra, *Surrealismus v diskusi* (1934) e *Socialistický realismus* (1935), per cui cf. cap. 1.

²⁰ Contro il semplicificante richiamo neumanniano al ritorno ad una "realtà oggettiva" e contro le sue tendenze autoritarie si espressero, fra le altre, personalità quali Vladislav Vančura, Laco Novomeský, Adolf Hoffmeister, Mukařovský ed il pittore Emil Filla.

²¹ Si veda anche Pfaff 1993, libro ricco di dettagli, ma del quale si consiglia una lettura capace di filtrare alcune analisi troppo soggettive, e, in italiano, Tria 2004a.

²² Si tratta dell'articolo sui processi di Mosca, originariamente scritto per la rivista "Praha-Moskva", ed ora in Teige 1969: 335-349, del suo contributo all'inchiesta della rivista "Blok", e ancora del suo intervento in un'altra polemica, quella suscitata da Neumann con il suo articolo *Dnešní Mánes*.

grazie ad un evento parallelo quale la mostra praghese delle opere dei pittori Štyrský e Toyen, per il cui catalogo Teige aveva scritto un'introduzione²³. In essa erano risuonate parole fra le più chiare e preoccupate mai espresse fino a quel momento dagli intellettuali non omologati²⁴:

All'interno della crociata che è stata bandita contemporaneamente a Berlino e a Mosca contro l'arte indipendente e contro l'avanguardia internazionale, in un momento in cui a Monaco con stridente baccano retorico viene [...] allestita la mostra *Die entartete Kunst* [...] non sorprende che l'ondata di terrore indirizzata contro quel tipo di creazione che in Germania è chiamata "arte degenerata" e in Unione Sovietica "corrotto formalismo" risvegli anche in un ambiente dove la vita culturale [...] ha sempre timorosamente seguito una opportunistica via di mezzo [...] delle speranze piuttosto sospette²⁵.

Detto in altri termini: sia il nazionalsocialismo tedesco che lo stalinismo condannavano le stesse tipologie di arte moderna, e anche le acque fino ad allora relativamente quiete della Boemia venivano agitate dalla frenesia anti-avanguardia dei liquidatori di partito. La reazione nei campi dell'arte e del pensiero minacciava tragicamente tutta la creazione indipendente e libera, e sia dal punto di vista geografico che da quello politico non rimaneva neanche più un luogo amico in cui rifugiarsi.

Quest'ultima esternazione di Teige aveva contribuito ad inaugurare un conflitto che maturava già da alcuni anni in modo più o meno sopito, e che forse non necessitava che di un mero pretesto per esplodere pubblicamente: la protesta di Nezval contro i suoi compagni del gruppo surrealista praghese e la conseguente plateale ed unilaterale dissoluzione dello stesso. Per i dettagli della vicenda si rimanda alla relativa bibliografia²⁶, qui basterà citare le parole di risentimento (sincero o strumentale che esso sia) del poeta contro coloro che avrebbero osato attentare alla dignità del nome dell'URSS:

Se Karel Teige nel testo di commento alla mostra su Štyrský e Toyen ha potuto fare un sol fascio di Berlino e Mosca, ciò testimonia non solo di un errore morale, ma anche – e soprattutto – di un errore intellettuale [...] i membri del gruppo dei surrealisti non hanno compreso la sostanza dei processi sovietici [...] non hanno compreso questi processi come processi contro dei criminali²⁷.

²³ Nel Salone Topič, gennaio 1938. Parte dell'introduzione si trova ora in Teige 1969: 664-667.

²⁴ Non va comunque dimenticato il già noto Závěš Kalandra, che ancor prima e più chiaramente di Teige aveva condannato le deformazioni staliniane. Si vedano i suoi articoli in proposito in Kalandra 1994: 216-251 e anche Bouček 2006.

²⁵ Brabec *et al.* 1968a: 72.

²⁶ Si vedano Nezval 1989: 30-32, Teige 1969: 469-543, ma anche la utile cronologia presente in Bydžovská, Srp 1996: 91-93.

²⁷ Brabec *et al.* 1968a: 72.

A questo gesto teatrale Teige e gli altri membri del gruppo avevano risposto con il famigerato e poi a lungo tabuizzato *Surrealismo contro corrente*, in cui condannavano ormai senza mezze misure lo stalinismo e i suoi seguaci in terra cecoslovacca, rendendo pubblico il dissidio radicale che si era creato con il partito comunista del paese.

Su questo momento storico di rottura e in particolare su questo testo si chiude la ricostruzione documentaria di Brabec e compagni nella prima parte dell'articolo, che si riapre nel numero successivo di "Orientace" nel modo seguente:

Se passiamo ora a Surrealismo contro corrente, giungiamo proprio a quel 'punto nevralgico' sul quale determinate posizioni ideologiche si scontrarono in circostanze così drammatiche e con conseguenze così importanti che tale scontro ebbe un'influenza decisiva non solo sulla successiva sorte personale di Teige, ma anche sulla valutazione complessiva della sua opera da parte di un movimento per il quale aveva lavorato tutta la vita, poiché ancora dopo il XX congresso continuano a presentarsi nella stampa socialista voci che definiscono il suo intervento del 1938 come 'antipartitico', 'antisovietico', 'antimarxista'²⁸.

Questa seconda parte del saggio, ancor più incisiva e dettagliata, punta proprio a dissolvere quelle pesantissime accuse che avevano ostacolato per anni l'accesso all'opera del pensatore. Si tratta, affermano gli autori, di deformazioni, esagerazioni, etichette infamanti incollate alla sua persona, quando non di falsi storici che hanno rovinato per anni l'immagine di questo protagonista dell'arte moderna. La difesa comincia affermando che Teige non era un formalista: anche nella sua fase surrealista il suo approccio era aperto ad altre strade, egli non aveva mai negato il contributo efficace di altri orientamenti progressisti, e il suo fine antiformalista e ben poco cartaceo era quello di perseguire l'emancipazione dello spirito umano, e non l'analisi fine a se stessa (o tanto meno 'formalista') dei procedimenti artistici. Come dimostrano i suoi ultimi scritti (come sappiamo, pubblicati nel 1966 in *Vývojové proměny v umění*) egli stesso aveva tutto l'interesse a definire in modo funzionale e prospettico i concetti di formalismo e realismo, per cui solo uno sguardo prevenuto o non informato aveva potuto deformare per anni la sua immagine di teorico. Si è trattato anzi a volte di una cosciente falsificazione dei fatti storici, di una "pseudointerpretazione". Bisogna dunque tornare ad un serio "lavoro concreto sulle fonti", lavoro che possiamo seguire appunto nelle successive considerazioni dei curatori.

Dopo la pubblicazione delle sue aspre critiche al movimento comunista cecoslovacco e sovietico Teige fu considerato un nemico a tutti gli effetti, venendo così a trovarsi escluso da quell'unità del fronte antifascista che lui stesso aspirava a compattare. Era stato escluso dunque, non si era isolato di sua spontanea volontà. Il suo sentire era profondamente legato ai fini originari della rivoluzione, anche se la prassi era ormai indirizzata da tutt'altra parte:

²⁸ Brabec *et al.* 1968b: 58.

Teige è posto dall'evolversi degli avvenimenti di fronte a un'alternativa fatale: può arrendersi (ad alta voce oppure in silenzio) oppure può esporre, motivare e difendere pubblicamente il proprio modo di vedere. *Non è lui che ha iniziato il conflitto*, egli *in questo conflitto è stato spinto* dall'evolversi degli avvenimenti e dalle persone che ne sono divenute i protagonisti²⁹.

Qui è necessario ricordare il nucleo ideale della posizione cui Teige era giunto nel 1938: egli difendeva ancora nella sostanza la necessità di un'azione sociale rivoluzionaria e a questo fine continuava a riconoscere pienamente all'URSS il ruolo guida nella lotta contro il fascismo internazionale. La sua dolorosa critica alla prassi politica e culturale sovietica era dunque intesa proprio come tentativo di salvataggio delle conquiste del socialismo e del marxismo che egli riteneva preziosissime, e non come un atto sabotatore o disfattista. Secondo Teige nel campo socialista doveva però sempre essere riconosciuta la libertà di discussione e di critica, per cui non si potevano tacere per motivi tattici i crimini compiuti nella 'sesta parte del mondo'. Egli affermava infatti: "una democrazia senza una piattaforma socialista e un socialismo senza una spina dorsale e una struttura democratica presto o tardi finiscono con il degenerare"³⁰.

Per queste sue posizioni egli venne dunque criticato, ma secondo i curatori non sarebbe corretto parlare in questo caso di un attacco da due parti opposte, ovvero di "reazione da destra e da sinistra":

Non vediamo alcunché di sinistra in qualsivoglia reazione culturale, né in quella di cui si fa megafono "Lidová kultura"³¹, né in quella che censura le poesie di Majakovskij [...] Una censura che confisca le opere dell'avanguardia scientifica e artistica, una burocrazia che perseguita gli autori e un giornalismo che approva in maniera "chiara e incondizionata" un simile operato non hanno assolutamente niente in comune con la democrazia, con la sinistra e con il socialismo³².

Un'altra delle argomentazioni chiave con le quali Teige aveva cercato disperatamente di salvare il salvabile e conservare la speranza in tutto ciò in cui aveva creduto fino ad allora è la sua distinzione fra la reazione nazionalsocialista e quella sovietica. Sebbene i risultati delle due politiche culturali fossero gli stessi, sebbene nel Reich e a Mosca si osteggiasse la stessa arte, pur tuttavia "la reazione culturale sovietica [...] è una reazione fondata sulla rivoluzione"³³: una sorta di 'ulcera estranea' dunque, che si è potuta incuneare nel tessuto sano della rivoluzione e che si poteva estirpare con la critica e l'immediata riparazione degli errori, laddove invece i provvedimenti fascisti erano una naturale forma

²⁹ *Ivi*: 59.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Quindicinale ispirato da Stanislav Kostka Neumann e totalmente al servizio della campagna stalinista ceca contro il formalismo.

³² *Ivi*: 60.

³³ *Ibid.*

reazionaria, fondata sulla *controrivoluzione*. Non sta a noi criticare l'eccessiva semplicità di tale distinzione, dettata anche dall'urgenza di stabilire dei punti fermi nel marasma generale che preludeva alla guerra. Rileviamo comunque che gli autori dell'articolo collegano queste parole all'interpretazione ufficiale invalsa nel movimento internazionale comunista dopo il XX congresso del PCUS: il teorico avrebbe, per così dire, anticipato di quasi vent'anni una delle argomentazioni con cui il marxismo aveva spiegato il fenomeno del culto staliniano³⁴.

L'articolo ci porta così al dopoguerra, quando i primissimi tempi avevano fatto sperare in possibilità di libertà espressiva e confronto artistico aperto fra i vari schieramenti antifascisti, con molti intellettuali a sostenere con slancio e sincerità il partito³⁵, anche sull'onda del movimento della Resistenza e dell'inegabile ruolo positivo svolto dalle forze comuniste internazionali contro il nazifascismo. Teige era stato fra i primi a sperare in un'evoluzione virtuosa della politica culturale comunista, si era dichiarato a favore di una matura analisi marxista dell'arte che sfruttasse anche i suggerimenti dello strutturalismo ceco³⁶ e aveva continuato a combattere la sua battaglia contro i possibili rimasugli di fascismo e di opposizione antimodernista nel dopoguerra³⁷. Ciò accadeva sullo sfondo di una situazione invero non troppo chiara, in cui ideologi del PCC quali Neumann o Nejedlý non concordavano ancora sulla linea da tenere, e dopo che, per ogni evenienza, il teorico aveva mandato una lettera di autocritica all'Agitprop del Comitato centrale, in cui rivedeva a freddo alcuni eccessi critici espressi nel suo famigerato pamphlet del '38³⁸ e se ne scusava. Le speranze di una collaborazione culturale pacifica si rivelarono comunque illusorie nel '48, quando venne clamorosamente alla luce la linea dura e intransigente del partito salito al potere. Una sorta di *aut aut* con valenza retroattiva, per cui vennero isolati e puniti non solo gli avversari storici e gli oppositori del presente, ma anche gli intellettuali di sinistra che in passato non si erano piegati alla disciplina: Teige si venne a trovare fra questi, *Surrealismo contro corrente* fra gli errori imperdonabili. "Al posto di uno scambio di opinioni e di un libero confronto fra i valori artistici giunse il momento delle campagne organizzate"³⁹, quelle campagne multilaterali, di grana grossa e di stampo volgarmente accusatorio cui abbiamo dedicato più di qualche pagina, mentre per tornare ad uno scambio di

³⁴ *Ivi*: 60-61.

³⁵ Si veda su "Tvorba" il famoso *Majové poselství kulturních pracovníků českému lidu*, dichiarazione firmata da molti intellettuali (da Teige a Holan, da Kolář a Mukařovský, dalla Toyen alle scrittrici comuniste Majerová e Pujmanová) a favore del ruolo progressista del partito comunista. *Majové poselství* 1946a e *Majové poselství* 1946b.

³⁶ Si vedano due suoi interventi alla discussione, scaturiti nell'ambito del I congresso degli scrittori cechi del giugno '46 (Teige 1946, ora anche Teige 1994: 126-139).

³⁷ Si legga in proposito il suo primo scritto postbellico, *Entartete Kunst*, ora in Teige 1994: 59-86, tradotto in italiano in Teige 1982b: 251-271.

³⁸ La lettera è andata persa, ma i suoi contenuti si possono comunque dedurre dallo scambio epistolare fra Teige e Štoll presente in Teige 1994: 581-593. Cf. cap. 2.

³⁹ Brabec *et al.* 1968b: 65.

opinioni più libero e non ideologizzato, al summenzionato “libero confronto”, si sarebbero dovute attendere le gradualità aperture che abbiamo descritto nei capitoli precedenti.

Il nostro apprezzamento per questo lungo articolo in due puntate ha portato anche delle conseguenze metodologiche: proprio la ricchezza del percorso di ricostruzione che si snoda in queste pagine ci ha permesso di seguire a ritroso alcuni avvenimenti e scontri personali che abbiamo utilizzato, ampliandoli, come filo di Arianna per tutto il presente lavoro. Non deve perciò stupire se, in modo concentrato e riassuntivo, si stanno ripassando in rassegna alcuni dei principali momenti della ‘teigologia’. Senza la pubblicazione di questo testo (avvenuta in uno degli ultimi momenti di libertà editoriale), dopo l’inizio della Normalizzazione sarebbero probabilmente rimaste ancora a lungo nascoste alcune verità, note magari agli addetti ai lavori, ma che senza una conclamata esposizione pubblica su una rivista di prestigio avrebbero difficilmente raggiunto lo *status* di documentazione storica. Ciò vale in particolare per lo svelamento definitivo di quel *monstrum* astorico e deformante che è la relazione-fiume di Ladislav Štoll in occasione della conferenza dell’Unione degli scrittori del 22 gennaio 1950, passata alla storia come l’atto perentorio di condanna delle figure di František Halas (già morto), Karel Teige (che la successiva campagna di stampa avrebbe condotto allo sfinimento fisico), Václav Černý e di altri personaggi scomodi che dovettero ringraziare lo zelo dell’ideologo di partito se persero il posto di lavoro, le possibilità di pubblicazione e la posizione sociale. Al ben noto *Trent’anni di lotte per la poesia socialista ceca* e alla sua demolizione è dedicata dunque a pieno diritto la parte finale dell’articolo, la sezione più vivace di questa difesa *post mortem*.

Molti di questi argomenti sono già stati esposti nei capitoli precedenti, ci limiteremo qui ad un riassunto finalizzato: Štoll aveva prestato molto del suo zelo scrittoriale alla creazione di quell’opposizione strumentale e prefabbricata fra il “puro poeta socialista” Jiří Wolker e l’insidioso “sabotatore” Teige, che sarebbero stati nemici nella vita in quanto rappresentanti inconciliabili di due fazioni contrapposte. Poco importava a Štoll che alcuni dei passi del famoso manifesto *L’arte proletaria*, lodati e solitamente usati per dimostrare la maggiore chiarezza ideologica di Wolker rispetto a Teige, fossero stati scritti invece proprio dal nostro teorico: è generalmente risaputo che l’autore non era stato il solo Wolker e che quel testo era stato redatto a quattro mani in un momento in cui le differenze artistiche fra i due sodali non erano acute. In uno dei capitoli precedenti abbiamo inoltre analizzato la corrispondenza Wolker-Teige, pubblicata su “Česká literatura” nel 1965⁴⁰, da cui si evince che persino nei momenti di maggiore sconforto fisico e spirituale il poeta di Prostějov non considerò mai Teige un nemico e mai rinnegò la sua amicizia. Stesso discorso vale per un altro dei passi strumentalizzati ed assurti a simbolo delle “deviazioni” poetiste, la postfazione alla seconda raccolta poetica di Jaroslav Seifert, *Samá láska* (*Nient’altro che amore*, 1923), che veniva spacciata come testimonianza

⁴⁰ Závodský 1965.

dell'influenza formalista sul "puro spirito proletario" del poeta di Žižkov. Se si analizza la postfazione in oggetto ci si accorge però in primo luogo che essa è firmata collettivamente Devětsil⁴¹. Inoltre Teige aveva svelato che quelle due pagine erano in realtà state concepite proprio dal tanto osannato poeta comunista Nezval. Ma, come abbiamo a suo tempo notato, forzature interpretative del genere venivano usate come armi di offesa nell'ambito di campagne diffamatorie senza quartiere e non si basavano certo su accurati criteri filologici. Inoltre, sebbene quelle summenzionate fossero nello specifico accuse infondate, con un metodo critico un po' più attento gli ideologi di partito non avrebbero avuto difficoltà ad individuare altri motivi ben più reali per attaccare i propri bersagli. Il nocciolo della questione stava altrove: le finalità e le direttive staliniste imponevano da un lato il pressante bisogno di creare dei nemici e d'altro canto di modellare simboli accettabili, per quanto artificiali. Tornava dunque utile avere a disposizione un pantheon di santini della rivoluzione (i vari Julius Fučík, Wolker, Neumann), mentre al contempo era necessario raggruppare una funzionale accolta di individualisti incorreggibili che apertamente (Peroutka, Černý, Bedřich Fučík fra gli altri), o sotto una "maschera" (Kalandra, Teige) si sarebbero opposti alla costruzione del socialismo. Teige si era anche interrogato su questi processi in atto, senza trovare spiegazioni certe, ma presentando che non ne sarebbe risultato nulla di buono:

Perché vengono ricercati in modo così sistematico tutti i possibili pretesti, anche i più menzogneri e magari vecchi di trent'anni, per simili attacchi contro di me? Qual è l'obiettivo? Quali conti, personali e non, vengono regolati in questo modo? È la preparazione psicologica per un'ulteriore persecuzione? Lo capirei, se mi volessero cacciar via da un qualche posto. Ma che senso ha una simile sobillazione diretta contro qualcuno che non ha la minima possibilità di difendersi, che oggi è totalmente inerme, che non può dire né scrivere pubblicamente neanche una parola, che è già da tempo ridotto al silenzio totale e privato di qualsiasi possibilità di sostentarsi [...] ma se mi hanno già espulso da tutti i luoghi e non hanno più un posto da cui buttarmi fuori!⁴².

Purtroppo invece, come notano gli autori dell'articolo:

In un momento in cui diventa compito principale del sistema giudiziario staliniano dimostrare con i processi politici la teoria dell'inasprimento della lotta di classe, la campagna antiteighiana si sposta da una 'prospettiva storica ed estetica' ad una terminologia da tribunale criminale, dal traviamiento artistico alla sovversione in favore dell'imperialismo⁴³.

⁴¹ Seifert 1923: 62. Interessante è poi notare che nel primo volume dell'opera di Seifert, pubblicato nel 1953, la postfazione incriminata manca, insieme (citiamo solo i titoli) a poesie come *Paříž*, *Jarní*, *Slavný den*.

⁴² Brabec *et al.* 1968b: 68. Si indica la citazione come tratta dalla brutta copia di una lettera del 10 aprile 1950 indirizzata da Teige all'architetto Jiří Kroha.

⁴³ *Ivi*: 69.

Le ultime due pagine del denso articolo sono dedicate a una sorta di resa dei conti, ci si chiede infatti: cosa è successo dopo quello spartiacque storico che è il XX congresso del PCUS del 1956? Dopo la condanna del culto e delle sue deformazioni si è davvero pervenuti ad una correzione dei giudizi ideologici dei primi anni Cinquanta? È noto che la liberalizzazione dello spazio culturale non è stata né lineare, né troppo rapida in Cecoslovacchia; una delle domande che si pongono i quattro autori è se ci sia stata o meno una pubblica revisione della condanna di Teige da parte di coloro che erano stati i suoi principali oppositori nella stampa e nella vita.

Dopo il XX congresso del PCUS nel nostro paese ci lasciamo gradualmente e lentamente alle spalle le assurdità che nell'epoca del culto [...] erano state accumulate attorno alla personalità di Teige e alla sua opera. Quanti in una misura o nell'altra avevano contribuito a quelle assurdità ora in un modo o in un altro si distanziano dalle proprie opinioni di un tempo⁴⁴.

Il nome di Mojmir Grygar (come abbiamo visto forse il caso più eclatante di ritrattazione) non è esplicitato, probabilmente perché il suo sproloquio su "Tvorba" era giustamente ritenuto dagli autori come un atto superfluo, condannato anche dallo stesso partito e senza ricadute dirette (Teige era già morto). Ciò che interessa loro è invece "l'atteggiamento di coloro la cui partecipazione alle 'questioni teighiane' è stata determinante"⁴⁵. Si parla esplicitamente di Jiří Taufer, che aveva scritto il più ampio testo antiteighiano nel '38, all'epoca di *Surrealismo contro corrente*⁴⁶, e di Štoll. Ed è qui, come già sottolineato a suo tempo, che si rileva una differenza sostanziale:

Se Štoll ha deciso di continuare a ignorare ancora oggi le dirette conseguenze concrete che il XX congresso comporta in merito alla valutazione dell'opera di Teige e ha dimostrato così quanto fosse fugace la sua 'disponibilità' (proclamata al III congresso degli scrittori cecoslovacchi) a considerare i 'futuri' risultati della ricerca scientifica su questo argomento, l'approccio di Taufer invece testimonia che il principale critico di Surrealismo contro corrente [...] non ha voluto accodarsi a Štoll nella sua totale ottusità⁴⁷.

⁴⁴ *Ivi*: 70.

⁴⁵ *Ibid*.

⁴⁶ Taufer 1938, in cui fra l'altro si accusa Teige di essere soggetto a deviazioni da "ultrasinistra".

⁴⁷ Brabec *et al.* 1968b: 70. Ad onor del vero lo studioso Michael Bauer ci aiuta a reperire alcuni segnali di parziale ritrattazione anche in Štoll. Si tratta, potremmo dire, di un ammorbidente di certe sue critiche rivolte a Halas, che vengono in parte riviste nella riedizione del suo famoso pamphlet (che avvenne nel 1975, con il titolo modificato *Básník naděje. Z bojů za českou socialistickou poezii*). È lo stesso ideologo ad esprimersi così in una lettera privata: "Sto rielaborando il libro sulla base delle osservazioni critiche accumulate nei 23 anni dopo la sua uscita. In specifici passaggi del testo assumo alcune posizioni di autocritica, in special modo laddove si tratta della severa valutazione

Taufer, funzionario di partito e poeta ideologico, si era richiamato alla famosa biografia di Nezval e su quella base biografica aveva fondato la sua parziale rivalutazione: aveva infatti riconosciuto che, nonostante il suo pamphlet antistalinista del '38 fosse troppo violento ed “isterico”, Teige era divenuto un avversario oltre che per quelle soggettive, anche per “cause oggettive”, dovute alle “manchevolezze del periodo”, che erano state spiegate solo “dopo due decenni”⁴⁸.

Sarebbe stato ingenuo aspettarsi di più da Taufer (in effetti nel complesso egli persisteva nella condanna totale di *Surrealismo contro corrente*), ma il suo caso è uno dei fenomeni che confermano la necessità costante (propugnata da Brabec e compagni in conclusione di questo vibrante scritto polemico) di distinguere il vero marxismo da “relativismo” e “pragmatismo”, secondo i quali ciò che è vero ora (dopo il rapporto chruščëviano) non valeva nel lontano 1938. Se di culto si trattava nel 1950, allora di culto si deve parlare anche appena prima della guerra mondiale, altrimenti si ricade in quel rischio di “falsa coscienza” del marxismo che bisogna allontanare in modo sistematico e non con intermitenze di comodo. Come da titolo dell'articolo (ricordiamolo: “La realtà storica e la falsa coscienza”), a questo rischio di ricaduta vanno opposti i fatti, la realtà storica e i suoi contenuti oggettivi.

In calce a questa parte conclusiva del lungo ed incisivo scritto leggiamo: “Scritto all'inizio dell'anno 1967 per Literární noviny”. È il caso di approfondire velocemente la questione, anche in vista di altri eventi di quel periodo. Il famoso e liberale, ormai scomodissimo settimanale “Literární noviny” fu sottratto agli intellettuali riformisti nel settembre del 1967, nell'ambito delle disposizioni restrittive che il partito applicò per punire gli scrittori che al IV congresso del giugno di quell'anno si erano espressi con veemenza a favore della definitiva democratizzazione del mondo culturale ceco⁴⁹. Di conseguenza lo scritto polemico che abbiamo appena analizzato dovette trovare spazio altrove, ovvero sull'altrettanto autorevole, seppur giovanissima, rivista filosofica “Orientace”. Ci aiuta a ricostruire gli eventi e la nascita dello scritto una cartella di lavoro di Vratislav Effenberger⁵⁰. Sulla copertina della cartella è scritto a mano: “Karel Teige bez pověr a iluzí” (“Karel Teige senza superstizioni e illusioni”), e in bas-

ideologica della poesia di Halas, ma nella concezione e nelle questioni fondamentali non recedo” (citato in Bauer 2009: 370).

⁴⁸ Taufer 1962: 122. Cf. cap. 4.

⁴⁹ Gli atti furono pubblicati solo l'anno successivo, sotto Dubček: Mohyla 1968. Alcuni degli interventi più interessanti furono tradotti in italiano in Pacini 1969.

⁵⁰ Effenberger 1967b. Si tratta di una cartella di 18 pagine numerate a mano (gentilmente messa a disposizione dalla sua seconda moglie, Eva Effenbergerová), composta di ritagli di stampa, incollati a fogli bianchi. L'aspetto è di una sorta di bozza tipografica preparatoria (i ritagli non sono estratti dai rispettivi testi di origine, ma già uniformati tipograficamente per una successiva pubblicazione) e la stessa introduzione (qui unico testo originale dei quattro editori teighiani) la presenta come “montaggio condensato”, una serie di documenti per ora non accompagnati da analisi dettagliate. Una specie di

so leggiamo la sigla “LN 1967”. Non disponiamo di testimonianze dirette dei protagonisti dell’epoca, ma con tutta probabilità si tratta degli appunti preparatori per una prima versione, poi non pubblicata, della difesa teighiana effettivamente uscita su “Orientace”. Le prime due pagine (a firma dei quattro curatori dell’opera) iniziano così: “Il secondo volume delle opere scelte di K. Teige, che uscirà nella seconda metà di quest’anno, conterrà anche la versione integrale di Surrealismo contro corrente, testo che oggi è praticamente ignoto alla comunità culturale”. Molte delle frasi che seguono sono rintracciabili, identiche, nel testo di “Orientace” del 1968, a dimostrazione che siamo davanti ad una succinta bozza di quell’articolo polemico. In effetti in due sole paginette si riassume ciò che lì è sviluppato in più di venti, con la differenza che in questa bozza le fonti e i riferimenti bibliografici sono inanellati in sequenza cronologica nei sedici fogli seguenti, a mo’ di appendice documentaria⁵¹. Come sappiamo il secondo volume teighiano, *Zápasy o smysl moderní tvorby*, qui annunciato per la seconda metà del ’67, fu composto in tipografia solo due anni dopo, ma fu mandato al macero e segnò nel modo più eclatante il ritorno ai vecchi metodi censori. Quanto appena scritto ci conferma nell’idea che fra i motivi principali per cui il secondo tomo fu così osteggiato ci sia proprio la tanto temuta riedizione del pamphlet antistalinista⁵², oltre alla rinascita tendenza generale ad evitare i confronti con fenomeni ritenuti scomodi, cancellandoli alla radice.

7.3. Un generoso tentativo di sintesi

All’interno del gruppo dei quattro studiosi Robert Kalivoda era di certo il più convinto assertore di un recupero funzionale degli impulsi positivi della tradizione critica marxista. Se ci è permessa una cosciente semplificazione dei termini, diremo che il suo comunismo era il più profondamente radicato fra i quattro e che la sua indole specifica di filosofo (laddove gli altri erano anche o soprattutto critici, artisti, filologi) lo portava a porsi tecnicamente la questione di una coesistenza della poetica dell’avanguardia con il materialismo dialettico. Da qui scaturivano le sue considerazioni ad ampio raggio storico che ci sono già note dalla recensione al Teige de *Il mercato dell’arte*, dall’introduzione a *Svět stavby a básně* o dal suo contributo a *Struktura a smysl literárního díla*. Questa

collage dei testi riguardanti Teige, dunque, che verranno poi montati filologicamente nella lunga riflessione di *Historická skutečnost*.

⁵¹ Si va dalle polemiche del ’37-’38, con passi scelti di *Surrealismo contro corrente*, ad estratti da *Trent’anni di lotte* e alla campagna di “Tvorba”, fino ad arrivare ai brani che testimoniano della posizione assunta negli anni Sessanta dai vecchi accusatori: quest’ultima sezione è intitolata “Epilogo dopo il XX congresso”, e presenta i nuovi punti di vista di Petr Sgall, Taufer, Štoll e Grygar.

⁵² Esso fu poi pubblicato singolarmente in un *reprint* solo dopo la caduta del regime, negli anni Novanta.

linea interpretativa, facendo leva anche sul suo noto libro *Husitská ideologie (L'ideologia hussita)*⁵³, tendeva ad esaminare punti di contatto e divergenze fra fenomeni di portata storica quali il ventennio delle avanguardie ceche, l'eredità marxiana o l'apporto della psicanalisi, senza trascurare appunto il contributo del pensiero religioso anticonformista. Queste sue riflessioni, di cui si possono seguire le tracce sulla stampa per lo meno a partire dal 1964⁵⁴, trovarono poi una sistemazione filosofica piuttosto compiuta nel suo *Moderní duchovní skutečnost a marxismus (La realtà spirituale moderna e il marxismo)*⁵⁵. Come scrive Sergio Corduas nell'introduzione alla traduzione italiana del libro⁵⁶, Kalivoda ha qui raccolto i suoi sforzi tesi ad un arricchimento reciproco di alcuni campi del pensiero moderno, e in particolare ad "una integrazione critica della psicanalisi e dello strutturalismo nel marxismo"⁵⁷. I tre saggi che lo compongono ("La dialettica dello strutturalismo e la dialettica dell'estetica", "Marx e Freud", "Marxismo e libertinismo") ne fanno un'opera che convoglia gli spunti di un'eredità non ortodossa e cerca di rilanciarne gli stimoli in vista e nella speranza di un'ulteriore fase di sviluppo del pensiero non omologato nella Repubblica Cecoslovacca. Tanto più esecrabile è dunque che gli eventi successivi al '68 abbiano impedito una evoluzione scientifica a questi impulsi che avevano le loro radici profonde nel decennio del poetismo e in quello del surrealismo.

Lasciamo la parola allo stesso filosofo per riassumere i presupposti e gli intenti del suo libro, nel quale:

Si mostra [...] che le correnti non marxistiche del pensiero del XX secolo che hanno più contribuito a far avanzare la conoscenza dell'uomo [...] sono vicine al marxismo e per loro logica intrinseca o convergono verso il marxismo o in esso direttamente sfociano [...] Ciò riguarda tanto lo strutturalismo quanto la psicanalisi e il libertinismo d'avanguardia⁵⁸.

Ovvero i tre termini di confronto con il marxismo nei rispettivi capitoli dell'opera; secondo Kalivoda proprio l'estetica strutturale sviluppata nella Repubblica Cecoslovacca e la sua avanguardia artistica rappresentano nello scenario internazionale un contributo straordinario ai fini dell'"integrazione reciproca tra il marxismo e la cultura moderna"⁵⁹ tutta. Alcune di queste affermazioni vanno comunque contestualizzate in modo attento, considerando le contraddizioni

⁵³ Kalivoda 1961, tradotto anche all'estero e premiato nel '63 in patria con il premio statale.

⁵⁴ Fra gli altri si vedano Kalivoda 1964, Kalivoda 1965b e Kalivoda 1967.

⁵⁵ Kalivoda 1968. La prima edizione uscì per la casa editrice Československý spisovatel, la seconda, del '70, fu confiscata.

⁵⁶ Kalivoda 1971². Trarremo le citazioni dalla seconda edizione (del 1974) di questa versione italiana.

⁵⁷ Kalivoda 1971²: 8.

⁵⁸ *Ivi*: 31.

⁵⁹ *Ivi*: 32.

ed il linguaggio obbligato dell'epoca. L'entusiasmo di Kalivoda è quello di uno studioso sincero ed ispirato che probabilmente, nel suo sforzo di far risaltare quanto di valido ed attuale aveva reperito nei sistemi di pensiero presi in considerazione, si fa a volte trascinare dal proprio slancio interpretativo. Con ciò non si intende affatto sminuire il valore delle conclusioni cui egli giunse nei suoi studi, ma solo attestare un nostro necessario distacco critico da affermazioni a tratti radicali che trovarono sì eco e ricezione positive, ma pure ferma opposizione anche da parte di critici non dogmaticamente prevenuti.

In chiusura della sua breve introduzione il filosofo specifica il proprio quadro di riferimento: "Ai nostri giorni [...] è problematico distinguere la contraddittorietà diametrica tra il marxismo e il suo sosia dogmatico", e da strenuo difensore dei valori originari del pensiero marxiano sottolinea come "sia proprio il marxismo autentico che ha dato e continua a dare la base per la soluzione dei problemi spirituali fondamentali dell'epoca moderna"⁶⁰. Su queste basi operative e con la convinzione sincera che ha sempre animato il suo lavoro (confermata dal resto della sua vita e dai suoi ripetuti scontri con il marxismo ufficiale) nel primo saggio⁶¹ Kalivoda si occupa dunque di dimostrare come si sia passati, grazie anche a Mukařovský e Teige, da un'estetica metafisica e meccanicistica a una concezione dialettica e strutturale del pensiero estetico, risultati ottenuti appunto grazie agli sforzi del Circolo linguistico e dei surrealisti. Questo suo saggio era già stato inserito nella fondamentale raccolta del nuovo strutturalismo ceco (*Struktura a smysl literárního díla*) di cui abbiamo avuto modo di parlare, e si iscrive dunque perfettamente in quel processo di ricongiungimento del pensiero estetico originale degli anni Sessanta con la migliore tradizione prebellica. Per forza di cose l'attenzione è qui maggiormente dedicata a Jan Mukařovský che al nostro teorico, e alcune citazioni del suo nome accanto a quelle del grande studioso di estetica non aggiungono poi molto a quanto si è già detto nei precedenti capitoli su convergenze e reciproche influenze esistenti fra i due, rintracciabili ad esempio nelle analisi sociologiche de *Il mercato dell'arte*, nelle considerazioni sul concetto di funzione, o nel rifiuto da parte di Teige dell'estetica classica e di una concezione contenutistica del "Bello". Inoltre sembra di poter rilevare in questo lato del tritico kalivodiano quello più segnato dai fardelli ideologici dell'epoca, con la sua eccessiva distinzione fra "strutturalismo premarxista" e marxista⁶², la sottolineatura di un "cammino dello strutturalismo verso il marxismo"⁶³ e dell'accettazione del materialismo dialettico da parte di Mukařovský⁶⁴, tutte affermazioni che non si possono far proprie senza necessari distinguo e limitazioni di validità.

Più interessanti e attinenti ai nostri interessi (anche perché costituiscono materiale nuovo) sono il secondo e il terzo saggio, in cui il filosofo fa fare qual-

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ "La dialettica dello strutturalismo e la dialettica dell'estetica". *Ivi*: 33-74.

⁶² *Ivi*: 37.

⁶³ *Ivi*: 36.

⁶⁴ *Ivi*: 55.

che passo avanti al discorso già intrapreso in Cecoslovacchia sulla possibilità di integrazione fra psicanalisi e marxismo da un lato, e dall'altro dello stesso marxismo con il nonconformismo libertario dell'avanguardia o di alcune sette religiose storiche. Nel secondo saggio⁶⁵ egli si riallaccia ai tentativi di convogliare Marx e Freud in un'ipotesi di lavoro non eterogenea, già intrapresi dai surrealisti cechi o in ambito tedesco (la scuola di Francoforte con Erich Fromm negli anni Trenta, successivamente Marcuse). Come propri predecessori in patria egli cita Bohuslav Brouk, uno dei primi surrealisti cechi a dedicarsi sistematicamente a Freud⁶⁶, ma anche i due nomi scomodi di Závřš Kalandra e di Teige. L'autore individua un segno riconoscibile delle pressioni esterne che si opponevano a queste ipotesi di studio non dogmatiche nel fatto che Kalandra è stato giustiziato, Brouk "è divenuto antimarxista, emigrando dalla Cecoslovacchia"⁶⁷, mentre non è neanche necessario ricordare nuovamente i dettagli della vicenda di Teige. E non è un caso che anche questo libro di Kalivoda fu bloccato al momento della sua seconda edizione. Se ci chiediamo il perché troviamo la risposta nel suo sforzo (riuscito o meno che esso sia) di dare nuova vita ad un "marxismo creativo", come egli stesso lo chiama, ad un pensiero che non si impantani nei legacci della cultura burocratizzata e non consideri pericoloso ogni fenomeno non omologabile nel campo del pensiero umano. Un marxismo che non riduca l'uomo alle sue componenti sociali e tanto meno a quelle economiche, ma riscopra (riandando alle radici dell'opera marxiana e ai suoi primi scritti) l'essere umano nella sua integralità, con le sue componenti biopsichiche, le sue energie creative, gli istinti dell'uomo "naturale", le sue "costanti antropologiche" (risentiamo qui l'eco di Mukařovský) che non dipendono né in prima né "in ultima istanza" dalla struttura economica e dalla base produttiva⁶⁸. Kalivoda lamenta che "Il vero pensiero marxista creativo negli ultimi decenni è stato tacciato dallo stalinismo di eresia e il destino dei suoi esponenti è stato duro, doloroso, spesso tragico"⁶⁹. Chissà se, parlando di eresia al passato, il filosofo immaginava che anche le sue 'eresie' non avrebbero avuto lunga vita sotto Husák.

Leggiamo cosa scrive a proposito delle possibilità di sintesi fra freudismo e socialismo marxista: "l'attività economica dell'uomo, per quanto in un determinato senso rappresenti la "base", in un altro senso rappresenta la "sostruttura". Essa è *secondaria* nei confronti delle forze biopsichiche dell'uo-

⁶⁵ "Marx e Freud". *Ivi*: 75-140.

⁶⁶ Membro del Gruppo surrealista cecoslovacco, si occupò prevalentemente di psicanalisi (tradusse anche opere di Freud e Jung). Collaborò più volte con Štyrský e rimase fedele a Teige al momento dell'uscita dal gruppo di Nezval nel '38. Emigrò nell'aprile 1948 e continuò ad essere attivo come studioso poliedrico (si occupò anche di biologia) in diversi paesi del mondo.

⁶⁷ *Ivi*: 80.

⁶⁸ Sulla costante antropologica, concetto principe che unisce e divide due pensatori come Mukařovský e Kalivoda, si veda ad esempio Richterová 2000. Non a caso il testo è dedicato a Kalivoda e ad Oleg Sus.

⁶⁹ Kalivoda 1971²: 80.

mo, rappresenta una determinata proiezione sociale della necessità pulsionale dell'uomo⁷⁰. Non possiamo che continuare con le sue parole, cercando anche di immaginarci le reazioni dei dogmatici di partito alla lettura di frasi come la seguente: "Francamente detto, non si può considerare l'attività economica dell'uomo come il fattore materiale di ultima istanza. Nel senso del contenuto, questo è dato dall'energia biopsichica umana"⁷¹. Questa forza biologica e psichica non è una novità inventata da Kalivoda: essa ha a che fare con la *pulsione produttiva unitaria* di Teige o con la sua concezione di *lirismo*, quale elemento antropologico che distingue l'attività dell'uomo *poeta*, dell'uomo *integrale* da quella dell'uomo *servo*. Le pulsioni di cui si parla in questo *La realtà spirituale moderna e il marxismo* sono sì rapportabili agli istinti basilari della letteratura freudiana (la fame e il sesso, sostanzialmente), ma sono arricchite dall'esperienza della ricerca teighiana, che rintracciava la fonte della Poesia nello scontro tra principio del piacere e principio di realtà⁷². Qui Teige e Kalivoda parlano la stessa lingua, nei termini della quale l'uomo, non soddisfatto di fronte all'esperienza, spinto dalle proprie energie "in conflitto permanente con la realtà", diventa rivoluzionario, diventa sostenitore del poetismo, creatore nel surrealismo, diventa contenitore e diffusore di anticorpi contro le prigioni burocratiche e dogmatiche di tutti i regimi oppressivi.

Chi avesse una formazione prettamente filosofica o psicanalitica potrebbe criticare da un punto di vista tecnico certe semplificazioni in cui incappa Kalivoda. A noi interessano di più i valori di rottura, di disturbo che i suoi scritti potevano avere all'epoca. Egli pone molto in alto il pensiero di Teige, quale uno di quegli stimoli che maggiormente in Cecoslovacchia (accanto e in contemporanea con la riflessione strutturalista) avevano ridato cittadinanza al valore umanistico del marxismo, grazie ad un recupero oculato del primo Marx⁷³, quello per cui esiste "una natura umana *costante*, che è data dalla *fame* e dal *sesso*" e che "può essere solo *modificata* nella forma e nell'indirizzo". Da ciò la conclusione, in pieno spirito teighiano, che Marx non ha mai ridotto l'uomo ad "un insieme di rapporti sociali"⁷⁴.

Nel biennio '34-'35 Teige aveva cercato di arginare con la sua analisi storico-sociologica la nascente opposizione al surrealismo, fa dunque una certa

⁷⁰ *Ivi*: 96.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Si veda ad esempio l'a noi già nota postfazione di Teige a Verlaine 1966: 87-96, *K českému překladu Prokletých básníků*.

⁷³ Senza addentrarci nei dettagli diremo solo che il riferimento principale, cui ci riconduce anche Corduas nella sua introduzione, è a un passo poi cancellato dell'*Ideologia tedesca*, e qui riportato alla nota 6 (Kaliyoda 1971²: 126-129), in cui Marx distingueva due tipi di impulsi: quelli *relativi*, che devono la propria esistenza alle forme sociali e di produzione, e che nella società comunista realizzata verranno dissolti, e quelli *costanti*, solo parzialmente modificabili dalla società. Questi ultimi continueranno a svilupparsi, in quanto base ineliminabile e costitutiva della natura umana.

⁷⁴ Kalivoda 1971²: 86-87.

impressione che Kalivoda, nel 1968, riprovi ad integrare con argomentazioni filosofiche il surrealismo e Teige nella colonna dei valori positivi del marxismo:

Se [...] secondo Marx la natura umana può essere soltanto modificata dalla società e dalla storia, perdurando costante nel corso della storia, non sarà più possibile negare ai surrealisti che proprio essi negli anni trenta abbiano rinnovato, attualizzato ed arricchito questa dimenticata premessa fondamentale della antropologia marxiana⁷⁵.

Dopo aver lodato i surrealisti come gruppo⁷⁶, il pensatore specifica i meriti propri del suo ‘predecessore’ (in questo ambito è possibile utilizzare questo termine):

Questa premessa è stata formulata nella forma più “marxiana” e precisa, ma con nuovi elementi, da Karel Teige: “La rivolta poetica si svolge sotto l’egida della libertà umana e dell’amore umano, è dunque un richiamo... a quell’“eternamente umano”... è la tendenza a sviluppare, *nella loro integrità*, i desideri di questo *uomo* eterno, *modellato, coltivato e al medesimo tempo deformato e mutilato dall’evoluzione storica della società*”⁷⁷.

Ancora, in una nota successiva, leggiamo un giudizio forse anche troppo generoso sulla preparazione marxista del teorico del poetismo:

Con il suo studio sistematico di Marx, e in particolare dei suoi primi scritti, Teige è un fenomeno eccezionale non soltanto fra i surrealisti, ma anche fra i marxisti degli anni trenta. Servendosi appunto dei primi scritti di Marx e applicandoli in modo creativo ad una serie di problemi importanti, Teige è riuscito ad assumere posizioni che uscivano dalla mediocrità⁷⁸.

Le lodi e i richiami a Teige continuano anche nella terza ed ultima parte⁷⁹. In queste pagine si profila anzi la giustificazione più convinta ed articolata della *necessità* di convivenza del nonconformismo dell’avanguardia con il marxismo, della rivoluzione sociale con l’energia creativa dell’arte moderna. Queste argomentazioni sono incentrate sul denominatore comune dell’“uomo totale eman-

⁷⁵ *Ivi*: 88.

⁷⁶ Si noti anche questa sua osservazione fondamentale: “Un ruolo importante per una interpretazione creativa marxista della psicanalisi ha avuto fra i surrealisti André Breton, recentemente scomparso, con il suo libro *I vasi comunicanti*, scritto all’inizio degli anni trenta, quando egli stesso giunse a posizioni marxiste” (*Ivi*: 80-81).

⁷⁷ *Ivi*: 88. Il brano teighiano è tratto da *Revoluční romantik K.H. Mácha*, tradotto come *Il romantico rivoluzionario Karel Hýnek Mácha* in Teige 1982b: 66-75. Faceva parte originariamente dell’almanacco *Ani labut’ ani Lúna (Né cigno né luna, 1936)*, dedicato dai surrealisti al poeta in occasione del centenario della sua morte.

⁷⁸ Kalivoda 1971²: 126, nota 4.

⁷⁹ “Marxismo e libertinismo”. *Ivi*: 141-193.

cipato”, uno dei fulcri del pensiero di Teige, ma anche una delle linee prospettiche di Marx. Ancora una volta Kalivoda si esprime criticamente in merito a uno dei capisaldi della riflessione artistica del marxismo classico:

La problematica del romanticismo è stata fino ad ora insufficientemente, anzi erroneamente interpretata dal pensiero marxista. Fino ad ora ha predominato la concezione che caratterizzava il romanticismo come reazione conservatrice ed illusoria alla rivoluzione borghese, come fuga verso l'irrazionale [...] L'interpretazione errata del romanticismo è particolarmente legata alle opere di Plechanov e Lukács, e [...] a un accostamento antidialettico e accademico alla realtà⁸⁰.

È facile collegare quest'ultima ad altre precedenti valutazioni del filosofo, che fin dalla recensione a *Il mercato dell'arte* aveva contrapposto lo spirito “rinnovamentale” e dialettico di Teige a quello “meccanicistico” e “illuministico-classicistico” dei succitati teorici. Il punto nodale che segna la differenza fra queste concezioni è qui individuato proprio nella riscoperta di un “romanticismo rivoluzionario” che esprime il conflitto costante dell'uomo insoddisfatto con la realtà impostagli, la scoperta del fatto che non esiste soltanto un romanticismo conservatore che propone un'evasione dalla realtà:

L'aver “scoperto” il romanticismo rivoluzionario e con esso la sua dialettica è gran merito del movimento internazionale di avanguardia del Novecento, il quale nel proprio processo di autoconoscenza “rivoluzionario-romantica” è confluito nel marxismo e nel movimento rivoluzionario socialista”, anzi “è stato soprattutto il principale rappresentante dell'avanguardia ceca Karel Teige ad elaborare marxisticamente, in forma precisa ed approfondita la concezione dialettica del romanticismo e del romanticismo rivoluzionario⁸¹.

Per ovvi motivi siamo costretti ad abbreviare, a volte con una certa violenza, il corso del ragionamento sviluppato in queste pagine dal marxista non ortodosso Kalivoda, e i nostri fini ci portano a presentare quasi come prodotti scontati i risultati dei lunghi anni della sua riflessione filosofica. Eppure le conclusioni del pensatore non sono mai improvvisate, cosa di cui ci si può sincerare con una lettura del testo kalivodiano integrale. Qui invece ci avviamo alla conclusione, riferendoci al *climax* della sua elaborazione e rilevando la sintesi di Marx e Teige che viene operata nelle pagine conclusive del saggio⁸². Seppur facendo eccessivo affidamento su certe deduzioni di Teige e su alcune sue generalizzazioni in merito al carattere rivoluzionario di poeti e scrittori maledetti, Kalivoda raggiunge alcuni interessanti risultati di sintesi: Teige ha riguadagnato per il movimento comunista la tradizione dei *poètes maudits*, ha dimostrato con le sue analisi sociologiche dell'arte i pericoli della mercificazione e dell'assoggettamento della creazione spirituale nel sistema capitalista. Tramite questi pas-

⁸⁰ *Ivi*: 145.

⁸¹ *Ivi*: 147.

⁸² *Ivi*: 170-183.

saggi (e, aggiungiamo noi, tramite la critica allo stalinismo cui era giunto nel 1938) il teorico praghese ha aperto la via alla congiunzione ragionata di libertinismo avanguardistico e umanesimo marxiano.

È merito storico di Karel Teige [...] di aver rinnovato, non soltanto *nel contesto* ceco ma anche in quello *internazionale*, la concezione marxiana dell'uomo totale emancipato, che sviluppa armonicamente la propria *oggettualità, emozionale sensibilmente e intellettuale razionalmente*⁸³.

In Kalivoda l'apparato di commento non riveste affatto un ruolo secondario e merita la massima attenzione; nella nota relativa al passo si legge infatti:

La concezione di Teige è la più profonda integrazione, sopravvissuta alla tragedia staliniana, della problematica dell'avanguardia nella filosofia marxista dell'uomo, e pertanto anche un arricchimento *duraturo* del marxismo. Anche come surrealista, Teige si limita a modificare il modello di uomo totale che aveva creato nel periodo poetistico; l'uomo libero, l'uomo armonicamente sviluppato, l'uomo di tipo marxiano costituisce per lui *sempre* il valore finale fondamentale⁸⁴.

Queste valutazioni di Kalivoda non sono isolate dal contesto del coevo pensiero ceco: egli può qui richiamare ad esempio i contributi sull'antropologia teighiana scritti da Oleg Sus ed Effenberger che andavano nella sua stessa direzione. D'altro canto non può non riconoscere la scarsa conoscenza ceca dei testi di Marx negli anni Venti⁸⁵. Ne deduce però (si dirà: prevedibilmente) un arrivo indipendente a risultati simili⁸⁶.

Qualunque sia il quadro d'orientamento storico si giunge comunque ad alcune formulazioni che costituiscono forse il *climax* della giustificazione di tutto un periodo e di un movimento maltrattato dagli esegeti di corto respiro dello stalinismo ceco: “la liberazione poetistica e surrealistica dell'uomo ha nella concezione di Teige per “presupposto indispensabile la rivoluzione proletaria e la costruzione di una società senza classi”. In tutto ciò rivive e rinasce in Teige l'umanesimo autentico di Marx”⁸⁷. Ma sarebbe ancora poco. Bisogna infatti, scrive Kalivoda, superare il “pathos moralistico del giovane Marx” e operare insieme

⁸³ *Ivi*: 174.

⁸⁴ *Ivi*: 191, nota 34.

⁸⁵ Si ricorda in nota che sia i *Manoscritti economico-filosofici* che l'*Ideologia tedesca* furono pubblicati per la prima volta completamente e in edizione critica solo nel 1932, nella *Marx-Engels Gesamtausgabe*, dall'Istituto Marx-Engels-Lenin di Mosca.

⁸⁶ Ci sarebbero infatti “sorprendenti legami tra il poetismo di Teige e la concezione marxiana dell'umanesimo, i cui elementi essenziali non erano ancora accessibili ad un ampio pubblico negli anni venti”. *Ivi*: 191, nota 34. Non possiamo che indovinare come le stesse condizioni fossero interpretate dai dogmatici di partito in senso inverso, vale a dire come causa di una insufficienza ed eterodossia teorica dell'autore de *Il mercato dell'arte*.

⁸⁷ *Ivi*: 175.

alle avanguardie di inizio secolo uno “spostamento strutturale” dell’umanesimo marxiano. Paradossalmente, in tal senso le deformazioni storiche di cui la Cecoslovacchia e tutto il movimento internazionale sono stati vittime avrebbero svolto una funzione quasi positiva: “i tragici ed impressionanti interventi dello stalinismo abbattono infine l’ultimo tratto metafisico della concezione dell’uomo totale liberato”⁸⁸. In cosa consista questo ultimo passaggio di qualità, questa sorta di *relativizzazione antiutopistica*, lo leggiamo subito dopo:

Teige, il più efficace rappresentante moderno dell’ideale *armonizzatore* marxiano di tale uomo totale, giunge a comprendere la *relatività di questa totalità armonica* [...] per aver compreso, come surrealista, il carattere *costante* delle forze e dei rapporti *conflittuali* dell’essere umano. Teige ha [...] personalmente vissuto il funzionamento *disarmonico* e conflittuale dello stesso socialismo⁸⁹.

Le conclusioni non sono di poco peso: qui si afferma che, qualunque sia la forma di governo e la proprietà dei mezzi di produzione, qualunque sia lo stato dell’uomo rispetto agli altri suoi simili, la libertà non è, per fortuna, un oggetto raggiungibile “con completezza”. In nessun momento storico si può acquietare lo slancio creativo dell’uomo, la ricerca della sua realizzazione integrale: a questo fine “è possibile avvicinarsi asintoticamente, ma [...] non verrà mai raggiunto, quale che sia l’organizzazione sociale”⁹⁰, scriveva lo stesso Teige nella postfazione ai *Poeti maledetti*.

Non possiamo che chiudere lasciando trarre le conclusioni a Robert Kalivoda: “L’uomo totale libero non entra soltanto [...] nel presente “non libero”, acquista *natura dinamica duratura* anche nel “libero” futuro”⁹¹. Il comunismo non è dunque un giardino-cantiere popolato di operai ottimisti che con il sorriso sulle labbra si spaccano la schiena per i burocrati di turno, e nemmeno un adeguamento ingrignato del consumismo americano, ma vale invece la “dialettica della *lotta permanente per il contenuto armonico della libertà umana*, di cui *anche la società comunista* sarà la scena permanente”⁹².

Giusto forse bilanciare questa serie di lodi (ad alcune delle quali bisogna però riconoscere valore di affascinante ipotesi di lavoro) con il controcampo offerto dal giudizio di uno studioso che già in precedenza ci ha fornito elementi di sobrietà antiavanguardista e anticomunista, e ha svolto una funzione, potremmo dire, ‘smitizzante’. Parliamo di Jindřich Chaloupecký, che così si esprime sul filosofo che abbiamo testé presentato:

Robert Kalivoda è perfino giunto alla conclusione che la cultura ceca moderna sia stata una delle correnti di punta (sic!) della creazione culturale mondiale e il

⁸⁸ *Ivi*: 177.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ivi*: 178.

nostro paese una 'superpotenza culturale'. Questo è un bell'atto di patriottismo, peccato che però nessuno al mondo abbia constatato nulla del genere sul nostro conto [...] Egli ha in mente soprattutto il periodo fra le due guerre (il testo citato fa da introduzione alla scelta di saggi di Karel Teige: secondo le sue parole 'una delle grandi figure della storia spirituale ceca in assoluto'); purtroppo però qui da noi si è visto più placido spirito borghese che slancio spirituale"⁹³.

Ma, come abbiamo cercato di tener presente fin dalla prima pagina del nostro lavoro, ogni opposizione motivata e non imposta con mezzi censori va accettata, e accettiamo anche le docce fredde di Chalupecký quale prezioso approfondimento delle discussioni e dei punti di vista che abbiamo passato in rassegna, che perderebbero di valore nel momento stesso in cui si raggiungesse una artificiale uniformità di vedute.

7.4. I nuovi risultati del surrealismo

Abbiamo già avuto occasione di parlare dei diversi aspetti che assunse il processo di recupero di una cultura cecoslovacca integra e pluralista, dopo il periodo di limitazione forzata del raggio d'azione di tutte le attività intellettuali che avevano rappresentato gli anni Cinquanta. Dallo strutturalismo all'arte figurativa modernista, dall'esistenzialismo alla variopinta poesia d'avanguardia oppure a quella lirica e intimista: questi alcuni dei campi di produzione spirituale che videro un notevole arricchimento delle discussioni e dei contributi artistici, nonostante che i tentativi di contenimento ed omologazione dei controllori di regime non si fossero mai fermati. Molti di questi ambiti artistici e di pensiero erano in qualche modo collegati a Teige, e il loro recupero andava almeno parzialmente di pari passo con quello della sua eredità spirituale. Il nostro discorso non sarebbe però completo se non ritornassimo in modo specifico su un altro aspetto fondamentale di questa 'reconquista' culturale: la rinascita e la riproposizione di un movimento surrealista pubblico e multiforme. Del resto ogni volta che si è fatto il nome di Effenberger o di altri rappresentanti di quel mondo artistico (si pensi a Petr Král o a Kalivoda, a Václav Zykmond oppure allo stesso Chalupecký) si è dato per assodato che qualsiasi nuovo intervento, di continuità o di rottura, non potesse dimenticare la partecipazione viva e sfaccettata di Teige alla variante ceca del movimento iniziato ufficialmente da Breton con il Manifesto del 1924. Specialmente in occasione delle prime mostre di arte immaginativa e fantastica degli anni Sessanta (ivi comprese quelle dedicate a Teige stesso) si era posto l'accento sul fatto che i membri del movimento erano finalmente potuti uscire allo scoperto dopo un decennio in cui erano stati costretti a limitare le proprie manifestazioni a incontri privati ai margini della legalità, a lezioni per un ristretto numero di adepti tenute sotto la minaccia dell'intervento poliziesco

⁹³ Citiamo dal saggio "O dada, surrealismu a českém umění", ora in Chalupecký 1999: 221.

o ai vari almanacchi speciali delle serie Objekt o Znamení zvěrokruhu. Il 1969 rappresenta per certi versi il culmine di una rinnovata attività pubblica (per quanto mai esente da interventi censori e polizieschi), con alcune pubblicazioni che pur nella loro diversità hanno fra i punti di riferimento obbligato il nome e l'opera di Teige. Troppo lungo sarebbe riassumere anche per sommi capi le numerose tappe (e i numerosi intoppi) del ritorno sulla scena dei surrealisti a partire dall'inizio degli anni Sessanta. Ci riallacciamo per comodità a Vratislav Effenberger, che era diventato una delle figure guida e una sorta di erede proclamato di Karel Teige: numerosissime le sue iniziative e i suoi interventi da noi registrati nel corso di questo lavoro (si ricordino almeno la sua pionieristica lezione su Teige tenuta al Mánes nel '63, le due mostre a lui dedicate, la sua fondamentale partecipazione alla riedizione dell'opera del teorico). Ma l'ampiezza del panorama surrealista cecoslovacco non si limitava di certo alla sua figura, in quanto erano numerosi gli autori e i teorici di importanza non marginale⁹⁴. In ogni caso proprio il '69 vide una concentrazione di eventi editoriali piuttosto significativi, che non solo permisero al gruppo di proporsi in modo rappresentativo al pubblico (seppur *in extremis* e già dopo l'inizio del processo di normalizzazione), ma erano interessanti proprio perché, essendo intesi a risarcire un decennio di oppressione censoria e a recuperare un diritto alla parola lungamente conculcato, costituivano una sorta di ultimo frutto maturo prima della catastrofe, l'ultimo fuoco che concentrava in una vampata particolarmente intensa le forze che di lì a pochissimo il rinnovato autoritarismo avrebbe cercato di spegnere completamente.

Parliamo in particolare della fondazione di una rivista rappresentativa del gruppo, quell'"Analogon" che fece in tempo ad uscire con un solo numero⁹⁵, trasformato dalla storia in un evento allo stesso tempo riassuntivo, propositivo, ma sfortunatamente anche conclusivo di un'intera epoca. Si analizzerà anche la raccolta di testi di diverse generazioni di surrealisti che va sotto il nome di *Surrealistické východisko*, e ancora una sorta di manuale fra l'antologia e l'enciclopedia spicciola del surrealismo figurativo messo insieme da Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu (Espressioni figurative del surrealismo)*. Sono alcuni dei risultati (non gli unici)⁹⁶ che con la loro qualità e varietà testimoniano

⁹⁴ Per un panorama quasi esaustivo del periodo precedente agli anni Sessanta di veda ovviamente il catalogo Bydžovská, Srp 1996: molti dei protagonisti sono quelli che rimarranno attivi anche nel periodo della successiva liberalizzazione.

⁹⁵ È importante ricordare come, dopo l'ulteriore periodo di allontanamento dall'ambito dell'arte ufficiale negli anni Settanta e Ottanta, il Gruppo surrealista praghese sia nuovamente emerso alla luce del sole dopo l'89 e abbia deciso di riannodare quei fili di continuità con le esperienze dei periodi precedenti proprio rinnovando la pubblicazione di "Analogon", che esce ormai da diversi anni, seppur con cadenza irregolare e risultati discontinui.

⁹⁶ Va ricordato almeno Effenberger 1969a, in cui fu ristampata la famosa lezione su Karel Teige tenuta al Club degli artisti figurativi al Mánes, ma anche numerosi altri saggi che riguardano da vicino il nostro discorso.

di un processo decennale di lenta e pervicace risalita, della riconquista di uno spazio pubblico che (oltre che non le numerose lezioni e con le mostre di arte figurativa) avrebbe dovuto sancire anche sul mercato editoriale quella tanto ribadita *continuità* di ispirazione che, anche attraverso la figura nodale di Teige, doveva collegare le diverse epoche di creazione surrealista. D'ora in poi, soprattutto per l'almanacco *Surrealistické východisko*⁹⁷, per comodità potremo riferirci alla nuova formazione di artisti surrealisti come al gruppo UDS: questa sigla trae probabilmente origine da un'abbreviazione semiseria in cui la "S" doveva rimandare a "surrealismus", ma non è dato precisare meglio l'enigma⁹⁸. In ogni caso sulla quarta di copertina dell'almanacco stesso UDS è indicato come "sistema di pensiero, creativo ed esegetico che studia il movimento dialettico delle strutture semiotiche nella sfera dell'irrazionalità concreta".

La continuità è una delle parole d'ordine sulle quali punta Effenberger nel saggio programmatico-riassuntivo che apre la rivista, *Více vědomí (Più coscienza)*⁹⁹. Vi fa accenno alle continue difficoltà avute dal gruppo per sfuggire anche in quegli ultimi anni al controllo della censura e della polizia: "Un primo tentativo [...] il ciclo di lezioni *Le regole del gioco* nel settembre 1958 naufragò dopo la serata inaugurale [...] scontrandosi con la vigilanza degli organi di polizia"¹⁰⁰ o ancora:

La mostra *Simboli del mostruoso* (Galleria D, Praga 1966), già in un periodo in cui a Praga si potevano esporre del tutto liberamente la pop e la op art, resistette dopo numerosi interventi censori per appena 14 giorni espositivi, con un catalogo per due volte censurato (l'edizione originaria fu confiscata e distrutta)¹⁰¹.

Egli ricorda poi la serie di incontri tenuti in quegli ultimi anni, fra i quali il ciclo di lezioni al Mánes¹⁰² o il più recente, del '68, su "Surrealismo e arte", alla Biblioteca comunale di Praga. Diverse volte Effenberger cita il nome di Teige

⁹⁷ Dvorský, Effenberger, Král 1969.

⁹⁸ Il membro del gruppo Petr Král ha spiegato in un'intervista: "L'abbreviazione UDS non significava niente. Non volevamo farci chiamare surrealisti, perché non ci riconoscevamo pienamente in quella definizione, e allo stesso tempo c'era quella 'S' che in qualche modo alludeva al surrealismo. Era piuttosto un gioco all'abbreviazione. Ma anche una parodia, perché a quell'epoca tutto veniva istituzionalizzato". Nel catalogo di una recentissima mostra è possibile rileggere la prima dichiarazione ufficiale del gruppo, ovvero la comunicazione del 18 luglio 1964 con cui Effenberger, Nápravník e Dvorský cercavano di organizzare la propria nuova piattaforma di lavoro. Vi sono incluse anche alcune considerazioni sulle origini della sigla: Dvorský, Dryje, Stejskal 2011: 13-16.

⁹⁹ "Analogon", 1969: 3-8.

¹⁰⁰ *Ivi*: 4.

¹⁰¹ *Ivi*: 5.

¹⁰² 1963-1964, all'interno di questo si tenne la lezione su Teige.

con un occhio particolarmente rivolto al futuro, legandolo agli ultimi sviluppi del pensiero internazionale, in special modo a quel Marcuse che anche Kalivoda aveva individuato quale punto di partenza per l'integrazione efficace di Marx e Freud¹⁰³: "Herbert Marcuse [...] rinviene la giusta collocazione per il moderno umanesimo attivo proprio lì dove l'aveva già cercata l'avanguardia poetistico-costruttivista di K. Teige, vale a dire nella futura società civilizzata, nella quale il progresso tecnico aprirà all'uomo le possibilità di un libero gioco"¹⁰⁴ (si intenda: "libero gioco di facoltà individuali"). O ancora, in un accenno polemico contro le tendenze salottiere dello spirito ceco: "Al giorno d'oggi [...] si manifesta la tendenza a contrapporre al dinamismo rivoluzionario, alle utopie sociali dinamiche, rappresentate un tempo da Teige e oggi da Marcuse, quel tipo di tradizione filosofica ceca che ha proceduto da Jaroslav Hašek a Jan Werich all'interno di una 'nostra visione pedestre'"¹⁰⁵. Questo atteggiamento conciliante viene da lui denominato "scaltro pragmatismo". Ma ben peggiore di questo spirito pragmatico e autocompiaciuto del ceco medio sembra essere ora per i surrealisti il pericolo che si instauri una nuova ideologia "totalitaria": il consumismo e la svendita dell'arte alle mode epigone o agli onori pubblici. Di qui le accuse rivolte ad alcuni vecchi compagni di essere più interessati alle glorie delle esposizioni ufficiali che al potere critico dell'immaginazione: questi cedimenti al lustro rappresentativo dell'arte sarebbero fra gli inevitabili scotti che paga chi abbandona quella linea di continuità cui si accennava prima, la quale senza esitazioni persegue le "utopie dinamiche" del romanticismo sovversivo originario e abbandona a se stesso lo scetticismo accomodante dei pragmatici e dei pacificati.

Il conflitto e la discrepanza fra la società consumistica e i regimi che si basano sulla deformazione del marxismo sarebbe solo apparente: è questo un concetto che nella rivista viene sottolineato in diversi passi. Tanto la corruzione del pensiero cui si giunge con la commercializzazione dello stesso e la compravendita dei suoi 'prodotti', quanto lo stalinismo burocratico o il maoismo (che è definito "grado estremo del marxismo deformato")¹⁰⁶ annullano l'individuo, facendogli perdere la coscienza di sé nella collettività. Invece, sulla linea indicata già da Breton¹⁰⁷, poi da Teige e Marcuse, quella linea mantenuta non senza difficoltà dai nuovi surrealisti nei quindici anni di attività illegale o semi-riemersa, viene ribadito il fine di tutti i loro sforzi: confermare quella "crisi di coscienza"

¹⁰³ Ad un confronto fra Teige e Marcuse si dedicherà anche Květoslav Chvatík nella raccolta *Melancholie a vzdor*; Chvatík 1992: 57-74.

¹⁰⁴ "Analogon", 1969: 4.

¹⁰⁵ *Ivi*: 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Nel suo Secondo manifesto del surrealismo del 1930 Breton scrive che il surrealismo "ha teso, più che ad ogni altra cosa, a provocare, dal punto di vista intellettuale e morale, una *crisi di coscienza* della specie più generale e più grave, e che il conseguimento o non-conseguimento di questo risultato è il solo che possa decidere del suo successo". Breton 2003: 64.

che per il movimento rappresenta il punto di partenza per poter giungere a una nuova sintesi, una nuova integrità della coscienza umana, fondata sulla giusta dialettica di collettivo ed individuale.

In conclusione dell'articolo sentiamo chiaramente l'eco di alcune idee di Kalivoda, a dimostrazione che esse erano patrimonio comune e parte integrante di una sorta di progetto collettivo di 'rifondazione'¹⁰⁸, o forse sarebbe meglio dire di integrazione volontaristica del marxismo (che era nominalmente ancora l'ideologia ufficiale dello Stato) con ciò che stava a cuore a questi eredi boemi di Breton: "Qui, su questo terreno [...] il marxismo continua ad interagire con le sfere dell'immaginazione, dei processi psichici consapevoli e inconsci e con il processo di conoscenza scientifica delle strutture e delle funzioni della creazione umana nel suo senso più ampio"¹⁰⁹. Siamo dunque in presenza di quell'amirevole, forse irrealizzabile proposito di raccogliere in uno stesso cesto tutti i migliori frutti della scienza e del pensiero ceco di un secolo: "Non è casuale che proprio il surrealismo, la psicoanalisi e lo strutturalismo già da una decina d'anni continuino a tendere volenti o nolenti verso un rapporto complementare, e che questo fruttuoso rapporto si stia realizzando in un contesto dinamizzato in senso rivoluzionario dal marxismo"¹¹⁰. È lo stesso marxismo efficace e non degenerato di cui si parla nella nota redazionale di apertura al numero: "Noi intendiamo il marxismo nella sua forma non dogmatica come reale pensiero rivoluzionario, capace di evidenziare ed eliminare ciò che ha permesso il sorgere dello stalinismo da ciò che lo avrebbe reso impossibile"¹¹¹.

Il richiamo all'interpretazione teighiana dell'eredità marxiana, a un pensiero realmente progressista che si iscriva nella tradizione del romanticismo rivoluzionario antiborghese, ma difenda questa volta l'integrità umana dalle "deviazioni" totalitarie, è ancora molto forte, almeno nelle dichiarazioni dell'UDS leggibili su stampa. È però naturale che la questione della rivoluzione sociale e della sua presunta indissolubile unione con quella artistica (caposaldo del primo Teige) sia in questo momento sottoposta a una sostanziale revisione, dettata sia dalle dure esperienze storiche, che avevano condotto a un ridimensionamento del *côté* utopistico, sia dai gusti individuali della nuova generazione di artisti, che si riflettono in nuovi metodi di conoscenza surrealista della realtà:

Le forme dimostrative del romanticismo rivoluzionario vengono sostituite da forme di immaginazione aggressiva: ironia, humor nero, sarcasmo, travestimenti parodici, ecc., forme che troviamo, ad esempio, nelle biografie irrazionali di Král,

¹⁰⁸ Non per caso a pagina 87 troviamo una combattiva recensione redazionale, che sottolinea con decisione i valori del libro di Kalivoda quale apporto efficace contro le deformazioni ideologiche e in favore dell'integrazione di strutturalismo, psicoanalisi e poetismo-surrealismo sulla base "della dinamica rivoluzionaria marxista". "Analogon", 1969: 87.

¹⁰⁹ *Ivi*: 8.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ivi*: 2.

nei testi di logica comparata del sogno e della realtà di Prokop Voskovec o nelle litanie assurde di Milan Nápravník. Secondo Effenberger assistiamo a un nuovo capitolo del surrealismo in cui l'irrazionalità concreta cessa di essere un fenomeno della rivoluzione sociale per diventare una forma particolare di riflessione ontologica in cui predomina l'inquietudine¹¹².

Un'altra delle divergenze generali che si possono rilevare (considerando comunque le specificità dei diversi artisti e una certa effettiva continuità cui si accennava sopra) è, come rileva giustamente Sylvie Richterová, un deciso recupero della dimensione razionale-interpretativa: "per esempio, entra a far parte dei concetti surrealisti l'interpretazione come parte necessaria e inscindibile della proiezione dei contenuti psichici irrazionali nella realtà"¹¹³. La studiosa fa in primo luogo il nome di Zbyněk Havlíček, che dedicò particolare attenzione a questo aspetto, e non per caso al poeta psichiatra allora da poco scomparso è dedicata un'altra delle sezioni di "Analogon"¹¹⁴. È una sorta di biografia-antologia *in memoriam* compilata da Effenberger, nella quale non solo si ricostruisce il cammino dell'ultimo grande poeta perso dal gruppo, ma vengono ribaditi sul suo esempio personale alcuni dei punti saldi del movimento tutto: la sua delusione per le vicende ceche post-belliche che lo avevano portato all'estero come Heisler e la Toyen (ma Havlíček era tornato), il suo rifiuto di farsi ennesimo portabandiera di quel "praticismo letterario" che aveva spinto molti letterati a venderli alle masse, la sua opera come testimonianza della validità del romanticismo di rivolta, il suo esempio vivente di convergenza dei metodi di surrealismo e psicoanalisi (all'ordine del giorno del nuovo surrealismo), o ancora il suo rifiuto in tempi non sospetti dello stalinismo e del marxismo volgarizzato¹¹⁵. Nonostante le sue diatribe personali con Teige, le divergenze interpretative con il resto del gruppo e la sua partecipazione discontinua allo stesso¹¹⁶, questo po-

¹¹² Richterová 1983: 129.

¹¹³ *Ivi*: 128.

¹¹⁴ *Zbyněk Havlíček 1922-1969*, in "Analogon", 1969: 49-54.

¹¹⁵ Si veda la raccolta di sue poesie curata da Brabec: Havlíček 1994, in particolare *Kabinet D.ra Kaligariho*, *Ivi*: 149-156. In italiano Cosentino, Catalano, Wildová Tosi 1998: 69-118. o il più recente Havlíček 2007.

¹¹⁶ Nei primi anni Cinquanta egli conseguì il Dottorato in psicologia con una tesi dal titolo *Sen a čin (Skutečnost snu) [Il sogno e l'azione (La realtà del sogno)]*, il cui sottotitolo è un omaggio al pensatore comunista giustiziato nel '50, che negli ultimi anni della sua vita stava lavorando ad un'opera dedicata all'analisi dei sogni, *Skutečnost snu* appunto, che non potè terminare, né tanto meno pubblicare. Havlíček aveva fatto conoscenza con Teige già nel '44, ma anche a causa dei disaccordi fra il teorico e il poeta sulla traduzione della *Storia del surrealismo* di Maurice Nadeau, egli si isolò dai nuovi raggruppamenti surrealisti del dopoguerra, per tornare a collaborare con loro solo sul finire degli anni Cinquanta. Effenberger ricorda che proprio attorno al '66, quando inizia la fase culminante del Gruppo UDS, Havlíček si sente più coinvolto nel progetto e si giunge a una piena, per quanto mai omologata, condivisione di fini e obiettivi fra questo psicoterapeuta-surrealista non conformista e i membri "ufficiali" della formazio-

eta, anche con il suo richiamarsi agli studi psicanalitici di Závěš Kalandra, rappresentava con i valori alti della sua poesia e con la pregnanza composita della sua opera uno dei più sintomatici momenti di sintesi del nuovo surrealismo, e la sua scomparsa prematura ne faceva automaticamente uno dei suoi punti di riferimento, già parte dell'*eredità*¹¹⁷. Appare quindi coerente che poche pagine dopo nella rivista si trovino le sezioni dedicate a una raccolta di testi di Kalandra¹¹⁸ e alla corrispondenza di Teige¹¹⁹, ovvero ad altri due astri della costellazione surrealista ceca.

Proprio quest'ultimo, pur nella sua brevità, è un contributo prezioso per la riscoperta integrale dell'uomo Teige: se non si considera la famosa lezione di Effenberger, erano stati pochi o nulli i riferimenti alla vita privata del teorico e rare le lettere della sua corrispondenza rese note (si dovrà aspettare il terzo tomo dell'opera scelta per averne degli accenni funzionali). Su "Analogon" vengono appositamente presentate quelle missive intime (sono per lo più indirizzate ad un suo amore, l'artista surrealista Marie Pospíšilová) che vedono il teorico sciogliersi in lamenti sulla situazione sempre peggiore della cultura ceca, o ancora ci danno testimonianza diretta della sua applicazione dei metodi surrealisti. Il primo estratto è infatti una sorta di registrazione di un suo sogno in forma di lettera, e a questo esempio vanno aggiunti alcuni suoi testi automatici raccolti nel già citato *Surrealistické východisko*: ciò basti a ricordare che egli fu surrealista anche nella pratica, non solo nella sua attività teorica. Ma ancora più interessanti sono alcune righe dalle restanti lettere, dove egli, ormai lontano dall'energica felicitologia dei primi manifesti e convinto dell'opposizione totale dello stalinismo ai sogni utopici della sua generazione, si abbandona ad accenti di pessimismo quasi cosmico:

Posso dire che mi sono abituato a questi stati di depressione e che ho imparato a rassegnarmi nel modo più assoluto. Ogni ottimismo, qualsiasi speranza, sono solo miserabili narcotici [...] un pessimismo radicale e l'indifferenza più apatica possibile nei confronti del brulichio del mondo esterno: è questa la migliore medicina" e ancora "Di tutto ciò che ci ripromettevamo non si realizzerà nulla, il mondo si

ne. Sul "caso Nadeau" si è conservata nel lascito teighiano del PNP copia della lettera spedita da Teige a Havlíček l'11 gennaio 1947, in cui il teorico rimprovera al giovane poeta un'assenza assoluta di capacità traduttorie. A Havlíček che sostiene di utilizzare per i lavori di traduzione il metodo della "interpretazione delirante" Teige risponde sapidamente che se vuole avere successo egli dovrà dunque prima procurarsi "redattori deliranti e case editrici deliranti" (Teige dirigeva una collana editoriale per Girgal ed era stato costretto a un enorme lavoro di revisione) (PNP, LA Praha, pozůstalost/fond Karel Teige, 139/62/1833).

¹¹⁷ In questo spirito va vista la sua ricca presenza nelle pubblicazioni che andiamo analizzando: nella rivista è inserita anche una delle sue ultime lezioni pubbliche, *Psychoanaliza a imaginativní umění* ("Analogon", 1969: 9-13), ma anche in *Surrealistické východisko* il suo è uno dei nomi più frequenti.

¹¹⁸ "Analogon", 1969: 59-66, "Závěš Kalandra o umění a ideologii".

¹¹⁹ *Ivi*: 68-69, "Z dopisů Karla Teigeho".

è diviso in due blocchi [...] Dopo numerosi e prolungati stati di depressione sono giunto alla conclusione, nel mio pessimismo ormai del tutto sobrio e sereno, che la vita non mi interessa per niente [...] ormai la vita non ha più alcun senso [...] la vita è fallimento e sconfitta¹²⁰.

Altrove, quando sottolinea quanto gli preme portare a compimento i suoi ultimi libri sull'arte moderna, egli fa aperta confessione delle sue simpatie artistiche e di come invece giudichi le direttive del regime e l'andazzo culturale:

[...] nel surrealismo e nella pittura poetica la realtà vive di una vita piena, laddove invece il realismo è organicamente incapace di afferrare totalmente la realtà [...] da parte Tua è stato davvero puerile pensare a quel congresso di critici [...] che io potessi far parte di quella aristocrazia scientifica che viene inviata ai congressi. Te l'ho pur scritto che razza di autorità vi prenderanno parte¹²¹.

Ciò che gli rimane è il lavoro certosino nel chiuso del suo studiolo, lontano dalle campagne denigratorie montate pubblicamente dal regime e in chiara, amara contrapposizione con l'arte da strada e l'immersione nel mondo circostante proclamate proprio dal primo poetismo: “una fruizione collettiva dell'arte? Sì, certo: i manifesti, il cinema ecc. – ma la poesia si fruisce nella quiete del raccoglimento e della solitudine”¹²². In chiusura troviamo una previsione che forse ha poco di surreale o surrealista, ma che con il suo spirito profeticamente macabro si potrebbe iscrivere in quell'ordine di idee dato dall'affermazione di Mukařovský¹²³, secondo cui l'orrore della realtà bellica (e post-bellica, aggiungiamo noi) supera i peggiori paesaggi dell'immaginazione poetica modernista: “probabilmente sarà il mio ultimo libro [...] Ti prego, non chiedermi il perché, ma è così; del resto anche la situazione storica mi impedisce di pensare al futuro oltre il termine dell'anno 1951”¹²⁴. Inutile ricordare che Teige morì il primo di ottobre dell'anno 1951.

Nel complesso questo numero unico della rivista presenta dunque contenuti di sicuro valore, e le circostanze contingenti l'hanno poi trasformato in un'uscita editoriale storica. Lo stesso si dica per l'ancor più ricco e rappresentativo *Surrealistické východisko*. Effenberger stesso accennava proprio su “Analogon” all'imminente uscita di questo almanacco, che vede riunite almeno sulla carta diverse generazioni di surrealisti: “Un prospetto orientativo dei tratti più essenziali dell'evoluzione del surrealismo praghese negli ultimi drammatici trent'anni è rappresentato dall'almanacco *Surrealistické východisko 1938-1968*

¹²⁰ *Ivi*: 68.

¹²¹ *Ivi*: 69.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Si veda il discorso dello studioso per l'inaugurazione della mostra del 1946 “Toyen za války”.

¹²⁴ *Ibid.*

(Čs. spisovatel, in corso di stampa), che dal 1966 è sottoposto all'attenzione piuttosto arcigna degli organi preposti all'approvazione"¹²⁵. Per quanto attenti fossero questi organi l'almanacco uscì ugualmente per la grossa casa editrice statale Československý spisovatel, accompagnato da una nota secondo la quale le origini della pubblicazione andavano ricercate addirittura negli spunti del III congresso degli scrittori del '63, che aveva avuto fra i suoi risultati propositivi quello di sostenere l'attività dei gruppi artistici non legati necessariamente da unità generazionale¹²⁶.

Leggiamo ancora Effenberger in "Analogon":

In questo almanacco retrospettivo ovviamente non si opera alcuna forma di riabilitazione del pensiero surrealista, né di quanti lo hanno coltivato negli anni della tenebra staliniana [...] quanto piuttosto si studiano quei procedimenti dell'immaginazione che proprio negli anni Quaranta e Cinquanta furono sottoposti alla necessità [...] di ridefinire, in condizioni molto dure, i rapporti fra il soggettivo e l'oggettivo¹²⁷.

La "tenebra staliniana", il lungo ed oscuro tunnel da cui sembrava ormai poter uscire definitivamente, aveva dunque costretto il gruppo ed i singoli ad una revisione dei principi di partenza, delle reali prospettive, degli obiettivi raggiungibili, insomma ad una verifica più attenta del rapporto fra creazione privata e pressioni esterne. Passando alle pagine dell'almanacco vi leggiamo che la tremenda crisi storica aveva creato delle condizioni che

[...] per lo meno hanno necessariamente relativizzato e reso confusa la prospettiva della *liberazione dello spirito umano*, la fiducia nell'*onnipotente azione del desiderio* e anche l'affermazione di Lautréamont sulla *futura universalità della poesia* [...] hanno mutilato la reale portata di concetti orientativi e magnetizzanti come *amore, poesia e dinamica rivoluzionaria della storia* [...in quanto] tutto ciò che rappresenta la loro più palese antitesi è divenuto un'innegabile realtà¹²⁸.

Traiamo questa ed altre considerazioni programmatiche dall'introduzione alla raccolta, che ha sintomaticamente il titolo di *Vědomí krise a krise vědomí* (*Coscienza della crisi e crisi di coscienza*)¹²⁹ ed è firmata da tre dei componenti

¹²⁵ *Ivi*: 5.

¹²⁶ Sotto il *colophon* dell'ultima pagina leggiamo che esce "questo almanacco su impulso dell'Unione degli scrittori cecoslovacchi, come documento collettivo dello sforzo creativo del gruppo di autori che vi hanno contribuito". Il legame dichiarato con la politica culturale era dunque molto autorevole. Possiamo ben immaginare quanto poco in realtà gli interpreti più ottusi della critica letteraria ceca potessero rallegrarsi di tanto spazio dedicato ad un gruppo creativo che era stato precedentemente bollato come banda di erotomani individualisti.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 7.

¹²⁹ *Ivi*: 7-13.

di UDS, Effenberger, Petr Král e Stanislav Dvorský (il testo risale comunque al novembre 1966). Secondo la loro visione la storia ha dunque tranciato con violenza le più elementari linee di fuga della creazione moderna, dall'unione con la rivoluzione sociale alle prospettive di un realizzabile, addirittura inevitabile "futuro radioso". Questo almanacco e l'attività tutta del nuovo gruppo surrealista dovrebbero invece testimoniare della coraggiosa volontà di operare un nuovo tentativo, facendo tesoro di una maggiore cognizione degli inganni concreti nascosti negli ideali astratti e dell'effettivo potere di emancipazione dell'arte. Ci dovrebbe essere continuità (lo si era già letto in "Analogon") ma senza amnistie o ingenuità che nascondano le pagine più problematiche del passato: "non si può trascurare il fatto che nella storia della cultura ceca anche in futuro continuerà a esistere un contrasto profondo, sostanziale fra i nomi di Karel Teige, Závěš Kalandra, Jindřich Štyrský, Toyen e Jindřich Heisler da una parte e Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl e Kostantin Biebl¹³⁰ dall'altra"¹³¹. Di questi ultimi artisti infatti non si fa menzione nell'arco di tutto il libro: essi si sono schierati dall'altra parte, non sono considerati più degni di apparire fianco a fianco con coloro che hanno sofferto in nome di coerenza e continuità ispirative. Non sta a noi giudicare queste severe prese di posizione dei nuovi surrealisti, ci limiteremo a constatarle e a riferirne le motivazioni: "Questo contrasto non è soltanto il risultato di una combinazione accidentale di influenze esterne e disposizioni personali, ma coglie invece una opposizione sostanziale, nella quale si realizzano e si concentrano la logica e la continuità di ciò che probabilmente possiamo ancora definire libero pensiero"¹³².

Ad ogni modo, questa maggiore chiarezza sui presupposti di partenza non dovrebbe cancellare le speranze in un rinnovato slancio del vero spirito rivoluzionario dell'uomo, nonostante il pericolo costante di nuove forme monopolizzanti e burocratiche di pressione, e nonostante gli echi mai completamente sopiti dello stalinismo¹³³: "La storia degli ultimi decenni sotto più punti di vista ha contrapposto in modo radicale le speranze in una nuova trasformazione umanistica della società, nello spirito delle più possenti tradizioni rivoluzionarie, e quelli che poi sono stati i loro esiti effettivi"¹³⁴. Tuttavia "Questo contrasto, che in senso regressivo e depressivo è penetrato in profondità nel cuore del pensiero concettuale e immaginativo, non può tuttavia privare di valore tutto ciò che da tempo immemore costituisce il potere perturbante dell'espressione artistica"¹³⁵. Uno dei punti di partenza caldeggiati qui e altrove dal gruppo è il rispetto di

¹³⁰ Citati perché furono fra gli artisti che vennero incontro alle richieste del regime stalinista dopo il '48 e rinnegarono con diverse modalità, tempi e gradi l'esperienza avanguardista.

¹³¹ *Ivi*: 7.

¹³² *Ibid.*

¹³³ Per quanto allora indeboliti: ricordiamo ancora che lo scritto è del novembre '66.

¹³⁴ *Ivi*: 9.

¹³⁵ *Ibid.*

quella varietà di opinioni che si stava lentamente sostituendo alla forzata uniformità ufficiale: “l’unico modo con il quale l’arte può continuare a svolgere la sua missione più alta, quella di essere strumento di un *vaglio permanente degli animi* [...] è proprio la differenziazione dei punti di vista”¹³⁶. In questo spirito il gruppo si dichiara a favore di un “passaggio da una gestione di tipo amministrativo della vita culturale a una struttura della cultura differenziata nelle sue varie concezioni”¹³⁷. O si legga ancora: “consideriamo i movimenti ideali come il marxismo, l’esistenzialismo, la psicoanalisi e il surrealismo quali ampie piattaforme del pensiero contemporaneo”¹³⁸. Nonostante queste dichiarazioni d’intenti filtra comunque più volte un atteggiamento piuttosto diffidente verso l’esistenzialismo¹³⁹ o certe forme d’arte moderna non surrealista: “Con la stessa diffidenza [...] riteniamo necessario seguire tutte le forme e varianti della cosiddetta *poesia concreta*, del *lettrismo*, della *pop-art*, della *op-art*, dell’*happening*...”¹⁴⁰.

Ma cosa viene opposto concretamente a queste forme d’arte seguite “con diffidenza”? quale sarebbe il nucleo di questa continuità cauta e disillusa che rinnega allo stesso tempo Nezval, le deformazioni dello stalinismo, l’“astrattezza” dell’esistenzialismo, e riconosce invece il valore dell’apporto di Teige, di un Havlíček e della convergenza di arte e scienza moderna?: “*La coscienza della crisi* dei rapporti sociali e dei valori psicologici può diventare un rimedio tanto più importante, quanto più profondamente le riuscirà di far breccia nell’odierna *crisi della coscienza*”¹⁴¹. È inutile dunque fuggire di fronte ai problemi che la storia pone e alle delusioni più cocenti che essa ha fatto vivere: quanto più si avrà *coscienza* di essere segnati dalla *crisi*, tanto meglio la si affronterà con i metodi conoscitivi e analitici del surrealismo, che offrono un *punto di partenza*, ovvero un *rimedio*, evoluto e sperimentato. In questo senso vanno letti il titolo dell’introduzione e quello dello stesso libro: il termine “*východisko*” ha infatti un’ampia gamma di possibili significati ed equivalenti in italiano. Si va da “punto di partenza” a “soluzione”, da “rimedio” a “via d’uscita” da un problema. Fra le nuove armi (o meglio: le armi nuovamente riconquistate) di questo programma ci sono lo *humour* nero, l’irrazionalità concreta¹⁴², l’interferenza dell’interpretazione razionale con

¹³⁶ *Ivi*: 10

¹³⁷ *Ivi*: 9.

¹³⁸ *Ivi*: 10.

¹³⁹ Si leggano queste frecciate: “un divario fra due tipologie mentali [...] che perdura anche al giorno d’oggi sotto forma del dissidio sostanziale esistente fra le posizioni surrealiste e quelle esistenzialiste” (*Ivi*: 9), “la differenza fra la descrittività e l’immaginazione [...] fra la speculazione astratta e un tipo di pensiero persuasivo, fra le pose letterarie e la poesia, differenza a causa della quale l’esistenzialismo rimane separato dagli intimi nessi di quegli altri movimenti” (*Ivi*: 10), “siamo lontani dal ballo di San Vito letterario dell’esistenzialismo” (*Ivi*: 11).

¹⁴⁰ *Ivi*: 10.

¹⁴¹ *Ivi*: 12.

¹⁴² Il concetto di “irrazionalità concreta” è uno di quelli cui tornano spesso i surrealisti di questa nuova fase storica. Così lo definisce Effenberger: “L’irrazionalità con-

le scariche primarie dell'immaginazione. E magari un'attenzione più matura al concetto di "mito", tanto caro ai surrealisti parigini: "Il surrealismo, primo fra i movimenti collettivi della storia moderna, ha rivolto l'attenzione a quelle forze mitopoietiche [...] che [...] hanno sulla struttura del pensiero e dell'agire per lo meno la stessa incidenza che hanno le istanze economico-politiche"¹⁴³. Viene così intavolata una tra le riflessioni più interessanti del gruppo, circa le frequenti interpretazioni semplificanti dei legami fra stalinismo e avanguardia: è vero che nel loro sforzo *mitopoietico* le avanguardie si sono spesso ritrovate in una sorta di "isolamento utopico", ma ciò non è potuto avvenire "solo a causa dello stalinismo, poiché anche quello era determinato da fattori sociali, psicologici e storici più profondi, non poteva essere il prodotto dell'opera di un singolo o di un gruppo politico". Il fatto è che "il bisogno umano di miti viene facilmente strumentalizzato dal potere repressivo"¹⁴⁴, e se i miti e gli ideali (in origine propositivi e vitali) delle avanguardie di sinistra sono stati violentati, e il potere ne ha abusato, ciò non autorizza a scendere a patti con le pretese feriali e narcotizzanti del mercato: "solo un giudizio molto ingenuo potrebbe rinvenire nell'orientamento ideologico dell'avanguardia fra le due guerre [...] degli argomenti in favore della sterilizzazione ideologica dell'arte"¹⁴⁵. In altre parole, se si mantiene ben viva la summenzionata "coscienza della crisi", è ancora possibile riservare un ruolo positivo agli impulsi ideologici e politici. Non è vero dunque (ci pare di poter applicare queste parole anche a certe polemiche successive all'89) che l'arte promossa da autori di orientamento comunista apra *ipso facto* le porte al totalitarismo.

Quali sono gli esempi pratici su cui basarsi? quali i risultati creativi raggiunti dai classici del surrealismo ceco da salvare e quali invece i nomi nuovi che hanno diritto ad essere rappresentati nella raccolta che segna il grande ritorno del movimento nella vita pubblica? Non ci addentreremo in un'analisi dettagliata delle quasi trecento pagine di questo "Punto di partenza surrealista" (o "via di fuga", "soluzione"...), ma ai fini della nostra indagine è interessante riassumere quali e quanti siano i testi di Teige che fra inediti, scritti privati e prove creative trovano posto al fianco di nomi quali Král, Havlíček, Dvorský, Medek ed Effenberger stesso. Sono testi teighiani incastonati fra le voci degli editori della raccolta o in mezzo alle creazioni immaginifiche di Havlíček, Šebek, Altschul, Hynek, quasi a sigillare quella linea evolutiva e quella vitalità del movimento

creta ha nella terminologia surrealista grosso modo due accezioni. Uno speciale, che le ha attribuito Dali, e un altro più generale, che si fonde con la concezione surrealista dell'immaginazione [...] non sono irrazionali quei fenomeni che non sono verificabili o afferrabili, bensì quelli che sono predeterminati affinché in essi si evidenzii l'elemento del desiderio, che tende alla concretezza e alla materializzazione. Questo tipo di irrazionalità è perfino antitetico rispetto all'irrazionalità astratta [...] poiché è determinata da rapporti oggettivi, per la carica emozionale e affettiva dei quali il surrealismo cerca un orientamento extraestetico" (Effenberger 1969b: 43).

¹⁴³ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 11.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

che neanche trent'anni di varie difficoltà avevano esaurito. Di interesse particolare, anche perché editi per la prima volta, sono i tentativi teighiani di comporre testi surrealisti¹⁴⁶: Stanislav Dvorský¹⁴⁷ si incarica di presentare una scelta di testi automatici composti dal teorico probabilmente a partire dal 1942. Egli poi li commenta nell'ottica più generale della poetica surrealista e soprattutto vagliando su di essi la funzione che in Teige e per l'UDS ha l'*interpretazione* del testo quale ultimo passo della fase creativa, e non soltanto come momento esegetico indipendente. Lo stesso Teige, fa notare Dvorský, si rifà al concetto freudiano di "elaborazione secondaria", nel senso di un intervento critico ordinatore del materiale attinto dagli strati del subconscio e dell'immaginazione creativa. Il poeta fa capire di aver confrontato le versioni "non dirozzate", uscite di getto, con quelle che Teige ha poi sottoposto a una sorta di ripulitura del superfluo: "Se Teige procede dalle registrazioni primarie alla versione definitiva della composizione poetica attraverso una loro 'elaborazione secondaria', nella quale ha un ruolo determinante il *principio della selezione critica*, allora è importante interrogarsi sulla natura dei 'passaggi eliminati'"¹⁴⁸. Non ci perderemo qui dietro l'analisi delle motivazioni spicciole per cui il teorico togliesse questo o quel passaggio dai suoi esperimenti surrealisti (del resto quest'attività è del tutto periferica nella sua opera); più interessante è seguire Dvorský quando mette a confronto queste prove scritte con l'invece ampia produzione collagistica di Teige. Entrambe le forme di creazione surrealista erano per il teorico una forma più immediata e non estemporanea con la quale realizzare un contatto con le forze dell'immaginazione, in consonanza con quel "desiderio di armonizzazione" universale che era fulcro del suo sistema mentale di rivoluzionario romantico. Basandosi su testi inediti, brani ritrovati nell'archivio del materiale teighiano al PNP, e sui *collages* resi noti al pubblico dalle mostre di Effenberger, Dvorský abbozza così un interessante confronto tra la parte figurativa e quella, pur ridottissima, letteraria del Teige surrealista. Egli ritrova delle coincidenze tematiche fra alcune serie di *collages* e i testi automatici, rileva in entrambi come fonte primaria l'ispirazione erotica e la figura femminile, poi cita direttamente alcune fra le pagine di teoria surrealista pubblicate nel '45 da Teige stesso¹⁴⁹:

Rispetto alla registrazione verbale e scritta operata con un testo poetico, che si sviluppa in una dimensione temporale nella quale la scrittura è sincronizzata con

¹⁴⁶ *Ivi*: 37-41. Ripubblicati poi in Dierna 1994.

¹⁴⁷ Insieme a Král ed Effenberger, Dvorský è uno dei principali artefici dell'almanacco che stiamo analizzando. Nella breve descrizione che, come a tutti gli autori presenti nel volume, gli viene dedicata in una nota si ricordano i suoi inizi come pianista jazz, i suoi "incontri determinanti" con Effenberger e Král nel '59, la sua opera poetica che viene accompagnata negli ultimi tempi anche da scritti teorici, la sua partecipazione agli almanacchi inediti *Objekt 4 e 5* e ad alcune delle antologie di poesia registrate su cassetta dal gruppo ("magnetofonové antologie").

¹⁴⁸ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 43.

¹⁴⁹ Teige 1945.

il pensiero, e durante la quale dunque si svolge una sorta di film composto da una serie dinamica di idee, la registrazione pittorica e scultorea ha invece delle peculiarità complesse. Quest'ultima non è un film girato in modo coerente composto da un flusso di idee interiori involontarie, è invece un'inquadratura statica di alcuni momenti culminanti, che per la propria potenza emotiva si impongono come modello interno¹⁵⁰.

Sulla base di questi spunti, che Teige serve ai giovani surrealisti come su un piatto d'argento, comprendiamo il fine di questa sezione di *Surrealistické východisko* e il suo nucleo ideale: “nell'inseparabilità sostanziale di ispirazione e creazione dall'attività esegetica consiste il carattere dialettico della concezione surrealista del modello interno e dell'automatismo psichico”¹⁵¹. Il passo non è di secondaria importanza: Teige viene qui inserito in modo categorico e definitivo nella genealogia e nel cosmo surrealista, non più solo per i suoi interventi polemici o per le strenue difese del movimento contro le pressioni uniformanti del '38, ma proprio per la sua appartenenza al surrealismo quale movimento creativo e per il suo contributo non secondario all'analisi dei metodi cari al gruppo, quali l'automatismo psichico e la realizzazione del “modello interno”. In queste poche pagine per tramite di Dvorský (che si accoda così ai vari Král, Effenberger, Kalivoda quale ulteriore voce interna al movimento) Teige fornisce uno specchio alla poetica neo-surrealista, un terreno di lavoro per il rinascete movimento, un'occasione di confronto per coloro che nel gruppo degli anni Sessanta riscoprono il lato interpretativo dell'arte immaginativa. Si propone insomma come un rappresentante autorevole della “potenza critica dello spirito”.

Per completare la rassegna diamo uno sguardo anche agli ulteriori estratti teighiani ospitati nell'almanacco: si tratta del frammento *Surrealistické stanovisko 1938 (Punto di vista surrealista 1938)*, manoscritto inedito di quell'anno; di due brani dell'introduzione alla mostra sul Surrealismo internazionale del '47 in cui il teorico parla del Gruppo 42 e dell'esistenzialismo; infine di alcune delle risposte alla prima inchiesta surrealista del 1951, che era già stata pubblicata interamente sulla rivista “Estetika”¹⁵².

Il brano del '38¹⁵³ è il più apertamente politico fra quelli inseriti nella raccolta, e va inquadrato nel drammatico frangente di poco precedente all'Accordo di Monaco e alla successiva occupazione nazista della Cecoslovacchia. Come sappiamo in quel momento il gruppo surrealista e Teige si trovavano a dover fronteggiare attacchi provenienti sia da parte degli stalinisti di partito che dei classici oppositori di destra. In particolare era poi sentito come molto attuale il pericolo fascista e la reazione culturale ad esso collegata. Mentre in altre occasioni e in altri scritti (primo fra tutti *Surrealismo contro corrente*) Teige dove-

¹⁵⁰ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 46.

¹⁵¹ *Ivi*: 45.

¹⁵² Effenberger 1966a.

¹⁵³ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 214-218.

va per forza di cose rispondere agli attacchi che gli venivano ‘da sinistra’, qui lo vediamo ancora impegnato in un richiamo a tutti gli intellettuali e studiosi antifascisti. La sua proposta era quella di creare un’ampia base d’azione che riunisse non solo i surrealisti o gli artisti dell’avanguardia storica, ma anche scienziati, uomini di cultura e intellettuali che fino ad allora si fossero anche trovati in posizione di forte polemica con lui. Teige non lo menziona, ma si richiama all’esperienza (precedentemente fallita) della Comunità degli scrittori cecoslovacchi¹⁵⁴, associazione culturale a largo spettro che avrebbe dovuto svilupparsi con il fine primario di opporsi alla reazione montante nell’Europa degli anni Trenta. In un momento in cui i partiti nazionalisti centroeuropei e i tedeschi dei Sudeti guidati da Konrad Henlein minacciano di cancellare ogni traccia di arte libera e indipendente anche in Cecoslovacchia, il teorico diventa ‘pratico’: mettendo da parte le finalità estetiche e i programmi artistici dichiara lo stato di emergenza. L’unica condizione da porre a questa nuova auspicata associazione antifascista (che ovviamente dopo lo scioglimento del gruppo surrealista diventa del tutto irrealizzabile) è che non scenda anch’essa a patti con la destra e il conservatorismo. A questo fine secondo Teige bisognerebbe creare precedentemente una forte e compatta comunità degli artisti d’avanguardia, che diventi il nucleo del più eterogeneo e contingente fronte antifascista, per guidarlo nella giusta direzione e impedirgli di diventare un coacervo alla mercé della reazione: “Senza un’unità d’azione e un’avanzata sociale da parte di questa avanguardia intellettuale socialista ci sarebbe il pericolo che all’interno di un fronte culturale antifascista così ampio la posizione di questa avanguardia fosse molto debole e che l’ala della destra conquistasse una decisa supremazia”¹⁵⁵. Il brano è estratto da un abbozzo rimasto in manoscritto, ed è pubblicato nella seconda sezione¹⁵⁶ dell’almanacco, meno teorica e più storiografica, quale punto di partenza cui i surrealisti nel ’69 possano guardare retrospettivamente per individuare da dove avevano preso le mosse e quali problemi politici avevano affrontato i loro predecessori, in modo da poter trarre ispirazione per la situazione sociale e i rischi di chiusura antiliberali del loro tempo.

Chiudiamo con i frammenti che testimoniano dell’attiva partecipazione di Teige alla mostra del 1947 Surrealismo internazionale¹⁵⁷, i quali invero suscitano qualche sospetto sulla loro effettiva ‘utilità’. Il testo si rifà ad una delle ultime uscite pubbliche del teorico, organizzatore insieme a Jindřich Heisler dell’esposizione che doveva sondare la situazione del surrealismo europeo dopo la rovina della guerra. Egli vi polemizza con alcuni indirizzi di pensiero con i quali non si sente in particolare sintonia, vale a dire gli artisti del Gruppo 42,

¹⁵⁴ Si veda in proposito l’articolo *Obec československých spisovatelů*, ora in Teige 1969: 131-138.

¹⁵⁵ Dvorský, Effenberger, Král 1969: 217.

¹⁵⁶ “V barvách času”, *Ivi*: 214-250. La terza e conclusiva sezione raccoglie testi di artisti stranieri vicini al surrealismo, ed è intesa allo specifico scopo di ricreare una piattaforma internazionale di solidarietà e collaborazione fra i membri del movimento.

¹⁵⁷ *Ivi*: 224-225 e 230.

quelli del Gruppo Ra e gli esistenzialisti. Accusa i primi di essere incoerenti, in quanto realisti nel programma, ma surrealisti nelle loro migliori realizzazioni, a Ra poi rimprovera di non aver fiducia nel metodo fondamentale dell'automatismo psichico, a Sartre e compagni invece di essere troppo metafisici e poco concreti nella loro ricerca della libertà umana. Si può rilevare come le presenti siano dichiarazioni forse eccessivamente polemiche del teorico, che in futuro avrebbe potuto (in altra sede e in altre condizioni storiche) rivedere certi suoi giudizi. Se ne ricava comunque l'impressione che questi ultimi testi siano stati antologizzati anche con il fine strumentale di colpire in modo indiretto proprio i tre gruppi summenzionati per bocca di un'autorità defunta e ormai 'canonizzata', se ci è permesso di usare con un certo gusto del paradosso quest'aggettivo. Sfruttando l'atteggiamento negativo del teorico i compilatori dell'UDS confermano dunque la loro antipatia per i destinatari dei rimproveri.

Nonostante questo uso poco elegante dell'eredità teighiana, non si può che ribadire il valore complessivo di questa ottima raccolta, che rappresenta forse al meglio gli sforzi organizzativi e teorici della nuova fase surrealista centroeuropea.

7.5. Spiccioli di Teige

Per completare il panorama ricordiamo alcune altre pubblicazioni riguardanti Teige che uscirono nel triennio '68-'70, in vari momenti di un periodo di passaggio in cui i rinnovati meccanismi di censura e limitazione editoriale non erano ancora rientrati a pieno regime¹⁵⁸. Del resto, almeno ad una prima valutazione superficiale, non sembrerebbe trattarsi di libri particolarmente sovversivi: se si considera ad esempio *Vývoj sovětské architektury (Lo sviluppo dell'architettura sovietica)*, ci si trova davanti ad un saggio di sicuro interesse del Teige teorico dell'architettura risalente al 1936¹⁵⁹. Ma se da un lato queste considerazioni specialistiche sull'evoluzione dell'avanguardia architettonica sovietica negli anni Venti e Trenta non avranno probabilmente rappresentato un'eccessiva preoccupazione per la nuova dirigenza conservatrice di Praga, è pur vero che a leggere con attenzione questo testo di notevole maturità, risultano tuttavia numerose le critiche indirizzate alla cultura sovietica della prima fase

¹⁵⁸ Almeno in nota ricordiamo l'uscita di una nuova rassegna del pensiero strutturalista-avanguardista ad opera di uno dei curatori teighiani: Chvatík 1970, in cui egli ripubblica alcuni suoi testi già editi e un paio di contributi totalmente nuovi. Il libro fece in tempo ad uscire in 2000 copie e contiene molte pagine di tematica teighiana o poetista.

¹⁵⁹ Esso uscì come prima parte del libro Teige, Kroha 1969 (*Ivi*: 9-81), con postfazione di J. Císařovský. Insieme agli altri due saggi presentati (dell'architetto Jiří Kroha), il volume rappresenta un tentativo non schematico di riassumere l'evoluzione dell'architettura sovietica d'avanguardia, parallelamente ad alcuni problemi urbanistici che si erano presentati negli anni Trenta agli edificatori del socialismo, ma che rimanevano attuali per chiunque dovesse affrontare la questione degli alloggi nelle metropoli del Patto di Varsavia. In italiano il saggio è parzialmente tradotto in Teige 1982b: 52-65.

stalinista, per cui in una prospettiva culturologica più ampia si può perlomeno affermare che questo scritto teighiano non si inquadrasse perfettamente nella rinnovata convergenza ideologica che si stava imponendo nei rapporti cecoslovacco-sovietici. Ad ogni modo il presente è uno fra i testi più interessanti che egli abbia scritto in questo campo, si distingue per un approccio circostanziato alle questioni dell'architettura moderna in generale, e per il tentativo di restituire pienamente all'uomo il suo ruolo centrale e fondante di qualsiasi politica edilizia. Come rileva anche Čišařovský nel saggio conclusivo¹⁶⁰, Teige era riuscito a superare la lezione più limitata del primo costruttivismo, indirizzando i suoi sforzi verso una visione funzionalistica e decisamente antropocentrica della scienza costruttiva. Vero è che per lui l'architettura non è un'arte, ma essa, come le arti, si occupa anche del lato spirituale dell'umanità (oltre che, ovviamente, di quello materiale). Come già accennato, noteremo che in questo suo testo del 1936 il teorico condanna più volte i primi tentativi di edilizia collettivistica realizzati in URSS, offrendo così una risposta chiara a certi attacchi superficiali che ancora nella nostra contemporaneità gli vengono rivolti sulla stampa ceca¹⁶¹. Teige definisce "primitive" e architettonicamente arretrate tutte le soluzioni che costringano il nuovo cittadino sovietico in case "a scatola" o "a caserma"¹⁶², citando ad esempio gli anonimi complessi abitativi di Mosca costruiti nel quartiere Zamoskvoreč'e nel 1926-1928. Egli si dichiara dunque a favore di politiche edilizie collettivistiche e socialmente progredite, ma critica come immature e "volgarizzatrici" tutte le soluzioni per cui all'individuo rimanga poi solo lo spazio abitativo di una "cabina per dormire". Dunque per Teige vanno edificate non *kommunalki* o cellule abitative minime, bensì dimore che tengano conto anche dell'aspetto psicologico dell'abitare: secondo lui nel funzionalismo sovietico, fase più matura rispetto al primo costruttivismo, si prova ad operare una sintesi delle "funzioni utilitarie, sociali e psicologiche" del vivere quotidiano, che tenga presente anche la "vita psichica" dei cittadini e ne influenzi positivamente il "tono vitale"¹⁶³. Oltre a ribadire dunque la centralità del lirismo e dei bisogni primari umani anche nei progetti di costruzione ("il metro di valutazione dell'architettura è l'uomo vivente")¹⁶⁴, il pensatore critica più volte l'involutione dello stile architettonico sovietico verso l'eclettismo e il rinnovamento dell'accademismo antimoderno, rilevando preoccupato anche gli attacchi incipienti della stampa sovietica contro l'avanguardia architettonica¹⁶⁵.

A margine e a favore di un più preciso inquadramento storico non possiamo non notare anche alcuni passaggi che testimoniano di un periodo in cui

¹⁶⁰ Teige, Kroha 1969: 193-209.

¹⁶¹ Si ricordi la polemica già precedentemente analizzata, sorta dalle accuse di disumanità rivolte al pensiero architettonico del teorico in Zizler 2003.

¹⁶² Teige, Kroha 1969: 64.

¹⁶³ *Ivi*: 34.

¹⁶⁴ *Ivi*: 41.

¹⁶⁵ *Ivi*: 54.

il teorico non era ancora del tutto scevro dall'influenza della propaganda. Si tratta ad esempio di varie citazioni di Stalin, fra le quali spicca la proverbiale: "L'architetto socialista non è solo un ingegnere edile, ma è anche un ingegnere dell'anima umana"¹⁶⁶. Ad ogni modo, soprattutto nelle pagine conclusive, Teige diventa più apertamente critico, quando analizza il progetto di edificazione del Palazzo dei soviet¹⁶⁷, che doveva essere simbolicamente innalzato al posto della demolita cattedrale di Cristo Salvatore, a simboleggiare le prospettive iperboliche del comunismo. Ricordiamo che i concorsi internazionali indetti allo scopo avevano dato ragione ai rappresentanti del classicismo e dell'eclettismo antimodernista: per questo motivo Teige individua in questa circostanza la fine dell'avanguardia architettonica sovietica, o perlomeno un segnale molto preoccupante per i suoi possibili ulteriori sviluppi. Egli sottolinea anche il carattere antifunzionale di diverse costruzioni della Mosca a lui contemporanea, quali il grandhotel "Moskva" sull'Ochotnyj rjad o le stesse pompose stazioni della metropolitana. Il fatto che poi in queste pagine egli non si limiti alla sola architettura ce lo restituisce come in un momento in cui egli presagisce, in modo ancora piuttosto confuso ma quasi preveggenete, la tragica piega dei futuri avvenimenti sovietici:

All'inizio del 1936, in Unione Sovietica si sono tenute vivaci discussioni sull'arte e sull'architettura. L'organo del Pc(b) "Pravda" ha dato impulso con alcuni articoli polemici a una revisione della situazione attuale dell'arte sovietica. Dapprima è stato stampato un articolo che rifiutava l'opera *Lady Macbeth* di Šostakovič, poi sono seguiti articoli sulla letteratura, il teatro, il cinema, la pittura e l'architettura, che hanno dato il via ad ampi dibattiti nelle riunioni delle singole associazioni [...] specialmente nell'articolo *La cacofonia in architettura*, è stata dichiarata la guerra al formalismo e al naturalismo, tendenze contrarie alle idee del realismo socialista¹⁶⁸.

La situazione che si stava svolgendo davanti ai suoi occhi è forse fotografata al meglio da quella che a nostro avviso dovette risultare la frase più inaccettabile anche per i nuovi censori del regime che stava insediandosi a Praga dopo l'invasione di agosto '68:

E come la produzione letteraria e pittorica sovietica d'oggi si appoggia, sotto l'etichetta del realismo socialista, al vecchio realismo descrittivo borghese, così anche l'architettura sovietica imita quei modi di costruire che si affermarono nel XIX secolo contemporaneamente al movimento realistico in letteratura e arte, cioè il rinascimentale e l'eclettico, ma che tuttavia non hanno nulla in comune con il realismo¹⁶⁹.

¹⁶⁶ *Ivi*: 41.

¹⁶⁷ A proposito si legga anche Castagnari Codeluppi 1996: 153-184.

¹⁶⁸ Citiamo dalla traduzione italiana, Teige 1982b: 59.

¹⁶⁹ *Ivi*: 58.

Per quanto secondario dunque, nel complesso anche questo saggio del 1936 ha una sua importanza in quanto testimonia delle fasi iniziali di quel dissidio interno del teorico che si sarebbe manifestato di lì a poco in tutta la sua drammaticità.

Fra questi testi minori ci sembra utile ricordare anche un'ulteriore pubblicazione. Nel 1968 fu pubblicato in 500 copie un libretto di archivistica molto utile per le ricerche: la descrizione del lascito teighiano, elaborata a fini di catalogazione da Ružena Hamanová per l'Archivio letterario del PNP¹⁷⁰, e ora a disposizione degli utenti della preziosa biblioteca praghese. La studiosa cui dobbiamo questo utile lavoro di riordino ricorda nella breve introduzione¹⁷¹ come parte del lascito sia andato definitivamente perduto:

Il lascito letterario di Karel Teige insieme alla sua biblioteca è stato requisito subito dopo la sua morte dal Ministero dell'interno. Parte della biblioteca di Teige è passata poi nei fondi del Museo nazionale, il lascito letterario è rimasto al Ministero e sarebbe dovuto essere distrutto. Nel 1952 il Ministero ha consegnato parte di tale lascito all'Archivio letterario e nel 1966 l'Archivio letterario ha ricevuto in aggiunta dall'Archivio di stato altre tre scatole contenenti scritti di Teige¹⁷².

Nonostante il pressante interessamento dei curatori¹⁷³, leggiamo ancora, non è stato possibile recuperare tutto il materiale originario ed è soprattutto la sua corrispondenza a soffrirne (la quale “in gran parte si può ritenere perduta”), mentre quasi tutti i suoi articoli principali sono inclusi nel materiale a disposizione al PNP. Ancora dopo l'89 i membri della neofondata Società Karel Teige si sforzarono di ricompattare al meglio gli scritti del pensatore, e la storia di quei parziali recuperi meriterebbe un capitolo a parte. Qui vale la pena però di menzionare almeno un dato sintomatico: come ricordato nel bollettino della Società, “Jarmark umění”, secondo un'affermazione del pittore Josef Istler “una serie di libri di proprietà di Karel Teige andò vergognosamente a finire nella biblioteca di L. Štoll”¹⁷⁴. Un contrappasso che non necessita di commenti.

La conclusione della Hamanová invece, datata 1968, è semplice, ma condivisibile: “Nonostante questa frammentarietà il lascito teighiano costituisce uno dei materiali più preziosi per lo studio dell'arte ceca d'avanguardia”¹⁷⁵.

¹⁷⁰ Hamanová 1968, è l'opuscolo indicato come Lascito Letterario 736. La Hamanová è poi divenuta una storica della letteratura, nonché una delle dirigenti del PNP praghese.

¹⁷¹ *Ivi*: 2-4.

¹⁷² *Ivi*: 3.

¹⁷³ Si leggano anche gli appunti di Effenberger sui suoi ripetuti tentativi di ottenere, a fini di studio, notizie e delucidazioni sul lascito di Teige già a partire dal '52, nelle note editoriali a Teige 1966b: 330-331.

¹⁷⁴ Citiamo dal bollettino “Jarmark umění” 1990: 2.

¹⁷⁵ Hamanová 1968: 4. In modo non sistematico ci viene fatto di rilevare (nonostante la sua incompletezza) almeno alcuni tratti salienti della corrispondenza conserva-

7.6. La triste conclusione

Potremmo sottoporre all'analisi molti altri testi, vagliando ulteriori eventi editoriali o pubblici successivi all'arrivo del non richiesto "aiuto fraterno" dei carri armati del Patto di Varsavia¹⁷⁶. Potremmo continuare ad utilizzare i criteri usati fin qui, considerando se un dato evento rappresenti un contributo anche minimo alla differenziazione critica e alla libertà di espressione, o se al contrario esso riporti il discorso indietro nel tempo, verso modalità più simili a quelle degli anni Cinquanta. Basterà accennare che il secondo tipo di intervento, limitativo, censorio e 'retrogrado', prese sempre più chiaramente il sopravvento dall'inizio del 1969, e che ciò condusse ad una forma forse meno violenta, ma comunque severa, di opposizione all'arte moderna, alle ispirazioni avanguardiste e al pensiero non conformista. Per quel che riguarda le uscite sul mercato librario ci limiteremo però ad un caso piuttosto rilevante, la raccolta in più tomi chiamata *Avantgarda známá a neznámá* (*L'avanguardia nota ed ignota*) che cominciò ad uscire nel 1970. Fino al 1972 essa portò sì in pubblico anche scritti di Teige e dell'avanguardia anni Venti, ma il suo valore e la sua funzione vanno forse vagliati con attenzione ancor maggiore di quella dedicata a qualsiasi altra uscita studiata nei precedenti capitoli. Possiamo anticipare che almeno per il terzo tomo, quello che ci interessa maggiormente, con questa antologia si giunse a risultati e giudizi esattamente opposti a quelli espressi dagli editori teighiani o dagli ammiratori del poetismo nella loro faticosa opera di recupero, andata avanti per tutto il decennio degli anni Sessanta.

Dovendo individuare un limite temporale funzionale per la nostra analisi (non ci occuperemo degli anni successivi all'inizio della Normalizzazione, fermandoci in sostanza a questo 1970) ci torna particolarmente utile proprio l'ultimo dei tre volumi di questa ricca antologia, per alcune tendenze che vi si delineano. Esso uscì nel 1970, e secondo le note editoriali doveva far parte di un

tasi: si noterà almeno che, tralasciando quelli familiari, gli scambi più sostanziosi sono con Mukařovský (21 fra lettere e cartoline ricevute lungo tutto il decennio '39-'49), con Halas (15), ben 24 lettere provengono da Bohumil Kubiřta in un periodo in cui Teige si dedicava appunto alla sua opera ('41-'46). 16 sono le lettere di Wolker, diverse quelle di italiani (fra gli altri Marinetti con 8 missive e Prampolini con 4, alcune delle quali forniscono interessanti informazioni sugli scambi culturali fra futurismo e Devětsil, per i quali si veda anche Tria 2010). Possiamo inoltre ben capire l'urgenza delle ben 10 lettere spedite a Štoll (tutte del '50). Interessanti, ad apertura di pagina, sono la presenza di un manoscritto di Vladimír Boudník sul suo "esplosionalismo", le correzioni di mano di Teige alla non riuscita traduzione di Zbyněk Havlíček della *Storia del surrealismo* di Nadeau e riviste di diversi paesi europei. Il tutto, annota la compilatrice, per 72 scatole di materiali.

¹⁷⁶ L'occasione del 40° anniversario della Primavera di Praga e della sua violenta conclusione ha suscitato un prevedibile risveglio d'interesse anche nel mondo culturale italiano, per cui rimandiamo alle numerose pubblicazioni uscite negli ultimi tempi sull'argomento: Cosentino 2008, Guida 2008, Fondazione 2009, Leoncini 2009, Fedele, Fornaro 2009, Cosentino 2009, Caccamo, Helan, Tria 2011.

complesso di quattro volumi, preparati da un “team di lavoro dell’Istituto per la letteratura ceca”, diretto da Štěpán Vlašín (che divenne poi anche il curatore delle opere di Štoll). In effetti il progetto si concretizzò poi in soli tre volumi: loro particolarità è che l’ultimo della serie, quello che analizzeremo, uscì per primo, mentre gli altri due vennero poi pubblicati seguendo l’ordine cronologico dei periodi trattati¹⁷⁷. Mentre nella scelta dei testi (che sono prevalentemente manifesti, articoli pubblicistici e polemici) si può notare una certa ricchezza nella gamma delle opinioni e delle posizioni rappresentate, più delicato è di certo il discorso (più didattico, meno oggettivo) riguardante l’apparato paratestuale. Abbiamo in mente soprattutto la lunga introduzione premessa al terzo volume, che, a causa del piano editoriale parzialmente invertito, può essere vista come una sorta di premessa ufficiale a tutto il progetto (non è un azzardo paragonarla, per contrasto, all’introduzione di Kalivoda al primo tomo della scelta teighiana). La firma in calce a questo saggio di apertura, *Diskuse ne pouze generační* (*Una discussione non esclusivamente generazionale*)¹⁷⁸, è quella di un personaggio a noi già noto, Vladimír Dostál. In un paio di occasioni si sono già ricordati i suoi interventi dai contenuti non esattamente pro-avanguardia¹⁷⁹. Non si può assolutizzare un singolo episodio editoriale attribuendogli eccessiva risonanza, ed è consigliabile applicare tutte le dovute cautele nel giudicare fatti e personaggi colti in momenti così contraddittori come gli anni della nuova svolta anti-liberale; pur tuttavia addentrandoci pagina dopo pagina nello scritto di questo esegeta marxista non possiamo che vedere confermate le nostre previsioni.

Dostál apre la sua introduzione con toni piuttosto equilibrati, ricapitolando alcuni fatti storici con contegno relativamente neutrale. Egli ricorda che dopo la guerra mondiale, essendo morti i “teorici più talentuosi” (Václavek, Fučík, Konrad, Urx), la critica marxista aveva potuto continuare la sua attività “solo in una forma spesso mutilata e a un livello per molti versi degenerato”¹⁸⁰. Ma alcuni primi accenni allo strutturalismo (di cui Dostál è sempre stato incallito oppositore) quale “scienza idealistica” fanno presagire come il presente testo non sia dedicato esclusivamente ad una critica delle degenerazioni staliniste. Così ad esempio viene riassunto e valutato il poetismo tutto, senza gli eccessi delle precedenti campagne accusatorie, ma con mezzi critici più sottili:

Il poetismo ha significato moltissimo per il verso ceco, ma già molto meno per quell’arte della vita e quella filosofia del futuro per il quale lo voleva far passare Teige [...] La festosità inebriante dei suoi inizi è bastata giusto per alcuni libri, è stata un refrigerio, ma poi si è volatilizzata e per la legge del contrasto è stata so-

¹⁷⁷ Il primo volume, dedicato al passaggio dall’arte proletaria al poetismo (’19-’24) uscì nel 1971, il secondo, dedicato al periodo d’oro del poetismo (’25-’28) uscì nel 1972.

¹⁷⁸ Vlašín *et al.* 1970: 7-44.

¹⁷⁹ Si ricordino la sua polemica con Chvatík in Dostál 1963, oppure Dostál 1965, in cui già accusava Teige di “rappismo” e di eccessi surrealisti, o ancora la sua partecipazione alla campagna contro il nuovo strutturalismo.

¹⁸⁰ Vlašín *et al.* 1970: 9.

stituita dalla tristezza, alla quale hanno aperto le porte le successive generazioni poetiche, quelle di Halas, Závada e Holan¹⁸¹.

Non si può negare un fondo di verità a queste considerazioni, per quanto semplificate esse siano, ma se si inizia ad affermare in rapida successione che tutti i suoi migliori esponenti hanno abbandonato la piattaforma poetista per dedicarsi ad una poesia dalla “tematica politica più forte” (Seifert con la raccolta *Slavík zpívá špatně* del 1926), a ideali più “operosi e concreti” (Vančura con l’opera teatrale *Učitel a žák*) o a forme di “armonia classicheggiante” (Nezval con la raccolta *Hra v kostky*) ci sorge il dubbio di trovarci di fronte ad una scelta di esempi finemente tendenziosa. Il gioco di Dostál si fa abbastanza chiaro poco più avanti: “Teige afferma che i poeti maledetti con il loro non-conformismo sono più vicini al comunismo di tutta la letteratura proletaria, [con ciò lui e Josef Hora] dimostrano quanto poco durante gli anni Venti hanno capito [...] del marxismo”¹⁸².

Diverse cose non piacciono al compilatore di questa nuova (più gentile e argomentata) liquidazione del poetismo: il nonconformismo della tradizione romantico-libertaria (proprio quella linea ricostruita da Kalivoda), ma anche gli “avanguardisti ortodossi del tipo di Teige”, che pur essendo “ortodossi” nell’arte, lo erano stati troppo poco in politica. Ma le idee più peculiari e rivelatrici sono espresse nella parte centrale di questa introduzione, che, in modo tristemente simbolico, ci riporta proprio là dove avevamo iniziato: se la riabilitazione dell’avanguardia era partita nel 1962 con la prima analisi pubblica non prevenuta contenuta in *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* di Květoslav Chvatík, è proprio usando come leva il nome di Václavek che qui si inverte il corso della storia critica. Negli anni Cinquanta venivano montate fasulle opposizioni tra rappresentanti buoni e cattivi della cultura (si ricordi la contrapposizione Wolker-Teige, o la vulgata di un Nezval salvato *in extremis* dal pericolo di influenze formaliste); qui invece Dostál accentua e disinterpreta fatti storici e posizioni artistiche, per delineare a suo modo una contrapposizione cardinale fra Teige, che a suo dire si incaponiva in uno pseudomarxismo, e Václavek, il quale invece sarebbe rinsavito e tornato in tempo nella culla del vero materialismo dialettico. Due fra i maggiori rappresentanti del lato teorico del poetismo¹⁸³ vengono così l’uno sottoposto ad una nuova parziale condanna, l’altro elevato ad esempio positivo di come ci si possa ravvedere dagli errori di gioventù, con argomentazioni accompagnate dal dovuto richiamo alle autorità del marxismo dogmatico.

Secondo questo schema entrambi i pensatori sarebbero stati all’inizio troppo meccanici nel loro marxismo da principianti, mentre l’intera “estetica dell’avanguardia ceca scaturiva più che altro da uno pseudomarxismo che non da un

¹⁸¹ *Ivi*: 11-12.

¹⁸² *Ivi*: 15.

¹⁸³ Di Teige abbiamo scritto abbondantemente, per Bedřich Václavek vanno citati almeno i due libri *Od umění k tvorbě* (1928) e *Poezie v rozpacích* (1930).

marxismo autentico [...] aveva in comune con il marxismo meno di quanto essa stessa credeva”¹⁸⁴. Aveva dunque ragione Stanislav Kostka Neumann (qui recuperato come eroe della vera poesia socialista, in realtà liquidatore di tutta l’avanguardia già a partire dal ’38) quando diceva che “un vero marxista non può essere in crisi di criteri”¹⁸⁵. È interessante leggere la lunga serie di frecciate, limitazioni di valore, accuse di radicalismo o incompletezza rivolte all’avanguardia da Dostál: sebbene i fini perseguiti siano molto simili, ci si accorge comunque di un notevole raffreddamento dei toni rispetto alle persecuzioni su stampa del triennio ’36-’38 o dei primi anni dopo la presa di potere comunista. Qui vengono infatti riconosciuti i valori di un movimento cui viene comunque assegnato un posto nella cultura nazionale: “L’avanguardia ceca ha avuto anch’essa le sue individualità e non si è sottratta all’ordine dell’arte nazionale”, per poi però sottolineare che solo “il realismo rende davvero possibile una più piena realizzazione del soggetto, non limitato dal soggettivismo, e una più profonda incidenza delle proprie opere su tutta la nazione”¹⁸⁶. Purtroppo questa ricostruzione di Dostál rende quasi del tutto vano quel lavoro di recupero dell’arte fantastica operato negli anni precedenti, il reinserimento del surrealismo nella genealogia del modernismo ceco, l’avallo dato alle personalità creative eccentriche e non omologate. Ma ciò che segnala una sconfitta quasi totale dei sostenitori dell’avanguardia (nella contingente lotta politico-culturale del tempo, non certo su un piano ideale assoluto) sono le numerose citazioni di Ladislav Štoll: il quale è presentato quale critico autorevole che si sarebbe occupato delle stesse cose di Teige, riportando però correttamente la questione su un “materialismo storico nel segno di Plechanov” (un altro dei pensatori ritenuti superati anche da Kalivoda). La distribuzione di lodi e condanne è qui molto meno sommaria che in epoche precedenti: si riconoscono le ingenuità ed il radicalismo di certe affermazioni di Štoll, o di Eduard Urx e Kurt Konrad (gli altri teorici marxisti considerati comunemente “ortodossi”), si condanna il rappismo sostenuto dal II congresso internazionale della letteratura rivoluzionaria di Charkov (novembre 1930)¹⁸⁷, si critica il settarismo di sinistra, si afferma che nessuna singola personalità (neanche il ‘sacro’ Neumann) può essere ritenuta infallibile punto di riferimento, ma la sostanza rimane la stessa. Secondo Dostál bene ha fatto l’ex poetista ed ex pseudomarxista Václavek ad operare un’autocritica e ad accettare i rimproveri dei pupilli di

¹⁸⁴ *Ivi*: 22.

¹⁸⁵ Nota dichiarazione del poeta di contro alle affermazioni di Teige, secondo il quale la critica marxista e l’arte progressista si trovavano nel mezzo di una crisi di criteri valutativi.

¹⁸⁶ *Ivi*: 25.

¹⁸⁷ Quel congresso aveva segnato il passaggio di Václavek dalla piattaforma poetista-avanguardista a quella di sostenitore della linea di partito, con un ritorno all’ideologizzazione della cultura e all’arte proletaria. Sulle questioni che riguardano Václavek, oltre che ai classici della bibliografia ceca sul tema (imprescindibile l’a noi ben noto studio pionieristico di Chvatík), ci sentiamo di rimandare, in italiano, a un lavoro di tesi non pubblicato, che riteniamo molto ben articolato: Cassone 1999-2000.

partito Štoll e Urx; male ha fatto invece Teige, che “a differenza di Václavek è rimasto ostinatamente fedele alla sua vecchia ortodossia avanguardista”¹⁸⁸.

La conclusione è sfaccettata ma rivelatrice: secondo Dostál, dopo che attorno al 1930 era stata fatta chiarezza sui criteri da seguire, finalmente “era venuta a cadere l’idea ingannevole per cui il poetismo avrebbe rappresentato un fenomeno di inequivocabile avanzamento rispetto alla poesia proletaria”¹⁸⁹. Anzi, quel movimento “rappresenta una forma di passaggio, colma di contraddizioni e oscillante fra spirito borghese e proletario”¹⁹⁰, ed è addirittura un fenomeno letterario che interrompe la continuità dell’evoluzione culturale ceca. È interessante leggere anche qual è il giudizio aggiornato su Teige. Esso è forse prevedibile, ma non demonizzante: dopo aver abbandonato le teorie poetiste e prima di giungere ai nuovi errori del surrealismo egli “ha svolto nel consesso degli architetti socialisti una buona dose di fecondo lavoro teorico ed organizzativo”, in quanto li “rispetto agli anni precedenti e seguenti è riuscito a subordinare i suoi dogmi estetici avanguardisti agli interessi e alle necessità della politica comunista”¹⁹¹. In sostanza gli viene rimproverato di non essere riuscito a disfarsi delle sue fissazioni da anticonformista, laddove in un campo di lavoro più pratico il suo ruolo poteva essere apprezzato, supposto che riconoscesse i veri bisogni del partito e non seguisse la propria caratteristica ‘eccentricità’. Ricorderemo qui che la prima opera di Teige riedita nel 1964, dopo anni di ostracismo, era stata *Il mercato dell’arte*: anche qui essa viene citata, come lavoro teorico importante. A suo tempo avevamo sottolineato come essa fosse in buona parte accettabile per il marxismo ufficiale, e che anche per questo motivo fosse stata scelta come primo passo editoriale; ciò nonostante in certi passaggi conclusivi di questa prefazione anch’essa è ritenuta “deformata [...] dal dogmatismo”. In aperto e frontale contrasto con quanto dimostrato appena qualche tempo prima dai vari Chvatík, Kalivoda, Effenberger, proprio Teige viene più volte marchiato come “dogmatico”, etichetta qui troppo facilmente riassegnata con repentino cambio di segno a tutta un’eredità culturale. Quello che per un geniale gruppo di studiosi aveva rappresentato un grande momento di sintesi per Dostál è solo una “superficie di attrito fra l’avanguardismo e il marxismo”¹⁹², un fastidioso e non necessario motivo di dissidi, quasi un granello negli ingranaggi del socialismo, da tollerare purché non prendesse forme virulente e “dogmatiche”.

Secondo questa interpretazione Teige finiva in fondo con il rappresentare un evitabile disturbo, e di tutta la sua opera venivano salvati solo alcuni scritti di architettura, oltre ai momenti in cui nel suo agire aveva predominato la disciplina e non il suo incorreggibile individualismo. Sebbene non fossero più i tempi delle demonizzazioni *tout court* e delle spudorate false opposizioni costruite a

¹⁸⁸ Vlašín *et al.* 1970: 40.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ivi.*: 41.

¹⁹¹ *Ivi.*: 40.

¹⁹² *Ibid.*

tavolino, pur tuttavia, con metodi più raffinati e facendo tesoro degli “errori” del passato, i nuovi rappresentanti del dogmatismo e di una visione schiava dei diktat politici già all’inizio del nuovo decennio andavano ponendo le basi per gli anni a venire, difficili da affrontare per gli artisti scomodi e indipendenti, costretti di nuovo alle pratiche del silenzio ufficiale, dell’emigrazione, o del *samizdat*. Ma questo è un altro discorso, che merita una trattazione a parte.

7.7. Dal ’68 ad oggi

Abbiamo deciso di non soffermarci in dettaglio su tutto l’universo che ruota attorno alla “Primavera di Praga”: un’analisi anche superficiale ci avrebbe portato lontani dagli obiettivi principali di questo lavoro, e, data la bibliografia sterminata, si è preferito dare quel fenomeno storico per scontato. Esula ugualmente dal nostro raggio d’azione l’analisi puntuale del periodo seguente a quello cui siamo giunti con il presente capitolo. Troppo spazio ci prenderebbe una sortita sia pure rapida nei due decenni successivi, della cosiddetta “normalizzazione” e stabilizzazione della situazione politica e culturale; troppo peculiare per le sue dinamiche e ricco di avvenimenti per poterne relazionare in breve sarebbe poi il periodo immediatamente successivo alla caduta del muro di Berlino. Il presente diventerebbe un altro lavoro, e dunque lasciamo per il momento l’onere ad altri studiosi o ad altre occasioni.

Ciò nonostante già nei capitoli precedenti non ci siamo peritati di fare a volte delle incursioni in avanti, dei ‘flash-forward’ nella teigologia successiva al 1970: in modo impressionistico ci piace qui legare alcune di queste notizie con altre, altrettanto frammentarie ma sintomatiche, su ciò che è stato dell’opera di Teige negli ultimi decenni. Se l’attività dei suoi continuatori più o meno diretti e degli artisti che si richiamavano con diverse modalità al surrealismo è proseguita ancora una volta nel sottosuolo dell’illegalità, è stato di nuovo Effenberger a ritornare al suo predecessore anche durante gli anni Settanta, a dimostrazione di un amore mai rinnegato: si ricordi almeno un suo scritto del 1975, *Teigova surrealistická sémiologie*, che poté essere pubblicato però solo nel 1991¹⁹³, sulla rinnovata rivista del Gruppo surrealista praghese, quell’“Analogon” il cui primo pionieristico numero del ’69 abbiamo avuto modo di analizzare. Insieme allo scritto di Effenberger sono ivi rieditati alcuni testi di Teige, e l’organo dei surrealisti cechi è ovviamente tornato ad occuparsi dei suoi predecessori (ivi compreso il nostro teorico) anche nei numeri successivi, per quanto irregolare ne sia stata la periodicità o ineguale il valore¹⁹⁴. Sempre su questo numero 5 del 1991 spicca poi per interesse la lezione di Jiří Brabec¹⁹⁵, tenuta nelle sale del

¹⁹³ Effenberger 1991.

¹⁹⁴ Si vedano, fra le uscite più recenti, i numeri 37 e 38-39 del 2003 con le loro antologie in inglese sul surrealismo ceco e slovacco.

¹⁹⁵ Brabec 1991.

PNP nel dicembre del 1990 in occasione del novantesimo anniversario della nascita di Teige: la primissima, per ciò stesso storica, lezione sul pensatore nella Cecoslovacchia post-comunista. Abbiamo già accennato al ruolo importante che Brabec ha ricoperto negli ultimi anni: il fatto stesso che nel 1994 egli portò a termine la pubblicazione della scelta di scritti teighiani con il terzo volume dal titolo *Osvobozování života a poezie (La liberazione della vita e della poesia)* conferma la sua centralità all'interno del nostro discorso. Inoltre egli si è trovato insieme al Gruppo surrealista a essere fra i difensori di Teige di fronte a quella disinterpretazione e a certe accuse che nella foga dei primi anni di libertà dal regime hanno portato a volte a identificare con troppa facilità nell'avanguardia di sinistra una sorta di 'via preferenziale' per l'imposizione di regimi totalitari. Non solo Brabec, ma anche l'altro superstite fra gli editori dell'opera teighiana, Květoslav Chvatík, ha continuato a occuparsene negli anni Novanta, cercando di opporsi a nuove deformazioni, di segno diverso da quelle dei decenni precedenti, con analisi scientifiche della sua opera¹⁹⁶.

È poi d'obbligo ricordare almeno l'opera di nuova riscoperta del Devětsil e di Teige perseguita ancora negli anni Ottanta da un altro studioso a noi già noto, František Šmejkal, che è stato tra i curatori della prima mostra dedicata a quell'arte dopo molti anni di silenzio ufficiale: *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let*, organizzata a Praga nel 1986, cui sono seguiti un catalogo e una conferenza i cui interventi sono raccolti in un'uscita speciale della rivista "Umění", il numero 1 dell'87, il tutto a testimonianza di un periodo, quello finale degli anni Ottanta, leggermente più libero e aperto a discussioni di questo tipo.

Altre mostre sono seguite negli anni Novanta, non solo nelle terre ceche, e fra coloro che si sono occupati in modo coerente e non occasionale dei *collages* e in genere dell'opera figurativa del teorico è da ricordare almeno Karel Šrp, fra gli organizzatori della mostra del 1994, *Karel Teige. 1900-1951*, di cui ha curato il relativo catalogo. Fuori luogo sarebbe elencare qui i reprint di opere di Teige o i testi che in numero non enorme, ma corposo gli sono stati dedicati negli ultimi vent'anni su riviste o in volume, in patria e all'estero; ricorderemo però almeno la Società Karel Teige, che di queste ristampe e pubblicazioni teighiane è stata la promotrice principale. La società è nata subito nel 1989 attorno ad un gruppo di ammiratori e studiosi¹⁹⁷, e fra le sue numerosissime attività, non riguardanti esclusivamente il teorico, si sono registrati incontri, conferenze, reprint, antologie, recupero di documenti, oltre alla cura di legami internazionali fra gli studiosi del settore. Riveste un particolare interesse il suo bollettino, la rivista "Jarmark umění" ("Il mercato dell'arte"), che riprendendo il nome dello storico scritto teighiano si è proposto (con periodicità alterna dal 1990 al 1996) come

¹⁹⁶ Abbiamo già citato il suo saggio *Marcuse a Teige*, qui ricordiamo un'altra biografia riassuntiva pubblicata come allegato alla rivista "Tvar": Chvatík 1994.

¹⁹⁷ Fra coloro che abbiamo già avuto modo di incontrare figurano Jiří Brabec, Jan Řezáč, Stanislav Dvorský, Jan Švankmajer.

piattaforma ideale per la raccolta di testimonianze, analisi e testi concernenti il protagonista di questo nostro lavoro.

Il tutto testimonia di una figura che è entrata a far parte del patrimonio ideale dell'odierna Repubblica Ceca, che si ripresenta ogni volta che l'ambiente culturale si fa più vivo e differenziato, ed il cui contributo non è sempre facile da rilevare in modo diretto, ma il cui ruolo innegabile nella storia della cultura di un paese ce lo fa iscrivere fra i pensatori cui è utile ed istruttivo rivolgersi nelle sempre attuali questioni del rapporto fra arte e vita, attività politica e creazione umana. Come diceva Brabec nella sua lezione del dicembre 1990:

Dall'inizio degli anni Venti fino ai nostri giorni Karel Teige è sempre stato presente come protagonista capace di agitare un ampio spettro della cultura ceca. A me pare che questa sia la sorte più bella per un intellettuale, se la sua *personalità* continua ad essere presente nel suo indubbio valore *etico*, e se la sua *opera* non ha cessato di essere oggetto di un convinto rifiuto, di interpretazioni divergenti o di un'ulteriore elaborazione critica¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Brabec 1991: 49.

Bibliografia

- Bauer 2003: M. Bauer, *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40 a 50 let 20. století*, Praha 2003.
- Bauer 2009: M. Bauer, *Souvislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*, Praha 2009.
- Benjamin 1966: W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.
- Bílek 1965: J. Bílek, *K historii Brněnského Devětsilu*, "Česká literatura", 1965, 1, pp. 76-84.
- Bohatec 1964: M. Bohatec, *Konstruktivistická teorie knižní formy*, "Estetika", 1964, 2, pp. 170-179.
- Bohatec 1965: M. Bohatec, *Teige a kniha*, Klub přátel výtvarného umění, Praha 1965.
- Bondy 2002: E. Bondy, *Prvních deset let*, Praha 2002.
- Bouček 2006: J. Bouček, *27.6.1950. Poprava Závaře Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*, Praha 2006.
- Brabec 1956-1957a: J. Brabec, *A co básník. Poznámky k dílu Františka Halase*, "Květen", 1956-1957, 9, pp. 317-323.
- Brabec 1956-1957b: J. Brabec, *A co básník. Poznámky k dílu Františka Halase*, "Květen", 1956-1957, 10, pp. 342-347.
- Brabec 1957a: J. Brabec, *Vladimír Holan*, "Nový život", 1957, 2, pp. 210-213.
- Brabec 1957b: J. Brabec, *Jaroslav Seifert*, "Nový život", 1957, 3, pp. 251-266.
- Brabec 1957c: J. Brabec, *Sedmikráska aneb Krátká paměť a krasořečnění*, "Literární noviny", 1957, 12, p.4.

- Brabec 1957-1958: J. Brabec, *A co básník. Poznámky k dílu Františka Halase*, "Květen", 1957-1958, 1, pp. 42-48.
- Brabec 1962: J. Brabec, *Podnětná kniha*, "Host do domu", 1962, 11, pp. 500-502.
- Brabec 1963: J. Brabec, *Třináct let po třiceti leti*, "Literární noviny", 1963, 24, p. 4.
- Brabec 1991: J. Brabec, *Karel Teige*, "Analogon", 1991, 5, pp. 49-51.
- Brabec *et al.* 1968a: J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, *Historická skutečnost a falešné vědomí aneb Karel Teige bez pověr a iluzí*, "Orientace", 1968, 1, pp. 65-73.
- Brabec *et al.* 1968b: J. Brabec, V. Effenberger, K. Chvatík, R. Kalivoda, *Historická skutečnost a falešné vědomí aneb Karel Teige bez pověr a iluzí*, "Orientace", 1968, 2, pp. 58-71.
- Bregant 1992: M. Bregant, *Avantgardní tendence v českém filmu*, "Filmový sborník historický", 1992, 3, pp. 137-174.
- Breton 2003: A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino 2003.
- Brousek 1987: A. Brousek, *Podivuhodní kouzelníci. Čítanka českého stalinismu v řeči vázané z let 1945-1955*, London 1987.
- Bucharin, Konrad, Teige 1935: N.I. Bucharin, K. Konrad, K. Teige, *Socialistický realismus*, Praha 1935.
- Buriánek, Petrmichl, Schulz 1954: F. Buriánek, J. Petrmichl, M. Schulz, *Nad jednou básní*, "Literární noviny", 1954, 33, p. 4.
- Bydžovská, Srp 1996: L. Bydžovská, K. Srp (a cura di), *Český surrealismus 1929-1953. Skupina surrealistů v ČSR: údalosti vztahy inspirace*, Catalogo Mostra, Praha 1996.
- Cabada 2000: L. Cabada, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900-1939*, Praha 2000.
- Caccamo, Helan, Tria 2011: F. Caccamo, P. Helan, M. Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, Firenze 2011.
- Čapek 1920a: J. Čapek, *Nejskromnější umění*, Praha 1920.

- Čapek, 1920b: K. Čapek, *Francouzská poezie nové doby*, Praha 1920.
- Čapek, Hrubín 2008: J. Čapek, F. Hrubín, *Azzurro cielo*, Porto Valtravaglia 2008.
- Cassone 1999-2000: A. Cassone, *Letteratura, politica e realismo socialista. Esperienza cecoslovacca*, Tesi di Laurea, Università "La Sapienza", Roma, A.A. 1999-2000.
- Castagnari Codeluppi 1996: M. Castagnari Codeluppi (a cura di), *Karel Teige. Luoghi e pensieri del moderno 1900-1951*, Catalogo Mostra, Milano 1996.
- Catalano 1996: A. Catalano, *La letteratura ceca degli anni 1945-1959, Note sullo sviluppo del sistema letterario*, "Europa Orientalis", 1996, 2, pp. 221-252.
- Catalano 2004: A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura ceca fra socialismo e underground (1945-1959). Un'interpretazione*, Roma 2004.
- Černík, Halas, Václavek 1924-1925: [A. Černík, F. Halas, B. Václavek], *Dosti Wolker!*, "Pásmo", 1924-1925, 7-8, p. 5.
- Černý 1993: V. Černý, *Paměti III (1945-1972)*, Brno 1993.
- Černý, Hlavsa, Klen 1950a: A. Černý, J. Hlavsa, J. Klen, *K situaci v naší architektuře*, "Tvorba", 1950, 22, pp. 529-530.
- Černý, Hlavsa, Klen 1950b: A. Černý, J. Hlavsa, J. Klen, *K situaci v naší architektuře*, "Tvorba", 1950, 23, pp. 559-560.
- Černý, Hlavsa, Klen 1950c: A. Černý, J. Hlavsa, J. Klen, *K situaci v naší architektuře*, "Tvorba", 1950, 24, pp. 581-583.
- Čalupecký 1965: J. Čalupecký, *Surrealismus a léta třicátá*, "Umění", 1965, 5, pp. 461-474.
- Čalupecký 1992: J. Čalupecký, *Expresionisté*, Praha 1992.
- Čalupecký 1999: J. Čalupecký, *Cestou necestou*, Praha 1999.
- Chvatík 1960: K. Chvatík, *Bedřich Václavek jako teoretik socialistického realismu*, "Česká literatura", 1960, 2, pp. 167-196.
- Chvatík 1962: K. Chvatík, *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, Praha 1962.

- Chvatík 1963: K. Chvatík, *K diskusi o vývoji naší socialistické kultury*, "Česká literatura", 1963, 6, pp. 488-502.
- Chvatík 1965: K. Chvatík, *Smysl moderního umění*, Praha 1965.
- Chvatík 1970: K. Chvatík, *Strukturalismus a avantgarda*, Praha 1970.
- Chvatík 1992: K. Chvatík, *Marcuse a Teige*, in: *Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře*, Praha 1992, pp. 57-74.
- Chvatík 1994: K. Chvatík, *Teige a báseň. Karel Teige jako teoretik moderny*, Praha 1994.
- Chvatík 2001: K. Chvatík, *Strukturální estetika*, Brno 2001.
- Chvatík, Pešat 1967: K. Chvatík, Z. Pešat (a cura di), *Poetismus*, Praha 1967.
- Clementi 2007: M. Clementi, *Cecoslovacchia*, Milano 2007.
- Cosentino 2008: A. Cosentino (a cura di), *Praga da una primavera all'altra 1968-1969*, Udine 2008.
- Cosentino 2009: A. Cosentino (a cura di), *Maledetta Primavera: il 1968 a Praga*, "eSamizdat", 2009, 2-3, pp. 1-552.
- Cosentino, Catalano, Wildová Tosi 1998: A. Cosentino, A. Catalano, A. Wildová Tosi (a cura di), *Tra immaginazione e memoria. Quattro percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skácel*, Roma 1998.
- Dačevá 1994: R. Dačevá, *Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Seifertovi*, "Umění", 1994, 1, pp. 63-73.
- Denemarková 2000: R. Denemarková (a cura di), *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotání a... zklamání*, Praha 2000.
- Dierna 1994: G. Dierna, *Bloudící láska. Automatické texty Karla Teigeho*, "Umění", 1994, 1, pp. 85-89.
- Dierna 1995: G. Dierna, *Karel Teige a italský futurismus: odmítnutí a dluhy*, "Umění", 1995, 1-2, pp. 56-63.
- Dierna 1998: G. Dierna, *Cinema come progetto: gli scenari cinematografici di Karel Teige degli anni '20*, "Bianco e nero", 1998, 4, pp. 136-171.
- Dostál 1963: V. Dostál, *Záměna zrcadel. Několik otázek a vykřičníků na okraj Chvatíkovy knihy*

- Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, "Česká literatura", 1963, 4, pp. 326-336.
- Dostál 1965: V. Dostál, *Dědictví naší marxistické estetiky*, "Nová mysl", 1965, 1, pp. 121-125.
- Dufek 1993: A. Dufek, *Surrealistická fotografie. Metody a témata*, in: A. Dufek, S. Pastor (a cura di), *Václav Zykumund. Fotografie 1933-1945*, Praha 1993, pp. 280-295.
- Dufek, Pastor 1993: A. Dufek, S. Pastor (a cura di), *Václav Zykumund. Fotografie 1933-1945*, Praha 1993.
- Dvorský, Dryje, Stejskal 2011: S. Dvorský, F. Dryje, M. Stejskal (a cura di), *Surrealistická východiska [1948-1989]. Odklony Návraty Přesahy*, Praha 2011.
- Dvorský, Effenberger, Král 1969: S. Dvorský, V. Effenberger, P. Král (a cura di), *Surrealistické východisko (1938-1968)*, Praha 1969.
- Džimbinov 2000: S. Džimbinov (a cura di), *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej*, Moskva 2000.
- Effenberger 1964: V. Effenberger, *K dějinám knižní architektury / TEIGE – GRAFIK*, "Knižní kultura", 1964, 3, pp. 78-85.
- Effenberger 1965a: V. Effenberger, *Charakteristika názorového systému Karla Teigeho*, "Výtvarné umění", 1965, 4-5, pp. 214-218.
- Effenberger 1965b: V. Effenberger, *Krise kritérií a imaginativní malířství*, "Umění", 1965, 5, pp. 515-517.
- Effenberger 1966a: V. Effenberger, *K ontologii a noetice surrealismu*, "Estetika", 1966, 1, pp. 48-57.
- Effenberger 1966b: V. Effenberger (a cura di), *Karel Teige. Surrealistické koláže 1935-1951*, Catalogo Mostra, Praha 1966.
- Effenberger 1967a: V. Effenberger (a cura di), *Od poetismu k surrealismu*, Catalogo Mostra, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1967 – Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1967.
- Effenberger 1967b: V. Effenberger, cartella di 18 fogli, archivio privato Eva Effenbergerová.
- Effenberger 1969a: V. Effenberger, *Realita a poesie*, Praha 1969.
- Effenberger 1969b: V. Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha 1969.

- Effenberger 1991: V. Effenberger, *Teigova surrealistická sémiologie*, "Analogon", 1991, 5, pp. 33-40.
- Effenberger 2000: V. Effenberger, *Výtvarník Karel Teige*, "Host", 2000, 10, pp. 53-56.
- Erenburg 1933: I. Erenburg, *Ehrenburg; surrealisté*, "Tvorba", 1933, 41, pp. 645-646.
- Fedele, Fornaro 2009: S. Fedele, P. Fornaro (a cura di), *La Primavera di Praga. Quarant'anni dopo*, Soveria Mannelli 2009.
- Fondazione 2009: Fondazione della Camera dei deputati (a cura di), *Eredità ed attualità della Primavera cecoslovacca*, Roma 2009.
- Fučík 1949: J. Fučík, *Scritto sotto la forca*, a cura di F. Calamandrei, Milano 1949.
- Grossmann 1956: J. Grossmann, *O krizi v literatuře*, "Nový život", 1956, 12, pp. 1294-1302.
- Grygar 1951a: M. Grygar, *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*, "Tvorba", 1951, 42, pp. 1008-1010.
- Grygar 1951b: M. Grygar, *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*, "Tvorba", 1951, 43, pp. 1036-1038.
- Grygar 1951c: M. Grygar, *Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře*, "Tvorba", 1951, 44, pp. 1060-1062.
- Grygar 1960: M. Grygar, *Pojetí moderní poesie v Nezvalově knize Z mého života*, "Česká literatura", 1960, 2, pp. 209-217.
- Grygar 1964: M. Grygar, *Karel Teige včera a dnes*, "Kulturní tvorba", 1964, 44, pp. 4-5.
- Grygar 1990: M. Grygar, *Visual Arts as a Source of Inspiration for Czech Avant-garde Poetry*, in: N.A. Nilsson (a cura di), *The Slavic Literatures and Modernism*, Stockholm 1990, pp. 203-219.
- Guida 2008: F. Guida (a cura di), *Era sbocciata la libertà? A quaranta anni dalla Primavera di Praga (1968-2008)*, Roma 2008.
- Halas 1957: F. Halas, *Básně*, Praha 1957.
- Hamanová 1968: R. Hamanová, *Karel Teige, Literární pozůstalost*, Praha 1968.

- Hanuš 1963: P. Hanuš, *Co je realismus*, "Literární noviny", 1963, 23, p. 5.
- Havel 1956-1957: V. Havel, *Pochyby o programu*, "Květen", 1956-57, 1, pp. 29-30.
- Havel 1977: *Václav Havel. Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione teatrale del codice del potere*, a cura di C. Genzani, Venezia 1977.
- Havlíček 1994: Z. Havlíček, *Otevřít po mé smrti*, Praha 1994.
- Havlíček 2007: Z. Havlíček, *L'ematoma pechinese*, "eSamizdat", 2007, 3, pp. 299-301.
- Heisler 1999: J. Heisler, *Z kasemat spánku*, Praha 1999.
- Hiršal, Grögerová 1993-1994: J. Hiršal, B. Grögerová, *Let let. Pokus o rekapitulaci*, Praha 1993-1994.
- Hlz 1934: F. Hlz [B. Fučík, F. Halas, P. Levit, V. Závada], *Jiří Wolker po desíti letech*, "Listy pro umění a kritiku", 1934, 1, pp. 1-6.
- Hoffmeister 1933-1934: A. Hoffmeister, *Můj přítel Ilja Ehrenburg patří na pranyř*, "Volné směry", 1933-1934, 6, pp. 149-150.
- Hoffmeister 1962: A. Hoffmeister, *Předobrazy, Výbor z díla*, Praha 1962.
- Hoffmeister 1984: A. Hoffmeister, *Podoby a předobrazy*, Praha 1984.
- Honzík 1963: K. Honzík, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy*, Praha 1963.
- Horáková et al. 2008: M. Horáková a spolčníci, *Proces s vedením záškodnického spiknutí proti republice*, Praha 2008.
- Hrubín 1956: F. Hrubín, *Diskusní příspěvek*, "Literární noviny", 1956, 18, p. 10.
- Jankovič 2000: M. Jankovič, *Oživená tradice pražského strukturalismu*, in: R. Denemarková (a cura di), *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech táni, kolotáni a...zklamání*, Praha 2000, pp. 72-81.
- Jankovič, Pešat, Vodička 1966: M. Jankovič, Z. Pešat, F. Vodička (a cura di), *Struktura a smysl literárního díla*, Praha 1966.

- Janoušek 1993: P. Janoušek, *Proces se Slánským jako periodizační mezník v české literatuře?* in: V. Pfeffer (a cura di), *Česká literatura 1948 – 1956. Sborník materiálů z literárněvědné konference 35. Bezručovy Opavy*, Opava 1993, pp. 30-38.
- Jariš 1955: M. Jariš, *O soukromých láskách a obecných povinnostech (Dopis určený V. Nezvalovi, nikoliv však jen jemu)*, "Literární noviny", 1955, 53, p. 7.
- Jungmann 2000: M. Jungmann, *Přispěly Literárky k svobodnějším poměrům?*, in: R. Denemarková (a cura di), *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, pp. 121-124.
- Just 2000: V. Just, *Mýtus Semafor*, in: R. Denemarková (a cura di), *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, pp. 338-345.
- Kalandra 1994: Z. Kalandra, *Intelektuál a revoluce*, a cura di J. Brabec, Praha 1994.
- Kalivoda 1961: R. Kalivoda, *Husitská ideologie*, Praha 1961.
- Kalivoda 1964: R. Kalivoda, *Filosofie a člověk*, "Kulturní Tvorba", 1964, 17, pp. 3-4.
- Kalivoda 1965a: R. Kalivoda, *Karel Teige "reeditus"*, "Literární noviny", 1965, 7, p. 3.
- Kalivoda 1965b: R. Kalivoda, *Avantgarda a humanistická perspektiva*, "Literární Noviny", 1965, 50, p. 5.
- Kalivoda 1967: R. Kalivoda, *Křest'anství a lidská emancipace*, "Literární Noviny", 1967, 19, pp. 1, 3.
- Kalivoda 1968: R. Kalivoda, *Moderní duchovní skutečnost a marxismus*, Praha 1968.
- Kalivoda 1971: R. Kalivoda, *La realtà spirituale moderna e il marxismo (Lo strutturalismo, Freud, il libertinismo)*, a cura di S. Corduas, Torino 1971.
- Kaplan 1990: K. Kaplan, *La Cecoslovacchia negli anni 1956-1967*, in *La primavera di Praga*, a cura di F. Cataluccio, F. Gori, Milano 1990, pp. 15-46.

- Kaplan 1993a: K. Kaplan, *Nekrvavá revoluce*, Praha 1993.
- Kaplan 1993b: K. Kaplan, *Sověštití poradci v Československu 1949-1956* (Sešity Ústavu pro soudobé dějiny AVČR, 14), Praha 1993.
- Kaplan, Kosatík 2004: K. Kaplan, P. Kosatík, *Gottwaldovi muži*, Praha-Litomyšl 2004.
- Kaplan, Paleček 2001: K. Kaplan, P. Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno 2001.
- Kautman 1998: F. Kautman, *Píseň o Viktorce*, "Soudobé dějiny", 1998, 1, pp. 76-83.
- Kárník, Kopeček 2004: Z. Kárník, M. Kopeček (a cura di), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, II, Praha 2004.
- Klíma 1983: L. Klíma, *I dolori del principe Sternenhoch*, a cura di S. Corduas, Roma 1983.
- Klimek 2000: A. Klimek (a cura di), *Velké dějiny zemí koruny české, (1918-1929)*, Praha-Litomyšl 2000.
- Knapík 1998: J. Knapík, *Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950*, "Soudobé dějiny", 1998, 1, pp. 25-46.
- Knapík 2000a: J. Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*, Přerov 2000.
- Knapík 2000b: J. Knapík, *K počátkům "tání" v české kultuře*, in: R. Denemarková (a cura di), *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, pp. 42-55.
- Knapík 2004: J. Knapík, *Dvě strany téže mince. "Radikálové" a "umírnění" v kulturní politice KSČ po únoru 1948*, in: Z. Kárník, M. Kopeček (a cura di), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, II, Praha 2004, pp. 156-171.
- Kolář 1985: J. Kolář, *Prométheova játra*, Toronto 1985.
- Konrad 1963: K. Konrad, *Ztvárněte skutečnost*, Praha 1963.
- Kopeček 2004: M. Kopeček, *"Za čistotu marxisticko-leninského myšlení". K problematice tzv. revizionismu v české marxistické filozofii ve druhé polovině 50. let*, in: Z. Kárník, M. Kopeček

- (a cura di), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, II, Praha 2004, pp. 172-212.
- Kosík 1965: K. Kosík, *Dialettica del concreto*, Torino 1965.
- Král 1964: P. Král, *Teigovský prolog*, "Film a doba", 1964, 9, p. 502.
- Král 1966: P. Král, *Karel Teige a film*, Praha 1966.
- Křesálková 1995: J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, "Il Confronto letterario", 1995, 12, pp. 231-246.
- Kundera L. 1956: L. Kundera, *Ještě k třiceti letům*, "Literární noviny", 1956, 22, p. 4.
- Kundera M. 1955: M. Kundera, *O sporech dědických*, "Nový život", 1955, 12, pp. 1290-1306.
- Kundera M. 1961: M. Kundera, *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*, Praha 1961.
- Kundera M. 1963: M. Kundera, *Před každým z nás se pravda skrývá*, "Literární noviny", 1963, 22, p. 6.
- Kusák 1998: A. Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-56*, Praha 1998.
- Lahoda 1994: V. Lahoda, *Utopická krajina Eróta a Poesie. Koláže Karla Teigeho 1935-1951*, in: K. Srp (a cura di), *Karel Teige. 1900-1951*, Praha 1994, pp. 135-154.
- Lenin 1920: V. Lenin, *Stát a revoluce*, Praha 1920.
- Leoncini 2009: F. Leoncini (a cura di), *Alexander Dubček e Jan Palach. Protagonisti della storia europea*, Soveria Mannelli 2009.
- Linhart 1965: L. Linhart, *Jarmark umění dnes, před lety a ve své době*, "Česká literatura", 1965, 2, pp. 176-178.
- Löbl 1969: E. Löbl, *Testimonianza sul processo al centro di cospirazione antistatale capeggiato da Rudolf Slánský*, Firenze 1969.
- Lunačarskij 1972: A. Lunačarskij, *La rivoluzione proletaria e la cultura borghese*, a cura di V. Nadai e A. D'Amelia, Milano 1972.
- Mácel 1993: O. Mácel, *Il paradiso perduto: Teige e la Russia sovietica*, in: *Karel Teige, Architet-*

- tura e poesia*, a cura della rivista *Rassegna*, 1993, 53, pp. 70-77.
- Mácha 1950: K.H. Mácha, *Maggio*, Firenze 1950.
- Mácha 1997: K.H. Mácha, *Gli zingari*, Pisa 1997.
- Majové poselství* 1946a: *Majové poselství kulturních pracovníků českému lidu*, "Tvorba", 1946, 20, p. 308.
- Majové poselství* 1946b: *Majové poselství kulturních pracovníků českému lidu*, "Tvorba", 1946, 21, p. 327.
- Manzardo 1999-2000: L. Manzardo, *La poesia visiva ceca d'avanguardia*, Tesi di Laurea, Università "La Sapienza", Roma, A.A. 1999-2000.
- Marčok 1967: V. Marčok, *Teige a dnešek (aneb kladení otázek)*, "Literární noviny", 1967, 31, p. 5.
- Marx 1974: K. Marx, *Il capitale*, III, Roma 1974.
- Medvedev 1977: R. Medvedev, *Dal XX al XXII Congresso del Pcus. In occasione del ventennale del XX Congresso. Breve lineamento storico*, in: R. Medvedev, R. Lert, L. Kopelev, *Dissenso e socialismo. Una voce marxista del Samizdat sovietico*, Torino 1977, pp. 37-76.
- Mňačko 1963: L. Mňačko, *Boj teprve začíná*, "Literární noviny", 1963, 22, p. 9.
- Mňačko 1964: L. Mňačko, *Opožděné reportáže*, Praha 1964.
- Mohyla 1968: O. Mohyla (a cura di), *IV sjezd Svazu československých spisovatelů (Protokol). Praha 27.-29. června 1967*, Praha 1968.
- Mrkvička 1957: O. Mrkvička, *Černá ulice*, "Nový Život", 1957, 10, pp. 1073-1075.
- Mukařovský 1951: J. Mukařovský, *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě*, "Tvorba", 1951, 40, pp. 964-966.
- Mukařovský 1966: J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966.
- Mukařovský 1971: J. Mukařovský, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, a cura di S. Corduas, Torino 1971.
- Mukařovský 1973: J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, a cura di S. Corduas, Torino 1973.
- Nádvorníková 1998: A. Nádvorníková, *K surrealismu*, Praha 1998.
- Neumann 1920: S.K. Neumann, *Básníkům*, "Kmen", 1920, 31, pp. 370-371.

- Neumann 1921: S.K. Neumann, *Devětsil*, "Kmen", 1921, 46, pp. 550-551.
- Neumann 1935: S.K. Neumann, *Anti-Gide, neboli, optimismus bez pověr a ilusí*, Praha 1935.
- Nezval 1933-1934: V. Nezval, *K Ehrenburgovu útoku proti surrealismu*, "Volné směry", 1933-1934, 6, pp. 148-149.
- Nezval 1949: V. Nezval, *Veliký orloj*, Praha 1949.
- Nezval 1954: V. Nezval, *Moře*, "Literární noviny", 1954, 29, p. 1.
- Nezval 1955: V. Nezval, *Guillaume Apollinaire*, "Literární noviny", 1955, 35, p. 5.
- Nezval 1956: V. Nezval, *O některých problémech současné poesie*, "Literární noviny", 1956, 17, pp. 9-11.
- Nezval 1958: V. Nezval, *Moderní poesie*, Praha 1958.
- Nezval 1959: V. Nezval, *Z mého života*, Praha 1959.
- Nezval 1963: V. Nezval, *Podivuhodný kouzelník*, Praha 1963.
- Nezval 1976: V. Nezval, *Eseje a projevy po osvobození (1945-1958)*, XXVI, Praha 1976.
- Nezval 1989: V. Nezval, *Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia* [contiene: Breton – Nezval, *Lettere sul surrealismo in Cecoslovacchia*], a cura di D. Amici Burato, "Těchne", 1989, 3, pp. 9-32.
- Nezval, Teige 1934a: V. Nezval, K. Teige, *Hovory o Wolkerovi. Význam Wolkerova odkazu*, "Doba", 1934, 5, pp. 68-73.
- Nezval, Teige 1934b: V. Nezval, K. Teige, *Hovory o Wolkerovi. Význam Wolkerova odkazu*, "Doba", 1934, 6, pp. 86-91.
- Novák 1962: L. Novák, *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky*, "Výtvarná práce", 1962, 19, p. 7.
- Novák 1963a: L. Novák, *Avantgarda v diskusi*, "Výtvarná práce", 1963, 7-8, p. 9-10.
- Novák 1963b: L. Novák, *O poezii a politice v architektuře*, "Výtvarná práce", 1963, 19-20, pp. 6-7.

- Novák 1965: L. Novák, *O zdrojích české teorie umění*, "Česká literatura", 1965, 4, pp. 339-343.
- Novomeský 1963: L. Novomeský, *Básník si musí myšlenku přivlastnit*, "Literární noviny", 1963, 23, pp. 7-8.
- Novomeský 1967: L. Novomeský, "...takový Teige". *Nad vydáváním Teigova díla*, "Literární noviny", 1967, 22, pp. 1 e 3.
- Pacini 1969: G. Pacini (a cura di), *La svolta di Praga e la Cecoslovacchia invasa*, Roma 1969.
- Papoušek 2007: V. Papoušek, *Gravitace avantgard, Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*, Praha 2007.
- Pávová 2009: J. Pávová, *Demagog ve službách strany: portrét komunistického politika a ideologa Václava Kopeckého*, Praha 2009.
- Pelikán 1978: J. Pelikán, *Il fuoco di Praga, Per un socialismo diverso*, Milano 1978.
- Peroutka 1984: F. Peroutka, *Budeme pokračovat*, a cura di J. Kovtun, Toronto 1984.
- Peroutka 1995: F. Peroutka, *Úděl svobody (Výbor z rozhlasových projevů 1951-1977)*, Praha 1995.
- Peroutka 2000: F. Peroutka, *Mýlil se skoro ve všem, ale měl charakter*, "Host", 2000, 10, pp. 51-52.
- Peroutka 2003: F. Peroutka, *Mluví k vám Ferdinand Peroutka, díl první. Rozhlasové komentáře Rádio Svobodná Evropa (1951-1959)*, Praha 2003.
- Pernes 2000: J. Pernes, *Československý rok 1956. K dějinám destalinizace v Československu*, "Soudobé dějiny", 2000, 4, pp. 594-618.
- Pešat 1963: Z. Pešat, *Kronika a glosy*, "Česká literatura", 1963, 2, pp. 166-167.
- Pešat 1998: Z. Pešat, *Poetismus očima Olega Suse*, in: *Tři podoby literární vědy*, Praha 1998, pp. 196-200.
- Pfaff 1993: I. Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936-1938*, Praha 1993.
- Pfeffer 1993: V. Pfeffer (a cura di), *Česká literatura 1948-1956. Sborník materiálů z literárněvědné*

- konferenze 35. Bezručovy Opavy, Opava 1993.
- Příbáň 2002: M. Příbáň (a cura di), *Z dějin českého myšlení o literatuře 2. 1948-1958. Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*, Praha 2002.
- Příbáň 2003: M. Příbáň (a cura di), *Z dějin českého myšlení o literatuře 3. 1958-1969. Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*, Praha 2003.
- Řezáč 1967: J. Řezáč, *Kdo byl Karel Teige?*, "Impuls", 1967, 2, pp. 88-90.
- Richterová 1980: S. Richterová, *Tra poetismo e surrealismo. Poeti surrealisti praghesei*, "Es. materiali per il '900", 1980, 14, pp. 3-22.
- Richterová 1982: S. Richterová, introduzione a V. Nezval, *Valeria e la settimana delle meraviglie*, Roma 1982, pp. 5-17.
- Richterová 1983: S. Richterová, *Radici e metamorfosi del surrealismo praghese dagli anni trenta agli anni sessanta*, "Europa Orientalis", 1983, 2, pp. 123-129.
- Richterová 2000: S. Richterová, *Antropologická konstanta v estetice a v literatuře. Památce Roberta Kalivody a Olega Suse*, "Wiener slavisticher Jahrbuch", Vienna 2000, pp. 155-164.
- Ripellino 1981: A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1981.
- Šalda 1928: F.X. Šalda, *O nejmladší poesii české*, Praha 1928.
- Šalda 1929: F.X. Šalda, *Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky*, Praha 1929.
- Sarnov 2008: B. Sarnov, *Stalin i pisateli: kniga vtoraja*, Mosca 2008.
- Schwarz 1974: A. Schwarz, *André Breton, Leone Trotskij. Storia di un'amicizia fra arte e rivoluzione*, Roma 1974.
- Sedloň 1951: M. Sedloň, *Cesta Konstantina Biebla k bojovnému humanismu*, "Tvorba", 1951, 43, pp. 1034-1036.
- Seifert 1923: J. Seifert, *Samá láska*, Praha 1923.

- Seifert 1956: J. Seifert, *Diskusní příspěvek*, "Literární noviny", 1956, 19, pp. 9-10.
- Seifert 1985: J. Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, Roma 1985.
- Sgall 1951: P. Sgall, *Stalinovy práce o jazykovědě a pražský lingvistický strukturalismus*, "Tvorba", 1951, 28, pp. 674-676.
- Sgall 1956: P. Sgall, *Ještě k otázkám strukturalismu*, "Slovo a slovesnost", 1956, 3, 181.
- Šik 1968: O. Šik, *La verità sull'economia cecoslovacca*, Milano 1968.
- Šik 1977: O. Šik, *Quale comunismo?*, Bari-Roma 1977.
- Skála 1950: I. Skála, *Cizí hlas*, "Tvorba", 1950, 12, pp. 285-286.
- Skála, Štoll 1961: I. Skála, L. Štoll (a cura di), *Umění a kritika*, Praha 1961.
- Skupina 2003: Za Skupinu českých a slovenských surrealistů F. Dryje, B. Solařík, E. Švankmajerová, J. Švankmajer, *Myslet (na) prašivinu*, "Literární noviny", 2003, 22, p. 2.
- Škvorecký 1998: J. Škvorecký, *Zbabělci*, Praha 1998.
- Slánská 1969: J. Slánská, *Rapporto su mio marito. Il caso Slánský*, Roma 1969.
- Šmejkal 1962: F. Šmejkal, *Výtvarná teorie Devětsilu*, "Výtvarná práce", 1962, 25-26, pp. 6-8.
- Šmejkal 1963a: F. Šmejkal, *Výtvarná teorie Devětsilu*, "Výtvarná práce", 1963, 5, pp. 6-7.
- Šmejkal 1963b: F. Šmejkal, *Koláže Karla Teiga*, "Výtvarná práce", 1963, 19-20, p. 6.
- Šmejkal 1963c: F. Šmejkal, *Nová instalace moderního umění na Hluboké*, "Výtvarná práce", 1963, 11-12, p. 12.
- Šmejkal 1965: F. Šmejkal, *Imaginativní malířství*, "Umění", 1965, 5, pp. 440-461,
- Šmejkal 1988: F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, "Umění", 1988, 1, pp. 20-53,
- Soldán 1994: L. Soldán, *Oleg Sus a ti druzí. (Nad literární kritikou v Hostu do domu 1957-1959)*, in: B. Svozil (a cura di), *Časopis Květen a*

- jeho doba. *Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy*, Praha-Opava 1994, pp. 89-93.
- Šolta 1950a: V. Šolta, *K současné situaci ve výtvarném umění*, "Tvorba", 1950, 29, pp. 690-691,
- Šolta 1950b: V. Šolta, *K současné situaci ve výtvarném umění*, "Tvorba", 1950, 30, pp. 726-728.
- Špirit 1995: M. Špirit (a cura di), *Tvář, výbor z časopisu*, Praha 1995.
- Srp 1994a: K. Srp (a cura di), *Karel Teige. 1900-1951*, Catalogo Mostra, Dům u kamenného zvonu, Praha 1994.
- Srp 1994b: K. Srp, *Umění a turistika. Mladý Teige*, in: Id. (a cura di), *Karel Teige. 1900-1951*, Catalogo Mostra, Dům u kamenného zvonu, Praha 1994, pp. 7-19.
- Srp 1996: K. Srp, *La formazione artistica del giovane Teige (1916-1923)*, in: M. Castagnari Code-luppi (a cura di), *Karel Teige. Luoghi e pensieri del moderno 1900-1951*. Catalogo Mostra, Milano 1996, pp. 33-41.
- Srp 2001: K. Srp, *Karel Teige*, Praha 2001.
- Srp, Bydžovská, Bregantová 2009: K. Srp, L. Bydžovská, P. Bregantová, *Karel Teige a typografie*, Praha 2009.
- Stalin 1968: J. Stalin, *Il marxismo e la linguistica*, Milano 1968.
- Štern 1950: J. Štern, *Revolucionář a myslitel*, "Tvorba", 1950, 13, pp. 305-307.
- Štoll 1950: L. Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, Praha 1950.
- Štoll 1963: L. Štoll, *O Kritice a socialistických vztazích mezi lidmi*, "Literární noviny", 1963, 25, p. 4.
- Štoll 1986: L. Štoll, *Z kulturních zápasů. Vzpomínky-rozhovory-portréty-stati-korespondence*, Praha 1986.
- Suchý 1965: J. Suchý, *Semafor*, Praha 1965.
- Sus 1957: O. Sus, *Kritika není sofistika*, "Host do domu", 1957, 5, pp. 237-239.
- Sus 1958: O. Sus, *Avantgarda ano! Ale jaká?*, "Host do domu", 1958, 1, pp. 26-29.

- Sus 1962: O. Sus, *Syntéza, syntéza, syntéza*, "Plamen", 1962, 12, pp. 111-115.
- Sus 1963a: O. Sus, *Estetické antinomie české levé avantgardy*, "Česká literatura", 1963, 4, pp. 269-291.
- Sus 1963b: O. Sus, *O syntetickou koncepci dějin české marxistické kritiky*, "Česká literatura", 1963, 3, pp. 205-223.
- Sus 1963c: O. Sus, *Václavkův dualismus čistého umění a účelové tvorby*, in *Bedřich Václavek*, Brno 1963, 77-108.
- Sus 1963d: O. Sus, *Královská lučavka dějin*, "Host do domu", 1963, 24, pp. 153-156.
- Sus 1964a: O. Sus, *Český poetismus 1924*, "Divadlo", 1964, 8, pp. 28-35.
- Sus 1964b: O. Sus, *Obzretie za poetizmom*, "Slovenské pohľady", 1964, 7, pp. 46-50.
- Sus 1964c: O. Sus, *První manifest poetismu Karla Teige*, "Slovenská literatura", 1964, 4, pp. 367-382.
- Sus 1965: O. Sus, *Z dokumentů Brněnského Devětsilu*, "Česká literatura", 1965, 1, pp. 85-90.
- Švácha 1994: R. Švácha, *Vlastní životopis Karla Teigeho z roku 1945*, "Umění", 1994, 1, pp. 91-92.
- Svozil 1994: B. Svozil (a cura di), *Časopis Květen a jeho doba. Sborník materiálů z literárněvědné konference 36. Bezručovy Opavy*, Praha-Opava 1994.
- Taufer 1938: J. Taufer, *Karel Teige mezi proudy*, "U", čtvrtletník skupiny Blok", 1938, 3, pp. 224-230.
- Taufer 1962: J. Taufer, *Strana, lidé, pokolení*, Praha 1962.
- Teige 1922a: K. Teige, *F.T. Marinetti a futurismus*, "Aktuality a kuriozity", 1922, 1, pp. 76-79.
- Teige 1922b: K. Teige, *Umění dnes a zítra*, in *Devětsil*, 1922, pp. 187-202.
- Teige 1925: K. Teige, *Futurismus a italská moderna*, "Pásmo", 1925, 10, pp. 4-6.
- Teige 1927a: K. Teige, *Manifest Jiřího Wolkera o proletářském umění*, "Host", 1927, 9-10, pp. 265-266.

- Teige 1927b: K. Teige, *Moderní typy*, "Typografie", 1927, 7-9, pp. 189-207.
- Teige 1928a: K. Teige, *O humoru, clownech a dadaistech*, sv. 1. *Svět který se směje*, Praha 1928.
- Teige 1928b: K. Teige, *Sovětská kultura*, Praha 1928.
- Teige 1929: K. Teige, *F.T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus*, "ReD", 1929, 6, pp. 185-204.
- Teige 1930a: K. Teige, *O humoru, clownech a dadaistech*, sv. 2. *Svět, který voní*, Praha 1930.
- Teige 1930b: K. Teige, *Úpadek kapitalistického filmového průmyslu*, "Tvorba", 1930, 28, pp. 436-437.
- Teige 1930c: K. Teige, *Nadrealismus a Vysoká hra*, "ReD", 1930, 8, pp. 249-255.
- Teige 1932: K. Teige, *Nejmenší byt*, 1932.
- Teige 1933: K. Teige, *André Gide a komunismus*, "Tvorba", 1933, 28, pp. 442-443.
- Teige 1933-1934: K. Teige, *Milý příteli Iljo Ehrenburgu*, "Volné směry", 1933-1934, 6, pp. 139-146.
- Teige 1934: K. Teige, *Peroutkovy maléry s marxismem*, "Doba", 1934, 7, pp. 101-106, 111.
- Teige 1935a: K. Teige, *Vladimír Majakovskij (k pátému výročí smrti Vl. majakovského)*, "Země sovětů", 1935, 2, pp. 60-67.
- Teige 1935b: K. Teige, *Vladimír Majakovskij (k pátému výročí smrti Vl. majakovského)*, "Země sovětů", 1935, 3, pp. 94-99.
- Teige 1935c: K. Teige, *Vladimír Majakovskij (k pátému výročí smrti Vl. majakovského)*, "Země sovětů", 1935, 4, pp. 114-133.
- Teige 1941: K. Teige, *Jan Zrzavý – předchůdce*, in *Dílo Jana Zrzavého (1906-1940)*, Praha 1941, pp. 49-66,
- Teige 1945: K. Teige, *Vnitřní model*, "Kvart", 1945, 2, pp. 149-154.
- Teige 1946: K. Teige, *K aktuálním otázkám kulturního života*, "Kvart", 1946, 1, pp. 5-15.
- Teige 1949: K. Teige, *Bohumil Kubišta*, "Kvart", 1949, 6, pp. 350-378.

- Teige 1964: K. Teige, *Jarmark umění*, a cura di K. Chvatík, J. Brabec, Praha 1964.
- Teige 1966a: K. Teige, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let, Výbor z díla I*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1966.
- Teige 1966b: K. Teige, *Vývojové proměny v umění*, a cura di V. Effenberger, Praha 1966.
- Teige 1969: K. Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let, Výbor z díla II*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1969.
- Teige 1973: K. Teige, *Il mercato dell'arte, (L'arte fra capitalismo e rivoluzione)*, a cura di G. Pacini, Torino 1973.
- Teige 1982a: K. Teige, *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Torino 1982.
- Teige 1982b: K. Teige, *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo, 1934-1951*, a cura di S. Corduas, Torino 1982.
- Teige 1994: K. Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let, Výbor z díla III*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1994.
- Teige, Kroha 1969: K. Teige, J. Kroha, *Avantgardní architektura*, a cura di J. Cisařovský, Praha 1969.
- Tria 2004a: M. Tria, *I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga*, "eSamizdat", 2004, 3, pp. 85-96.
- Tria 2004b: M. Tria, *Poetismo*, "eSamizdat", 2004, 3, pp. 195-203.
- Tria 2006: M. Tria, *Il monumento praghese a Stalin: un'ombra ingombrante sul 'disgelo'*, "Studi Slavistici", 2006, pp. 169-185.
- Tria 2010: M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l'avanguardia cecoslovacca fra le due guerre*, in: G. Tomassucci, M. Tria (a cura di), *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Pisa 2010, pp. 37-54.

- Turigliatto 1994: R. Turigliatto (a cura di), *Nová vlna, Cinema cecoslovacco degli anni '60*, Catalogo Retrospettiva, Torino 1994.
- Váchal 1990: J. Váchal, *Krvavý román*, Praha 1990.
- Václavek 1946: B. Václavek, *Tvorbou k realitě*, Praha 1946.
- Vávra 1963: J. Vávra, *Devětsil a sovětská avantgarda 1923-1926 (Materiály a glosy)*, "Česká literatura", 1963, 5, pp. 418-427.
- Vecchi 2004: P. Vecchi (a cura di), *Jan Němec. I diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec*, Torino 2004.
- Verlaine 1966: P. Verlaine, *Prokletí básníci*, Praha 1966.
- Vlašín 1979: Š. Vlašín, *Bedřich Václavek*, Praha 1979.
- Vlašín et al. 1970: S. Vlašín et al. (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá; Generační diskuse 1929-31*, prefazione di V. Dostál, Praha 1970.
- Vlašín et al. 1971: S. Vlašín et al. (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá; Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, prefazione di S. Vlašín, Praha 1971.
- Vlašín et al. 1972: S. Vlašín et al. (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá; Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, prefazione di M. Blahynka, Praha 1972.
- Weiner, Deml 2007: R. Weiner, J. Deml, *Assemblea generale – La luce dimenticata*, Porto Valtravaglia 2007.
- Wildová Tosi 1967: A. Wildová Tosi, *Recensione a K. Teige – Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, "Ricerche slavistiche", 1967, 15, p. 296.
- Wildová Tosi 1976: A. Wildová Tosi, *Un Poeta romantico ceco. Prose autobiografiche di K.H. Macha*, Venezia 1976.
- Wolker 1922: J. Wolker, *Proletářské umění*, "Var", 1922, 9, pp. 271-275.
- Žák 1947: L. Žák, *Obytná krajina*, Praha 1947.
- Zalambani 2009: M. Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze 2009.
- Závodský 1965: A. Závodský, *Vzájemná korespondence Jiřího Wolkra a Karla Teiga*, "Česká literatura", 1965, 6, pp. 505-533.

- Zizler 2003a: J. Zizler, *Český novinář vzpomíná*, "Literární noviny", 2003, 20, p. 9.
- Zizler 2003b: J. Zizler, *Šťěstí bez konce*, "Literární noviny", 2003, 24, p. 9.
- Zumr 1958: J. Zumr, *Teoretické základy Hostinského estetiky*, "Filosofický časopis", 1958, 2, pp. 301-314.
- Zykmund 1965: V. Zykmund, *Poznámky o Karlu Teigovi a třetím ročníku REDu*, "Divadlo", 1965, 6, pp. 24-32.
- Zykmund 2001: V. Zykmund, *L'anniversario dell'esame di maturità*, Roma 2001.

Indice dei nomi

- Achmatova, A., 67
Aleš, M., 64, 120, 120 n., 176
Altschul, R., 246
Apollinaire, G., 78, 78 n., 82, 83, 86, 88, 95, 98, 139, 153, 195, 204, 205 n., 206
Bareš, G., 73, 81
Baudelaire, C., 83, 129, 139, 183, 187, 205, 206, 206 n.
Bauer, M., 49, 224 n.
Bertrand, A., 206
Biebl, K., 18, 25, 55, 66 n., 67 n., 70, 78, 80 n., 84, 86 n., 88, 90, 95, 102 n., 137, 149, 151, 152, 211, 213 n., 244
Blatný, I., 72,
Bohatec, M., 148, 149, 150 n., 151, 152, 153, 154
Borel, P., 129 n., 206
Boudník, V., 254 n.
Boyer, E., 15 n.
Brabec, J., 38 n., 51 n., 53, 53 n., 87, 94, 94 n., 95, 96, 116, 126, 127, 127 n., 132 n., 133, 133 n., 135, 139, 146, 160, 163, 184 n., 186, 187, 190 n., 192, 197 n., 206 n., 215 n., 219, 225, 240 n., 259, 260, 260 n., 261
Breton, A., 31, 34, 38 n., 40, 40 n., 59, 72, 130, 132 n., 170, 179, 180, 184, 195, 231 n., 235, 238, 238 n., 239
Brouk, B., 229
Brožík, V., 64
Březina, O., 24
Bucharin,, N., 33, 34, 34 n., 35, 40, 67, 164
Burian, E.F., 36, 72, 113 n., 137, 206 n.
Buriánek, F., 84, 197 n.
Cabada, L., 30 n.
Čapek, J., 13, 16, 17, 90 n., 204
Čapek, K., 16, 17, 17 n., 18 n., 30 n., 79 n., 82, 200 n., 204, 204 n., 206 n.
Čech, S., 69 n.
Černík, A., 52 n., 172, 173
Černý, A., 62
Černý, V., 61 n., 67, 71 n., 222, 223
Červenka, M., 87, 203, 203 n., 215 n.
Chalupecký, J., 18, 44, 72, 177, 178, 179, 180, 180 n., 181, 201, 234, 235
Chaplin, C., 22, 99, 101, 168, 169 n., 169, 187, 211
Chlebnikov, V., 35, 99
Chruščev, N., 85
Chvatík, K., 26, 53, 65 n., 66 n., 93 n., 107 n., 110, 111, 111 n., 112, 113, 114, 115, 115 n., 116, 117, 117 n., 121, 121 n., 122, 123, 127, 132 n., 133 n., 135, 136, 137, 138, 138 n., 140, 141, 148, 154 n., 159, 161 n., 163, 163 n., 167 n., 186, 201, 202, 203, 204, 211, 212, 213, 214, 238 n., 255 n., 256, 257 n., 258, 260
Čivrný, L., 58
Corbière, T., 206
Corduas, S., 10, 11, 192 n., 202 n., 204 n., 227, 230 n.
Debenedetti, G., 22
Delluc, L., 22
de Nerval, G. (pseudonimo di G. Labrunie), 129 n., 206
Desbordes-Valmore, M., 206
de Villiers de l'Isle-Adam, A., 206
Dreyer, C.T., 22
Dobrovský, J., 164

- Dostál, V., 117, 117 n., 121, 147 n., 161, 162 n., 197 n., 203, 255, 256, 257, 258
- Dvorský, S., 237 n., 244, 246, 247, 247 n., 248, 260 n.
- Dzeržinskij, F., 38
- Effenberger, V., 24, 42 n., 48, 53, 53 n., 120, 124 n., 128, 129, 130, 131, 131 n., 132, 133, 133 n., 134, 135, 135 n., 138, 140, 143, 148, 149, 150, 151, 154 n., 158, 160, 163, 166, 167, 167 n., 170, 176, 177, 179, 182, 182 n., 183, 184, 186, 187, 189, 190, 191, 191 n., 192, 193 n., 195, 195 n., 196, 198, 201 n., 214, 225, 233, 235, 236, 237, 237 n., 240, 240 n., 241, 242, 243, 244, 245 n., 246, 247, 247 n., 248, 253 n., 258, 259
- Effenbergerová, E., 135 n., 148 n., 225 n.
- Ejzenštejn, S., 22, 35, 168
- El Lisickij (pseudonimo di L. Lisickij), 99, 154
- Engels, F., 111, 233 n.
- Epstein, J., 22
- Erben, K.J., 82
- Erenburg, I., 35, 40 n., 98, 132, 149
- Filla, E., 72, 122, 217 n.
- Florian, M., 87, 88
- Forman, M., 110, 144 n.
- Frejka, J., 212
- Freud, S., 227, 229, 229 n., 238
- Frič, M., 74 n.
- Fromm, E., 229
- Fučík, B., 52 n., 61 n., 223
- Fučík, J., 28, 29 n., 39, 50, 55, 56, 56 n., 57, 60 n., 61 n., 68, 71, 74, 111, 111 n., 112, 113 n., 137, 168, 198, 223, 255
- Gide, A., 36, 36 n., 55, 57, 58, 68, 131, 217
- Girgal, O., 55, 55 n., 56, 206 n., 241 n.
- Goebbels, J.P., 35, 41
- Gor'kij, M. (pseudonimo di A. Peškov), 68
- Götz, F., 20 n.
- Gross, F., 118, 118 n., 180, 181
- Grossman, J., 71, 72, 87 n., 93
- Grünewald, M., 41, 43 n.
- Grygar, M., 61, 63 n., 66, 66 n., 67, 68, 68 n., 70, 71, 72, 74, 103, 107 n., 144, 145, 146, 147, 185, 203 n., 214, 215, 215 n., 224, 226 n.
- Halas, F., 25, 52 n., 53, 53 n., 55, 76 n., 77 n., 86, 87, 89, 90, 90 n., 91, 94, 100, 102, 102 n., 122, 123, 126, 127, 137, 200, 200 n., 212, 215 n., 216, 222, 224 n., 225 n., 254 n., 256
- Hamanová, R., 253, 253 n.
- Hanuš, P., 126
- Hašek, J., 238
- Havel, V., 87 n., 110
- Havlíček, Z., 163 n., 164 n., 240, 240 n., 241 n., 245, 246, 254 n.
- Heisler, J., 125 n., 240, 244, 249
- Henlein, K., 249
- Hlavsa, J., 62
- Hoffmeister, A., 18, 55, 99, 103, 104, 113 n., 118, 118 n., 132 n., 135, 137, 145, 185, 217 n.
- Holan, V., 25, 86, 89, 89 n., 94 n., 109, 200, 200 n., 212, 221 n., 256
- Holub, M., 87
- Honzík, K., 99, 104, 104 n., 105, 105 n., 106, 121, 135, 137, 145, 185
- Honzl, J., 72, 111 n., 113 n., 173, 212, 244
- Hora, J., 18, 28, 29, 30 n., 90, 91, 198, 256
- Horáková, M., 49 n.
- Hořejší, J., 173, 206 n.
- Hrabal, B., 109, 110 n.
- Hrubín, F., 84, 84 n., 88, 89, 89 n., 90, 91, 205 n., 215 n.
- Husák, G., 127 n., 197, 197 n., 198 n., 229
- Hynek, K., 246
- Ibsen, H., 101
- Istler, J., 185 n., 253
- Jariš, M., 83, 83 n.
- Jirásek, A., 69 n., 72
- Jung, C. G., 229 n.
- Jungmann, J., 164
- Kafka, F., 93

- Kalandra, Z., 38, 44, 49 n., 70, 71 n., 80 n., 107, 146, 166 n., 214, 218 n., 223, 229, 241, 241 n., 244
- Kalista, Z., 100
- Kalivoda, R., 26, 26 n., 53, 148, 163, 164, 164 n., 165, 166, 186, 187, 188, 189, 199, 202, 203, 204 n., 208, 213, 215 n., 226, 227, 228, 229, 229 n., 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 239 n., 248, 255, 256, 257, 258
- Kamenev, L. (pseudonimo di L. Rozenfel'd), 37
- Kataev, V., 35
- Kautsky, K., 124
- Keaton, B., 22, 171
- Keržencev, P., 41
- Kirov, S. (pseudonimo di S. Kostrikov), 37
- Klen, J., 62
- Klíma, Ivan, 209 n.
- Klíma, Ladislav, 17, 180, 200 n
- Knapík, J., 73
- Kohout, P., 209
- Kolář, J., 61 n., 77 n., 89, 89 n., 90, 93, 109, 149 n., 150 n., 221 n.
- Kolman, A., 66 n.
- Kopecný, V., 48 n., 56, 73, 81, 82 n., 134 n., 216
- Konrad, K., 33, 34, 35, 112 n., 161, 161 n., 162, 162 n., 255, 257
- Konrád, K., 55, 149
- Kotík, J., 118, 118 n.
- Kott, J., 85
- Král, P., 22 n., 148, 154 n., 166, 167, 167 n., 168, 168 n., 169, 170, 171, 191, 235, 237 n., 239, 244, 246, 247 n., 248
- Krejcar, J., 15 n., 63, 95, 187 n.
- Kroha, J., 223 n., 250 n.
- Kroupa, A., 206 n.
- Krška, V., 74 n.
- Kubišta, B., 43, 135, 193, 194, 254 n.
- Kundera, L., 215 n.
- Kundera, M., 29 n., 85, 86, 87 n., 88, 89, 90, 90 n., 93, 110 n., 125
- Kusák, A., 73, 76
- Lautréamont (pseudonimo di I.L. Ducasse), 129, 155, 155 n., 205, 206, 243
- Le Corbusier (pseudonimo di C.E. Jeanneret-Gris), 27, 150, 155, 187 n., 190
- Lenin (pseudonimo di V. Ul'janov), 33, 36, 40, 68, 97 n., 111, 124, 132, 233 n.
- Levit, P., 52 n.
- Linhart, L., 159, 159 n., 160, 160 n.
- Linhartová, V., 120, 148 n., 175, 176
- Lukács, G., 166, 232
- Lunačarskij, A., 14 n., 33, 35
- Lustig, A., 93, 110 n.
- Luxemburg, R., 97 n.
- Mácha, K.H., 129, 137, 205, 207
- Majakovskij, V., 33, 56, 68, 69 n., 99, 137, 137 n., 220
- Majerová, M., 18, 50, 221 n.
- Mallarmé, S., 183, 206
- Mánes, J., 64, 128, 148, 148 n., 166, 168, 193, 236, 236 n., 237
- Marčok, V., 197, 199
- Marinetti, F.T., 24, 52, 52 n., 96, 153, 254 n.
- Marcuse, H., 229, 238, 238 n.
- Marx, K., 111, 113, 138, 165, 229, 230, 230 n., 231, 232, 233, 233 n., 238
- Masaryk, T.G., 13, 43 n., 79 n.
- Mathesius, B., 36
- Mayerová, M., 149
- Medek, M., 185 n., 246
- Mejerchol'd, V., 36, 39, 98, 217
- Meyer, H., 30, 132 n.
- Mikulášek, O., 87
- Mňačko, L., 109 n., 126, 209
- Mrkvička, O., 64, 64 n., 97, 97 n., 98, 118 n., 150, 152,
- Mukařovský, J., 22, 26, 42, 43, 65 n., 66 n., 139, 161, 162, 163 n., 196, 201, 202, 203, 203 n., 204 n., 217 n., 221 n., 228, 229, 229 n., 242, 254 n.
- Myslbek, J.V., 64
- Nadeau, M., 240 n., 241 n., 254 n.
- Nápravník, M., 237 n., 240
- Nejedlý, Z., 50 n., 69 n., 72 n., 73, 77, 77 n., 134 n., 221
- Němec, J., 110, 210

- Němcová, B., 69 n.
 Neruda, J., 69 n.
 Neumann, S., 61 n.
 Neumann, S.K., 14, 14 n., 15, 16 n., 18, 19, 19 n., 20, 21, 21 n., 27, 28, 30, 30 n., 36, 37, 39, 44, 51, 61 n., 67, 68, 71, 77, 83, 94, 95, 111, 112, 123, 123 n., 125 n., 137, 162 n., 190, 198, 199, 214, 216, 217, 217 n., 220, 221, 223, 257
 Nezval, V., 18, 24, 25, 30 n., 31, 32, 34, 39, 40, 51, 54, 55, 58, 62 n., 70, 71, 72, 73, 76, 76 n., 77, 77 n., 78, 78 n., 79, 81, 82, 82 n., 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 91 n., 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 103 n., 111, 113, n., 115, 117, 119, 122 n., 123, 124, 124 n., 132 n., 135, 137, 141, 142, 145, 149, 152, 160, 162 n., 180, 185, 190, 200, 205 n., 206 n., 207, 211, 212, 214, 216, 218, 223, 225, 229 n., 244, 245, 256
 Novák, L., 118, 121, 122, 160, 161, 161 n., 162, 164, 177
 Novomeský, L., 55, 67, 70, 109, 126, 127 n., 197, 197 n., 198, 198 n., 199, 200 n., 217 n.
 Olbracht, I., 18, 137
 Palacký, F., 164
 Pasternak, B., 33, 35, 86
 Peroutka, F., 44, 54 n., 79, 79 n., 80, 80 n., 81, 223
 Pešat, Z., 66 n., 85, 116, 124 n., 154 n., 203, 203 n., 204, 211, 212
 Petrmichl, J., 84
 Pil'ňjak, B. (pseudonimo di B. Wogau), 35
 Plechanov, G., 35, 138, 139, 232, 257
 Pospíšilová, M., 135 n., 241
 Prampolini, E., 254 n.
 Pudovkin, V., 22, 168
 Pujmanová, M., 50, 221 n.
 Reiman, P., 73
 Řezáč, J., 197, 197 n., 200, 201, 201 n., 202, 260 n.
 Richterová, S., 75 n., 240
 Rimbaud, A., 65 n., 83, 86, 129, 129 n., 155, 205, 205 n., 206
 Rodčenko, A., 99
 Rolland, R., 55, 57
 Rousseau, H., 99, 192
 Šalda, F.X., 60 n., 68 n., 111 n., 123, 123 n., 128, 129 n., 141, 190, 195, 206, 207, 208
 Schulz, M., 84
 Šebek, K., 246
 Seifert, J., 15 n., 18, 19, 20, 28, 51, 51 n., 55, 61 n., 70, 74, 78, 88, 89, 89 n., 90, 91, 91 n., 94, 95, 100, 119, 123, 137, 149, 151, 152, 162 n., 173, 211, 222, 223 n., 256
 Sgall, P., 63 n., 65, 65 n., 66 n., 226 n.
 Šik, O., 108
 Skácel, J., 93
 Škvorecký, J., 92, 109, 110 n.
 Šmejkal, F., 118, 119, 120, 121, 148 n., 175, 175 n., 176, 176 n., 177, 178 n., 179, 260
 Smetana, B., 78
 Šolochov, M., 35
 Šolta, V., 64
 Šostakovič, D., 36, 252
 Špála, V., 13
 Srp, K., 183, 260
 Stalin (pseudonimo di I. Džugašvili), 36, 38 n., 66 n., 68, 72, 81, 82, 84, 85, 89, 109 n., 126, 216, 252
 Štern, J., 60 n., 61, 67 n.
 Štoll, L., 39, 48, 49, 51, 52, 52 n., 53, 53 n., 54, 54 n., 56, 57, 59, 59 n., 60, 60 n., 61, 61 n., 62, 63, 66 n., 68, 71, 72, 73, 74, 76 n., 77, 77 n., 78, 79, 81, 82 n., 86, 88, 89, 91, 91 n., 92, 93, 94, 107, 112, 112 n., 117, 122, 124 n., 125 n., 126, 127, 127 n., 133, 145, 146, 147 n., 159, 159 n., 171, 173, 174, 185, 199, 200, 203, 215, 215 n., 216 n., 221 n., 222, 224, 224 n., 226 n., 253, 254 n., 255, 257, 258
 Štyrský, J., 18, 29, 40 n., 64, 67, 100, 102, 102 n., 118 n., 123, 141, 181, 183, 198, 218, 229 n., 244

- Šumjackij, B., 41
- Sus, O., 21 n., 24, 66, 71 n., 93, 94, 96, 97, 97 n., 107, 112 n., 113, 115, 125 n., 140, 141, 142, 142 n., 143, 154 n., 158, 163, 170, 172, 172 n., 203 n., 213, 215n., 229 n., 233
- Švankmajer, J., 63 n., 260 n.
- Tatarka, D., 72
- Tauber, J., 51 n., 60 n., 73, 77, 77 n., 81, 91 n., 122, 122 n., 123, 123 n., 124, 124 n., 135, 137, 145, 147, 224, 225, 226 n.
- Teige, K., 13, 14, 15, 16, 17, 17 n., 18, 19, 20, 20 n., 21, 22, 22 n., 23, 24, 24 n., 25, 26, 27, 27 n., 28, 29, 29 n., 30, 30 n., 31, 32, 32 n., 33, 33 n., 34, 35, 36, 36 n., 37, 38, 39, 39 n., 40, 40 n., 41, 42, 42 n., 43, 43 n., 44, 47, 47 n., 48, 48 n., 49, 49 n., 50, 51, 52, 52 n., 53, 53 n., 54, 54 n., 55, 55 n., 56, 56 n., 57, 58, 59, 60, 60 n., 61, 61 n., 62, 62 n., 63, 63 n., 64, 64 n., 65, 65 n., 66, 66 n., 67, 67 n., 68, 68 n., 69 n., 70, 71, 71 n., 72, 74, 75, 76, 77, 77 n., 78, 78 n., 79, 80, 80 n., 81, 83, 85, 87 n., 91, 92, 94, 95, 96, 97, 97 n., 98, 100, 101, 102, 102 n., 103, 104, 105, 105 n., 106, 107, 108 n., 110, 111, 111 n., 112, 112 n., 113, 113 n., 114, 115, 116, 117, 118, 118 n., 119, 120, 121, 122, 123, 123 n., 124, 124 n., 125, 125 n., 126, 127, 128, 129, 129 n., 130, 131, 131 n., 132, 132 n., 133, 134, 135, 135 n., 136, 136 n., 137, 138, 138 n., 139, 140, 140 n., 141, 141 n., 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 148 n., 149, 150, 150 n., 151, 152, 152 n., 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 160 n., 161, 161 n., 162, 162 n., 163, 163 n., 164, 164 n., 165, 166, 166 n., 167 n., 168, 168 n., 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 176 n., 177 n., 178, 178 n., 179, 180, 181, 182, 182 n., 183, 183 n., 184, 184 n., 185, 185 n., 186, 187, 187 n., 188, 189, 190, 191, 191 n., 192, 192 n., 193, 193 n., 194, 195, 195 n., 196, 197, 198, 199, 200, 201, 201 n., 203, 204, 204 n., 205, 206, 206 n., 207, 207 n., 208, 211, 212, 214, 216, 217, 218, 218 n., 219, 220, 221, 221 n., 222, 223, 223 n., 224, 224 n., 225, 226, 226 n., 228, 229, 229 n., 230, 230 n., 231, 232, 233, 233 n., 234, 235, 236, 236 n., 237, 237 n., 238, 238 n., 239, 240, 240 n., 241, 241 n., 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 253 n., 254, 254 n., 255, 255 n., 256, 256 n., 257, 257 n., 258, 259, 260, 261
- Tikal, V., 185 n.
- Tichý, F., 176
- Tito (pseudonimo di J. Broz), 68
- Toyen (pseudonimo di M. Čermínová), 18, 40 n., 64, 185 n., 218, 221 n., 240, 244
- Trefulka, J., 93
- Tret'jakov, P., 36, 217
- Trockij, L. (pseudonimo di L. Bronštejn), 37, 38, 38 n., 67, 68, 97 n.
- Tyl, J.K., 69 n.
- Urx, E., 112 n., 255, 257, 258
- Utrillo, M., 15 n.
- Václavek, B., 18, 32 n., 50, 51, 52 n., 55, 56 n., 70, 111, 111 n., 112 n., 113 n., 117, 117 n., 121, 137, 141, 147, 161, 162, 172 n., 216, 255, 256, 256 n., 257, 257 n., 258
- Vaculík, L., 209
- Vančura, V., 18, 28, 55, 86, 91, 113 n., 162, 212, 217 n., 256
- Vasil'ev, G., 35
- Vasil'ev, S., 35
- Verlaine, P., 68 n., 83, 205, 205 n., 206, 206 n., 207
- Vertov, D. (pseudonimo di D. Kaufman), 22
- Vlašín, Š., 53 n., 59, 197 n., 255
- Vohryzek, J., 87
- Voskovec, J., 18, 144 n., 187 n., 211, 212
- Voskovec, P., 240
- Werich, J., 18, 144 n., 212, 238
- Wolker, J., 16 n., 18, 20, 51, 52, 52 n., 53, 54, 54 n., 57, 61, 61 n., 68, 77, 78, 82,

- 93 n., 95, 98, 100, 112, 122 n., 123,
124, 124 n., 137, 141, 148 n., 171,
172, 173, 173 n., 174, 190, 222, 223,
254 n., 256
- Zahradníček, J., 109,
Žák, L., 63, 64, 72, 138
Závada, V., 25, 52 n., 55, 256
Závodský, A., 172, 173
- Ždanov, A., 32, 49, 68, 88 n., 93, 126
Zinov'ev, G. (pseudonimo di G. Apfel-
baum), 37
Zizler, J., 63 n.
Zoščenko, M., 67
Zrzavý, J., 13, 41, 43, 99, 176, 187 n.
Zykmund, V., 154, 154 n., 155, 156, 157,
158, 162, 177, 235

Abstract

Karel Teige (1900-1951) was one of the main theorists of the Czechoslovak avant-garde. His work is tightly connected to all the most important cultural contributions that have enriched the Czechoslovak Republic in the first half of the Twentieth century. His activity spread from literature to figurative arts, to cinema and architecture, and he was also highly interested in contemporary political thought. Teige had established contacts with many of his contemporary European intellectuals, and after founding the avant-garde movement of Poetism together with Jaroslav Seifert and the other members of the Devětsil, he contributed to the spreading of Constructivism and of the new European and Soviet culture in Prague. He then collaborated with the Prague Linguistic Circle and finally entered the Czechoslovak Surrealist Group. Since he considered himself a Marxist, he had strong conflicts with the representatives of Czechoslovak Pragmatic Liberalism, such as Ferdinand Peroutka and Karel Čapek. A main turn in his life happened at the end of the Thirties, when the leftist Czechoslovak artistic community was shaken by strong ideological contrasts, due to the emerging of a local version of Stalinism, that affected some of its representatives. Some of these disputes, such as the campaign against the so-called Formalism and that against intellectual dissent, had a direct effect on Teige himself.

It is important to remember that for many years it was impossible to express positive opinions about Teige, due to the *damnatio memoriae* that was launched against him by the representatives of official culture soon after his death. It was only in the Sixties that his name was gradually culturally rehabilitated. The present book is dedicated to the main steps of this rehabilitation process.

The first part of the book follows the evolution of Teige's thought from the foundation of President Masaryk's "First Republic" in 1918 to the Nazi invasion in 1939. The most important moments and polemics in his life, in particular the passage from Poetism to Surrealism and his peculiar interpretation of Soviet culture, are analysed in details. His problems with the affirmation of totalitarian regimes in Europe are under specific focus, in particular the defamation campaign against him in the years following the seizure of power by the Communists in Prague in February 1948.

The central part of the book is dedicated to the Fifties, the harshest years of Czechoslovak Stalinism, when Teige's heritage was present only in unofficial circuits and in a few limited circles. He was first remembered in memoirs writ-

ten by artists and intellectuals who had known him personally, who started to change his profile as “black sheep” and “fake Marxist” that the Czechoslovak Stalinist regime had shaped for him.

The final part has its focus in the gradual rediscovery of Teige’s thought. This happened in the Sixties, together with the new publication of some of his most important works, which had been forbidden on the Czechoslovak market. His links with Structuralism, the Surrealist art, European culture in general – and, in particular, French and Russian culture – therefore came to light again. In the final chapter, the last effects of this long and rich editorial rediscovery are analysed, together with the ways in which Czechoslovak culture was gradually put under rigid political control soon after the invasion of the Warsaw Pact troops in August 1968.

Teige’s cultural thought, his anthropocentric Marxism, his project for a modern, free and international art became, during the Sixties, inspirational for many representatives of the Czechoslovak progressive culture. His thought helped to strengthen the so-called Prague Spring, that in 1968 tried to create in Czechoslovakia a society based on Socialist values as well as on the total respect of human rights and on the freedom of cultural, civil and intellectual life.