

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 lauréatamontiana, 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 Václavek, 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 *zamyšlj 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 "burocrazia 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 "Praha-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, "Pražsko-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 battaglierie 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 sembrino 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.