

“Una parola magica e ammaliante”.

Il surrealismo ceco nei primi anni del dopoguerra

Alessandro Catalano

[eSamizdat (I), pp. 73–85]

FORSE neppure in Francia il surrealismo ha ricoperto in tutto il Novecento un ruolo così centrale come nella letteratura ceca. Il movimento ceco infatti non è rimasto legato al periodo d'oro del surrealismo classico degli anni Trenta, ma ha attraversato anche nei decenni successivi varie trasformazioni, passando dalla clandestinità della guerra mondiale a quella del periodo socialista, per poi riemergere nel corso degli anni Sessanta e ritornare infine alla clandestinità nei decenni della normalizzazione. In virtù del rifiuto di ogni coinvolgimento nella cultura ufficiale, tutte le esperienze culturali alternative, e il surrealismo in primo luogo, hanno acquistato un notevole “credito morale” che in parte (anche se spesso avendone perso i presupposti) sopravvive ancora oggi. Alla luce della frammentaria e spesso imprecisa ricezione del surrealismo ceco in Italia, per qualcuno può essere sorprendente scoprire che a Praga il movimento surrealista esiste tuttora e pubblica con stupefacente regolarità la rivista *Analogon*. Al termine di un lungo periodo in cui la produzione del gruppo si era ridotta a cliché surrealisti poco convincenti, il movimento ceco ha peraltro di recente ritrovato nuova linfa nelle geniali opere cinematografiche del regista Jan Švankmajer¹.

Per comprendere la centralità del movimento nella letteratura ceca nel secolo scorso bisogna ripercorrerne, almeno sommariamente, la storia e analizzare le cause che hanno portato molti artisti a identificare il surrealismo con l'ultima tappa di quel rinnovamento artistico avviato all'inizio del Novecento dai vari percorsi dell'arte moderna². In particolare non si può prescindere da quello che è stato forse il periodo d'oro del surrealismo ceco, il dopoguerra. Forse anche per via dell'interru-

zione forzata a cui il movimento era stato costretto alla fine degli anni Trenta, erano in molti coloro che alla fine della guerra identificavano nell'inconscio e nelle pulsioni la molla dell'arte futura. Alla tradizione surrealista si richiameranno infatti non soltanto il gruppo surrealista vero e proprio, ma, in forme diverse, anche tutti coloro che intendevano rilanciare la spinta propulsiva dell'arte moderna. Il futuro guru dell'underground, Zbyněk Fišer (poi noto soprattutto con lo pseudonimo Egon Bondy), non ha quindi esagerato più di tanto sostenendo che “il surrealismo ha significato per il ventesimo secolo la stessa cosa che il romanticismo per il diciannovesimo”³. In un altro testo lo stesso Bondy ha scritto che il surrealismo “era allora ancora una parola magica e ammaliante, una di quelle come ce ne sono poche nella storia”⁴. La grande attrattiva esercitata sulle giovani generazioni è ben testimoniata anche da una frase del 1946 del pittore e grafico Libor Fára: “sul binario mi aspettava un treno bellissimo e straordinario: l'Orient Express del surrealismo”⁵. Non può quindi stupire più di tanto che proprio dal big bang del surrealismo, dal confronto con quell'esperienza e dal suo superamento si siano sviluppate, oltre alla produzione dei membri del nuovo gruppo surrealista, alcune delle tendenze più interessanti della cultura ceca del Novecento: durante la guerra la *Skupina 42*, subito dopo il neopoesimo di Hrabal e Marysko, il realismo totale di Bondy e l'esplosionalismo di Boudník.

Per comprendere quanto avverrà negli anni Cinquanta è necessario, pur brevemente, analizzare la storia dei rapporti tra cultura e politica negli anni Venti e Trenta. Se già il superamento della poesia proletaria e il passag-

¹ Si veda in italiano il catalogo *Jan Švankmajer*, Bergamo 1997.

² Per un primo orientamento nel surrealismo ceco si veda il ricco catalogo *Český surrealismus 1929–1953*, Praha 1996.

³ E. Bondy, “Teige”, *Jarmark umění*, 1994, 9, pp. 19–20.

⁴ E. Bondy, *Prvních deset let*, Praha 2002, p. 17.

⁵ A. Nádvořníková, “Surrealistický okruh kolem sborníků Znamení zvěrokruhu a Objekt 1 a 2”, A. Nádvořníková, *K surrealismu*, Praha 1998, p. 142.

gio al poetismo avevano reso problematico, almeno a partire dalla metà degli Venti, il rapporto tra avanguardia e partito comunista, è solo nel decennio successivo che la posizione del surrealismo si farà traballante. Alle prese con la dura lotta per la salvaguardia della propria autonomia dai partiti comunisti, che puntavano in modo ormai molto chiaro a un controllo totale della cultura di sinistra, il surrealismo francese aveva mantenuto sempre una certa distanza dall'impegno politico vero e proprio⁶. Nel I Congresso degli scrittori sovietici del 1934, che aveva lanciato lo slogan del realismo socialista⁷, Ždanov aveva del resto violentemente attaccato tutta la cultura occidentale: “sono caratteristici della decadenza e della putrefazione della cultura borghese i trionfi del misticismo e del clericalismo, l'infatuazione per la pornografia, mentre i personaggi “importanti” [...] sono oggi ladri, poliziotti privati, prostitute, teppisti”⁸. Fa parte dei paradossi dell'epoca che, poco dopo l'espulsione dal partito comunista francese di Breton ed Éluard, il neonato gruppo surrealista ceco continuasse a esaltare nel suo manifesto programmatico del 1934 il “proletariato vittorioso” e la lotta “realmente rivoluzionaria” del materialismo dialettico⁹. Alla luce dei contrasti successivi non può non stupire che nel 1935 il quotidiano comunista *Rudé právo* commentasse una conferenza di Breton ed Éluard a Praga con il sorprendente titolo “La vera poesia lotta contro il sistema capitalista”¹⁰. La fase di grande impegno degli intellettuali a favore della pace, culminato nella formazioni dei fronti di sinistra e nel Congresso degli scrittori per la difesa della cultura (nel corso del quale era stato peraltro impe-

dito a Breton e Nezval di prendere la parola), aveva fatto sì che, nonostante tutti i segnali preoccupanti che giungevano da Mosca, l'avanguardia ceca invitasse a votare anche alle elezioni del 1935 per i candidati del partito comunista¹¹. In Cecoslovacchia gli stessi teorici comunisti tendevano del resto a sottolineare la necessità della concorrenza fra esperienze estetiche diverse¹². L'evidente frattura all'interno della cultura di sinistra, sancita in Francia dal manifesto “Quando i surrealisti avevano ragione”¹³, era stata attutita dal maggiore coinvolgimento politico degli intellettuali cechi, tant'è vero che i surrealisti cechi alla fine avevano rifiutato di aderire all'iniziativa¹⁴. Lo scontro definitivo sarebbe stato legato, oltre che alle vicende di Spagna, all'inizio della stagione dei grandi processi politici in Russia¹⁵. Fin troppo espliciti da questo punto di vista sono due acuti pamphlet di Z. Kalandra (ex redattore di *Tvorba* e uno dei teorici più sensibili dei surrealisti) e J. Guttman dedicati alla meccanica dei processi: *Odbalené tajemství moskevského procesu* [I segreti svelati del processo di Mosca, 1936] e *Druhý moskevský proces* [Il secondo processo di Mosca, 1937]¹⁶. Non a caso proprio attorno alle vicende moscovite si era svolto il celebre episodio dello scioglimento della “banda” surrealista, deciso unilateralmente da Nezval con una nota pubblicata sui giornali l'11 marzo del 1938¹⁷. Teige aveva risposto alle numerose critiche con il suo lucidissimo *Surrealismus controcorrente*, nel quale aveva rivendicato “che la libera critica e il confronto democratico tra le diverse ideologie e dottri-

⁶ Si vedano a questo proposito l'ormai classico M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano 1972, e A. Bréton, *Manifesti del surrealismo*, Torino 1987.

⁷ Per quanto riguarda le origini del termine si veda la ricostruzione di V. Strada, “Il realismo socialista”, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. III Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino 1991, pp. 5–32.

⁸ *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di G. Kraiski, introduzione di V. Strada, Bari 1967, p. 9.

⁹ Le traduzioni italiane del “Primo manifesto del Surrealismo in Cecoslovacchia” e del “Secondo Manifesto del Surrealismo in Cecoslovacchia” (pubblicato soltanto molti anni più tardi) sono contenute in V. Nezval, “Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia”, a cura di D. Amici Burato, *Tèchne*, 1989, 3, pp. 9–22; per la corrispondenza con il fondatore del gruppo francese si veda A. Breton – V. Nezval, “Lettere sul surrealismo in Cecoslovacchia”, *Ibidem*, pp. 23–32. Per le versioni originali si veda V. Nezval, *Dtlo*, XXV, Praha 1974, pp. 71–78, 154–158.

¹⁰ M. Nadeau, *Storia*, op. cit., pp. 358–359. Il quotidiano comunista *Haló noviny* aveva addirittura intervistato i due poeti, *Ibidem*, pp. 359–363.

¹¹ Ancora nell'autunno del 1934 era stato del resto possibile stampare l'interessante *Surrealismus v diskusi*, a cura di K. Teige e L. Štoll, Praha 1934.

¹² Si veda la pubblicazione dell'intervento di Bucharin al congresso moscovita e degli articoli di Konrad e Teige in *Socialistický realismus*, Praha 1935.

¹³ M. Nadeau, *Storia*, op. cit., pp. 371–379.

¹⁴ K. Teige, “Surrealismo contro corrente”, K. Teige, *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo. 1934–1951*, Torino 1982, pp. 146–147.

¹⁵ M. Flores, *L'immagine dell'Urss. L'Occidente e la Russia di Stalin (1927–1956)*, Milano 1990, pp. 261–283.

¹⁶ Sono stati ristampati di recente in Z. Kalandra, *Intelektuál a revoluce*, Praha 1994, pp. 220–237, 238–245.

¹⁷ M. Drápala, “Iluze jako osud. K vývoji politických postojů Vítězlava Nezvala”, *Soudobé dějiny*, 1996 (II), pp. 190–194 (la citazione tratta da una lettera all'amante è a p. 193; in un'altra lettera Nezval la ringrazia di averlo aiutato a “liberarsi dall'abbraccio delle sette”). Si veda anche la dura risposta di Breton in cui, oltre a rifiutare sia le “dimissioni” di Nezval che lo “scioglimento del gruppo”, rifiutava “risolutamente” le poesie di Nezval di ispirazione patriottico-proletaria, A. Breton – V. Nezval, “Lettere”, op. cit., p. 31.

ne socialiste non danneggia la questione dell'unificazione del campo socialista e che questa è l'unica strada che può condurre a un fronte comune delle forze progressiste¹⁸. Alla fine nemmeno gli intellettuali cechi erano riusciti a non schierarsi nel processo di polarizzazione in atto, che aveva portato i surrealisti francesi al famoso slogan "né la vostra guerra né la vostra pace!"¹⁹.

L'esperienza surrealista e il rifiuto di partecipare alla vita culturale mutilata del periodo bellico (in questo senso Teige, criticando le teorie di Chalupecký, aveva espresso forti critiche nei confronti dell'atteggiamento assunto in quegli anni dagli artisti della Skupina 42)²⁰ avevano alimentato una sorta di mito del surrealismo e, durante e dopo la guerra, si erano formati in Cecoslovacchia diversi gruppi, che, in modo indipendente l'uno dall'altro, si richiamavano all'opera del gruppo surrealista²¹. Al termine di una fase di intensi contatti erano nati dei raggruppamenti più stabili: a Brno si era formata la Skupina RA, che avrebbe pubblicato due interessanti almanacchi (*A zatímco válka* [E mentre la guerra, 1946] e *Skupina RA* [Gruppo RA, 1947]); a Praga, anche grazie alla mediazione di Teige²², avevano iniziato a incontrarsi sempre più spesso coloro che si rifacevano all'esperienza surrealista²³. Per la morte di alcuni protagonisti (di Štyrský in primo luogo), le emigrazioni (nel marzo del 1947 la Toyen e J. Heisler sarebbero partiti per Parigi per organizzare una mostra e non sarebbero

più tornati)²⁴ e il rinnegamento più o meno totale dell'esperienza dell'avanguardia da parte di altri membri (al famoso caso di Nezval si erano aggiunti quelli altrettanto dolorosi di Honzl, Burian e Biebl), a rappresentare il legame con l'attività prebellica restava ormai di fatto il solo Karel Teige²⁵. Nonostante una lettera al partito comunista in cui si rammaricava delle sue polemiche degli anni 1937–1938, ammettendo che "le posizioni politiche espresse in *Surrealismo contro corrente* erano del tutto false"²⁶, i rapporti di Teige con gli intellettuali comunisti si erano fatti nuovamente tesi, tanto che nei suoi primi articoli del dopoguerra si possono trovare accenni al pericolo che nella cultura potesse sopravvivere uno "spirito contaminato da questi bacilli fascisti"²⁷. Anche se, almeno in forma semiufficiale, proprio Teige aveva fatto per primo il tentativo di ricostruire un gruppo surrealista unitario, proprio la sua parziale diffidenza e il totale rifiuto della Toyen avevano impedito, nonostante un incontro tenutosi nel febbraio del 1947, un maggiore avvicinamento alla Skupina RA²⁸. Un'impulso notevole allo sviluppo delle attività dei surrealisti era venuto dalla grande mostra *Le surréalisme en 1947. Exposition Internationale du Surréalisme présenté par André Breton et Marcel Duchamp* che, grazie alla mediazione di Heisler e Teige, era infine approdata, seppur in forma ridotta, a Praga²⁹. Nonostante i dubbi sulla qualità del-

¹⁸ K. Teige "Surrealismo", op. cit., pp. 107–155 (per la citazione a p. 127).

¹⁹ M. Nadeau, *Storia*, op. cit., p. 417.

²⁰ Nel 1946 Teige, in un passo, poi eliminato, di un articolo in cui cercava di fornire un'interpretazione generale del destino dell'avanguardia, citava con evidente soddisfazione una frase di L. Kundera: "è diventata una specie di avanguardia ufficiale del protettorato", K. Teige, *Osvobodování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let* [Výbor z díla III], Praha 1994, p. 505. A testimonianza di un rapporto teso con le altre correnti dell'epoca, Teige, in un altro passo poi ommesso, aveva criticato duramente anche l'interpretazione data da Chalupecký del "neorealismo" della Skupina 42 come "segno della fine dell'epoca moderna", Ibidem, p. 506.

²¹ Sulle attività dei surrealisti in questi anni si veda il recente lavoro di S. Dvorský, "Z podzemí do podzemí. Český postsurrealismus čtyřicátých až šedesátých let", in *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001, pp. 77–87.

²² Teige già il 22 maggio 1945 aveva invitato Tikal a partecipare con Lorenc e Istler a un incontro per "la riorganizzazione del gruppo surrealista", Ibidem, p. 91. La mediazione di Teige è riconosciuta da tutti i partecipanti; si veda in proposito anche E. Bondy, "Teige", op. cit., p. 19.

²³ Come giustamente nota Dvorský non mancavano però le tendenze "disintegratrici", come la diffidenza di Teige e dei praghensi nei confronti della Skupina RA o i dissidi tra i singoli protagonisti, S. Dvorský, "Z podzemí", op. cit., pp. 91–93.

²⁴ I due avrebbero da quel momento fatto parte del gruppo surrealista francese. A entrambi sono stati dedicati di recente importanti lavori che hanno offerto un quadro complessivo della loro arte. Sul ruolo di Heisler nella preparazione della rivista dei surrealisti francesi Néon si veda A. Nádvořníková, "Revue Néon a Jindřich Heisler", A. Nádvořníková, *K surrealismu*, op. cit., pp. 99–104; per la sua opera poetica e molte informazioni su di lui il recente J. Heisler, *Z kasemat spánku*, Praha 1999; e infine per la Toyen il catalogo *Toyen*, a cura di K. Srp, Praha 2000.

²⁵ Dopo l'episodio dell'unilaterale scioglimento da parte di Nezval, il gruppo si era riformato, aveva accolto nuovi membri (tra cui Heisler), ma era stato costretto a ritirarsi dalla scena ufficiale in seguito alla persecuzione dei nazisti nei confronti dell'arte moderna. L'isolamento di Teige e la sua "noia" esistenziale negli anni del protettorato è testimoniata ad esempio dalle lettere inviate nell'agosto del 1944 a Marie Pospíšilová, V. Effenberger, "Vývojová cesta", K. Teige, *Osvobodování*, op. cit., pp. 600–664 (la citazione è a p. 616).

²⁶ V. Effenberger, Ibidem, p. 616. Nei mesi successivi Teige aveva sviluppato un notevole attivismo in campo editoriale (tra cui un dettagliato programma editoriale di una collana di teoria dell'arte – Orloj – presso l'editore Girgal) e aveva intrapreso la carriera accademica, cercando di ottenere, su incitamento di Mukařovský, il dottorato in filosofia.

²⁷ K. Teige, "Entartete Kunst", K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., Torino 1982, p. 270.

²⁸ V. Effenberger, "Vývojová cesta", op. cit., pp. 633–634.

²⁹ A. Nádvořníková, "Výstava Mezinárodní surrealismus", A. Nádvořníková, *K surrealismu*, op. cit., pp. 89–97.

le opere esposte³⁰, le affollate iniziative organizzate in concomitanza con la mostra *Mezinárodní surrealismus* avevano rappresentato un momento importante nella riorganizzazione del movimento e avrebbero offerto a Teige numerose occasioni di presentare la sua interpretazione dell'evoluzione storica del surrealismo e illustrare la sua concezione dell'arte e dell'opera moderna surrealista come creazione di un "nuovo mito" nella società moderna³¹.

Questa promettente espansione del surrealismo si era interrotta bruscamente nel febbraio del 1948, quando i comunisti avevano preso il potere e Teige era precipitato in una fase di totale disperazione:

forse a Praga, almeno per il momento, la situazione non è del tutto disperata e si può ancora lavorare. Ma mi fanno orrore il pensiero e la sensazione di essere ora del tutto, ma proprio del tutto solo. Della mia generazione si sono quasi tutti rincretiniti o si sono venduti... Sono ormai uno straniero. Non si tratta nemmeno del fatto che io mi sia isolato o sia stato isolato: qui non c'è nessuno da cui mi potrei isolare, visto che c'è solo il deserto³².

Dopo il 1948 l'aggressiva politica culturale del partito comunista avrebbe infatti costretto molti autori, politicamente vicini alle posizioni del partito, a schierarsi e definire la propria idea rispetto alle nuove richieste che venivano avanzate agli artisti. Particolarmente delicata era la posizione di coloro che avevano fatto parte dell'avanguardia: alcuni avrebbero cercato di far convivere certi tratti di quell'esperienza con il realismo socialista (Nezval, Hoffmeister e Biebl, gli architetti Kroha e Fragner, i registi Honzl e Burian), altri sarebbero stati sempre più marginalizzati (Teige, Seifert, Weil, i registi Radok e Frejka), altri ancora sarebbero emigrati (oltre alla Toyen, l'architetto Krejcar, l'attore Voskovec). Con il ridimensionamento dell'arte a mero strumento d'azione sociale non mancavano naturalmente forti difficoltà che per molti autori si trasformarono in una vera e propria

impossibilità di armonizzare pressioni troppo diverse tra loro e porteranno anche a suicidi e morti misteriose (i casi più famosi sarebbero stati quelli di Machov, Biebl e Frejka). Con la solita lucidità interpretativa Teige aveva subito compreso cosa stava accadendo:

la personalità e la vita personale non contano niente, l'uomo deve essere una rotella in un ingranaggio... Di tutto ciò che ci siamo ripromessi non si realizzerà nulla, il mondo si è diviso in due blocchi che si devono scontrare. Del nostro mondo – per quanto riguarda l'arte – non restano nemmeno le macerie e magari solo alla fine del secolo tornerà l'epoca in cui l'arte, senza la quale non siamo in grado di vivere, avrà di nuovo da qualche parte il diritto di esistere. Oggi si sta estinguendo³³.

A giudicare da una lettera inviata da Heisler a F. Kiesler sembra del resto che anche Teige, che non poteva più pubblicare nulla, fosse sul punto di emigrare: "Teige è sempre in Cecoslovacchia, e visto che non ho nessuna notizia, non so quando partirà"³⁴. L'impossibilità di pubblicare anche i lavori già pronti e il ripiegarsi sul lavoro teorico (Teige stava allora scrivendo quella che sarebbe dovuta diventare la sua opera teorica principale, *La fenomenologia dell'arte moderna*, e che invece sarebbe rimasta incompiuta)³⁵ ci danno la misura del suo isolamento quasi completo. Il 22 febbraio del 1950 Teige scriverà a un amico:

chi sono questi nemici, non lo so: tutti questi divieti, questi rifiuti dei miei lavori e tutte le esclusioni sono sempre avvenuti in forma anonima e segreta, non sono mai riuscito a sapere la verità... sono infatti convinto che nessuno di questi anonimi che continuano a tramare nell'ombra contro di me, conosce nulla della mia passata attività pubblica e non ha letto nemmeno una riga di quello che ho scritto, proprio come io non so nulla di loro... E senza voler negare i contrasti a cui si è giunti, come sai, nel 1937, penso tuttavia che in fin dei conti la mia attività dal 1918 è stata più favorevole al partito che dannosa³⁶.

I protagonisti dell'avanguardia erano peraltro diventati gli obiettivi preferiti degli attacchi degli intellettuali comunisti³⁷, come dimostra un esemplare articolo del

³⁰ Si veda ad esempio la lettera di Teige a Marie Pospíšilová del novembre del 1947, V. Effenberger, "Vývojová cesta", op. cit., pp. 641–642.

³¹ Si veda la prefazione del catalogo, K. Teige, "Mezinárodní surrealismus", K. Teige, *Osvobozování*, op. cit., pp. 321–335; il testo letto all'inaugurazione della mostra, Ibidem, pp. 543–553; il testo letto al dibattito sul surrealismo organizzato dalla Umělecká beseda il 2 dicembre 1947 (in cui Teige aveva sostenuto che il surrealismo si trovava a metà strada tra i poli del neorealismo esistenzialista e l'arte astratta, cioè che il surrealismo rappresentava il vertice di un ideale triangolo puntato verso il progresso), Ibidem, pp. 553–561 (soprattutto p. 554); e la "Dichiarazione unitaria dei relatori della serata sul surrealismo", Ibidem, pp. 561–562.

³² È un passo di una lettera di Teige a Marie Pospíšilová del 15–16 febbraio del 1948, V. Effenberger, "Vývojová cesta", op. cit., p. 644.

³³ È un passo di una lettera di Teige a Marie Pospíšilová del 20–21 giugno del 1948, V. Effenberger, Ibidem, p. 645.

³⁴ La lettera è datata 17 maggio, J. Heisler, *Z kasemat spánku*, op. cit., p. 328. L'intenzione di pubblicare le proprie opere in Svizzera e poi di trasferircisi è riportata anche da M. Herda, S. Dvorský – J. Zúmr, "Karel Teige v archivech Státní bezpečnosti", *Jarmark umění*, 1996, 11–12, p. 4.

³⁵ Per dei passi scelti in italiano di quanto rimasto dell'opera si veda K. Teige, "Appunti per una fenomenologia dell'arte moderna", K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., pp. 278–315.

³⁶ V. Effenberger, "Karel Teige", V. Effenberger, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění*, Praha 1969, pp. 185–222 (la citazione è a p. 221).

³⁷ V. Effenberger, "Vývojová cesta", op. cit., pp. 653–654.

poeta Ivan Skála, che aveva duramente criticato tutta l'avanguardia, definendola "ben capace di cogliere le sensazioni e gli umori dei borghesi sentimentali... ma ha perso il suono davanti alla realtà dell'oggi". Secondo Skála, Kolář era stato "progressivamente guastato dall'ideologia borghese", Blatný non era altro che "un viziato sognatore borghese" e i surrealisti, soprattutto Teige e L. Kundera, si erano ormai trasformati in "una setta clandestina"³⁸. La definitiva stalinizzazione della cultura ceca era stata poi sancita, com'è noto, dalla Conferenza sulla poesia del 22 gennaio del 1950 in cui Ladislav Štoll aveva tenuto il suo famoso (e spesso ironizzato) intervento *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* [Trent'anni di lotte per la poesia socialista ceca]³⁹. Uno degli obiettivi principali di Štoll era stato proprio Teige, che "sotto le mentite spoglie di frasi di sinistra" aveva cercato già all'inizio degli anni Venti di "togliere alla giovane e forte poesia che stava nascendo, la sua funzione sociale rivoluzionaria, di sviarla verso la piattaforma di un cosmopolitismo edonista di matrice borghese"⁴⁰. Il poetismo veniva definito come un movimento caratterizzato da "nichilismo settario" e da "spirito rivoluzionario piccolo borghese", pieno di "pseudopensieri meccanicisti, formalisti e cosmopoliti", mascherati in modo sempre più abile "con una terminologia marxista" e con "citazioni trockiste e buchariniane"⁴¹. A proposito di Nezval si notava che era caduto "sempre più giù nella schiavitù spirituale teorica dell'influenza di Teige per poi finire, assieme a gente del tipo di Štyrský e Toyen, Brouk e Krejcar, nelle melme della mistica surrealista di stampo freudiano"⁴². Solo all'apparire dello spirito purificatore dello stalinismo, secondo Štoll, Teige era stato smascherato e aveva avuto allora inizio la battaglia per il destino di Nezval, inizialmente "irretito dagli intrighi trockisti" e soggetto all'influenza di Breton. Battaglia che poi sarebbe culminata con il "risveglio" di Nezval e lo scioglimento del gruppo surrealista⁴³.

L'attacco di Štoll aveva reso molto più esplicite le critiche fino ad allora mai espresse in modo così chiaro

e Teige aveva cercato di scrivere a Štoll, rivendicando il proprio ruolo nello sviluppo della poesia proletaria e la logicità del passaggio di molti autori al poetismo. Štoll aveva però ribattuto che le precisazioni di Teige non cambiavano nulla nel quadro da lui tracciato e che il suo ruolo era stato enorme nel provocare confusioni nel campo progressista. La risposta di Štoll e la pubblicazione del suo libro avevano infine costretto Teige a inviargli una vera e propria autocritica: dopo aver riconosciuto le proprie titubanze e confusioni e ricordato la lettera inviata al partito subito dopo la liberazione, Teige si rammaricava "sinceramente" di essersi "trovato per propria colpa nel 1937-1938 in conflitto con la stampa comunista". Teige spiegava poi la sua decisione di ritirarsi definitivamente dalla vita pubblica e di aver compreso che le proprie "immature teorie politiche" andavano neutralizzate "avendo fiducia nella direzione politica del partito"⁴⁴. Nemmeno questo aveva però mutato la situazione: la conferenza del resto aveva solo sancito anche in campo letterario l'inizio di quella caccia ai nemici ben descritta dallo slogan "l'arte progressista – arma indistruttibile della pace"⁴⁵.

L'atmosfera stava del resto cambiando in tutta la Cecoslovacchia. In campo artistico si sarebbe rivelata emblematica la vicenda di J. Seifert che, all'inizio del 1949 era stato protagonista assieme a V. Holan di un banale diverbio in birreria con alcuni intellettuali comunisti nel corso del quale aveva pronunciato la famosa frase "preferisco vedere un poeta francese vomitare che uno sovietico cantare"⁴⁶. Il poeta Taufer aveva riportato l'accaduto alla segreteria del comitato centrale del partito e la vicenda aveva assunto dimensioni preoccupanti: non è certo un caso che, quando nel gennaio del 1950 Štoll aveva letto la sua celebre lezione, proprio la poesia di Halas e quella di Seifert erano state scelte come simboli di due tendenze degenerative diverse, ma altrettanto

³⁸ I. Skála, "K situaci soudobé české poezie", *Tvorba*, 1949 (XVIII), pp. 207-208, ora in *Z dějin českého myšlení o literatuře. Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*, 2, Praha 2002, pp. 113-118.

³⁹ L. Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, Praha 1950.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 48.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁴² *Ibidem*, p. 86.

⁴³ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁴ Le lettere a Štoll del 10 aprile 1950 (con la risposta di Štoll del 21 maggio) e del 26 maggio sono state pubblicate sia secondo gli originali L. Štoll, *Z kulturních zápasů. Vzpomínky – rozhovory – portréty – stati – korespondence*, Praha 1986, pp. 249-264) che, con le indicazioni delle varianti, sulla base delle bozze conservate nell'archivio di Teige, K. Teige, *Osvobodování*, op. cit., pp. 581-593.

⁴⁵ Dal titolo di un articolo di J. Glazarová, "Pokrokové umění – nezničitelná zbraň míru", *Tvorba*, 1950 (XIX), pp. 1194-1195.

⁴⁶ La vicenda è stata ben commentata sulla base dei materiali d'archivio e privata del suo alone mitico da J. Knapík, "Verše v nemilosti. Ke vzniku a souvislostem kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950", *Soudobé dějiny*, 1998 (V), pp. 25-46.

negative e pericolose. Poco dopo la sua nuova raccolta era stata accolta sul periodico comunista *Tvorba* dal poeta I. Skála con l'emblematico titolo "Una voce estranea". Seifert veniva accusato di deridere i lavoratori e di "sprofondare nel proprio soggettivismo, nell'apoliticità, negando il ruolo educativo dell'arte". Non mancavano nemmeno le accuse di nichilismo e di voler "sfruttare la poesia contro la gente, per deridere tutto ciò che è importante e caro al nostro popolo lavoratore"⁴⁷. Se l'attacco di Skála aveva significato per Seifert l'impossibilità di pubblicare le sue nuove opere, ancora peggiore andava facendosi la situazione generale nella società ceca. Il primo grande processo di massa, quello contro il centro spionistico capeggiato da M. Horáková, si sarebbe infatti concluso, nonostante gli appelli di grandi scienziati (tra gli altri A. Einstein e B. Russel), con le condanne a morte di quattro degli accusati (tra questi c'era anche colui che nel 1938 aveva smascherato i processi di Mosca, Z. Kalandra)⁴⁸. A questo punto anche la posizione di Karel Teige, ridotto a simbolo della reazione culturale, si era fatta insostenibile⁴⁹ e, visto che spesso le critiche di *Tvorba* rappresentavano dei veri e propri mandati di cattura, forse solo l'improvvisa morte di infarto gli aveva evitato ulteriori problemi con la giustizia. Pochi giorni dopo la sua morte era stato infatti pubblicato il lungo articolo di Mojmir Grygar che

svelava il presunto "ruolo nefasto" avuto nella cultura ceca da Teige, al quale "era del tutto estraneo tutto ciò che di progressista, sano, ideale e vero era presente nella nostra letteratura"⁵⁰. Dopo aver notato che era stato "svelato un complotto di malfattori in Boemia e in Slovacchia" e che "simili complotti esistono anche sul fronte ideologico", Grygar liquidava l'opera di Teige come "propaganda antisovietica mascherata in modo raffinato" e definiva apertamente "crimini" molte iniziative culturali di colui che nel suo lessico è chiamato "Giuda trockista". Nuovi risvolti sull'interesse degli inquirenti per Teige emergono anche dalla deposizione fornita successivamente dal detenuto Milan Herda, ex adepto del surrealismo, nell'ambito dell'indagine sui trockisti. Secondo Herda Teige avrebbe parlato molto apertamente della degenerazione dell'Unione sovietica, della società borghese di classe che nasce nei paesi comunisti, dell'efficacia dell'esistenzialismo, del socialfascismo nascente e dell'opzione offerta dalla diversa visione di Trockij⁵¹.

Data la situazione, la possibilità di un'azione pubblica di chiunque si richiamasse all'eredità del surrealismo e dell'arte moderna era per il momento esclusa. Per usare una frase del futuro teorico del surrealismo ceco Vratislav Effenberger, in questi anni la libertà artistica si era "trasferita dalle gallerie e dai libri agli atelier e alle scrivanie"⁵². Paradossalmente il gruppo surrealista, forse proprio a causa della chiusura in una sorta di clandestinità, si sarebbe rivelato incapace di affrontare direttamente la questione della propria modernizzazione e presto si sarebbe giunti a una dura contrapposizione tra chi aveva una visione teorica e metodologica integralista e chi puntava a un allargamento e a una modernizzazione delle teorie del surrealismo. Il problema era in realtà già emerso negli anni Trenta con il rifiuto del gruppo surrealista di collaborare con alcuni degli artisti che avrebbero poi formato la Skupina 42⁵³. Vista l'im-

⁴⁷ I. Skála, "Cizí hlas", *Tvorba*, 1950 (XIX), pp. 285–286 (il testo è stato di recente ripubblicato in *Soudobé dějiny*, 1998 (V), pp. 84–89 e in *Z dějin českého myšlení*, 2, op. cit., pp. 37–44).

⁴⁸ Si veda anche l'appassionata lettera di Breton a Éluard in cui ricorda all'ex amico l'uomo "aperto" Kalandra, che negli anni Trenta "dette le analisi più penetranti dei nostri libri, le relazioni più valide delle nostre conferenze", incitandolo a trovare parole di condanna: "Come puoi, nel tuo foro interiore, sopportare una simile degradazione dell'uomo nella persona di colui che ti si dimostrò amico?", A. Schwarz, *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*, Bolsena 1997³, pp. 186–188. Éluard avrebbe risposto di aver "troppo da fare con gli innocenti per potermi occupare anche dei colpevoli che proclamano la loro colpevolezza", M. Flores, *L'immagine dell'Urss*, op. cit., pp. 363–364. Lo stesso episodio è stato rievocato anche in un libro di M. Kundera che commenta caustico "Éluard stava danzando in un girotondo gigantesco fra Parigi, Mosca, Praga, Varsavia, Sofia e la Grecia, fra tutti i paesi socialisti e tutti i partiti comunisti del mondo, e recitava ovunque i suoi bei versi sulla gioia e la fraternità", M. Kundera, *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano 1985, p. 75.

⁴⁹ Si vedano i materiali su Teige conservati nell'archivio del ministero degli interni, S. Dvorský – J. Zúmr, "Karel Teige", op. cit., pp. 2–14. In questi documenti Teige viene dipinto come "uno degli spiriti diabolici" (p. 3) responsabili delle derive formaliste, il maggiore rappresentante di uno dei centri trockisti e viene continuamente rimarcata la sua frequentazione di Kalandra. Nei vari materiali compaiono tra gli altri i nomi di Fišer, Krejcarová, Istler, Seifert, Čivrný, Ungar, Chalupický, Toyen, Heisler, Brouk, Weil.

⁵⁰ M. Grygar, "Teigovština – trockistická agentura v naší kultuře", *Tvorba*, 1951 (XX), pp. 1008–1010, 1036–1038, 1060–1062.

⁵¹ La parte della deposizione riguardante Teige è stata pubblicata in S. Dvorský – J. Zúmr, "Karel Teige", op. cit., pp. 4–7.

⁵² V. Effenberger, "Dvě cesty", in *Surrealistické východisko (1938–1968)*, Praha 1969, p. 221.

⁵³ La storia della formazione del gruppo e della sua vicinanza al surrealismo è stata raccontata dal teorico del gruppo J. Chalupický, "Počátky Skupiny 42" [1963], J. Chalupický, *Cesta necestou*, Jinočany 1999, pp. 49–57. Chalupický è più volte tornato anche sul loro incontro con Nezval e sull'ostilità di Štyrský che avrebbe "fatto di tutto" perché nel 1935 non si svolgesse il loro incontro con Breton, *Ibidem*, p. 50.

possibilità di collaborare con il gruppo, J. Chalupěcký, autore a sua volta di un saggio scritto "nello spirito e nello stile di un surrealismo non convenzionale" e teorico di un gruppo che aveva lavorato a lungo "nel segno del surrealismo", si era allontanato sempre di più dal surrealismo integralista:

con l'arrivo della guerra ci siamo resi conto che il surrealismo nella sua forma più ortodossa non bastava più, anzi faccia a faccia con la realtà ci sembrava addirittura un giochetto artistico⁵⁴.

Dopo la guerra il gruppo raccoltosi attorno a Teige non sarebbe riuscito a integrare nemmeno le esperienze che al surrealismo si richiamavano esplicitamente (la Skupina RA ad esempio si sarebbe sciolta subito dopo il 1948 e i suoi membri avrebbero preso direzioni differenti) e tanto meno chi quell'esperienza la voleva profondamente riformare. Teige diffidava ad esempio delle iniziative spesso velleitarie di Bondy (tra le altre cose lo accusava di portare "nel surrealismo i metodi stalinisti")⁵⁵. Forti erano del resto anche le critiche di Egon Bondy, secondo il quale Teige "non vuole riconoscere gli spiriti che ha evocato"⁵⁶ ed era affetto da un "pessimismo esagerato"⁵⁷. Alla fin fine l'unica iniziativa di ampio raggio si sarebbe rivelato l'almanacco *Židovská jména* [I nomi ebrei, 1949], in cui, poco prima della separazione definitiva dei rispettivi percorsi, i surrealisti veri e propri e i futuri protagonisti del primo underground trovano una (temporanea) piattaforma comune⁵⁸. Subito dopo, i giovani che si erano raccolti

attorno a Teige (soprattutto nei suoi caffè preferiti, Westend e Pygmalion), Effenberger, Fára, Hynek, Medek, il pittore e grafico Josef Istler, il pittore Václav Tikal, la pittrice e fotografa Emila Medková, avevano deciso di dare avvio a una serie di "samizdat" ante litteram (quelli che sarebbero poi diventati i celebri *Segni dello zodiaco*). Si trattava di una serie di grossi volumi dattiloscritti "pubblicati" mensilmente in un'unica copia con un ricco apparato di opere grafiche e disegni originali in cui i membri del gruppo presentavano i propri lavori⁵⁹. I volumi avevano fornito al gruppo anche la piattaforma su cui svolgere un'interessante inchiesta sul surrealismo (mutilata però dalle numerosissime assenze di chi ad esso si era ispirato), in cui i partecipanti formulavano la propria idea di surrealismo⁶⁰. Teige nella sua risposta aveva rimarcato il senso dell'arte come arricchimento del mondo interiore e liberazione dello spirito umano e il ruolo del surrealismo come grimaldello che avrebbe "aperto, o dischiuso, le porte a una nuova dimensione prodigiosa", che "crea un nuovo mito della nostra realtà di vita"⁶¹. Il fatto che il surrealismo vivesse "in ritiro" non era un risultato esclusivamente negativo ma, al contrario, "la perdita di estensione" poteva essere "compensata da un aumento di intensità"⁶². La perdita di prestigio sociale dell'arte, sia rispetto al ruolo nella società che all'interesse del pubblico aveva portato "una libertà di espressione finora sconosciuta e una relativa e insolitamente ampia indipendenza e autonomia"⁶³. La morte di Teige, seguita dal suicidio delle due donne con cui aveva diviso gli ultimi anni⁶⁴, rappresenta per certi versi la fine di un'epoca. Molti dei rapporti, istauratisi anche grazie alla sua figura carismatica, si sarebbero sciolti in

⁵⁴ J. Chalupěcký, "O dada, surrealismu a českém umění" [1976], *Ibidem*, pp. 221–225.

⁵⁵ E. Bondy, *Prvních deset let*, op. cit., p. 32.

⁵⁶ S. Dvorský, "Z podzemí", op. cit., p. 92; S. Dvorský – J. Zumr, "Karel Teige", op. cit., p. 4.

⁵⁷ E. Bondy, "Teige", op. cit., p. 19.

⁵⁸ Gli pseudonimi erano Egon Bondy (Z. Fišer), Sarah Silberstein – Gala Mallarmé (J. Krejcarová), Isaak Kuhnert (J. Růžička), Nathan Illinger (K. Hynek), Benjamin Haas (J. Zuska), Diana Š. (L. Strouhalová), Edmond Š. (V. Šmerda), Herbert Taussig (Z. Wagner), Pavel Ungar (V. Effenberger), Arnold Stern (O. Wenzl), Szatmar Neméthyová (A.M. Effenbergerová e V. Effenberger). La scelta rappresentava anche una protesta contro la crescente campagna antisemita in tutte le democrazie popolari. Il volumetto è stato ripubblicato di recente, *Židovská jména*, ed. S. Dvorský, Praha 1995. Z. Fišer sarebbe stato l'unico a utilizzare poi definitivamente il nome di E. Bondy: "Perché ha scelto uno pseudonimo ebreo? È una storia che ho spiegato numerose volte, tutti i giornali me lo chiedono. In breve: in segno di protesta contro la ricomparsa dell'antisemitismo in Unione Sovietica nell'inverno 1948–1949, l'intero gruppo surrealista praghese di allora, guidato da Karel Teige, si scelse degli pseudonimi ebrei per quello che era in assoluto il primo samizdat ceco – ed io al mio ho preso gusto", E. Bondy, "Plastic People e fratelli invalidi", *Linea d'ombra*, 1994, 96, pp. 71–75 (la citazione è a p. 74).

⁵⁹ Sugli almanacchi si veda anche in italiano il preciso A. Nádvořníková, "L'ultimo anno di Karel Teige. Gli almanacchi dello Zodiaco", in *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Milano 1996, pp. 205–215. L'Acquario era curato da Effenberger, i Pesci da Kotík, l'Ariete da Istler, il Toro da Kotík, i Gemelli da Teige, il Cancro da Tikal, il Leone da Fára, la Vergine da Medek, la Bilancia da Effenberger e, dopo la morte di Teige, lo Scorpione da Istler.

⁶⁰ Per dei frammenti delle risposte dei membri del gruppo si veda *Surrealistické východisko*, op. cit., pp. 227–228. Per il significato dell'iniziativa A. Nádvořníková, "Anketa o surrealismu ve sbornících *Znamení zvěrokruhu*", A. Nádvořníková, *K surrealismu*, Praha 1998, p. 142.

⁶¹ K. Teige, "Appunti per una fenomenologia dell'arte moderna", K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., pp. 316–328 (per la citazione p. 320).

⁶² *Ibidem*, p. 325.

⁶³ *Ibidem*, p. 328.

⁶⁴ Sulla morte di Teige si veda l'appassionato racconto di J. Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, Pordenone 1991², pp. 302–306.

una serie di amicizie, all'interno delle quali sarebbero maturate poetiche individuali che spesso rielaboravano in modo personale il proprio rapporto con i postulati del surrealismo classico. Bondy avrebbe abbandonato il campo del surrealismo dando avvio alla prolifica stagione dell'underground, mentre il gruppo degli almanacchi avrebbe vissuto un momento di spaesamento. Solo più tardi erano ricominciate le riunioni di un gruppo ristretto che, dopo la prematura morte (suicidio?) di Hynek all'inizio del 1953, aveva trovato in Effenberger un nuovo centro catalizzatore. Non si trattava da molti punti di vista di una scelta felice, visto che Effenberger aveva una concezione piuttosto integralista del surrealismo e rifiutava l'idea che al di fuori del gruppo potessero esistere altri percorsi validi ispirati a quell'esperienza⁶⁵. Il gruppo, che del resto aveva spostato il suo baricentro in modo sempre più evidente verso l'arte figurativa (il nucleo era ora formato dalle tre coppie degli Effenberger, degli Istler e dei Medek), aveva dato vita a iniziative comuni che porteranno poi ai nuovi almanacchi *Objekt 1* (maggio 1953) e *Objekt 2* (ottobre 1953)⁶⁶. A testimonianza di una sostanziale riduzione ideologica del dibattito, la seconda inchiesta sul surrealismo si sarebbe rivelata molto più povera della prima e caratterizzata dall'uso di un linguaggio sempre più tecnico e ben poco in grado di interagire con il mondo esterno al gruppo⁶⁷.

Conseguenze particolarmente negative per l'evoluzione del gruppo surrealista aveva avuto la rottura di Teige con la figura poetica più significativa prodotta

dal surrealismo nella seconda metà del secolo, il poeta Zbyněk Havlíček⁶⁸. Quest'ultimo aveva accusato Teige di opportunismo per i suoi tentativi di ottenere un posto all'università ed era arrivato a interrompere ogni rapporto con lui a causa della propria mal riuscita traduzione della *Storia del surrealismo* di Nadeau che Teige aveva dovuto correggere. Havlíček, il meno conformista ma più significativo poeta degli anni Cinquanta, alternerà periodi di totale isolamento a momenti di grande coinvolgimento nelle attività comuni del gruppo surrealista e forse non è del tutto azzardata l'ipotesi che la maggior parte dei suoi testi siano nati proprio nei momenti di maggiore solitudine. La poesia di Havlíček, che è stata pubblicata in forma quasi completa non molti anni fa⁶⁹, non si ripropone una revisione dei postulati del surrealismo classico, ma è, al contrario, legata all'imperativo di modificare il mondo e cambiare la vita attraverso l'immaginazione poetica. Havlíček è un "fanatico" del surrealismo con una fede profonda nel potere magico della poesia: per lui poesia, fantasia e sogno sono surrogati dell'azione e hanno la capacità di attivizzare il soggetto che percepiscono. Havlíček sa tenere perfettamente distinte l'attività di poeta e quella di teorico e nel suo caso quasi mai le teorie surrealiste incidono negativamente sulla sua poesia, la cui fonte principale resta la continua accumulazione di metafore che permette di superare il livello della pura rappresentazione (sia pure deformata) della realtà e arrivare alla creazione di una realtà nuova, autonoma. L'immaginazione rappresenta il mezzo per la creazione di "nuove realtà, nuovi valori... nel senso dell'universo in marcia e dell'inarrestabile movimento in avanti"⁷⁰. In un certo senso la poesia di Havlíček co-

⁶⁵ Si vedano la sua dura condanna dei dinamoarchisti e della Skupina RA, V. Effenberger, "S vyloučením veřejnosti. Život a dílo Karla Hynka" [1954, 1959], K. Hynek, *S vyloučením veřejnosti*, Praha 1998, pp. 12, 27. Un'emblematica testimonianza di una visione molto parziale del significato dell'esperienza surrealista è rintracciabile in una non troppo convincente intervista del 1986, M. Nápravník – V. Effenberger, "Interview", *Analogon*, 1992, 6, pp. 59–65. Un'intelligente critica e interpretazione del ruolo non sempre positivo e della personalità conflittuale di Effenberger, a un certo punto autolimitatosi nel ruolo di teorico e ideologo del gruppo, a scapito delle sue ambizioni letterarie, si trova in S. Dvorský, "Effenberger. Poznámky a náčrty k portrétu osobnosti", *Jarmark umění*, 1993, 7–8, pp. 2–6. Perplexità sul suo "puritanesimo, una specie di eredità del lontano hussitismo", sono manifestate anche da J. Hiršal – B. Grögerová, *Let let let. Pokus o rekapitulaci*, 2, Praha 1994, p. 189.

⁶⁶ Per i ritratti delle figure principali di questa fase si veda soprattutto A. Nádvorníková, "Surrealistický okruh", op. cit., pp. 129–155; una ricostruzione critica dei rapporti interni al gruppo è contenuta in S. Dvorský, "Z podzemí", op. cit., pp. 118–122.

⁶⁷ Per dei frammenti delle risposte si veda *Surrealistické východisko*, op. cit., pp. 228–233.

⁶⁸ Ad Havlíček è stata dedicata una certa attenzione anche in Italia. Si veda la puntuale presentazione di A. Cosentino, "Uomo e mondo, libertà e necessità", che accompagna una consistente scelta di poesie in *Tra immaginazione e memoria. Quattro percorsi poetici. Nezval, Havlíček, Kolář, Skácel*, a cura di A. Cosentino – A. Catalano – A. Wildová Tosi, Roma 1998, pp. 69–117. Altre poesie sono state tradotte da A. Catalano in "Zbyněk Havlíček", *L'immaginazione*, 2001, 179, pp. 26–27. Per un'interpretazione diversa dell'opera di Havlíček si veda V. Effenberger, "Zbyněk Havlíček 1922–1969", *Analogon*, 1969, 1, pp. 49–54.

⁶⁹ Soprattutto nell'ampia antologia Z. Havlíček, *Otevřít po mé smrti*, Praha 1994. Successivamente è stata pubblicata anche la raccolta *Listky do památníku* [Fogli per l'album, 1954–1960], Z. Havlíček, *Listky do památníku (Verše pro malou I) 1954–1960*, Praha 2000. Si vedano anche i dati biografici e le poesie presentate da M. Langer, "Z. Havlíček", *Tvar*, 1995, 13, pp. 16–17.

⁷⁰ Z. Havlíček, "Princip imaginace" [1962], *Analogon*, 1994, 9, pp. 55–59 (per la citazione p. 57).

mincia dove si era fermata quella di Nezval: per lui il surrealismo cessa di essere un metodo e si trasforma in uno strumento che, oscillando tra il lirismo della sfera privata e l'impegno appassionato della sfera pubblica, è in grado di creare una realtà sconosciuta fatta di incontri semantici insospettati.

Diverso era stato il successivo percorso degli autori dell'underground, a loro volta molto vicini alla poetica surrealista e alla psicanalisi. Fišer, che avrebbe presto assunto definitivamente lo pseudonimo di Egon Bondy, era ammaliato da un progetto di fusione tra il programma marxista e surrealista con la psicoanalisi e aveva sviluppato una notevole attività organizzativa mirante al rilancio del movimento, alla pubblicazione di una rivista, all'organizzazione di un ciclo di lezioni che dovevano essere tenute da lui, Kalandra e Teige. Proprio gli stretti legami con Kalandra (secondo lo stesso Bondy volevano "porre le basi di una struttura organizzativa di un partito operaio illegale")⁷¹ costituivano motivo di preoccupazione, visto che attorno ai cosiddetti trockisti il cerchio cominciava a stringersi. Nella "maison surrealiste" di Jana Krejcarová, Fišer sviluppava i suoi piani avventurosi di fondazione di una quinta internazionale giungendo, secondo la già citata deposizione di Milan Herda nell'ambito dell'indagine sui trockisti, a credere di "essere Lenin"⁷². Il "compiacimento nel macabro e nelle esperienze macabre" e "lo stile di vita" di tutto il gruppo avevano particolarmente irritato Herda, che ricordava con disgusto anche il motto di Havlíček "amo la borghesia al modo degli animali". La vicinanza al surrealismo classico è ancora molto forte nelle prime raccolte di Bondy, che, tra la fine del 1949 e l'inizio dell'anno successivo, aveva scritto anche il "romanzo" *2000*, uno strano testo in cui si alternano brani autobiografici (in particolare la vicenda dell'arresto di Kalandra) a riflessioni sul futuro del marxismo⁷³. La vi-

ta scapestrata e incontrollabile di Fišer, che lo avrebbe portato a entrare e uscire dal manicomio, era infatti vista con sospetto dai surrealisti, tanto che Teige avrebbe definito Bondy "molto dotato, ma decisamente anormale" e il suo gruppo come dei "banditi"⁷⁴. Gli accenni alla "gioventù titino-trockista-fascista" che si radunava da Kalandra e le pericolose iniziative del gruppo (rubare moto, fare espatriare clandestinamente persone sospette, contrabbandare cristalli) non potevano non terminare in periodi di detenzione e di soggiorni in manicomio più o meno lunghi⁷⁵. In parallelo al nascente movimento della beat generation americana anche l'underground ceco esprime lo stesso malessere esistenziale e il senso di disperazione di una generazione perduta⁷⁶. La scelta di non prendere parte in nessun modo alla gestione di una società capovolta e stravolta da un clima di caccia alle streghe, assumerà, nella mitologia legata a questi anni avventurosi, le caratteristiche di uno stile di vita che passava per tutti gli eccessi della rivolta sociale (alcolismo, vita libera, sessualità sfrenata e accettazione delle volgarità e delle tragedie della vita in tutto il suo spettro)⁷⁷. Come dirà successivamente Hrabal parlando di Boudník "tutti i vizi dell'epoca passavano per Vladimír: la perfidia, la finzione, l'irritabilità patologica, l'allergia, l'atteggiarsi a semplicitto e a imbecille, il dogmatismo, la malinconia romantica e il rifugiarsi nei sogni, il ribrezzo per le cravatte, la predilezione per le

l'arresto di Kalandra) è stato pubblicato successivamente sulla base del manoscritto, E. Bondy, *Prvních deset let*, op. cit., pp. 93–99.

⁷⁴ S. Dvorský – J. Zúmr, "Karel Teige", op. cit., p. 4. Bondy stesso scriverà in una poesia nel 1977 che "il vecchio Teige non diceva altro / che quel Fišer e la sua banda di malviventi", Bondy, *Básnické sbírky z let 1977–1987*, Praha 1993, p. 20. Si veda anche lo sprezzante commento espresso da Effenberger nel 1965 ("avevano ceduto al mito surrealista al punto da cercare di realizzare un modo di vita surrealista così come l'avevano compreso dai libri... anche io partecipavo, ma mal volentieri, perché fin dall'inizio quest'atteggiamento mi sembrava anacronistico e superficiale"), J.F. Typlt, "Dvě svědectví o Židovských jménech", *Host*, 1997, 3, p. 37. Si veda anche l'irritazione espressa da Medek (a casa sua conservava una delle copie delle edizioni Půlnoc) nei confronti della tendenza di Bondy all'alcolismo, M. Medek, *Texty*, Praha 1995, p. 148, 152, 159, 179.

⁷⁵ E. Bondy, *Prvních deset let*, op. cit., pp. 42–59.

⁷⁶ All'underground ha di recente dedicato un libro G. Zand, *Totaler Realismus und Peinliche Poesie. Tschechische Untergrund-Literatur 1948–1953*, Frankfurt 1998 [*Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948–1953*, Brno 2002].

⁷⁷ L'analogia con la beat generation americana e l'anticipazione di temi che saranno poi tipici della pop-art e degli iperrealisti è stata sottolineata soprattutto da E. Bondy, "Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949–1953", *Hanta press*, 1990, 8, pp. 5–9.

⁷¹ E. Bondy, *Prvních deset let*, op. cit., p. 96.

⁷² Secondo Herda l'idea proveniva da Teige che l'avrebbe presentata come una specie di testamento di Majakovskij (poco prima del suicidio, Majakovskij avrebbe detto a Teige che appena sarebbero passati l'edificazione, i piani quinquennali, lo stacanovismo, sarebbe nata una quinta internazionale fatta di poeti, clown e scienziati), S. Dvorský – J. Zúmr, "Karel Teige", op. cit., p. 4. La parte dell'interessantissima deposizione di Herda riguardante l'underground è stata pubblicata di recente in *Alternativní kultura*, op. cit., pp. 523–527.

⁷³ Il testo è stato di recente pubblicato sulla base dell'unico esemplare samizdat conservato che risulta però mutilo, E. Bondy, "2000", *Revolver revue*, 2001, 45, pp. 163–188. Il capitolo mancante (quello sul-

insegne e gli stendardi, gli piaceva fare il portabandiera, l'intolleranza, il disprezzo per gli intellettuali, l'umiltà e la mania di grandezza, il gusto dell'osceno, i pettegolezzi da cortile, l'isteria, la suscettibilità, il narcisismo, il sentimentalismo, la diffidenza⁷⁸. Come risposta a una difficile situazione esistenziale, la "bellezza penosa" del mito stalinista, che in Cecoslovacchia aveva assunto "un aspetto piuttosto caricaturale", era stata elevata a "valore estetico fondamentale"⁷⁹. Tutte le opere del gruppo sono quindi caratterizzate dalla radicalizzazione del lessico, dall'assenza quasi totale delle rime e dal radicale rifiuto dell'espressione metaforica e dell'immaginazione libera. È come se la deestetizzazione e la ribellione ai canoni letterari rappresentassero una risposta alla generale manipolazione a cui venivano in quegli anni sottoposte le masse. Una risposta estrema, espressa dagli efficaci slogan della poesia penosa e del realismo totale, a un'epoca malata⁸⁰.

Interessante era stato anche il percorso che aveva portato al confronto con il surrealismo uno dei più noti scrittori cechi del secolo scorso, Bohumil Hrabal, che assieme al suo amico poeta-violoncellista Karel Marysko, cercava di rivitalizzare l'espressione letteraria ("è sulle nostre spalle che poggia tutta la letteratura ceca")⁸¹. Il lirismo decadente delle prime composizioni dei due amici aveva trovato un contrappeso nel surrealismo che avevano scoperto più o meno contemporaneamente e, nonostante tutti i dubbi manifestati nei confronti del dogmatismo del movimento, i loro versi successivi porteranno forti tracce delle nuove letture. Proprio sulla base del nuovo metodo trovato, Marysko aveva proclamato di essersi reso conto di aver "fondato un nuovo movimento", basato sulla "compenetrazione e tensione tra realtà e sogno... tutto questo mi dà quell'ondulazione poetica ed emotiva che manca ai sur-

realisti"⁸². In una logorroica lettera successiva Marysko scriveva di accettare il nome, neopoetismo, proposto da Hrabal, il quale aveva così caratterizzato i presupposti del movimento: "ogni poesia deve essere un termometro infilato nella realtà ancora incandescente"⁸³. Marysko aveva poi inviato agli amici il suo manifesto del neopoetismo, oggi perduto⁸⁴, e aveva continuato a tempestare gli amici di lettere in cui cercava di portare avanti l'idea di una rivista e si sforzava di stabilire contatti con Halas e Teige⁸⁵. Non è quindi un caso che proprio l'accento dato al legame con il poetismo porterà Černý a dire che i testi contenuti nella successiva antologia degli esordi hrabaliani rappresentano "la cosa migliore che poteva rimanere del nostro poetismo, quel vagare della fantasia che gioca liberamente con la vita, con il mondo, con l'universo"⁸⁶. Col passare del tempo Marysko, che si trovava a Praga, aveva cominciato a rendersi conto del provincialismo della propria opera rispetto alla velocità con cui nella capitale venivano messi in discussione tutti i riferimenti culturali. In diverse lettere comunicava di essere impressionato dal cambiamento di atmosfera simboleggiato dalle lezioni di V. Černý sulla moderna poesia francese, sul surrealismo e sull'esistenzialismo⁸⁷. Marysko non poteva non rendersi conto dell'arretratezza delle proprie posizioni estetiche e in fondo dava ragione a un amico che li rimproverava di credere di "fare chissà che tipo di scoperte, mentre non fate altro che appendere nuovi cappotti su vecchi attaccapanni"⁸⁸. Che il percorso fosse appena all'inizio è testimoniato anche dal giudizio di Teige, che aveva criticato i versi di Hrabal come "debole surrealismo"⁸⁹.

Determinante per la cristallizzazione della poetica di

⁸² Da una lettera di Marysko a Hrabal del febbraio del 1945, Ibidem, pp. 27–28.

⁸³ La lettera è del 24 febbraio 1945, "Dopis Karla Marysky", in *Hrabaliana*, Praha 1990, pp. 51–55.

⁸⁴ Si veda B. Hrabal, "Když se dívám nazpátek" [1979], B. Hrabal, *Kdo jsem* [Sebrané spisy Bohumila Hrabala 12], Praha, 1995, pp. 320–321.

⁸⁵ Marysko concludeva "caro Bohouš, quelle nostre poesie le possiamo pure mettere da parte e cominciare a scrivere reportage, un'epica realistica". Si tratta di una lettera dell'ottobre 1945, K. Marysko, *Z korespondence*, op. cit., pp. 35–37.

⁸⁶ V. Černý, "Za hádkami Bohumila Hrabala" [1975], V. Černý, *Eseje o české a slovenské próze*, Praha 1994, p. 93.

⁸⁷ Si vedano le lettere del giugno 1946, K. Marysko, *Z korespondence*, op. cit., pp. 42–44, e del dicembre 1947, Ibidem, pp. 52–54.

⁸⁸ Ibidem, p. 53.

⁸⁹ Hrabal stesso ha descritto la delusione provata quando a Teige non erano piaciuti i suoi versi, B. Hrabal, "Když se dívám", op. cit., pp. 303–304.

⁷⁸ B. Hrabal, *Un tenero barbaro*, a cura di A. Cosentino, Roma 1994, p. 22.

⁷⁹ I. Vodsedálek, "Urbondy", I. Vodsedálek, *Felixir života*, Brno 2000, p. 20. Giustamente Vodsedálek sottolinea poi il parallelismo con la successiva pop-art, in cui "l'essere penoso verrà sostituito dalla sua sorella carnale, la banalità".

⁸⁰ Per l'elenco dei libri pubblicati si veda M. Machovec, "Několik poznámek k podzemní ediční řadě Půlnoc", *Kritický sborník*, 1993 (XIII), 3, pp. 71–78.

⁸¹ Da una lettera di Marysko a Hrabal probabilmente della primavera del 1944, K. Marysko, *Z korespondence*, K. Marysko, *Dilo*, 11, Praha 1996, p. 16.

Hrabal si sarebbe rivelata la conoscenza e la frequentazione di Boudník e Bondy. Più o meno parallelamente al gruppo di Bondy, e all'inizio solo con scarsi contatti con esso, si era formata nel quartiere praghese di Libeň un'altra specie di comunità di ammiratori del surrealismo raccolta attorno a Hrabal e all'artista Vladimír Boudník, entrambi lavoratori nelle acciaierie di Kladno e conoscenti dall'estate del 1950⁹⁰. Nel lungo processo che aveva caratterizzato la formazione della poetica personale di Hrabal, un ruolo fondamentale era stato ricoperto dal periodo della sua convivenza con Boudník nella casa in via Na hrázi 24 (che in tanti testi di Hrabal diventerà la via "sull'argine dell'eternità"). Boudník, al quale in una lettera del 1951 Hrabal stesso scriverà che era stato la sua "musa"⁹¹, aveva scritto a partire dal 1947 una serie di manifesti ai popoli in favore di una rinascita dei rapporti tra arte e vita e in favore della pace e aveva dato vita alla sua teoria dell'esplosionalismo (si vedano i tre manifesti del 1948, 1949 e 1951). Il rapporto strettissimo e a tratti conflittuale tra i due (si è parlato anche di latenti tendenze omosessuali) e le lunghe discussioni sul surrealismo e sul suo superamento hanno giocato un ruolo importante nella cristallizzazione delle rispettive poetiche⁹². All'inizio degli anni Cinquanta è proprio nel contatto con Bondy (che conosceva Boudník dal 1948 ma che, secondo la sua testimonianza, avrebbe incontrato Hrabal soltanto nella seconda metà del 1951)⁹³ e nelle animate discussioni a tre (delle quali si trovano frequenti note nel diario di Boudník) che nascono molte delle iniziative più significative del primo underground ceco. L'apporto di Boudník alla successiva evoluzione dell'underground ceco è stato colto in tutta la sua ampiezza soltanto negli ultimi anni, quando la sua reale biografia è stata ripulita dal sostrato letterario che in diversi testi ne aveva fatto Hrabal⁹⁴. I

pochi testi letterari scritti da Boudník, nonostante la loro probabile funzione terapeutica tendente a scaricare le tensioni dovute alla rivalità con Hrabal⁹⁵, rappresentano un passaggio importante nella formazione di quella cifra stilistica che poi Hrabal eleverà a vero strumento di scrittura letteraria. Lo strano rapporto tra i tre darà vita a una tensione costante⁹⁶ e il 10 ottobre del 1951, dopo una discussione protrattasi tutta la notte, Boudník aveva deciso di mettere per iscritto, con un montaggio particolare, brani del litigio appena finito. Il racconto "La notte", che presenta indubbie similitudini con alcuni dei più significativi racconti di Hrabal scritti nel periodo immediatamente successivo, offre una chiara delimitazione del programma di Boudník rispetto a quello degli amici:

nel profondo continuate a dipendere dal surrealismo. Non fate che cercare contrasti per differenziarvi. Siete dei poveracci perché eliminando il surrealismo perdetevi l'impulso a fare qualsiasi cosa. Non vi potete appoggiare a nulla. L'esplosionalismo è il mattone. È con questo che dovete fare i conti. Gli esplosionalisti sono realisti⁹⁷.

Già il 3 ottobre Boudník aveva del resto annotato sul suo diario che "il realismo totale... è in sostanza un oggetto surrealista privato dell'immaginazione"⁹⁸. Le poetiche di Bondy, Hrabal e Boudník erano ormai penetrate al punto che le stesse immagini appaiono spesso nei rispettivi testi (Boudník del resto aveva aiutato Bondy a trascrivere a macchina le sue poesie e spesso le prime letture dei testi avvenivano in gruppo). Lo sforzo alla ricerca di uno stile originale ed espressivo non mancava di provocare aspri scontri tra i tre:

la critica del dottore [Hrabal], che, pubblicando i miei brevi reportage e i miei racconti con il nome *Edizione esplosionalismus*, sono stato chiaramente ispirato da F., è esagerata. Tutto è cominciato con *Heda*... e lo scritto *L'ho dovuto vedere scritto per non impazzire*; due cose pubblicate in gennaio, assieme ad alcune lettere. Quindi prima della lettura delle traduzioni di F. di Morgenstern e delle sue ultime poesie, che abbiamo trascritto insieme soltanto dopo. Ho scritto le cose di gennaio per necessità interiore e nel tentativo di dimostrare a me stesso che posso sfondare, se voglio. Nel febbraio del 1951 ho scritto la lettera *Siamo scesi nelle strade* in forma simile alle cose di quest'anno. Sarei un idiota se sostenessi che nelle cose di quest'anno non si vede l'influenza del dottore e di F. Visto che molto l'ho scritto dopo

⁹⁰ Per gli psichici di Libeň e l'incontro tra Boudník e Hrabal si veda soprattutto M. Pilař, *Underground (Kapitoly o českém literárním undergroundu)*, Brno 1999, pp. 38–39 e 101–102.

⁹¹ M. Klimešova, *Alternativní kultura*, op. cit., p. 378.

⁹² Si vedano le interessanti lettere di Hrabal pubblicate in B. Hrabal, *Ze zápisníku zapisovatele* [Sebrané spisy Bohumila Hrabala 18], Praha 1996, pp. 359–364.

⁹³ M. Pilař, *Underground*, op. cit., p. 40.

⁹⁴ La figura di Boudník compare infatti, a partire da molti racconti e poesie degli anni Cinquanta, ripetutamente nelle opere di Hrabal e trova poi la sua consacrazione letteraria nella "Leggenda di Egon Bondy e di Vladimírček" contenuta in *Morytáty a legendy* e soprattutto nel famoso *Un tenero barbaro*.

⁹⁵ M. Pilař, *Underground*, op. cit., p. 100.

⁹⁶ Si veda la lettera di Boudník a Medek del 7 ottobre 1951, A. Hartmann – B. Mráz, "Boudník a Medek. Korespondence", *Umění*, 1997 (XLV), pp. 355–356. Il 14 febbraio scriverà di Bondy che "è solo un demente... Il suo realismo totale mi ricorda la forma in cui sono scritte le trame dei romanzi in tre righe", *Ibidem*, p. 58.

⁹⁷ V. Boudník, *Z literární pozůstalosti*, Praha 1993, pp. 6–9.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 36.

un litigio con loro e dialetticamente è logico che, senza quei litigi, non sarebbero nate nemmeno queste cose, ma non possono essere così vanitosi da non ammettere che accanto alle loro figure simili a dei mi influenzano anche altri elementi. Posso ammettere che la parola edizione l'ho scelta per via del rapporto con loro. L'anno scorso scrivevo *Per l'esplosionalismo*⁹⁹.

In seguito a questo nuovo litigio Boudník aveva deciso di lasciare la casa di Líbeň e aveva più volte espresso le sue riserve sulla generazione di Hrabal¹⁰⁰.

Anche se il resto dell'opera di Boudník sarà orientato soprattutto verso le arti figurative, il suo ruolo nel processo di precisazione del progetto estetico di Hrabal, fino a quel momento caratterizzato da un percorso per molti aspetti diverso, era stato decisivo. In un certo senso lo stile di Hrabal acquisirà una prima sedimentazione proprio attraverso il continuo rapporto e scambio di idee con Bondy e Boudník. Il testo più significativo della fase hrabaliana di realismo totale è del resto il racconto *Jarmilka*, crudo ritratto di una donna dai tratti felliniani, addetta alla distribuzione dei pasti, che vive nelle viscere dell'acciaieria: creatura allo stesso tempo brutta, incinta, carnale, ma anche estremamente poetica¹⁰¹. Hrabal stesso ha descritto la genesi del racconto:

come poeta Bondy era in realtà nella mia stessa identica situazione. Non riuscivamo a liberarci del surrealismo, continuamente nei nostri testi finiva un testo automatico e soprattutto pensavamo e scrivevamo per metafore. Io ero in una situazione ancora peggiore... solo a Kladno quel mio mondo pseudoartistico di seconda mano è crollato e io ho passato un anno a guardarmi intorno e vedevo e sentivo solo cose essenziali e parole essenziali... e ho iniziato a scrivere come se scrivessi per un giornale, un reportage sulla gente e sui suoi dialoghi e sul suo lavoro e sulla sua vita. Così ho iniziato a scrivere *Jarmilka*.... [Bondy] era stato il primo fruitore di questo testo... sapevo che avrei fatto arrabbiare Bondy scrivendo senza metafore e senza associazioni... Se dopo la prima lettura Egon Bondy avesse detto che non vale niente, sarei arrossito e avrei smesso di scrivere¹⁰².

Anche se i percorsi degli autori citati prenderanno poi strade diverse è chiaro, alla luce di quanto detto, che il confronto con il surrealismo ha rappresentato un momento centrale nella cristallizzazione delle proprie poetiche. A livello ufficiale il surrealismo sarebbe riapparso soltanto qualche anno più tardi, quando la parziale liberalizzazione della metà degli Cinquanta riproporrà la spinosa questione dei rapporti con l'avanguardia e con tutta l'arte moderna. Basti pensare alle violenti contrapposizioni provocate nel 1955 dall'appassionato articolo su Apollinaire di Nezval, che ribadiva l'importanza del poeta francese per la poesia ceca¹⁰³, criticando implicitamente la condanna di Štoll¹⁰⁴. E proprio all'articolo di Nezval si ricolleggerà il giovane Milan Kundera in un famoso intervento che prendeva di petto la questione della "tradizione" ed "eredità" culturale e che avrebbe dato il via a una lunga discussione collettiva. Kundera aveva affrontato il problema dal punto di vista di un giovane scrittore alle prese con i problemi pratici di come scrivere, presentando la storia della poesia moderna come lo scontro di due linee, entrambe caratterizzate da un progressivo "indebolimento dei contatti con la realtà sociale": una linea sensualista (Rimbaud – Apollinaire – futuristi russi – primo Nezval) e una metafisica (Mallarmé – Valéry – Rilke – Pasternak – Holan). Kundera sosteneva che anche la seconda linea, "di gran lunga più problematica", avesse portato avanti un rinnovamento dei mezzi poetici del quale la giovane poesia socialista non poteva privarsi e con il quale doveva fare i conti. Il problema di molta poesia giovane era infatti quello di aver "raggiunto una nuova concezione ideologica", ma di "aver buttato via il bambino insieme all'acqua sporca", rinunciando cioè alla ricerca di una propria tonalità peculiare. Ogni creazione poetica deve infatti "essere all'altezza della tradizione della cultura poetica ceca", deve saper fare i conti con le opere precedenti e deve ricercare quella "sintesi" che è l'unico fine della vera poesia¹⁰⁵. In questo modo l'atteggiamento di Nejedlý e Štoll nei confronti del passato culturale ceco

⁹⁹ Ibidem, p. 64.

¹⁰⁰ Ibidem, pp. 71–72 e 86. Si vedano anche le molte critiche espresse negli anni Sessanta nei discorsi con V. Merhaut, *Zápisky o Vladimíru Boudníkově*, Praha 1997, e la lettera inviata a Medek il 22 aprile 1952, A. Hartmann – B. Mráz, "Boudník", op. cit., pp. 360–361. Si veda comunque anche l'appassionata reazione di Hrabal alla lettura del diario dell'amico, B. Hrabal, *Ze zápisníku*, op. cit., pp. 364–365.

¹⁰¹ In una delle versioni di *Jarmilka*, che porta il titolo *Majitelka huti* [La padrona delle acciaierie], Hrabal gioca con il titolo di un famoso romanzo di successo, *Le maître des Forges*, di George Ohnet. Hrabal ha più volte parlato di un secondo richiamo letterario implicito. Ha dichiarato infatti che era stata la lettura di *Nadja* di Breton che lo aveva costretto a scrivere *Jarmilka*.

¹⁰² B. Hrabal, "Atomová mašina značky Perkeo" [1981], B. Hrabal, *Jarmilka* [Sebrané spisy Bohumila Hrabala 3], Praha, 1992, pp. 276–279.

¹⁰³ V. Nezval, "Guillaume Apollinaire", *Literární noviny*, 1955 (IV), 35, p. 5.

¹⁰⁴ Si veda tra tutte l'emblematica risposta di M. Jariš, "O soukromých láskách a obecných povinnostech. Dopis určený V. Nezvalovi nikolik však jen jemu", *Literární noviny*, 1955 (IV), 52, p. 7.

¹⁰⁵ M. Kundera, "O sporech dědických", *Nový život*, 1955 (VII), 12, pp. 1290–1306.

veniva messa in discussione a partire dalle stesse radici.

Paradossalmente proprio quando la discussione sul ruolo dell'arte moderna aveva riportato in primo piano la questione dell'eredità dell'avanguardia e del surrealismo, il gruppo surrealista viveva una fase di stasi e soltanto nel 1958 il gruppo sarebbe riuscito a coinvolgere nuovi membri e a organizzare una serie di conferenze intitolate "Le regole del gioco". L'atteggiamento del gruppo è del resto espresso chiaramente in un successivo giudizio di Effenberger, che bollerà le liberalizzazioni culturali successive al 1956 come "modernismo opportunisto" e spiegherà le nuove iniziative come un tentativo di "arginare il pericolo delle contaminazioni ideologiche". L'interruzione delle conferenze sarebbe stata dovuta al fatto che "né il pubblico, né gli organi competenti" erano pronti a intraprendere una seria discussione sui problemi dell'arte moderna¹⁰⁶. L'incapacità di riallacciare un reale contatto con il largo pubblico, che avrebbe caratterizzato il gruppo nei decenni successivi, veniva ora presentata come il vero valore morale dell'es-

perienza surrealista. Il nuovo almanacco *Objekt 3* (a cui parteciperanno Effenberger, Tikal, Havlíček, Istler, Kurz, Medek, Medková, Nápravník, Šváb) conteneva anche una terza inchiesta sul surrealismo, ora incentrata sul non troppo produttivo, ma purtroppo nella cultura ceca sempre presente, tema dell'autenticità dell'opera d'arte. La spinta propulsiva del dopoguerra era ormai lontana e tra il gruppo surrealista e la contemporanea letteratura ceca si era ormai spalancato un burrone invalicabile. La situazione si ripeterà anche all'inizio degli anni Sessanta, quando, in concomitanza con una nuova ondata di interesse nei confronti del surrealismo, Effenberger richiamerà ancora una volta il gruppo all'ortodossia, causando nuove defezioni (V. Linhartová in primo luogo). E il surrealismo ceco continuerà a vivere quella strana contrapposizione tra il grande successo di quella parola parola "magica e ammaliante" tra le nuove generazioni e la ripetitiva produzione di un gruppo chiuso, custode immaginario dell'autentico verbo surrealista, che in fondo osserviamo ancora oggi.

www.esamizdat.it

¹⁰⁶ K. Hynek, *S vyloučením veřejnosti*, Praha 1998, p. 233.