

I processi di Mosca e la campagna stalinista contro il formalismo visti da Praga

Massimo Tria

[eSamizdat 2004 (II) 3, pp. 85–96]

CON questo nostro contributo intendiamo proporre, con attenzione particolare al lettore non-boemista, un quadro orientativo (non integrale, ma condotto solo per significativi accenni) della situazione culturale e politica della sinistra intellettuale ceca negli anni che vanno dal 1936 fino allo scoppio della seconda guerra mondiale, vale a dire nel triennio di profonda crisi in cui avvenne il distacco definitivo degli intellettuali più anticonformisti dalla declinazione ceca dello stalinismo¹.

Sono questi anni in cui, nella cornice statale della repubblica parlamentare cecoslovacca retta dal presidente Edvard Beneš e minacciata da Hitler, sta ormai prendendo piede anche nel Partito comunista cecoslovacco [Pcc] la versione locale della politica culturale censoria e reazionaria di ispirazione staliniana: fin dal febbraio del 1929, anno in cui il Pcc, in occasione del suo quinto congresso, aveva vissuto la sua svolta bolscevica, con la sostituzione delle cariche principali e la presa di potere del pupillo di Stalin, Klement Gottwald, si erano registrati alcuni preoccupanti scossoni nella già poco sicura alleanza dell'avanguardia artistica ceca con gli organi e i rappresentanti della politica culturale comunista². Bisogna ricordare che dall'anno della sua fondazione, il 1921, il Pcc sarà uno dei pochi partiti comunisti europei (a differenza per esempio di quelli di Polonia, Ungheria, Romania) a poter agire quasi sempre nella le-

galità, ad avere un certo sostegno popolare anche alle elezioni (attorno al 10%), e a essere sostenuto da una sinistra intellettuale sostanzialmente filo-sovietica. Sarà molto istruttivo dunque seguire, seppur solo nelle loro linee capitali, l'evoluzione, la crisi e i destini di alcuni degli intellettuali più originali appartenenti al campo culturale progressista (*in primis* i pensatori comunisti Karel Teige e Závěš Kalandra, i poeti Vítězslav Nezval e Jaroslav Seifert), prendendo come punto di riferimento i processi moscoviti contro i cosiddetti trockisti, la campagna sovietica contro l'arte d'avanguardia e la loro eco sulle rive della Moldava.

I. UN BREVE RIASSUNTO

Per comprendere cosa successe nel drastico triennio '36-'38 è indispensabile ripassare velocemente la storia delle avanguardie ceche a partire dalla fine della Grande Guerra.

Nella neonata Prima repubblica cecoslovacca, sorta dalle ceneri dell'Impero austro-ungarico sotto il patrocinio del primo presidente Tomáš Garrigue Masaryk, il centro operativo sempre più stabile dei giovani artisti orientati a sinistra e ispirati dallo slancio rivoluzionario dell'Ottobre diventa il Devětsil³, "associazione di cultura moderna" fondata già nel 1920 che all'inizio era molto vicina all'arte proletaria, ma che, sotto la spinta di personalità come Karel Teige, il teorico più importante dell'avanguardia praghese, si distaccò dalla concezione di un'arte di tendenza, imbevuta di slogan politici o di sentimentalismo operaio, e divenne la piattaforma

¹ In ceco esiste un libro specificamente dedicato alla questione, I. Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, Praha 1993, che abbiamo usato come utile e documentato testo di riferimento, sebbene non si possano non rilevare delle generalizzazioni e dei giudizi parziali su alcuni eventi e personalità, i quali spingono lo studioso a una lettura ponderata.

² Sette intellettuali di sinistra, fra i quali i poeti S.K. Neumann e Jaroslav Seifert, avevano condannato la svolta bolscevica del partito e furono duramente criticati ed espulsi. Altri intellettuali di sinistra, fra i quali Karel Teige e Julius Fučík rimproverarono a loro volta un passo azzardato come quello dei sette scrittori, che si erano rivolti contro il "partito, che per noi significa la vita". Si vedano i vari interventi nella raccolta *Avangarda známá a neznámá*, 3. *Generační diskuse*, Praha 1970, pp. 47–55.

³ Il nome, felicemente scelto da Karel Čapek, grande prosatore e drammaturgo vicino agli esordi degli artisti del gruppo, indica un fiore (farfaraccio in italiano, *tussilage* in francese, mentre il nome scientifico è *Petasites Officinalis*) che sboccia fra i primi dopo il freddo dell'inverno, a simboleggiare il risveglio delle forze creative dopo la guerra. Va ricordato che "devět-sil" in ceco si può tradurre anche come "nove-forze", per cui il riferimento alle nove muse era forse più che casuale.

dell'espressione creativa ceca più originale nel periodo fra le due guerre, il poetismo⁴.

La visione ideologizzata della letteratura, sostenuta dal Proletkult⁵ e dai fautori di un'arte proletaria legata all'agitazione delle masse e alla propaganda politica, si rivelò ben presto inconciliabile con il pensiero devěsiliano, che (pur facendo conto dei diversi punti di vista al suo interno e delle sue ineguali fasi di sviluppo) si allontanava gradualmente sempre più da tale visione della letteratura come strumento di battaglia sociale o specchio della triste vita delle periferie operaie. Tale divergenza fu causa di tutta una serie di piccoli smottamenti all'interno del mondo artistico degli anni Venti legato al pensiero comunista, che, anticipando *in nuce* le lotte ben più aspre dei decenni successivi, vedeva sempre più allontanarsi i sostenitori delle funzioni etiche, poveramente sociologiche e politiche dell'espressione artistica, dai propugnatori di un'arte multiforme e libera da legacci tematici o ideologici. Attraverso il passaggio alla poesia giocosa, immaginifica e brillante del primo poetismo⁶, e la proposta di una "Poesia per i cinque sensi"⁷ che vedeva una

potenzialità lirica in ogni manifestazione umana, questi "marxisti-epicurei"⁸ avevano come sogno quello di recuperare nella sua interezza la personalità umana.

Nel luglio del '24 esce, sulla rivista Host⁹, lo studio *Poetismus*, che sarà poi considerato il primo manifesto del movimento omonimo, cui seguirà una versione approfondita nel '28 (*Manifest poetismu*)¹⁰, che ricopre già il ruolo di primo sunto e quasi compendio conclusivo di un movimento che si incamminava verso la fine. Come molti movimenti modernisti dei primi tre decenni del Ventesimo secolo, al rifiuto della visione borghese dell'arte, delle concezioni elitarie e specialistiche da accademia, delle forme considerate ormai superate di pittura, scultura e letteratura, esso coniugava le utopie per un mondo nuovo e un nuovo ordine sociale, fondate sull'accettazione del marxismo come base filosofica (all'inizio almeno, in maniera prevalentemente dichiarativa e non molto approfondita) e sulle teorie marxiane di un regno della Libertà in cui, abolite le classi e la divisione del lavoro, tutti avrebbero avuto tempo per dedicarsi all'arte e tutti, secondo la profezia lautrémontiana, sarebbero stati poeti. Per poesia qui non si intende più solo una delle branche della creazione artistica specialistica, bensì, ricuperando l'etimologia e l'uso del termine nell'antichità greca, *poiesis*, si indica piuttosto la creazione libera umana, l'estrinsecazione dello spirito in tutte le direzioni, dalla lirica comunemente intesa, a forme d'arte non classiche, quali il cinema, il circo, la fotocomposizione o le forme di creazione considerate minori e popolari. La creazione libera e sovrana dello spirito umano deve far tesoro dello slancio vitale comune a tutti i membri dell'umanità, di una postulata "pulsio-

⁴ A questa fondamentale compagine di scrittori, architetti, pittori appartennero, oltre al teorico Teige che ne divenne il portavoce più rappresentativo, personalità fra le più importanti della Cecoslovacchia post-bellica, quali il futuro premio Nobel Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, il poeta più in vista fra le due guerre, il poderoso narratore Vladislav Vančura, il cantore delle distanze esotiche Kostantin Biebl, per un certo periodo Jiří Wolker, morto giovane e autore di poesia proletaria non scontata, la coppia comica per antonomasia della commedia teatrale cecoslovacca impegnata, costituita da Jiří Voskovec e Jan Werich, il disegnatore Adolf Hoffmeister, i pittori Marie Čermínová (divenuta famosa come Toyen) e Jindřich Štyrský.

⁵ Ricordiamo la fondazione, nell'agosto del '21, di ben altra organizzazione culturale, il Proletkult, che ebbe come promotore il poeta Stanislav Kostka Neumann, e per cui Teige fu collaboratore per un breve periodo, salvo poi esserne espulso insieme al poeta Jaroslav Seifert. Fu questa solo la prima e meno profonda traccia dell'inconciliabilità del pensiero poetista con le concezioni più strettamente proletarie (potremmo dire volgarizzatrici) di Neumann, sulla cui personalità e sulla questione della inconciliabilità bisognerà tornare più avanti.

⁶ Fra i frutti più importanti di questa prima fase, più spensierata e variopinta, vanno ricordati in letteratura almeno la raccolta di Nezval *Pantomima* (1924) o il Seifert di *Na vlnách TSF* [Sulle onde della telegrafia senza fili, 1925], ma già in successive opere dello stesso Nezval (*Akrobat* del '27) o di Vilém Závada (*Panychida*, dello stesso anno) emergono motivi che mettono in dubbio la giocosità e "il carnevale della vita" del primo poetismo, facendo ripiegare i suoi appartenenti su spunti più profondi di autoriflessione e messa in dubbio dell'entusiasmo rivoluzionario.

⁷ Contro la divisione accademica delle discipline artistiche, ma anche contro le concezioni meccanicistiche del "Gesamtkunstwerk", il poetismo professava la ricerca di una nuova sintesi artistica che coinvolgesse olfat-

to, tatto e tutti i possibili mezzi di godimento estetico della realtà, al fine di produrre la "massima emotività" ed "efficacia fisiologica". Si veda K. Teige, "Manifesto del poetismo", Idem, *Arte e ideologia, 1922-1933*, a cura di S. Corduas, Torino 1982, pp. 286-319.

⁸ Per un'analisi ispirata dal lato edonistico, "felicitológico" del movimento si legga O. Sus, "První manifest poetismu Karla Teiga", *Slovenská literatura*, 1964, 4, pp. 367-382.

⁹ Edita a Brno dalla Literární Skupina, un gruppo di intellettuali che, nonostante fosse di ispirazione molto più conservativa, collaborò per alcuni anni col Devěsil.

¹⁰ Entrambi firmati da Teige. Non possiamo qui soffermarci sulle differenze fra i due testi, che registravano comunque, già nel '28, alcuni segnali di crisi in un movimento che di lì a poco si spegnerà e anche a Praga sarà sostituito dal surrealismo. Per il primo testo si veda K. Teige, *Svět stavby a básně, Studie z dvacátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatik, Praha 1966, pp. 121-128, per la versione italiana del secondo K. Teige, *Arte*, op. cit., pp. 286-319.

ne produttiva unitaria” di cui Teige troverà poi le radici nell’istinto vitale e creativo *par excellence*, quello sessuale, in un panorama antropologico che cessa di osannare l’arte fino allora intesa quale produzione esclusiva di poeti e letterati di professione, ma spinge alla riscoperta dell’*ars una*, occultata e sparpagliata dalla divisione del lavoro della società capitalistica e dalle derive del pensiero umano oppresso nel regno della Necessità. La poesia è qui considerata come pervasivo “epifenomeno dell’armonia”, che brilla (o meglio, brillerà nella società futura liberata) anche dove non c’è traccia di manifestazioni artistiche comunemente intese.

Soprattutto nelle aspettative più estreme e utopiche di una società comunista senza classi, l’edificazione di un nuovo mondo si poneva, per Karel Teige, come obiettivo primario di un programma binario di “stavba a báseň” (poesia e costruzione, appunto): questa sorta di antropologia edonistica alla base del poetismo, considerato da Teige un vero e proprio *modus vivendi*, un’arte del vivere e non una scuola artistica, aveva dunque il suo *pendant* nel costruttivismo di matrice sovietica, quale metodo scientifico e razionale di organizzazione del mondo, dando così vita a un interessante e non sempre risolto dualismo fra autonoma “poesia pura”, valori lirici e immaginativi del poetismo, da un lato, e creazione utilitaria e funzionale del costruttivismo, dall’altro: una sorta di divisione fra la fatica finalizzata dei giorni lavorativi e una “domenica dello spirito”.

Rimase, questo, tuttavia uno dei punti dolenti di tutta la storia dell’avanguardia ceca; il filo rosso da seguire per capire le crisi degli intellettuali di sinistra, con diversi gradi di esacerbazione, di fronte alle richieste pratiche del partito o alle esigenze quotidiane della lotta per il proletariato mondiale. In breve: il lato lirico, giocoso, liberatorio e anticonformista di tale movimento non sarà mai accettato senza riserve dall’ufficialità partitica, che si poneva compiti e obiettivi molto più feriali e concreti.

II. L’EVOLUZIONE DELL’AVANGUARDIA CECA E I PRODROMI DELLO SCONTRO CON IL PARTITO

Questa suggestiva visione del mondo, la cui base doveva essere il marxismo e il cui orizzonte era la creazione di un Regno della Libertà in cui tutti sarebbero stati liberi di creare e di realizzare la propria persona integral-

mente, sfocerà attorno al 1934 nell’accettazione del surrealismo da parte degli artisti cechi, con la fondazione del Gruppo Surrealista Ceco a opera del poeta Vítězslav Nezval¹¹. Per mezzo dell’accentuazione delle componenti associative, inconscie e oniriche della poesia poetista e dei meccanismi di creazione fantastica che già erano suoi elementi più o meno latenti, il teorico Teige, artisti della parola come Nezval e Kostantin Biebl, pittori come la Toyen e Jindřich Štyrský si avvicineranno alle idee di Breton (soprattutto dopo il suo secondo manifesto del ’30, che inseriva il movimento francese nel campo marxista), senza però accettare pedissequamente metodi creativi quali la scrittura automatica o l’integralità del sottotesto freudiano. In un momento di maggiore “acuirsi della lotta di classe” e di nascita dello slogan del realismo socialista, gli ex-poetisti cechi, ora surrealisti, sebbene molto più legati al marxismo e alla retorica comunista di analoghi movimenti europei, si troveranno comunque a dover giustificare la propria attività all’interno del campo culturale orientato a sinistra.

Uno degli inevitabili scontri sul campo della programmazione artistica, che però sottendevano in senso lato la *Weltanschauung* tutta delle controparti, era dunque quello che doveva contrapporre i teorici di partito, sostenitori del realismo socialista di importazione sovietica, e dall’altra parte gli artisti che, rifiutando tali limitanti direttive ideologiche, si riunivano, con vari gradi di coinvolgimento e convinzione poetica, attorno al Gruppo Surrealista Ceco. Conseguente alla impostazione severa e strettamente legata alla disciplina della nuova direzione comunista era la difficoltà di schieramento di quegli artisti che, pur richiamandosi rispettivamente a una visione marxista, a una concezione più genericamente progressista, o semplicemente antifascista dell’azione culturale, consideravano castrante e male imposta la precedenza accordata ai metodi di descrizione del “nuovo” realismo, sostenuto da Ždanov e avallato dal primo Congresso degli scrittori sovietici del ’34.

Teige si opporrà fin dall’inizio a una interpretazione stretta e meccanica di tali istanze falsamente realistiche, che la politica culturale comunista cecoslovacca cercò

¹¹ In italiano si veda V. Nezval, “Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia”, a cura di D.A. Burato, *Tèchne*, 1989 (III), 3, pp. 9-22.

di radicare sul terreno della Repubblica con goffi tentativi di trapianto diretto di metodi e teorie dal suolo dell'Unione Sovietica. La delicatezza della situazione e la chiarezza del punto di vista teighiano, che esclude gli approcci meccanicistici all'arte e ai suoi compiti sociali e vuole evitare che il surrealismo si ritrovi fuori dalle grazie della cultura comunista, si leggono in due dei suoi scritti storico-polemici meglio strutturati, *Deset let surrealismu* [Dieci anni di surrealismo] e *Socialistický realismus a surrealismus* [Realismo socialista e surrealismo]¹², letti in occasione di due dibattiti promossi nel maggio e poi nel novembre del 1934 da Levá Fronta¹³, piattaforma culturale che aveva sostituito il Devětsil. Mentre ancora a maggio, a pochi mesi dall'ufficializzazione dell'esistenza di artisti cechi che si richiamavano al surrealismo internazionale, bastava a Karel Teige spiegare la loro posizione nello sviluppo del pensiero artistico in patria e ricucire la loro attività con quella del precedente, superato poetismo, a novembre, dopo che a Mosca era stata decretata l'importanza e la legalità del realismo socialista (anche se con prospettive ancora concilianti e non dogmatiche), collocare e giustificare il surrealismo iniziava a diventare già questione di sopravvivenza contro le tendenze limitanti che gli ideologi di partito, quali Kurt Konrad o Ladislav Štoll, tentavano di imporre.

In *Dieci anni di surrealismo* Teige dava la sua interpretazione del primo decennio di attività del movimento inaugurato dal Primo Manifesto bretoniano del '24, sottolineando la sua evoluzione positiva dal freudismo verso la dialettica materialista e il suo progressivo allontanarsi dai modi individualisti e idealistici degli inizi. In tempi di ancora sufficiente libertà di espressione (maggio '34) e nello sforzo ammirevole di conciliare l'attività surrealista con la politica culturale comunista, egli 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, a tutti gli effetti, l'attività del neoformato gruppo artistico nella realtà politico-culturale cecoslovacca e internazionale minacciata dalla reazione. Facendo appunto leva sulla necessità, da lui sempre ribadita, di un comune fronte antifascista nell'arte, riconosceva ai surrealisti pieno diritto di cittadinanza nel campo degli artisti progressisti che, pur nella varietà delle forme concrete sostenuta anche da Lunačarskij, erano liberi di esprimere la propria rivoluzionarietà nella vita, con le proprie scelte di campo, e non rispondendo a regole che limitassero la loro attività in senso strettamente realistico. Tutto questo era riassunto nella coraggiosa affermazione che il "surrealismo è realismo in senso dialettico".

L'intervento successivo, *Realismo socialista e surrealismo*, fu inserito nell'almanacco *Realismo socialista*, significativamente accompagnato anche dalla famosa relazione al Congresso degli Scrittori di Mosca pronunciata da Bucharin, negli ultimi anni in cui questo nome non era ancora diventato tabù. La contrapposizione fra le tendenze semplificanti e strumentali degli ideologi di partito, che avrebbero voluto trapiantare in forma solo leggermente adattata il "nuovo" realismo sovietico su territorio ceco, e le opinioni teighiane oculate e ben motivate, basate sulla reale conoscenza dell'arte contemporanea, del suo sviluppo e della sua dialettica con la società degli uomini, trova in questa raccolta una delle ultime realizzazioni urbane, mentre ben presto, sull'esempio dei fratelli maggiori grandi-russi, anche a Praga si inizierà a far ricorso a campagne denigratorie e attacchi frontali. Teige qui può ancora lavorare di fioretto, imbastendo, come era solito fare, un ricco apparato storico-critico che includeva giudizi letterari, critiche alle concezioni di altri teorici o ideologi, quasi una storia dell'evoluzione del pensiero artistico sovietico (Plechanov, Lunačarskij, Bucharin) che gli fornisse lo sfondo per la sua interpretazione evolutiva e nient'affatto statica di realismo, surrealismo e della loro reciproca posizione. Riassumendo, possiamo ricordare come egli, insieme a Nezval, distinguesse saggiamente la situazione storica e sociale di due realtà così diverse come l'Urss e la Prima repubblica cecoslovacca (uno dei temi di discussione era proprio la eventuale "esportabilità" del realismo socialista in realtà diverse da quella sovietica), dove a fasi più o meno avanzate della lotta per il comunismo

¹² Gli articoli sono ora contenuti in K. Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby, Studie z třicátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1969, pp. 139–189 e 190–252. Per la traduzione italiana del secondo si veda K. Teige, *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo, 1934–1951*, a cura di S. Corduas, Torino 1982, pp. 3–51.

¹³ Il "Fronte della cultura di sinistra", organizzazione piuttosto ampia e ufficialmente non partitica, che accoglieva molti intellettuali di sinistra, creato nel '29, si era ormai definitivamente sostituito al Devětsil come piattaforma per le discussioni teoriche nella sinistra intellettuale (che ora però assumevano carattere politico sempre più schietto).

dovevano corrispondere inevitabilmente fasi diverse nel comune sforzo artistico progressista; per cui giunse a difendere il surrealismo come la versione del realismo che si atteggiava meglio a condizioni economiche capitalistiche, la “forma distruttiva” del realismo socialista, forma che nega e mina dal suo interno la realtà e l’ideologia borghese. Rifiutava insomma per gli artisti europei la validità di un programma coniato per le condizioni sociali e letterarie dell’unico paese dove la rivoluzione aveva davvero vinto. Dal punto di vista teorico, asseriva inoltre Teige, 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 dall’accademico verismo della prassi soc-realista 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 nota che se al realismo socialista fosse tolta la sua base teorica marxista-leninista esso si avvicinerebbe pericolosamente al realismo nazional-socialista propugnato da Goebbels. In definitiva, pur criticando il ritorno alle forme accademiche e la piattezza descrittiva di buona parte della cattiva arte sovietica contemporanea, egli si illudeva ancora che si trattasse solo di una fase passeggera storicamente necessaria, e che la sana dinamica del pensiero creativo sovietico avrebbe dato ormai spazio ai vari Pasternak, Chlebnikov, Ejzenštejn piuttosto che a Šolochov o all’osannato film *Čapaev* dei “fratelli” Vasil’ev. Non si sarebbe potuta immaginare, per lui, una delusione più cocente dal reale successivo sviluppo delle cose sovietiche.

III. LA SINISTRA DI FRONTE A UN BIVIO

Lo scontro diretto con gli stalinisti cechi si faceva però sempre più inevitabile, e sempre più chiara diventava l’inconciliabilità fra gli spiriti liberi, i veri promotori della ricerca formale e originale nel teatro, in letteratura e nel pensiero estetico, e le direttive sovietiche. Il bubbone scoppiò anche in Cecoslovacchia 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 ’20: le accuse di comporre musica caotica, di scimmiettare soltanto la vera arte di sinistra, rivolte a Šostakovič (riguardo la sua *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), le campagne

contro l’arte teatrale di Tairov e Mejerchol’d, l’allontanamento dei quadri modernisti dalle sale della Galleria Tret’jakovskij, gli interventi censori nell’opera del defunto Majakovskij, il blocco imposto a Ejzenštejn che girava *Il prato di Bežin* e altri provvedimenti del genere liquidarono tutti gli spunti avanguardistici dell’arte sovietica. Questi avvenimenti tagliavano le ali al potente movimento anti-classicista degli artisti sovietici e suscitavano una nuova “divisione degli animi”, questa volta insanabile: da un lato (fra i molti altri) Teige, il grande regista teatrale Emil František Burian, il linguista Roman Jakobson, il divulgatore della letteratura russa Bohumil Mathesius criticavano aspramente i provvedimenti sovietici, dall’altro gli stalinisti di partito davano il loro avallo a qualsiasi nefandezza compiuta nella terra dei soviet, basandosi sulla totale inammissibilità di critiche all’unico baluardo mondiale della lotta al fascismo e all’oscurantismo democratico.

La seconda metà degli anni Trenta fu un momento decisamente fosco, che vedeva l’acuirsi sempre più pressante del pericolo nazi-fascista, e anche nella Repubblica cecoslovacca gli organi culturali ufficiali del partito comunista (che fra l’altro usciva da un periodo in cui alcune sue riviste erano state bloccate e alcuni intellettuali erano stati costretti a vivere nell’illegalità) iniziarono a sostenere la svolta burocratizzante e poliziesca del paese guida del comunismo mondiale, e sulla stampa di partito si fecero presto molto violenti gli attacchi contro i rappresentanti dell’arte “formalista” ceca e slovacca (si può proprio considerare il 1936 come l’anno della svolta nella politica culturale del Pcc). Il quotidiano del partito, *Rudé právo*, il settimanale di politica culturale, *Tvorba*, diretto da Julius Fučík¹⁴, il quindicinale di Stanislav Kostka Neumann, *Lidová kultura*, o la rivista sostenitrice del realismo socialista, *U-Blok* (con redazione a Brno e ispirata da Bedřich Václavěk) ospitarono diversi attacchi diretti contro “gli spasimi formalisti” e “il naturalismo nella sua peggiore forma” rappresentato dall’avanguardia ceca. Con la differenza sostanziale che lo stalinismo non era al potere in Cecoslovacchia e non poteva intervenire anche sulla esistenza fisica degli artisti attaccati, la stampa di partito si uniformò completamente alle strategie e al lessico dei corrispondenti gior-

¹⁴ Fino all’aprile ’36 l’aveva diretta proprio Kalandra, caduto però in disgrazia del partito dopo il suo VII congresso.

nali sovietici. Possiamo solo accennare ad alcuni dei casi più scottanti di questa campagna contro gli artisti d'avanguardia sostenuta dalla stampa di partito: esemplare è l'attacco portato da Václavek nel suo U-Blok¹⁵ al libro di Karel Teige su Majakovskij¹⁶, che segnava un importante evento editoriale nel mondo ceco e che invece fu criticato perché avrebbe, secondo Václavek, deformato la reale prospettiva della letteratura sovietica, sottovalutato i reali motivi degli scontri fra futuristi e bolscevichi russi e avrebbe bollato ingiustamente la nuova arte sovietica come passatista e accademica. Ancora più duro e gratuito fu l'attacco a un altro degli esponenti dell'avanguardia, il narratore Vladislav Vančura (anch'egli cacciato dal partito durante la crisi del '29) accusato di essere passato dalla parte della borghesia con il suo romanzo *Tři řeky* [I tre fiumi, 1936]¹⁷, e simbolica fu la scelta dell'artista di teatro d'avanguardia E.F. Burian, che nel suo *Hamlet III* (première il 31 marzo 1937) tratteggiò nella figura del principe danese quella dell'intellettuale contemporaneo d'avanguardia in crisi di fronte alla caduta degli ideali sovietici, e di conseguenza fu ben accolto dalla sinistra non dogmatica e ridimensionato drasticamente dalla stampa di partito¹⁸.

Parallelamente all'inizio di questa campagna era scoppiato il caso dei processi.

Non è nostro compito, né è di nostra competenza, presentare nei particolari o valutare la complicata vicenda dei tre processi tenuti a Mosca nell'arco di tempo che va dall'agosto del 1936 al marzo del 1938. Basterà qui ricordare che con essi Stalin eliminò fisicamente o tolse dalla scena politica alcuni dei rappresentanti più prestigiosi del partito, vecchi collaboratori di Lenin e sostenitori di idee politiche e culturali divergenti da quella staliniana che proclamava possibile la "costruzione del socialismo in un solo paese" e liquidava come formalista tutta l'arte moderna. Dopo la morte di Lenin, Stalin si era assicurato il potere attorno agli anni '27-'29, e cardini di questo periodo sono eventi quali il XV

Congresso del Pcus (dicembre '27), l'inaugurazione del primo piano quinquennale (ottobre '28), l'autocritica o l'esilio dei suoi oppositori, soprattutto di Lev Trockij, che fu espulso dall'Urss nel gennaio del '29. Sulla scia di questo processo di assunzione di poteri dittatoriali da parte del georgiano si arrivò al sanguinoso periodo noto come della "grande purga", che culminò appunto negli anni '36-'38 con la liquidazione di vecchi collaboratori di Lenin come Zinov'ev e Kamenev, o di un acuto intellettuale quale Bucharin nei processi *monstre* messi in piedi per liberare definitivamente il campo (e in modo quanto più possibile teatrale e deterrente) dai rivali effettivi o potenziali. L'assurdità delle accuse e delle confessioni, estorte o dovute a una estrema lealtà al comunismo, è stata sufficientemente studiata, e simili penosi teatrini giustizialisti verranno montati, proprio con l'aiuto di consiglieri sovietici, anche in Cecoslovacchia dopo la guerra mondiale e la presa di potere dei comunisti a Praga (febbraio del '48), quando il canovaccio ormai testato delle deformazioni giudiziarie condurrà all'esecuzione di "trockisti" quali Závěš Kalandra e rappresentanti del partito socialista nazionale quali Milada Horáková (il 27 giugno 1950).

Gli enti ufficiali del Partito comunista cecoslovacco, i suoi organi di stampa, i suoi ideologi e funzionari più elevati non solo lodarono senza alcuna obiezione e su tutta la linea i processi in sé, ma avvalorarono anche le accuse e le montature propinate dall'*establishment* sovietico sulla congiura trockista di spie in combutta con il nemico fascista. Nel contempo i tamburini della giustizia giacobina moscovita inasprirono il proprio vocabolario e, per la prima volta in forma così massiccia, nella pubblicistica ceca fecero la propria comparsa in modo sistematico e invelenito le etichette e le offese della propaganda stalinista, che dovevano marchiare a fuoco tutti i possibili disobbedienti, dai "formalisti" ai "trockisti", agli "intellettuali da caffè" ai "decadenti piccolo-borghesi". Oltre a intellettuali quali Julius Fučík o il futuro ministro Václav Kopecký, fu soprattutto Stanislav Kostka Neumann, un tempo poeta anarchico, poi proletario, ora proclamatosi difensore intransigente dell'onore sovietico, a coprire di insulti tutti i dubbiosi e a forzare e giustificare in modo dogmatico qualunque crimine in campo politico o culturale. A lui dobbiamo neologismi calunniatori che poi fecero scuola, e uscite

¹⁵ B. Václavek, "K. Teige: Vlad. Majakovskij. K historii ruského futurismu. Knihovna levé fronty 1936 (recenze)", *U-Blok*, 1936 (I), 2, pp. 187-188.

¹⁶ K. Teige, *Vladimír Majakovskij. K historii ruského futurismu. Knihovna levé fronty*, Praha 1936.

¹⁷ Si vedano gli attacchi in O. Krígl, "Vladislav Vančura na druhé straně?", *U-Blok*, 1936 (I), 3, pp. 271-276.

¹⁸ Si vedano L. Štoll, "Dítě a Hamlet", *Tvorba*, 1937 (XII), 20, p. 319, e J. Fučík, "Burianův Hamlet III", *Rudé Právo*, 2 aprile 1937.

che nello spirito non sono troppo dissimili da famose affermazioni di Goebbels: “La vita di dieci simili intellettualotti non vale la vita di un solo onesto operaio”, ebbe a dire dei condannati moscoviti, dopo aver sottolineato che la natura di tali processi era criminale, per niente politica. Questa e altre posizioni volgari e volgarizzatrici indussero in una profonda crisi una parte degli intellettuali del partito, che di conseguenza lo abbandonarono o ne furono cacciati. Oltre a quello di Kalandra, di cui si parlerà più avanti, è emblematico il caso di Milena Jesenská, la famosa Milena di Franz Kafka, giornalista comunista che fu cacciata dal partito e in seguito diede interessanti testimonianze sulla confusione mentale causata da tali avvenimenti in molti comunisti colti e convinti.

IV. LE REAZIONI DEGLI ARTISTI D'AVANGUARDIA

Come si posero di fronte ai processi gli esponenti dell'avanguardia ceca, un tempo raccolti nel Devětsil, ora più o meno ruotanti attorno alle piattaforme di Levá Fronta e del Gruppo Surrealista Ceco?

Nel 1936 Karel Teige è direttore responsabile della rivista per la cooperazione culturale ed economica fra Cecoslovacchia e Urss, Praha-Moskva, e per essa scrive un sofferto commento al primo processo, *Moskevský proces* [Il processo di Mosca], poi non pubblicato¹⁹, in cui, ancora in modo molto poco chiaro, cerca di “spiegare” gli ultimi avvenimenti con un'analisi dei precedenti errori tattici commessi da Zinov'ev e Kamenev. Egli è ancora confuso dalla tragicità degli avvenimenti e cerca di barcamenarsi fra disciplina di partito (alla quale non è comunque strettamente tenuto in quanto non iscritto) e il proprio umanesimo che rifiuta di lasciare ai plotoni di esecuzione l'ultima parola. Solo qualche anno più tardi, nel suo esemplare e sferzante pamphlet antistalinista *Surrealismus proti proudu* [Surrealismo controcorrente, 1938], potrà scrivere dicendo pane al pane e condannerà il cammino all'indietro intrapreso a Mosca. In questo articolo del '36 egli è invece ancora troppo succube della sua fede nella rivoluzione e nel ruolo positivo

che può giocare l'Unione sovietica: tutto il suo cammino artistico era legato a doppio filo con la prospettiva della realizzazione del comunismo e con la quasi contemporanea realizzazione di una nuova arte libera e integrale, per cui in questo primo commento non può avere la chiarezza mentale e la durezza necessaria per mettere su carta almeno parte della triste verità. Leggiamo perciò: una sua giustificazione del terrore rosso, la dichiarazione per cui “in tempi di lotta rivoluzionaria la pena di morte è l'unica pena possibile”²⁰, alcuni paragoni con simili intense lotte anti-reazionarie durante la rivoluzione francese e l'affermazione che “il terrore rosso, impietosa spada della rivoluzione [...] fu strumento di giustizia storica, difesa della vittoria che apre le prospettive di un nuovo umanesimo”²¹. Nonostante queste frasi segnate da un'epoca che portò grande confusione in molti onesti intellettuali di sinistra, Teige non si dimostra comunque mai entusiasta né dell'esito dei processi, né dell'avvenimento in se stesso, che definisce una tragedia enorme:

Faccia a faccia con questa tragedia, che ha avuto il suo culmine nel processo di Mosca, cerchiamo analogie storiche, confusi dall'incredibilità del fatale cammino che ha portato all'esecuzione il primo presidente del Komintern, del cammino per il quale i collaboratori di Lenin di un tempo e gli oppositori di Trockij sono diventati organizzatori di una cospirazione trockista²².

Teige sospende comunque il giudizio, lascia ai futuri studiosi la valutazione di tale tragedia, che va inserita in un più ampio discorso storico e nel contesto di un'epoca che non può essere priva di conflitti drammatici, lo ripete, “difficilmente comprensibili e quasi incredibili”. In conclusione lamenta che la stampa fascista abbia danzato allegramente su questa che è una catastrofe per il movimento rivoluzionario e che non si può permettere che si scateni impunemente una campagna diffamatoria contro il baluardo della lotta al fascismo. I processi sono un dolorosissimo avvenimento interno all'Urss, ma che ha una ricaduta anche sul destino del socialismo internazionale e che solo in futuro sarà possibile giudicare con maggiore equilibrio, ma “non si può ammettere che [...] col pretesto della critica al processo moscovita, col pretesto di un umanisticamente motivato disaccordo con la durezza del verdetto siano condotti

¹⁹ L'articolo sarebbe dovuto uscire sul numero 6 di settembre, ma fu poi tagliato e sostituito con un intervento meno problematico. Ora lo si può leggere in K. Teige, *Zápasy*, op. cit., pp. 335–349. Fu questo uno dei diversi interventi limitativi ai suoi articoli per la rivista. Questa politica censoria lo spinse appunto a interrompere la collaborazione con Praha-Moskva.

²⁰ Ivi, p. 345.

²¹ Ivi, p. 346.

²² Ivi, p. 343.

degli attacchi contro l'Unione Sovietica [...] lo ripetiamo, ne va della pace mondiale e del progresso culturale, ne va della difesa dell'umanità contro il fascismo"²³. È questa una voce sofferta e incerta, che cerca di trovare ancora un ruolo positivo dell'Urss, non però per comodità strategica od opportunismo politico, tanto meno per adesione settaria alle direttive moscovite, bensì in nome della scottante necessità di trovare ancora uno straccio di baluardo alla minaccia fascista.

Se Teige mostra ancora segni di sbigottimento, una certa confusione sulla realtà dei processi in atto, e non riesce a rigettare di botto l'Unione Sovietica e le idee in cui aveva sempre creduto, dall'altra parte un secondo intellettuale lucido e indipendente, Závěš Kalandra²⁴, condannerà subito i processi con una presa di posizione così netta che gli confermerà la bollatura a "trockista". Kalandra ricostruì con brillante acutezza in alcuni articoli²⁵ il più ampio retroscena dei processi, e attaccò duramente sia la politica sovietica che i comunisti ufficiali cecoslovacchi (la stampa di partito, il segretario Gottwald), accusandoli di aver tradito lo spirito leniniano e sostenendo la creazione di una Quarta Internazionale. Definito comunemente dai suoi avversari "trockista" (anche se egli tale non si considerava, e questo termine sarebbe per lui riduttivo) egli in effetti difende il ruolo positivo di Trockij, accusa la direzione sovietica di essere venuta a patti col nemico e di aver tradito la causa, in quanto sostenere l'edificazione del socialismo in una sola nazione è un errore fondamentale e un rinnegamento delle direttive originarie.

Kalandra paragona in modo vivace e puntuale i procedimenti pubblici contro Zinov'ev e Kamenev a una penosa scena teatrale, in cui gli attori devono ripetere frasi imparare a memoria (le confessioni esagerate degli imputati), per dar vita a un'opera di cattivo gusto, la cui *ouverture* era rappresentata dal caso Kirov e dalle accuse al fratello di Kamenev di aver organizzato un attentato a Stalin. Il tutto è motivato dagli intenti liquidatori di Stalin che ormai ha intrapreso decisamente una linea

antileniniana, con la quale vuole annientare il comunismo rivoluzionario, e ha inscenato questo attentato al buon senso umano e operaio utilizzando sistemi tragicomici già adottati proprio da Hitler nel maggio '34, quando fece liquidare la sua vecchia guardia per paura dell'opposizione interna. Tutto ciò mentre proprio Trockij si trovava ancora saldamente nel campo della rivoluzione mondiale e la stampa di partito invece si era totalmente venduta alle deformazioni anticomuniste di Mosca. Quest'atto di accusa non poteva che terminare con il grido: "VIVA LA NUOVA INTERNAZIONALE LENINIANA"²⁶. La convinzione intima della propria linea di condotta portò Kalandra a fondare un foglio di "opposizione comunista", il *Proletár*²⁷, e non sorprende affatto che tale sua schiettezza polemica e tale conseguente condotta antistalinista gli guadagnassero un odio del tutto particolare e duraturo, che diede i suoi tragici frutti dopo la guerra, quando nel giugno del '50 egli fu giustiziato dal nuovo governo di Gottwald, che non aveva certo dimenticato gli sgarbi risalenti a questi anni.

Abbiamo già menzionato il regista teatrale E.F. Burian, che nel suo *Hamlet III* aveva dato una rappresentazione nascosta (ma abbastanza evidente) dei "teatri" giudiziari moscoviti, con il principe danese vittima di un processo, e con Lenin e Stalin celati dietro le fattezze del padre Amleto e del re Claudio, mentre con il suo *Moskva – hranice* [Mosca frontiera, 1937] lo scrittore Jiří Weil aveva dato una testimonianza toccante di come un convinto comunista potesse essere scosso dalle ingiustizie commesse nei tribunali della Russia. La vicenda di un intellettuale accusato di macchinazioni trockiste rispecchiava la disillusione dell'autore, che visse in Urss durante il '36 e che fu considerato una specie di versione ceca del caso-Gide, scatenando una campagna denigratoria nella critica di partito. Come reagirono i poeti? Prendiamo solo due esempi opposti: Vítězslav Nezval, che di lì a poco si sarebbe compromesso totalmente passando dalla parte dei dogmatici con il suo unilaterale scioglimento del Gruppo Surrealista, già nel 1937 si macchia di un crimine letterario che ne appesantisce il ruolo, per altri versi positivo, nelle lotte per la libertà artistica, e compone una poesia in cui loda Sta-

²³ Ivi, p. 349.

²⁴ Gli articoli più interessanti di questo importante intellettuale sono stati raccolti e commentati da Jiří Brabec in Z. Kalandra, *Intelektuál a revoluce*, Praha 1994.

²⁵ Si tratta di "Stalin se vypořádal se starými bolševiky", "Odhalené tajemství moskevského procesu", "Druhý moskevský proces", "K druhému moskevskému procesu", tutti raccolti in Idem, pp. 216–251.

²⁶ Z. Kalandra, *Intelektuál*, op. cit., p. 237.

²⁷ Ne uscirono nove numeri, dal febbraio all'ottobre del '37.

lin quale “grande accordatore di pianoforti”, ai quali ha strappato, appunto con i processi, “le corde marce”²⁸. Tutt’altra la reazione di Jaroslav Seifert, che aveva scritto le sue prime raccolte nel segno di una non scontata arte proletaria per poi comporre alcune fra le più significative raccolte poetiste e diventare col tempo un lirico sempre più indipendente da stili definiti. Egli espresse il suo sdegno di intellettuale di sinistra (era però stato cacciato dal Partito già nel ’29) con i mezzi che meglio gli si confacevano, con alcune poesie in cui, sostenuti da uno sbigottito umanesimo e dalla delusione per il naufragio degli ideali di giovinezza (fra l’altro era stato convinto giornalista comunista), i versi in rima esprimono la liquidazione totale dello spirito rivoluzionario. Ci sembra adeguato a questo punto proporre almeno una traduzione in prosa di due dei componimenti:

NEL MAUSOLEO DI LENIN²⁹

Sotto il muro rosso e l’oro delle miniere
che splende in lontananza
come se avesse il sonno leggero
sul catafalco

in una bara di vetro sonnacchia Lenin
ed è come dormiente.
Con gli occhi ben serrati
guarda all’elmo

del soldato che con la baionetta
sta lì di guardia;
c’è solo odore di fiori appassiti
e intanto sull’orologio
il tempo scorre lento, il tempo vola via,
la bandiera rossa tremola.
Quella sta ancora lì, ma la rivoluzione
– dov’è?

Il muro rosso come succo di lampone
digrigna i denti
là è in servizio il compagno Stalin
– La rivoluzione più non c’è

E nel silenzio uno sparo alla Lubjanka:
Proprio in quel momento
“traditori e cani, mascalzoni e fuorilegge”
han fucilato.

S’incurva Lenin, si stiracchia
rabbrivisce il volto suo:
“Ma che succede, mio buon ragazzo,
sto in questa bara

e lì si spara, ci son le barricate
ciò non mi fa dormire,
non lasciarmi qui, caro,
povero me, aiutami!”

Ma il soldatino tien giù il coperchio
nel profluvio di fiori:
“Stai buono lì e non parlare
nella tua bara di velluto.

Compagno dormi, e piuttosto ringrazia
per la gloria a te concessa;
meglio di tutti sta quello che in silenzio
ci lascia in pace.”

Lenin di nuovo si assopisce, in silenzio
la tomba si avvolge di ombre,
ha il volto calmo, ben impregnato
di cera e paraffina.

IL PROCESSO DI MOSCA³⁰

Quel che puoi leggere sui giornali,
è solo un gioco, non ci si crede
e le scene che esalano orrore,
la paura è il loro suggeritore

Quel che puoi leggere sui giornali,
è solo un gioco, per divertire il mondo.
Sol che la fine – la puzza del sangue umano
purtroppo è proprio vera.

V. IL MOMENTO DELLA ROTTURA

Questa pesante atmosfera di lotta interna allo schiarimento che si definiva comunista, di rottura sempre più evidente in quello che un tempo fu un unitario campo artistico rivoluzionario, di disillusione cocente e di dolorose defezioni bollate quali tradimenti, si aggraverà definitivamente attorno a due ulteriori casi letterario-politici che ci sembra opportuno ricordare: quello riguardante André Gide e il suo *Retour de l’Urss*, e lo scioglimento del Gruppo Surrealista Ceco. Queste due vicende furono due colpi mortali per la comunità intellettuale della repubblica, e le loro conseguenze, pesantissime non solo sul piano estetico, si fecero sentire in tutta la propria portata solo dopo la guerra mondiale.

L’intellettuale francese si era prodigato fino ad allora per il fronte della cultura antifascista, ma la sua simpatia per il comunismo fu messa a dura prova quando nel ’36 andò a sincerarsi di quale fossero le reali condizioni di vita nella “sesta parte del mondo”. Risultato della sua disillusione fu appunto il pamphlet *Ritorno dall’Urss*

²⁸ Si tratta della poesia *Pobled na Leningrad z mostu u Zimního paláce* [Uno sguardo su Leningrado dal ponte del Palazzo d’inverno], uscita sul quotidiano comunista *Haló noviny* il 7 novembre 1937.

²⁹ Uscita su *Ranní noviny* il 7 settembre del ’36.

³⁰ Uscita su *Právo lidu* il 26 gennaio ’37. Abbiamo tradotto entrambi i componimenti dalla versione stampata in I. Pfaff, *Česká levice*, op. cit., pp. 75–77.

che venne tradotto già nel '36 in Cecoslovacchia³¹ e scatenò le ire di tutti gli stalinisti che proclamavano essere esso un inammissibile attacco diretto alla fermezza del ruolo progressista dell'Urss nella lotta al fascismo. Nella serata di discussione organizzata sulla posizione da assumere circa lo scomodo libro (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 ritorno dell'accademismo artistico, il burocratismo, l'allontanamento dallo spirito delle "direttive originarie") e con notevole equilibrio e sangue freddo (erano gli ultimissimi momenti in cui tali virtù trovavano diritto di cittadinanza a Praga) ribadì l'importanza dello spirito critico e della libera discussione nel pensiero socialista più vero, essendo questi i soli atteggiamenti che permettevano di salvare il ruolo indispensabile dell'Unione Sovietica alla guida del mondo rivoluzionario, nonostante i preoccupanti segnali che in quella terra si rilevavano. Neumann, invece di accettare tali proposte di discussione aperta e fruttuosa, si incaricò di redigere un contro-pamphlet, quell'*Anti-Gide, aneb optimismus bez pověr a iluz* [Anti-Gide, ovvero ottimismo senza superstizioni e illusioni, maggio 1937] in cui ribadiva la giustizia 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. Con acrimonia e volgarità queste sue pagine bollavano come inutile per la rivoluzione socialista tutto il movimento dell'avanguardia, che rappresentava tutt'al più una rivoluzione da osteria in un bicchier d'acqua. Non sorprende che la stampa di partito sostenesse tale violento libello e lo lodasse quale coraggiosa voce in difesa dell'Unione sovietica, mentre poche furono le personalità di sinistra che ebbero il coraggio di condannarlo subito e con l'adeguata convinzione, probabilmente anche perché in un momento così delicato ogni voce critica sarebbe stata strumentalizzata e facilmente spacciata come antisovietica³².

Poco prima della guerra mondiale e dell'occupazione

nazista, l'unità degli artisti di sinistra cechi e slovacchi fece ancora in tempo a subire il colpo di grazia, lo scioglimento unilaterale da parte di Nezval del Gruppo Surrealista³³, avvenuto nel marzo del '38, avvenimento accolto con estrema gioia dai già ripetutamente citati dogmatici di partito, ma la cui validità fu rifiutata da tutti gli altri appartenenti al gruppo. Fra questi naturalmente anche Teige, che all'atto disgregante del poeta comunista e alle compiaciute accuse dei vari Neumann, Fučík, Štoll, che bollavano i surrealisti come compagnia da taverna e ciarlatani trockisti, rispose con il suo più importante scritto di quegli anni, gravido di conseguenze e d'importanza davvero centrale per comprendere in modo integrale il pensatore Karel Teige: *Surrealismo contro corrente*.

Per una serie di motivazioni artistiche (pretendeva da alcuni compagni un maggiore impegno teorico), politiche (soprattutto il sempre più intransigente punto di vista sui processi, che finì col dichiarare criminali e non politici, secondo la *vulgata* neumanniana) e, non ultime, per ripicche personali, Nezval fu spinto a fare al Pcc l'enorme favore di distruggere "ufficialmente" una delle ultime piattaforme di collaborazione di una parte degli artisti più validi e innovativi, che era come fumo negli occhi per coloro che con moltissima difficoltà potevano vedere nel surrealismo una forma di "realismo dialettico". Le molte pagine di *Surrealismo contro corrente*³⁴ reagiscono a questo atto nefasto interpretando il comportamento 'capriccioso' di Nezval dal punto di vista dei suoi ex-compagni, e rifiutando qualsiasi validità alla sua unilaterale iniziativa distruttrice. Chiariscono una volta per tutte la posizione di molti degli artisti dell'avanguardia degli anni Venti, ribattono con fermezza le imputazioni che venivano dal campo politico, e diventano a loro volta un pressante atto d'accusa contro coloro che stavano portando il meglio della creazione cecoslovacca verso la distruzione o l'uniformazione passatista. Come già in altre occasioni³⁵, il critico e l'ani-

³³ Il poeta comunicò questa sua decisione con una breve nota mandata ai giornali l'11 di marzo.

³⁴ Editto da tutto il Gruppo Surrealista Praghese (motivo per cui il nome di Teige è espresso in terza persona, sebbene egli fosse l'ispiratore principale del pamphlet), si può leggere in K. Teige, *Zápasy*, op. cit., pp. 469-543. Per la traduzione italiana si veda K. Teige, *Surrealismo*, op. cit., pp. 107-155.

³⁵ Nel discorso d'apertura della mostra dei pittori surrealisti Štyrský e Toyen, nel gennaio del '38, aveva ormai accostato il comunismo

³¹ La traduzione è di un notevole divulgatore della letteratura russa nella Repubblica cecoslovacca, Bohumil Mathesius (tradusse fra l'altro Pasternak, Majakovskij, Blok, Šolochov), e iniziò a uscire a puntate nell'autunno sul settimanale Literární noviny, poi ebbe numerose ristampe in forma di libro.

³² Per seguire in dettaglio l'evoluzione di tale polemica causata dalle offese di Neumann all'arte moderna *in toto*, si legga, col necessario distacco, I. Pfaff, *Česká levice*, op. cit., p. 94.

ma di una intera generazione di intellettuali di sinistra non poté che notare dolorosamente e sottolineare la fatale somiglianza di alcuni procedimenti e atteggiamenti sovietici, in materia di politica culturale, con le pratiche dei regimi 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 crimini culturali simili, sia nella Germania di Goebbels che nelle istituzioni tenute dai vari Keržencev o Šumjackij. Lo stesso dicasi per la succube dirigenza comunista o per la stampa ceca, di cui ormai non si può che constatare la funesta svolta verso il dogmatismo più aggressivo e intransigente. Più volte ora vengono condannati i processi moscoviti come episodio della deriva stalinista, non compresa da Nezval, e in una parte, poi non pubblicata, del *pamphlet* si legge che i membri del Gruppo Surrealista "partendo dai loro dubbi originari sono giunti, sulla base dello studio dei protocolli processuali, alla decisa opinione [...] e convinzione che tali processi siano un enorme inganno"³⁶. Pur bollati comodamente con l'etichetta "elastica" e "universale" di trockismo, i surrealisti invece secondo Teige si tenevano saldi ai veri principi del marxismo e, confermando la validità di valori democratici come libertà di creazione, discussione e critica, rilanciavano 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 un secondo nemico: la reazione nelle file della sinistra. Teige cercava inoltre faticosamente di non confondere la netta condanna ai provvedimenti e alle direttive, che stigmatizzava, con un rifiuto *in toto* delle idee che avevano animato lui e la sua generazione: perciò ribadiva, in chiusura delle sue animatissime pagine, la sua fede nei valori della rivoluzione, l'importanza di rimanere saldamente alla luce del marxismo e, sotto la visuale del socialismo, stigmatizzare gli errori e i crimini nella prassi 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 sovietico e ceco. Questa lotta ormai aperta fu inter-

rotta da avvenimenti ancor più gravi, quali i fatti di Monaco e il conflitto mondiale, che vide la Cecoslovacchia smembrata e occupata dai nazisti.

VI. QUALCHE ANNO DOPO, L'EPILOGO

Alla fine della guerra, nonostante una sua parziale ritrattazione delle durissime accuse espresse in quel *pamphlet* del '38³⁷, la posizione non conformista di Teige e di altri rappresentanti del pensiero critico di diversa estrazione costarono a essi la vita o un'aspra persecuzione politica da parte del regime salito al potere nel '48, il quale dimostrò di avere una memoria forte e feroce contro coloro che, ancora in situazioni sociali diversissime da quelle post-belliche, avevano osato lottare contro l'appiattimento delle coscienze. Kalandra fu giustiziato il 27 giugno 1950, all'interno del primo super processo su modello sovietico, quello contro la cosiddetta "congiura sabotatrice", che si svolse nella Praga in mano agli stalinisti sotto la supervisione di alcuni consiglieri che vennero appositamente dall'Urss; Teige, a cui già da un paio d'anni era stato ormai reso impossibile pubblicare alcunché, visse gli ultimi mesi della sua vita sotto la continua minaccia di provvedimenti simili a quello che aveva colpito il suo sodale Kalandra e, annichilito da una furibonda campagna di calunnie intrapresa da Tvorba, morì di infarto nell'ottobre del '51, prima di poter essere oggetto di misure giudiziarie; Burian, che così brillantemente aveva risposto dal palco ai volgari attacchi alla propria generazione, rinnegherà la propria origine avanguardistica e si asservirà paradossalmente proprio alla "messinscena" artistica parallela a un altro processo, quello a Kalandra e alla Horáková, nel suo *Pařeniště* [La serra, 1950] che attacca volgarmente l'intellettuale leninista; Seifert ebbe il suo bel da fare per conservare la propria libertà fisica e intellettuale e, coinvolto in una quasi incredibile vicenda privata e in diversi attacchi pubblici, poté recuperare, dopo una ritrattazione scritta e danni maggiori scampati per un soffio, un limitato permesso di pubblicazione³⁸. Il destino di Nezval fu del tutto eccezionale: sebbene fosse stato il caso più

³⁷ Per la vicenda della lettera, poi andata persa, che Teige spedì subito dopo la liberazione del '45 all'Agitprop del Pcc, si legga la sua missiva a Ladislav Štoll del 26.5.1950, pubblicata in K. Teige, *Osvobodování života a poezie, Studie ze čtyřicátých let*, a cura di J. Brabec, V. Effenberger, R. Kalivoda, K. Chvatík, Praha 1994, pp. 589-591.

³⁸ Per un sunto in italiano dei primi difficili anni di Seifert dopo il "putsch" stalinista e la rocambolesca vicenda della sua lite con alcuni comunisti

sovietico al nazismo.

³⁶ Si veda K. Teige, *Zápasy*, op. cit., p. 659.

eclatante di abbandono del campo modernista prima della guerra, egli si ritagliò poi una posizione di rispetto come primo poeta vivente della Repubblica Popolare, ma dovette rispondere a diverse critiche che gli giungevano dalle parti più disparate, e gli va riconosciuto di aver parzialmente recuperato nella sua attività post-bellica alcuni stimoli della sua migliore poesia della prima repubblica, e soprattutto il merito di aver poi difeso sempre il diritto alla creazione libera, intervenendo più volte a favore di suoi colleghi o compagni della stagione poetista e surrealista messi sotto pressione dai dogmatici di partito che sopravvissero alla guerra mondiale (morti Fučík, Václavěk e Konrad, rimasero i vari Kopecký, Štoll, Taufer a imporre una visione ristretta e di corto respiro di arte social-realistica e “classica”). Dunque proprio Nezval, che era stato il primo a tradire la causa dell'avanguardia, svolgerà un ruolo decisamente positivo nei pesanti anni '50, in attesa di momenti migliori e della liberalizzazione degli anni '60, che videro il recupero quasi completo della migliore tradizione artistica del periodo fra le due guerre, la riabilitazione editoriale e spirituale di Teige, il rigetto di grandissima parte dei precedenti giudizi espressi dalla critica stalinista.

In conclusione siamo tentati di rilevare un fondamentale scarto cronologico fra Urss e Cecoslovacchia nell'evoluzione dei rapporti avanguardia-partito, almeno per quel che riguarda le conseguenze ultime: vale a dire che alla condanna della stessa arte “formalista”, a campagne denigratorie molto simili, portate avanti con gli stessi approcci polizieschi e dogmatici, attingendo persino allo stesso vocabolario (lì espresso in russo, qui in ceco), a eventi simili, quali dirompenti crisi individuali e messa alla berlina di categorie intere di intellettuali, avutesi come a Mosca così a Praga, corrisponde poi la differenza sostanziale che, non essendo ancora al potere e non potendo imporre il proprio monopolio e il pugno di ferro con provvedimenti giudiziari se non dopo il '48, il Pcc fece i conti con i disobbedienti del '36-'38 “a scoppio ritardato”, una dozzina di anni dopo. I divieti totali di pubblicazione, i sistematici interventi censori nelle opere, le persecuzioni fisiche e la morte degli oppositori si ebbero solo dopo la guerra mondiale

e la presa di potere del febbraio '48³⁹: Kalandra messo a morte, Teige portato all'infarto da una insostenibile campagna infamante, il poeta Kostantin Biebl condotto al suicidio dalla delusione per la scomparsa degli ideali originari⁴⁰, Seifert e altri messi a tacere per periodi di diversa durata, altri intellettuali imprigionati o costretti all'esilio, e ancora una buona parte degli appartenenti alla migliore arte fra le due guerre costretti dalle direttive stringenti a rinnegare il loro passato nell'avanguardia (Burian, il grande estetico Jan Mukařovský). Un altro elemento che conferma questo “parallelismo in ritardo” è quello dei processi, che furono puntualmente preparati a Praga, proprio secondo metodi e logiche sovietiche, già a partire dal '48: oltre a quello di Kalandra, esemplare è il caso Slánský, in cui il segretario generale del partito, privato delle sue funzioni nel settembre del '51, fu messo a morte insieme ad altri rappresentanti del “centro cospiratore antistatale” con un processo poi rivelatosi irregolare, che rispecchia per molti aspetti quelli moscoviti del '36. Anche qui si metteva da parte un vecchio compagno di lotta, anche qui un'altissima carica di partito era fatta oggetto di una montatura colossale e di irregolarità processuali, anche qui sul defunto ex-segretario fu scaricata la responsabilità della deriva ultradogmatica di certe frange della *nomenklatura* e dei servizi di polizia⁴¹.

Ma quella degli anni '50 è tutta un'altra vicenda, che merita un trattamento a parte⁴².

in una birreria, si veda A. Catalano, *Sole rosso su Praga. La letteratura socialista fra socialismo e underground (1945-1959). Un'interpretazione*, Roma 2004, pp. 144-147.

³⁹ Esula dal nostro orizzonte un qualsivoglia confronto fra le dimensioni e la natura che simili interventi nell'opera e nella vita fisica degli avanguardisti raggiunsero nei due paesi.

⁴⁰ Dopo la presa di potere dei comunisti, Biebl aveva cercato di barcamenarsi fra le direttive del nuovo corso dogmatico e la sua ispirazione originaria avanguardista, ma senza molto successo. Per un seppur veloce accenno alla dolorosa vicenda del poeta morto suicida il 12 novembre del 1951, la cui parabola è una delle più istruttive e incresciose per capire la lotta di coscienza degli intellettuali nella nuova situazione politica, si veda A. Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-56*, Praha 1998, pp. 325-328.

⁴¹ Per i particolari sul caso di Rudolf Slánský e le ripercussioni in campo politico e culturale (quali il significativo indebolimento dei suoi collaboratori, la campagna contro la “slánština”, il nuovo shock causato dalle rivelazioni tardive su tale montatura) si vedano a esempio Ivi, p. 381; K. Kaplan – P. Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno 2001 e J. Knapík, “K počátkům “tání” v české kultuře”, *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a... zklamání*, Praha 2000, pp. 42-55.

⁴² Per un'analisi aggiornata e ricca di informazioni sulle vicende culturali ceche sullo sfondo politico degli anni '50 si veda in italiano il recente A. Catalano, *Sole*, op. cit.