

Dalla liberalizzazione alla normalizzazione.

Limiti e conquiste della libertà artistica nell'arte ceca degli anni

Sessanta

Marie Klimešová

◇ eSamizdat 2009 (VII) 2-3, pp. 29-34 ◇

IL titolo *Dalla liberalizzazione alla normalizzazione* merita un accurato chiarimento di entrambi questi concetti. Nell'evoluzione politica della Cecoslovacchia il concetto di normalizzazione può essere definito come "l'insieme dei processi attraverso cui in Cecoslovacchia è stato gradualmente reintrodotta il cosiddetto realismo socialista, in particolare il monopolio del Partito comunista cecoslovacco con tutto ciò che questo comportava, e più in generale il periodo che è seguito a questo 'ritorno all'ordine'. L'inizio della normalizzazione è rappresentato dalla firma del protocollo di Mosca; un decisivo impulso venne dall'elezione di Gustav Husák a segretario generale del Comitato centrale del partito il 17 aprile 1969"¹.

Nelle arti figurative ceche "normalizzazione" significa il ritorno, tra gli anni Sessanta e Settanta, a una norma ufficiale, rigida e ideologica, a tematiche vuote di contenuto, superficialmente ottimistiche o impegnate; questo periodo si chiude definitivamente con il rivolgimento politico del 1989. Fondamentalmente significò un ritorno al dogmatismo della politica culturale della prima metà degli anni Cinquanta; mancano tuttavia tanto le idee, quanto le istanze del realismo socialista, al cui posto andò affermandosi negli anni Settanta una commistione di modernismi artistici nelle opere di autori che sfruttavano il momento, spesso mediocri o scadenti. Una componente imprescindibile della normalizzazione fu l'abolizione dei periodici d'arte e la reintroduzione della censu-

ra. La normalizzazione concluse un lungo processo di liberalizzazione sia della società che, di conseguenza, anche del campo delle arti figurative e della riflessione teorica sull'arte; essa nel 1968 aveva raggiunto un livello di assoluta eccellenza, coinvolgendo un'ampia fascia di artisti, storici dell'arte e istituzioni, e nel corso politico della primavera 1968 aveva trovato una piattaforma ufficiale decisamente migliore rispetto agli anni precedenti.

Il processo di liberalizzazione ebbe una lunga genesi, il cui principio non può essere individuato inequivocabilmente. Per prima cosa è necessario rendersi conto che la necessità di una liberalizzazione artistica era provocata dalla situazione catastrofica nella quale gli artisti si ritrovarono nella seconda metà degli anni Quaranta, in seguito all'isolamento bellico e all'evoluzione politica del dopoguerra che portò in breve al putsch comunista del febbraio 1948. Molti intellettuali e artisti durante lo svolgersi del conflitto avevano cercato il modo di mantenere una continuità di pensiero e creazione liberi; tuttavia nel breve iato che va dal 1945 fino al 1948 le loro legittime considerazioni sul fallimento del modernismo, alla ricerca delle coordinate future dell'arte moderna segnata dalla guerra, lasciarono spazio alla formazione di ideologi filosovietici, i quali avrebbero cercato deliberatamente di prendere il potere anche sul fronte culturale. Per questo il 1948 significò in realtà una netta interruzione della già abbastanza disturbata continuità culturale, inducendo una totale trasformazione

¹ <<http://www.ceskatelevize.cz/program/srpen/kapitola9.html>> della cultura ceca.

La caduta qualitativa e l'orientamento tendenzioso della nuova arte, i cui temi erano dettati dall'alto, mise fuori gioco sia i giovani artisti, diplomatisi nella seconda metà degli anni Quaranta, sia gli artisti più anziani che rifiutavano di cedere a compromessi. Tuttavia all'inizio degli anni Cinquanta si mantennero vivi alcuni focolai di pensiero e di creazione liberi, guidati da personaggi chiave come il teorico e artista Karel Teige oppure il poeta e artista Jiří Kolář. Molti intellettuali e artisti cechi provarono, lungo tutto il periodo di rigido dogmatismo degli anni 1948-1955, a mantenere vivi principi intellettuali, etici e artistici fondamentali, a non perdere la continuità con l'evoluzione culturale dell'avanguardia d'anteguerra e con i movimenti clandestini sviluppatasi durante la guerra. Da questi focolai scaturirono poi successivi impulsi verso una liberalizzazione più vasta, il cui primo segnale fu la critica al culto di Stalin durante il XX Congresso del Partito comunista dell'Urss, nel 1956, pronunciata da N. S. Chruščev, e che avrebbe poi avuto un'ulteriore evoluzione negli anni Sessanta.

Il discorso di Chruščev conteneva fra l'altro una postilla che apriva un preciso spazio alla cultura giovanile. I giovani non rappresentavano per i regimi totalitari comunisti un problema come la generazione di artisti che si erano affermati in una fase storica più libera dell'evoluzione sociale: a un processo simile si può assistere anche negli anni Ottanta, quando entrò a far parte della cultura della normalizzazione una nuova generazione di giovani che non avevano più alcun legame con il contesto degli anni Sessanta.

Il discorso di Chruščev diede il via, nel contesto ceco, a una prima spontanea e abbastanza turbolenta ondata di liberalizzazione, caratterizzata dalla rapida fondazione di gruppi artistici. I più noti tra essi avranno poi un ruolo decisivo nel processo di liberalizzazione degli anni Sessanta. In un certo senso, una prima ondata di liberalizzazione arrivò con la possibilità di allestire mostre che sfuggissero alla stringente dottrina del realismo socialista. La mostra dei *Fondatori dell'arte moderna ceca*, organizzata

nel 1957 da due noti teorici della giovane generazione, Miroslav Lamač e Jiří Padrta, espose dopo molti anni quadri e sculture che sia il regime fascista che quello comunista avevano giudicato degradati, decadenti, formalisti o semplicemente reazionari. Solo dopo la metà degli anni Cinquanta gli artisti cechi del dopoguerra, che rappresentavano la maggior parte della generazione degli anni Sessanta, cercarono un concreto programma artistico per il superamento del dogmatismo culturale e delle istanze ideologiche ed estetiche del realismo socialista, che nell'ambiente artistico ufficiale continuava a rappresentare il criterio ideale. Essi trovarono appoggio, nell'isolamento culturale della Cecoslovacchia, nella tradizione modernista rielaborata, che per la maggior parte di loro significò un ritorno all'impegno formale. Le rivisitazioni e i ritorni ai grandi nomi della scena internazionale d'anteguerra contrastavano con l'incertezza formale e semantica, ossia con le falsità, della produzione ufficiale. Negli arretrati modelli modernisti allora molti "giovani" inserivano la propria esperienza personale, contenuti sociali e metafore d'attualità, dando vita a deviazioni personali decisamente intense delle tendenze originarie. Il fascino del modernismo lo riscoprirono poi i primordi dell'arte informale che si considerava portatrice di un'espressione radicale e nuova. In realtà si trattava piuttosto di una diversa coscienza sociale che cercava nel modernismo nuovi appoggi; alla fine degli anni Cinquanta i giovani si rivolgevano solo ad una ben precisa corrente del passato: invece che al classicismo di Picasso, Léger, Matisse oppure Zrzavý, ci si richiama alla spiritualità espressiva di Kubišta, Rouault oppure Soutine.

La differenziazione dei processi artistici e il successo degli appartenenti alla generazione degli anni Sessanta erano determinati dal talento di ciascuno di loro, ma anche da un valido e attivo retroterra teorico. Gli artisti che non avevano un tale appoggio non potevano facilmente aggregarsi al discorso culturale dell'epoca e costruirsi una posizione sulla scena creativa; senza contare poi che molti di loro non

trovavano sensato un simile atteggiamento.

Alcuni anni fa ho definito la situazione della cultura ceca nel primo periodo di liberalizzazione, negli anni 1956-1963, come una fase in cui sono si sono sviluppati quelli che sarebbero diventati i “focolai della rinascita”. Quando poi gli artisti riuniti in questi focolai riuscirono nel 1964 a ottenere nell’Unione degli artisti cechi alcuni cambiamenti democratici, e fu possibile eleggere a capo dell’Unione Adolf Hoffmeister, appartenente all’avanguardia ceca d’anteguerra, artista, letterato e politico, fu possibile unire le istanze di liberalizzazione a una forte azione offensiva. La politica statale ormai non era in grado di mantenere la Cecoslovacchia nel completo isolamento. La cultura ufficiale comunque proseguiva nel suo programma impegnato e ideologico basato su un realismo ottimista, alterato, e non abbandonava le sue mire propagandistiche; accanto ad essa però si rafforzava il programma non ufficiale di artisti e teorici, i quali nel corso degli anni Sessanta divennero sempre più attivi.

La contrapposizione tra arte ufficiale e clandestina attraversò comunque tutti gli anni Sessanta, e la libertà di pensiero e di creazione venne limitata, fino alla fine di febbraio 1968, dalla censura preventiva, la quale assicurava il totale controllo ideologico del partito su qualunque contenuto delle informazioni che venivano rese pubbliche. Subito dopo l’agosto 1968 la censura fu reintrodotta. Nel periodo che va dal 1964 al 1968, negli ambienti ceco e slovacco i programmi artistici che originariamente erano moderati si fecero sempre più radicali. Non si può certo parlare di un ambiente libero nel senso proprio del termine, poiché esisteva un’abisale differenza tra la politica culturale ufficiale dello stato e gli artisti facenti parte dell’ambiente progressista; tuttavia proprio grazie all’enorme impegno personale di artisti e teorici di alto livello e al dialogo professionale che andava sviluppandosi, i confini del possibile progressivamente si allargavano.

L’opposizione verso la concezione materialistica propria dell’ideologia di stato, verso la demagogia e i vuoti proclami, nella cultura non

ufficiale si manifestava nella ricerca di sistemi di pensiero alternativi e di programmi artistici che, a differenza del materialismo, si occupassero delle questioni esistenziali che angustiavano l’uomo e ne offrirono, se non una soluzione concreta, almeno un’analisi efficace. Tali sbocchi erano rappresentati dalle correnti idealistiche, dall’esistenzialismo, dall’espressionismo, dalla letteratura dell’assurdo, nelle arti figurative in particolare dal surrealismo e dalle sue deviazioni più tarde, ma anche dalle correnti artistiche successive per le quali era emblematica una stilizzazione formale marcata. A partire dagli anni Quaranta il pensiero degli esistenzialisti cominciò a rappresentare un importante nesso culturale: un ruolo cardine nel contesto ceco fu giocato dalla filosofia di Martin Heidegger e dai saggi di Sartre; negli anni Cinquanta molti letterati traducevano Christian Morgenstern e si ricominciò a tradurre dopo molti anni i libri proibiti di Kafka. La conferenza su Kafka del 1963, al castello di Liblice, diventò anche per questo uno dei segnali di cambiamento; inoltre, nello stesso anno all’interno di una mostra di documenti sulla vita di Franz Kafka, presso il Museo della letteratura nazionale a Strahov furono esposte anche le opere di artisti contemporanei della scena non ufficiale, considerata esistenzialistica: i quadri di Jiří Balcar, le opere grafiche di Vladimír Boudník oppure le sculture di Zbyňek Sekal.

Oltre a Kafka divennero di grande interesse tra gli intellettuali cechi già dagli anni Cinquanta i rappresentanti della prosa e del dramma dell’assurdo: accanto a Samuel Beckett anche Eugene Ionesco oppure il ceco Ladislav Klíma; il concetto bretoniano di humour nero, grottesco, rappresentava per l’ambiente ceco un principio di grande attualità. All’inizio degli anni Sessanta con un programma simile, che rispondeva al contesto sociale ceco, si allinearono anche i letterati cechi: Václav Havel con i suoi drammi dell’assurdo, o ad esempio Bohumil Hrabal. In particolare Hrabal nella sua opera combinava surrealismo, assurdo e quotidianità, e la sua cruda denuncia ebbe degli equivalenti anche nell’ambito delle arti figurative.

La relativa liberalizzazione degli anni Sessanta permise poi sia la pubblicazione di opere letterarie di questo tipo, sia l'esposizione di opere artistiche con intenti affini. Similmente a Hrabal, ad esempio, ebbe allora la sua occasione anche Vladimír Boudník, che Hrabal incontrò nel 1950 durante una brigata di lavoro obbligatoria presso le fonderie di Kladno. Da questa amicizia Hrabal trasse ispirazione per la sua nota prosa *Un tenero barbaro*. La posizione di Vladimír Boudník esemplifica la complessa situazione in cui gli artisti cechi furono costretti a muoversi a partire dalla fine degli anni Quaranta. Boudník, *l'enfant terrible* della scena artistica ceca, dalla fine degli anni Quaranta fino agli anni Sessanta fu attivo parallelamente come operaio manuale, nello spirito dei suoi manifesti utopici. La sua opera agli inizi era nota solo nella cerchia ristretta dell'underground ceco, con a capo Hrabal e il filosofo Egon Bondy; fu però davvero significativo per lui anche l'appoggio e l'avallo di Jiří Kolář, il quale non solo apprezzava l'opera di Boudník, ma la sosteneva anche finanziariamente. Tuttavia dalla fine degli anni Cinquanta l'eco della sua opera, grazie anche a Kolář, raggiunse un'intera generazione di giovani pittori e scultori che cercavano di dare espressione alla loro percezione esistenziale della vita. Nell'autenticità di Boudník trovarono un grande modello, più vicino e più forte di quello che avrebbero potuto ritrovare nella pittura contemporanea americana o spagnola dell'espressionismo astratto, che conoscevano solo da piccole riproduzioni. Nel 1965, quando si insediò la nuova direzione dell'Unione degli artisti cechi, Boudník abbandonò il crudo ambiente della fabbrica e divenne un artista professionista. La perdita del sottofondo di quotidianità e dell'ambiente operaio che intuitivamente e impulsivamente corroboravano Boudník nella sua opera si riflesse in un indiscutibile ammorbidimento dell'opera, in una perdita di tensione, insomma in estetismo. A Boudník, uomo instabile, non riuscì di superare la sua crisi interiore, accelerata dalla crisi sociale dell'agosto del 1968. Si tolse la vita il 12 dicembre 1968.

A margine di quanto detto può risultare interessante ricordare anche il destino delle prime edizioni illustrate dei testi hrabaliani. Mentre nel 1966 la prosa hrabaliana *Automat svět* [Automat mondo] era stata pubblicata con i leggendari collage di Jiří Kolář, quattro anni più tardi finì al macero l'antologia degli anni 1938-1952 con il titolo *Poupata* [Boccioli], corredata delle grafiche di Vladimír Boudník, già scomparso. La liberalizzazione degli anni 1964-1968 si concluse molto velocemente.

Anche gli autori che rivendicavano la propria appartenenza all'arte informale, ovvero all'astrattismo strutturale, restarono fuori dalla prima ondata di liberalizzazione alla fine degli anni Cinquanta. La loro espressione venne considerata un esempio particolarmente pericoloso di sabotaggio ideologico. Una mostra comune di autori orientati in tal senso si poté realizzare solo all'inizio del processo di liberalizzazione, nel 1964, quando l'arte informale aveva perso ormai del tutto la sua unicità, si era differenziata e fronteggiava l'avvento di nuove tendenze: figurativismo, pop art, tendenze costruttiviste e inoltre la posizione completamente radicale e alternativa dell'action art, rappresentata fin dal 1964 da Milan Knížák. I vecchi artisti facenti parte dell'arte informale provenivano ancora dal primo surrealismo e tra gli anni Quaranta e Cinquanta dall'influenza del teorico Karel Teige. L'atelier del pittore Mikuláš Medek (1916-1974) e di sua moglie, la fotografa Emila Medková (1928-1965), due personalità molto affascinanti di questa cerchia, rappresentò accanto al tavolo di Kolář un altro centro in cui sempre all'inizio degli anni Cinquanta si incontrava l'élite dell'arte ceca indipendente. Alla fine degli anni Cinquanta l'influsso di Medek e di Boudník raggiunse nella generazione giovane una portata straordinaria e nel 1960 questa cerchia, in collaborazione con alcuni teorici, era considerata l'elemento più attuale dell'arte ceca contemporanea. Proprio questi autori avviarono nel 1960 un dialogo con i principali rappresentanti della critica d'arte occidentale, come Pierre Restany, Dora Ashton e Mário Pedrosa; la prima mostra legale di Mikuláš Me-

dek e di Jan Koblasa nel 1963 presso il museo di Teplice fu uno dei primi segnali del graduale cambiamento della politica culturale di stato.

Al di fuori dei gruppi rimaneva certamente in una posizione indipendente verso la fine degli anni Cinquanta anche il poeta e artista Jiří Kolář, il quale rappresentava un'autorità nella cultura alternativa. Per il suo legame con la generazione risalente alla guerra (era stato membro del Gruppo 42) rappresentò il collegamento tra la più tarda avanguardia e la contemporaneità. Artista dal pensiero moderno e tagliente, ben noto per l'atteggiamento indipendente e intrinsecamente libero con il quale si esprimeva sia riguardo alla problematica sociale dell'epoca, sia nel valutare le opere degli artisti appartenenti alla scena clandestina, già dalla metà degli anni Cinquanta era una personalità centrale del libero discorso intellettuale. Al "tavolo di Kolář" presso il caffè praghese Slavia, letterati, artisti e filosofi si incontravano per discussioni quotidiane, con cui fronteggiavano il marasma della situazione d'allora. La demagogia della classe politica dominante infatti non toccava la sola libertà artistica, ma anche i più basilari valori, i criteri, l'etica. Questo gruppo di autori trovò tuttavia nei fondatori della poesia moderna, in Baudelaire o in Rimbaud, nelle composizioni calligrafiche del *Colpo di dadi* di Mallarmé oppure nei *Calligrammi* di Apollinaire, ma anche nell'estetica di Max Bense, il quale ha applicato le lezioni della linguistica e della teoria dell'informazione. La *Teoria del testo* di Bense venne pubblicata in ceco nel 1967, nella traduzione dei più intimi amici di Kolář, Josef Hiršal e Bohumila Grögerová; già però dalla fine degli anni Cinquanta i letterati e gli artisti cechi erano in contatto con i rappresentanti della corrente occidentale di poesia sperimentale concreta, prima di tutto con Helmut Heissenbüttel (1921-1996), e avevano creato, sotto la guida di Kolář, un'originale variante di poesia visuale.

Dalla compagnia che si incontrava al tavolo di Kolář nel 1964 nacque il gruppo Křižovatka [Crocevia], fondato da alcuni artisti insieme al teorico Jiří Padrta quando il processo di liberalizzazione fu giunto a una nuova e più ampia-

mente condivisa fase. Allora, nella formazione base del gruppo Křižovatka figuravano artisti che oggi consideriamo figure chiave: accanto a Jiří Kolář, il pittore Zdeněk Sýkora, lo scultore e pittore Karel Malich, il futuro rappresentante della poesia visuale e teorico Vladimír Burda, la moglie di Kolář, Běla, sperimentatrice nel campo della fotografia e dell'assemblage. Il programma del gruppo Křižovatka fu formulato da Jiří Padrta come una "svolta verso tendenze obiettive" in opposizione all'espressionismo astratto, come rapporto positivo con il progresso. Il gruppo Křižovatka, sottolineando l'esistenza di vie d'uscita intellettuali e prestando attenzione alla realtà concreta, voleva superare l'atteggiamento esistenziale traumatizzato di molti artisti cechi, immersi nell'indagine del proprio io e della crisi sociale; cercava un nuovo e tendenzialmente ottimistico ordine dell'opera artistica e lo scorgeva nella geometria. Una seconda mostra del gruppo, intitolata *Křižovatka e ospiti: una nuova sensibilità*, a cui prese parte un ampio spettro di artisti, rappresentanti della poesia visuale, delle tendenze costruttiviste, dell'arte informale e del concretismo, venne realizzata nella galleria praghese Mánes proprio nel momento dell'invasione sovietica.

Il 1965 nel contesto delle arti figurative ceche fu segnato dalla nascita di un altro importante centro artistico. A capo della Galerie V. Špály, intitolata a uno dei più importanti pittori cubisti cechi, si insediò Jindřich Chaloupecký (1910-1990). Anche Chaloupecký, appartenente alla stessa generazione di Kolář, si formò nel contesto del Gruppo 42, durante la guerra; nel programma del Gruppo, formulato proprio da Chaloupecký, si coniugavano fascino delle periferie, civilismo e un vissuto trascendente e metafisico della realtà. Negli anni Sessanta i membri del Gruppo 42 occupavano posizioni importanti, da cui potevano influire su molte attività della scena artistica ceca, ufficiale e non. I teorici del gruppo si erano spartiti i posti chiave: mentre nella Galerie V. Špály si formò sotto la guida di Chaloupecký un centro elitario che raccoglieva artisti di orientamenti diversi, un altro

teorico del gruppo, Jiří Kotalík (1920-1995) divenne nel 1967 direttore generale della Galleria nazionale di Praga. La direzione della Galerie V. Špály e conseguentemente la sua attività furono fermate all'inizio della normalizzazione; Jiří Kotalík ha invece operato all'interno della Galleria nazionale sino al 1990, dando forma però a un programma molto più compromissorio; ciononostante, malgrado le pressioni ideologiche esterne, ha difeso all'interno dell'istituzione un clima scientifico e accademico.

Anche gli artisti del Gruppo 42 influenzarono attivamente lo scenario delle arti figurative ceche: accanto alle autorità dell'ambiente clandestino quali Jiří Kolář o il pittore Jan Kotík, anche altri membri del gruppo occuparono posizioni ufficiali importanti. I pittori Jan Smetana e Karel Souček dirigevano studi all'Accademia di Belle arti, e questo anche molti anni dopo l'inizio della normalizzazione (Souček dal 1958 al 1982, Smetana dal 1967 al 1983).

L'attività dei teorici e degli artisti comportò durante lo svolgersi della liberalizzazione tutta una serie di importanti conseguenze. Dede ai periodici specialistici un profilo di qualità: *Výtvarné umění* e *Výtvarná práce* si avvalevano anche di corrispondenti dall'estero; erano attive importanti sale espositive e gallerie regionali dirette da esponenti importanti del settore, si formò una continuità creativa, si strinsero legami personali con colleghi stranieri, gli artisti cechi si integrarono con successo nelle mostre internazionali quali le varie biennali oppure i simposi creativi, la comunità culturale ceca ebbe modo di vedere mostre di artisti contemporanei occidentali famosi, a partire da Marcel Duchamp (un'antologica dalla raccolta di Artur Schwarz), passando per il figurativismo narrativo francese, a cura di Gaissot-Talabot, per arrivare all'opera di Martial Raysse, al gruppo di cinetisti russi *Dviženie* [Movimento], a una mostra di pittura americana contemporanea. Molto più complessa era tuttavia la situazione nel campo dell'editoria, dove la censura rappresentava un grande ostacolo e dove ogni titolo doveva essere in pratica conquistato. La casa editrice scientifica Obelisk, orien-

tata verso le arti figurative, nacque proprio alla fine degli anni Sessanta e venne presto chiusa. Nel 1970 vennero chiuse, come alla fine degli anni Quaranta, anche le riviste scientifiche, le sale espositive terminarono le loro attività e nelle gallerie regionali si procedette al rinnovo del personale.

Il 1968 non può essere compreso come un momento storico isolato. Ha rappresentato il compimento di un lungo processo, la cui forte carica etica, almeno per una parte dei rappresentanti dell'ambiente culturale, poggiava sulla speranza di poter trasformare le idee politiche di base attraverso uno sforzo comune dell'élite intellettuale, di poter realizzare un cambiamento riallacciandosi all'eredità progressista dell'avanguardia. Come emerge dalla sua corrispondenza, Jindřich Chaloupecký ancora nel 1970 credeva che la crisi fosse solo temporanea e che sarebbe stato possibile, magari con alcuni aggiustamenti, continuare nel cammino intrapreso. Dover abbandonare questa speranza significò per un gran numero di artisti e teorici una tragedia personale. Alla fine degli anni Sessanta possiamo ancora evidenziare alcune forti opere di denuncia nelle quali gli artisti si confrontavano con la nuova situazione politica priva di prospettive. A parte l'ondata di emigrazione e le persecuzioni, molto presto gli artisti furono costretti all'esilio interno. Assieme alla perdita della possibilità del confronto molti di loro persero energia; in particolare gli anni Settanta nell'arte ceca senza eccezioni sono testimonianza della lotta della cultura per la sopravvivenza. Solo il periodo a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta ha portato un nuovo impulso, quando la situazione della cultura ceca si era ormai fatta critica.

[Traduzione di Francesco Mauro]