

L'arte ceca dopo la fine della Primavera

Marie Klimešová

◇ eSamizdat 2009 (VII) 2-3, pp. 73-79 ◇

NELL'AMBITO della prima tavola rotonda che si è svolta a Roma in gennaio mi sono occupata dei processi in corso sulla scena dell'arte figurativa ceca a partire dal secondo dopoguerra. Senza conoscere i presupposti intellettuali e creativi della generazione del dopoguerra non si può comprendere la rifioritura che la cultura ceca conobbe nel corso degli anni Sessanta e di cui ho brevemente trattato in quell'occasione. In questo testo, collegato al precedente, vorrei dunque indicare, sulla base delle preziose e sinora non pubblicate lettere del noto teorico ceco Jindřich Chalupecký, risalenti al periodo a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, i risultati dell'agosto del '68 e la loro consistenza per l'arte figurativa ceca.

Anzitutto però cercherò di tratteggiare e descrivere la stratificazione e lo stato dell'arte figurativa ceca durante la normalizzazione, quando gli artisti che negli anni Sessanta avevano ottenuto di diritto posizioni di spicco le persero, entrando a far parte in diversa misura dell'opposizione, ovvero della cultura alternativa.

Le conseguenze dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia nell'agosto 1968 non tardarono a manifestarsi in ogni ambito della vita di ognuno e, dunque, anche nella cultura figurativa. Al breve periodo, cominciato alla fine del 1967, di graduale alleggerimento della prassi della censura, addirittura vietata con l'approvazione della legge del 26 giugno 1968, seguì subito dopo l'agosto del '68 un processo opposto: l'assemblea nazionale cecoslovacca approvò una nuova legge che abrogava la preceden-

te risoluzione sull'inammissibilità della censura. Questa legge diede inoltre vita a due nuovi uffici di censura indipendenti: l'Ufficio per la stampa e l'informazione e l'Ufficio slovacco per la stampa e l'informazione, che per legge (per finalità) dovevano garantire che non venisse diffusa al pubblico "nessuna informazione in contrasto con l'interesse di stato". Inoltre, entrò rapidamente in funzione anche l'autocensura.

La confusione e la paura dell'evoluzione successiva, sorte nell'agosto 1968, diedero il via all'ondata dell'emigrazione. Questa toccò fortemente anche l'arte figurativa ceca.

La normalizzazione colpì un gruppo di autori della generazione intermedia, nati nel corso degli anni Venti, che negli anni Sessanta avevano gradualmente ottenuto una posizione che corrispondeva alla qualità delle loro opere, e lo fece interrompendo le loro mostre, senza però minarne l'orientamento artistico. Questi artisti, la cui posizione era già rispettata sulla scena non ufficiale, ebbero durante la normalizzazione il ruolo di autorità. La loro opera si fece più profonda assumendo un sottotesto esistenziale sempre più lucido, sia nella forma delle tendenze figurative, sia costruttiviste o minimaliste.

Dopo l'agosto '68, ad esempio, venne quasi spazzato via il gruppo di autori Konfrontace, i quali a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta irrupero giovanissimi sulla scena non ufficiale con un programma di astrattismo strutturale. Verso la fine degli anni Sessanta era già chiaro come il potenziale di partenza del programma dell'arte informale si fosse esaurito e pro-

prio in quel momento, in una situazione in cui si andavano cercando nuove direzioni creative, questo gruppo di autori perse la maggior parte dei suoi esponenti. Alcune personalità importanti morirono anzitempo (Tomalík, Boudník, Medek), la maggioranza emigrò (Piesen già nel 1964, Sekal, Koblasa, Valenta, Málek, i coniugi Janoškovi). In patria rimasero solo quattro rappresentanti del gruppo. Dall'espressione soggettiva del movimento informale astratto si passò alla fine degli anni Sessanta e durante la normalizzazione al manierismo figurativo che oscillava tra il grottesco, il pathos estremo e un iper-realismo iperbolico. Dichiaravano il loro "tentativo di esprimere la realtà dell'assurdo" in opposizione alla "realtà dell'illusione", ovvero quella cercata dall'iper-realismo statunitense ed europeo.

Alla fine degli anni Sessanta in ambito ceco avvenne inoltre un nuovo cambio generazionale. A partire indicativamente dal '67 apparvero e si affermarono sulla scena nuovi nomi legati prevalentemente al programma della nuova figurazione e della pop-art, ed emersero anche autori provenienti dall'ambito dell'*action art*, i quali poi durante la normalizzazione avrebbero rappresentato il modello culturale più alternativo dell'underground ceco. Prima ancora però che la generazione più giovane si potesse formare, anche questa cerchia di autori venne dispersa dall'emigrazione.

Per la generazione intermedia e per gli autori più giovani si configurò una situazione particolarmente pesante. Fu una trappola nella quale gli artisti persero la possibilità di riflessione critica e su se stessi, di distacco e di confronto sia tra loro, che – in particolar modo – con il più ampio contesto internazionale. Una prima grande rassegna di confronto intergenerazionale – il Forum 88 – si poté organizzare solo poco prima della fine del regime in uno spazio alternativo quale quello dell'ex mattatoio praghese.

Durante la normalizzazione si presentarono poi sulla scena non ufficiale due nuove generazioni di artisti. I più giovani introdussero verso la metà degli anni Ottanta nel contesto ceco le idee del postmodernismo, intervenendo in modo pesante sul precedente paradigma dell'arte figurativa ceca.

Un ruolo importante lo giocò durante la normalizzazione l'*action art*, realizzata solitamente per una piccola cerchia di partecipanti o addirittura in solitudine. Mentre negli anni Settanta si affermarono anche in campo internazionale alcuni *performers* cechi con elementi estremi e *body art*, negli anni Ottanta l'arte d'azione si sviluppò in una serie di programmi personali che spesso riflettevano, attraverso espedienti minimalisti, una profonda identificazione con i fenomeni naturali.

Si affermò poi come fenomeno specifico, al polo opposto dello spettro artistico-figurativo, il cosiddetto "grottesco ceco" che rifletteva il periodo e la situazione dell'artista, al confine tra aggressione e ironia. Questo movimento fu ispirato e influenzato da una miscelanea di diverse scuole tra cui la pop art, il neorealismo, il manierismo, il neodada, i fumetti, l'iperrealismo e il surrealismo e influenzò, soprattutto a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, artisti di diverse generazioni.

Durante gli anni Settanta e Ottanta della normalizzazione tutti i regolari spazi espositivi, eccetto rare eccezioni (in particolare il Dům umění, ovvero Casa dell'arte della città di Brno) furono chiusi all'arte figurativa non ufficiale. Questa perciò sopravvisse fondamentalmente in spazi alternativi; una tra le più praticate vie d'uscita da questa situazione fu l'organizzazione di azioni *in situ*, caratteristiche soprattutto per gli anni Ottanta. Erano appositamente ricercati quegli spazi che esprimessero proprio uno spiccato *genius loci*, con una memoria storica (il piccolo forte a Terežín), luoghi dal forte valore emblematico (il Veletržní palác, anda-

to in fiamme nel '74, campi di luppolo, i cortili di Malá Strana), oppure ambienti espressivi pericolanti e minacciati dal degrado (la città storica di Most, demolita a causa di una quantità non conforme di carbone ligneo nel sottosuolo, le diroccate cantine del mercato praghese destinate alla demolizione). Anche alcuni spazi espositivi improvvisati avevano però un loro *genius loci* (il teatro sulla Nerudova, l'Istituto di biologia macromolecolare, la cascina Mlynářka, la ex scuola a Sovinec) e si esponeva anche in spazi decisamente neutrali e non destinati originariamente a tali attività (campi da tennis a Praga). Le mostre della scena alternativa erano sempre organizzate per un pubblico appositamente informato.

Un'interessante testimonianza sulla prima fase della normalizzazione è offerta dalle lettere scritte tra la fine del '69 e l'inizio del 1972 dal celebre critico d'arte Jindřich Chalupecký (1910-1990) al grande scultore Zbyňek Sekal in Austria dove Sekal, dapprima legalmente, si era recato. In esse possiamo seguire come, dopo un'iniziale fiducia ottimistica in un miglioramento della situazione, questa abbia lasciato posto allo scetticismo, e come le tematiche legate all'etica e al senso del creare s'infittissero sempre più nel dialogo tra i due. Chalupecký parla nelle lettere dei propri propositi artistici. È indicativo come non abbia potuto realizzare nessuna di queste sue aspettative durante i vent'anni che seguirono.

Il 21 ottobre 1969 si sofferma sulla decisa posizione di rifiuto da lui assunta verso la possibilità di emigrare offertagli automaticamente dalla sua partecipazione alla giuria della Biennale di Parigi. Non la considera necessaria, giudica infatti la situazione in patria come uno stato di transizione:

E che cosa ci dovrei fare laggiù [in Francia]? Non ho né tempo né voglia di andare in gita e girovagare, e del resto credo che supereremo la situazione odierna, così grossolana, abbiamo già resistito e pazientato in diverse situazioni.

Alla fine dello stesso anno poi, sebbene un po' più prudentemente, ma comunque con accento positivo scrive a Sekal: "Sarà complicato. Ma non ci lasciamo disturbare".

Allora ancora non legava la sorte futura dell'arte ceca alla situazione politica in continuo peggioramento. Al contrario, all'inizio del gennaio 1970 esprime fiducia nelle sue potenzialità: "ho la positiva impressione che l'arte ceca più non si perderà". Esprime la convinzione di "trovarsi meglio rispetto agli anni Trenta, quando avevo io stesso voluto emigrare. Che cosa mi poteva trattenere qui?". Ci si può certamente aspettare tali affermazioni da un autore che come teorico già a partire dai primi anni Quaranta contribuì in modo sostanziale alla formazione di alcune generazioni di artisti. L'autorità di Chalupecký sfociò durante la liberalizzazione degli anni Sessanta nell'attività svolta presso la prestigiosa Galerie V. Špály, situata su una delle principali vie praghese, Národní třída, nelle vicinanze di piazza Venceslao. La diresse a partire dal 1965.

Il 9 gennaio 1970 scrive ottimisticamente a Sekal che "le esposizioni alla Galleria Špála crescono a meraviglia. Ci è anche riuscito di stendere un bel programma...". Elenca alcuni titoli delle esposizioni: Pauzer, Želibská, Kubíček, Kolíbal, Anderle, Sýkora, Slavík, Nepraš. Importanti autori la cui opera negli anni della normalizzazione rimase, salvo eccezioni, sul fronte non ufficiale e dunque non partecipava alle esposizioni della comunità artistica.

Nella stessa lettera reagisce all'invito di Sekal e riflette sul posto degli *outsider* nell'arte, inserendosi tra di loro:

Outsider! *Wir werden Sie was erzählen*, come dicevano gli ebrei praghese! Non ci si può augurare di meglio. Lo sono sempre stato, senza volerlo e senza saperlo; ora lo so e concordo. È certamente più arduo, ma ciascuno di noi è un outsider in ciò che fondamentalmente sa fare... E sì che lei un outsider lo è stato sempre!

Scrivo riguardo ai suoi piani a breve termine e li lega tutti ad artisti cechi che valuta come

outsider. Proprio allora stava infatti terminando la monografia dell'outsider pittore surrealista František Janoušek (morto prematuramente durante la guerra nel 1943), si accingeva a preparare la mostra e il "catalogo come si deve" del pittore "outsider" Zdeněk Rykr (morto suicida nel 1940, all'inizio della guerra) e a scrivere una monografia sul grafico e pittore "outsider" Jiří Balcar, morto in un incidente stradale nei giorni dell'invasione d'agosto. Il fenomeno dell'*outsider*, meno evidente nel periodo della liberalizzazione, si ritrova qui al centro dell'attenzione di Chalupěcký e durante la normalizzazione assume nella cultura non ufficiale un significato eccezionale; l'essere outsider non riguarderà infatti solo il bando dalla cultura ufficiale, accessibile e presentata al largo pubblico, ma riguarderà anche l'esclusione dalla comunicazione con i colleghi sia sulla scena nazionale che estera. Questo fenomeno apportò nell'arte ceca durante la normalizzazione enormi vantaggi, a modo suo, ma furono sempre vantaggi "incapsulati", isolati, il cui potenziale artistico scontava l'isolamento nel quale gli artisti si trovavano.

Nel luglio 1970 fu già chiaro che le idee di Chalupěcký sul funzionamento della Galleria V. Špála non erano assolutamente realistiche. Tuttavia questi non vede ancora come un problema lo spostamento della galleria in un posto meno centrale, praticamente dietro l'angolo, vicino al Teatro nazionale:

Crede dunque che non dobbiamo agitarci per questioni mondane. Ora sono sorti dei problemi (prevedibili) con la Špála: forse ho già accennato al fatto che un grasso signore di nome Černý ha deciso di sopprimerla. Vuole meritarsi un aumento; che cos'altro attendersi da lui? Io però non sono in grado di fare assolutamente nulla per salvare la galleria. Già dall'anno scorso mi auguro, come forse già sa, che il suo programma venga spostato in un posto più modesto e dunque più adatto – appartiene agli accademici – al primo piano in via Voršilská.

Apprezza gli sforzi di alcuni artisti per salvare la galleria, rifiuta però di avere a che fare con nuovi arrivisti:

Ma io resto indifferente. Il prezzo di dover negoziare con Černý è per me troppo alto. Non so come spiegarle. Ho tuttavia il presentimento che facendolo si finirebbe per permettersi, anche inconsciamente, qualche compromesso, magari dicendo qualcosa, magari dicendosi in accordo su qualcosa, e questo non si deve fare. [...] Nell'accomodante realtà d'oggi può sembrare una cosa estrema. Ma a me sembra piuttosto ovvia. Tra lo sporco e il pulito non ci sono vie di mezzo. Un po' sporco è già sporco. [...] Mi sono reso conto del perché io mi comporti così ricordando la frase latina *Propter vitam vitae perdere causa*. Ovvero: per la vita perdere la ragione di vita. Questo è l'errore che commise Kainar [originariamente un grande poeta].

Alcuni mesi dopo scrive un articolo per una rivista; il testo termina con queste parole: "L'arte deve ritornare al suo stato brado". Per poter sopravvivere dovrà ritornare alle sue più profonde sorgenti creative e abbandonare le posizioni pubbliche. Durante la normalizzazione si confermò più volte la regola secondo cui una posizione chiara nei confronti dell'establishment, il potenziale etico comune a tutti gli appartenenti allo scenario artistico alternativo, divideva l'arte ceca molto più profondamente rispetto alle idee artistiche stesse. Questa barriera morale era percepita con la stessa intensità sia dal gruppo di potere degli ideologi che dagli artisti non ufficiali.

Nell'ottobre del 1970 Chalupěcký crede ancora di poter presto realizzare il programma ideato negli spazi dove si era spostato "l'intero team della Špála". Sebbene si trattasse, rispetto alla Galerie V. Špály, di un locale molto meno attraente, in particolar modo per la sua posizione nascosta un piano sopra all'importante spazio espositivo Nová Siň e fondamentalmente senza un contesto espositivo, Chalupěcký considera la nuova situazione con sorprendente entusiasmo:

Dal punto di vista espositivo le stanze sono eccellenti [...] e poiché siamo in sintonia con la Nová Siň [...] ne potremo fare forse un eccezionale spazio espositivo. Abbiamo addirittura deciso di incontrarci regolarmente, [...] di confrontare riviste e novità editoriali, e di discutere su un qualche tema (non dimenticherò mai quanto questo sia stato fruttuoso ai tempi del Gruppo 42); questo non si poteva fare alla galleria Špála, dove vivevamo in vetrina. Qui però

non siamo disturbati. Come può vedere il gusto di vivere non tramonta mai. Al contrario.

Resta però realista quando con lungimiranza scrive: “Presto sarà evidente che la Nová Siň + il primo piano è migliore della galleria Mánes e di nuovo mi vorranno tutti cacciare. Alla Špála intanto preparano un'esposizione... Antonín Slavíček” (20 ottobre 1970).

Sia l'attività di Chalupecký al primo piano che l'attività della teorica Eva Petrová al piano di sotto conobbero una rapida fine. Entrambi i saloni vennero soppressi quello stesso anno, nel 1970. In breve tempo e allo stesso modo l'arte moderna perse tutti gli altri saloni espositivi e le gallerie statali; si arrivò a un graduale allentamento di tali misure solo nel periodo delle riforme di Gorbačev. Anche a quel punto però queste misure non riguardavano gli esponenti del periodo della liberalizzazione degli anni Sessanta, ma piuttosto i giovani diplomati degli istituti d'arte oppure i dilettanti che s'affacciarono sulla scena artistica degli anni Ottanta senza un passato compromesso.

Nell'ottobre 1970 Chalupecký informa Sekal sui più recenti eventi artistici della scena praghese:

Delle mostre abbastanza belle. O meglio almeno due. Palcr: un successo. [...] Alla Nová Siň, proprio sotto alla nostra galleria. (Per ora facciamo solo *Konfrontace*, il vero programma lo incominciamo solo in gennaio). Ora hanno Ševčík, anche lui grandioso. Grandi bolle in plexiglas sparse per la stanza, nulla di più. È strano: persone che abbandonano tutto con un atteggiamento del tutto indifferente a chiunque tranne che a me, a Lei e a un centinaio di nostri simili. Perché le cose vanno così? Dubito che qualcuno si sia soffermato su tali questioni...

Le esposizioni che elogia sono l'ultimo atto prima dell'avvento compatto della normalizzazione. Il famoso Palcr, scultore ceco già menzionato da Chalupecký, si è visto concedere durante la sua vita (è morto nel 1996) solo una piccola esposizione autonoma in uno spazio non convenzionale nel 1985; l'altro artista qui menzionato, Miloš Ševčík, non espose per tutto il periodo della normalizzazione.

Chalupecký spediva allora in Austria a Zbyněk Sekal anche le riviste *Výtvarné umění* e *Výtvarná práce* che nel corso degli anni Sessanta avevano raggiunto un livello eccellente. Quando, all'interno di una lettera, si ritrova a constatare che “nelle riviste *Výtvarné umění* e *Výtvarná práce* troverebbe ancora riportato quello che succede qua. Non so per quanto ancora, ma per ora è così”, forse ancora non intuisce che non si sarebbe andati verso una trasformazione ideologica della rivista, ma verso la sua totale chiusura in quello stesso anno, nel 1970. *Výtvarná práce*, che pubblicava notizie di attualità, interviste e recensioni delle esposizioni non venne mai rinnovata; *Výtvarné umění* fu sostituita, dopo alcuni anni di pausa, alla fine degli anni Settanta, dalla rivista della normalizzazione *Výtvarná kultura*.

Nella stessa lettera Chalupecký confronta la situazione che si andava formando con la sua esperienza durante la guerra, quando era stato uno dei fondatori del Gruppo 42; nuovamente richiama all'attenzione verso l'arte piuttosto che verso la politica. Commenta l'appunto fattogli da Sekal, il quale affermava di non legare le sue speranze e i suoi sconforti alle speranze e agli sconforti comuni:

Nemmeno io. Con quelli non c'entro. Non c'entrano neanche le bolle di Ševčík e le forme candide di Palcr. Spesso di questi tempi ricordo di come abbiamo creato il Gruppo 42. L'ho già detto: sopra le nostre teste stavano gli Hitler, i Churchill, le El Alamein e via dicendo, così ci siamo detti che una volta alla settimana non avremmo parlato di nulla di tutto ciò. Che cosa rimaneva? Parlavamo d'arte. È difficile esprimere cosa tutto questo significò. Ci incontrammo anche durante la *heydrichiada*, quando riunirsi era punito con la pena di morte o qualcosa di simile. Non ce ne importava nulla della pena di morte. Non ci riguardava (È infatti importante sapere che la morte non è l'ultima categoria. A me alle volte la vita sembra abbastanza irreal).

Insistentemente prova a condurre moralmente Sekal sulla via del ritorno. Il 13 ottobre 1970 prova così a convincerlo: “Dunque, io non volevo scriverle nulla di più di quanto non le abbia già scritto, ovvero che sarebbe una buona cosa per noi averla qua”. Ritorna sull'argo-

mento una settimana dopo, quando Zbyněk Sekal, come molti altri intellettuali cechi, si trovava nella complessa situazione di dover decidere in modo definitivo se tornare in patria o se restare all'estero senza ulteriori proroghe da parte degli organi di controllo:

Io credevo che lei fosse già là “clandestinamente” e la davo già per condannato all'emigrazione. Ora che invece sento che può o meglio deve decidersi, vorrei scriverle che ci mancherà, sia a me che ad altri. E non riesco a immaginarmi come qualcuno che, proprio come Lei, è cresciuto qua e per di più negli anni Cinquanta e Sessanta, possa trovare comprensione altrove; in questo genere di cose so però di non poter interferire.

Non è escluso che in tal modo Chaluppecký abbia lottato per il ritorno di altri artisti, la cui assenza sulla scena nazionale percepiva come un grande impoverimento per la cultura ceca, e di cui prevedeva la futura tragedia personale risultante dalla perdita di contesto.

Altre tre lettere tra quelle conservate dalla corrispondenza tra Jindřich Chaluppecký e Zbyněk Sekal vennero scritte tra il 5 dicembre 1970 e il febbraio 1971. L'ottimismo in queste lettere svanisce; tuttavia Chaluppecký conta ancora sulla realizzazione di due suoi progetti espositivi per l'autunno 1971. Fondamentalmente però si preoccupa per lo stato in cui versa l'arte. Cerca argomenti a favore di un'immagine dell'arte come di un valore insostituibile che oltrepassa i confini di un dato periodo:

È strano come in questo subdolo periodo l'arte resti in silenzio, difendendo ciò che è suo, come ritorni con testardaggine al suo Incomunicabile, al suo Inscopribile, alla sua mutezza; è strano, questo istituto al centro di quest'epoca, e in fondo, sebbene sembri ridicolo, quasi impossibile, si impone una certa serietà, a volte si ha paura di lei, a volte si provano ad ammansirne i rappresentanti, ma bisogna continuamente accudirla...

Si parla di Romano Guardini e del suo libro *Vom Sinn der Schwermut* [Ritratto della malinconia] come di un testo molto originale e difficile da classificare. Legge l'*Arcano 17* di Breton, un testo del 1945: “poi c'è il Breton degli anni Quaranta e Cinquanta, il quale si sentiva fuori da ogni connessione”, circondato da “nulli-

tà”: “Intanto però quel triste, vecchio e da tutto amareggiato signore scrive saggi – a cominciare dall'*Arcano 17* – che vanno ben oltre la banalità della sua epoca...” (5 dicembre 1970). Nella situazione politica del momento e nello spirito del suo essere un outsider, Chaluppecký si identificava in parte con la tarda opera di Breton. In due lettere cita una frase del poeta francese sulla fondatezza della rivoluzione che è un valore interiore e indipendente da tutto. Le parole di Breton gli ricordano il destino delle belle e giovani monache che servivano nelle case di riposo così come avevano servito per secoli in lazaretti e lebbrosari. Non potevano aiutare nessuno. Si limitavano a manifestare il loro disaccordo. Si interroga poi sul posto dell'intellettuale nel presente: “L'uomo è qua o già altrove? Guarda con occhi ciechi, sente senza sentire”.

In Cecoslovacchia si arrivò, alla fine del 1970, a un'evidente deviazione della proposta culturale. In virtù del fatto che la normalizzazione fu un processo che durò vent'anni, portò a poco a poco a una graduale ma profonda deformazione, a un grave danno del livello culturale e della capacità della società di orientarsi in tale campo. Le conseguenze di questa deformazione sono patite ad oggi dalla nostra società e purtroppo è ancora valido l'ammonimento che Chaluppecký scrisse in una delle lettere del dicembre 1970: “Il peggio è che non c'è modo di riallacciarsi a niente, che si deve ricominciare da capo...”. Gli ideologi della normalizzazione non offrivano solo tematiche impegnate, erano loro stessi ormai ad usare l'ideologia comunista per fare carriera.

Nel 1970 Chaluppecký invia a Sekal ritagli di quotidiani. Nel dicembre 1970 poi, aggiunge un commento sulla già citata deviazione e caduta dei gusti della nuova classe di depositari della cultura: “Ho ritagliato il foglio troppo in alto, inutilmente. Sotto c'era l'immagine di una scultura naturale in legno e un articolo su come già a migliaia abbiano visitato l'esposizione

di sculture naturali nell'androne dell'osteria U supa”.

Aspettandosi la chiusura di entrambe le riviste di arte figurativa, Chalupecký accettò l'offerta di pubblicare sui media stranieri. Il critico e intenditore francese d'arte moderna Raoul-Jean Moulin lo invitò a scrivere su *Opus international* e su *Lettres françaises* e Chalupecký, volente o nolente, ne dovette approfittare. Infatti, gli ultimi numeri delle riviste ceche indicavano parimenti come, se non si fosse arrivati direttamente alla chiusura, la loro pubblicazione sarebbe stata legata a compromessi inaccettabili: l'autocensura dei redattori portò allo scarto degli articoli di Chalupecký su autori del calibro di Jiří Kolář oppure Jiří Balcar.

Nel gennaio 1971 in un'ulteriore lettera elenca i membri del nuovo “comitato preparatorio” che avrebbe dovuto eleggere la presidenza dell'Unione degli artisti cecoslovacchi. La maggioranza dei trentatré artisti nominati aveva fatto parte, nel periodo che andava dal putsch comunista del '48 agli anni delle prime critiche allo stalinismo, nell'ambito del XX Congresso dell'Urss (1956), dell'élite artistica di regime e molti di loro non avevano perso la loro posizione privilegiata nemmeno negli anni Sessanta. Chalupecký definisce lapidariamente questo team con le parole: “un vero Pantheon”.

L'ultima lunga lettera di Chalupecký, proveniente dal gruppo di documenti conservati da Sekal, fu scritta un anno dopo, alla fine del febbraio 1972. Il teorico valuta molto positivamente la situazione dell'arte non ufficiale in Boemia: “Tutti lavorano; forse più lentamente che mai, ma in modo concentrato. L'altro ieri sono stato da Malich: cose interessanti, composte più di spazio che di materia, a quattro dimensioni piuttosto che tre”.

Risponde poi ampiamente alla scettica constatazione di Sekal, secondo cui “nell'arte moderna è come se fosse successo già tutto”. Chalupecký accetta questa tesi, “forse” afferma, ma

la sposta verso una riflessione più ampia sul ruolo dell'artista: “Significa forse che ora più che dell'arte abbiamo bisogno dell'artista”. Vede l'artista come un personaggio che sfugge alle regole della sua epoca, come portatore di speranza per il futuro dell'umanità:

Guardo con grande pessimismo al futuro dell'umanità; basta riflettere un po' sulle ineludibili conseguenze del boom demografico e del conseguente e catastrofico affollarsi sulla terra, che nessuno potrà impedire; della civiltà che conosciamo resteranno macerie. Se ci sono ancora forze disponibili, che prepareranno un nuovo futuro, queste forze sono gli artisti. Dico che dipende più dal fatto se ci sono o non ci sono che non da quello che fanno. Sembra un controsenso; l'artista dovrebbe essere quello che fa qualcosa. Perché però ciò che fa abbia un valore deve essere qualcuno che non solo sa fare qualcosa, ma qualcuno che si sia per sempre e del tutto separato dalla sua epoca; la cui esistenza sia per quell'epoca insensata... (20 febbraio 1972).

Chalupecký parla della libertà interiore propria della personalità creatrice. In questo senso fu lui stesso a giocare nel periodo della normalizzazione un ruolo determinante. Sostenne e mantenne, infatti, sia all'interno della sua generazione che tra gli artisti più giovani e i critici che si stavano formando, il bisogno di una dimensione spirituale della creatività, e dell'impegno che ogni personalità creativa ha nei confronti della società. Sebbene, in particolare negli anni Ottanta, la sua comprensione dell'arte contemporanea andasse perdendo quell'autorità e quell'esclusività che la caratterizzavano, il suo perdurante interesse per lo scenario artistico a lui contemporaneo, il suo atteggiamento etico e la sua cultura aiutarono i più significativi valori culturali a superare quegli anni di crisi.

[Traduzione di Francesco Mauro]

www.esamizdat.it