

RADICI E METAMORFOSI DEL SURREALISMO PRAGHESE DAGLI ANNI TRENTA AGLI ANNI SESSANTA

S. RICHTEROVÁ

Il periodo in cui l'attività surrealista polarizza una grande parte delle forze creative in Cecoslovacchia ha inizio in un momento in cui da un lato culmina l'attività del Circolo linguistico di Praga e, dall'altro, il movimento poetista conclude la sua ricerca¹. Così il surrealismo viene a inserirsi in un contesto culturale e artistico maturo e ricco di esperienze. Grazie a ciò, assistiamo non a un'adesione più o meno passiva al movimento, bensì direttamente a una prima vigorosa sintesi di alcuni dei temi fondamentali della cultura del nostro secolo: strutturalismo e semiotica, marxismo, funzione sociale dell'arte e problema del rapporto tra arte e ideologia. Tutti questi temi si trovano al centro dell'attività surrealista.

Una delle ragioni principali per cui lo strutturalismo praghese ha potuto raggiungere risultati ancora oggi importanti e vitali, sta nel fatto che gli studiosi di letteratura, Mukařovský e Jakobson in particolare, hanno saputo riconoscere immediatamente i valori scoperti dalle avanguardie. L'estetica di Mukařovský si forma, negli anni '20 e '30, in stretto contatto con il poetismo prima e il surrealismo poi, e possiamo - proprio nei lavori dedicati alle analisi concrete di questa produzione - seguirne il processo di formulazione e di verifica dei principali lineamenti.

¹ Il poetismo nasce a Praga nel 1924. Tra i protagonisti del movimento bisogna citare almeno K. Teige, V. Nezval, J. Seifert. Il poetismo esalta l'attività creatrice in tutti i suoi aspetti, rivalutando le cosiddette arti marginali e abolendo ogni distinzione tra le varie arti. Si riuniscono, infatti, nel movimento, accanto a poeti e scrittori, anche pittori, registi e attori teatrali, architetti e musicisti. Cf. A.M. RPELLINO, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Edizioni e/o, Roma 1981; S. RICHTEROVÁ, *Tra poetismo e surrealismo. Poeti surrealisti praghesei*, in "ES. Materiali per il '900", 1980, 14, pp. 3-22 con una scelta di testi surrealisti di K. Biebl, V. Nezval, J. Heisler e K. Teige.

Vediamone almeno alcuni esempi concreti tratti soprattutto dai saggi *Poetica e noetica del Surrealismo in pittura* (1938, su J. Štyrský e la Toyen), *Analisi semantica di un'opera poetica: "Il becchino assoluto" di Nezval* (1938), *Josef Šíma* (1936) e *La Toyen durante la guerra* (1946)².

Prima di tutto bisogna ricordare che l'antiestetismo, la concezione programmaticamente antiartistica del poetismo e del surrealismo, ha senza dubbio contribuito alla definizione che Mukařovský dà della funzione estetica. Eliminando ogni residuo metafisico, egli la definisce trasparente: la funzione estetica non fa altro che "isolare l'oggetto dal contesto abituale" per far risaltare pienamente tutte le funzioni concernenti il rapporto tra l'uomo e il mondo³. Ora, il denominatore comune di tutti i procedimenti poetici e pittorici che Mukařovský analizza nei saggi sul surrealismo è proprio l'isolamento dal contesto. Così, nel saggio sulla noetica e la poetica del surrealismo in pittura, Mukařovský attira l'attenzione sul fatto che "il surrealismo scopre la bellezza pittorica del torso ... dell'oggetto infranto e deformato, sottolineando in questo modo la sua esclusione dall'uso pratico"⁴. Lo stesso *gesto semantico* esprime, secondo Mukařovský, l'immagine fantomatica tipica del quadro surrealista, così come anche l'organizzazione interna dell'immagine nella quale lo spazio viene sottoposto al dominio dell'oggetto. Nella poesia surrealista di Nezval, Mukařovský individua - a tutti i livelli della scrittura poetica - la stessa tendenza alla frantumazione e alla disgregazione dell'immagine abituale. In concreto: la complessità del periodo ha come funzione non già la sintesi, bensì il disorientamento logico; l'abolizione di ogni distinzione tra il senso proprio e il senso figurato della parola infrange il contesto conferendo autonomia a ogni espressione; stessa funzione di guidare l'attenzione fuori del contesto verso l'oggetto ha il gioco con l'agente assente, come anche l'uso dell'indovinello o il particolare tipo di personificazione che porta oggetti, paesaggi, attività inintenzionali o abituali a livello di attività intenzionali.

Proprio nell'isolamento dal contesto che pone al centro dell'attenzione l'oggetto stesso, facendogli assumere lo spessore di un'inquietante realtà autonoma, Mukařovský scorge la chiave della costruzione semantica surrealista, la quale "attira l'attenzione non solo sul simbolo, non solo sul segno di una realtà, ma anche sull'oggetto stesso, per rinnovare la coerenza dell'universo"⁵. Questa citazione proviene dall'inaugurazione della mostra di Štyrský e della Toyen nel 1938 a Praga, l'ultima manifestazione culturale surrealista prima dell'occupazione nazista. E Mukařovský in quell'occasione rileva energicamente un fatto appartenente alla realtà politica internazionale e lo esprime in termini semiotici quando parla di "un particolare spostamento noetico" che consiste nel fatto che "il segno, la cui

² J. MUKAŘOVSKÝ, *K noetice a poetice surrealismu v malířství, Semantický rozbor básnického díla: Nezvalův Absolutní hrobař, Josef Šíma, Toyen za války*, ora in *Studie z estetiky*, Praha 1966.

³ Cf. J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino 1973.

⁴ Cf. J. MUKAŘOVSKÝ, *K noetice a poetice surrealismu v malířství*, in *Studie z estetiky*, cit.

⁵ Op. cit., p. 311.

funzione è di rappresentare la realtà, viene usato per sostituirla”⁶. Mukařovský oppone a questo ”spostamento poetico” il surrealismo che invece conferisce un’ autonomia particolare all’ oggetto.

Anche per quanto concerne un altro punto cardinale dell’ estetica mukařovskiana, troviamo corrispondenze significative tra le concezioni surrealiste e la sua teoria. Per definire il valore estetico, Mukařovský sottolinea ”il carattere dinamico della costruzione artistica”: il valore è per lui ”un’ energia che scaturisce dalla tensione provocata dai contrasti all’ interno della struttura e tra la struttura estetica e le altre strutture”⁷. Non possiamo non notare un’ omologia fondamentale tra questa definizione e alcune idee di Breton che, d’ altronde, Mukařovský cita varie volte. Dal Primo Manifesto surrealista: ”C’ est du rapprochement en quelque sorte fortuit qu’ a jailli une lumière particulière, la lumière de l’ image... La valeur de l’ image est ... *la fonction de la différence de potentiel entre deux conducteurs*”. E ancora, là dove Breton sottolinea la capacità dell’ immagine di ”déconcentrer l’ esprit, ... de le mettre dans son tort”. In Mukařovský troviamo la stessa affermazione: nei suoi termini sono proprio i contrasti, con i quali il lettore si scontra in un’ opera d’ arte e che deve superare cercando il loro senso, a determinare la percezione e la valutazione di ogni opera d’ arte. Certo Mukařovský alla premessa surrealista aggiunge che i contrasti vengono superati nella ricerca del senso di quel *torto* in cui l’ immagine poetica mette la ragione. Vedremo tra poco che proprio in questo senso l’ originale impostazione surrealista viene modificata dai surrealisti praguesi dopo la guerra.

L’ orientamento verso l’ inconscio, l’ automatismo psichico e il sogno pongono il teorico di fronte al problema della natura del segno artistico. Mukařovský non considera il surrealismo soggettivista o individualista, anzi, egli sottolinea che ”la struttura della coscienza individuale è data fino ai più intimi strati da contenuti che appartengono alla *coscienza collettiva*” (*L’ arte come fatto semiologico*, 1934)⁸. Questa affermazione potrebbe essere assunta dalla teoria letteraria di orientamento junghiano; Mukařovský, però, avendo eliminato la psicologia dall’ estetica, si concentra su un’ indagine semiotica: ”ogni contenuto che oltrepassa i limiti della coscienza individuale acquista, per il fatto stesso della sua comunicabilità, carattere di segno”⁹. Nel saggio sulla pittura surrealista di Josef Šíma, Mukařovský esamina poi in concreto la funzione che assume l’ espressione poetica di un’ esperienza strettamente soggettiva nell’ interpretazione che ne può dare lo spettatore: nel momento in cui viene soppresso il criterio dell’ oggettualità, il problema del rapporto tra l’ uomo e l’ oggetto si sposta su un piano nuovo e lo spettatore è indotto ad attivare la propria memoria soggettiva per proiettare la sua esperienza nell’ immagine, per dare un nome alla cosa innominata. Tradotto nei termini della semio-

⁶ Op. cit., p. 309.

⁷ J. MUKAŘOVSKÝ, *Il significato dell’ estetica*, cit., in particolare il saggio *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*.

⁸ In *Il significato dell’ estetica*, cit.

⁹ Op. cit., p. 141.

tica odierna, la pittura di Šíma viene vista come un esempio di semiosi creativa.

Un ultimo punto, ancora, dei tanti che potrebbero essere esaminati per scoprire i temi comuni dell'estetica strutturalista praghese e del surrealismo praghese: si tratta di un caso in cui i surrealisti si impossessano di alcuni risultati del lavoro di Mukařovský. A lui infatti dobbiamo un'analisi insuperata della struttura fonetica di un'opera poetica, l'analisi del poema *Maggio* di K.H. Mácha, poeta romantico ceco in cui i surrealisti cechi riconoscono il proprio predecessore per eccellenza¹⁰. Mukařovský ha scoperto nella "trama fonetica" del verso máchiano una struttura significativa che partecipa alla costruzione del significato complessivo. I surrealisti individuano poi nella trama fonetica una delle forme di espressione di un contenuto inconscio. Mukařovský stesso, nel contributo al volume surrealista dedicato a Mácha¹¹, ammette che nella strutturazione fonetica della poesia, accanto all'automatismo articolatorio, un ruolo importante può essere svolto dall'automatismo psichico. L'endofasia, l'allucinazione acustica che segna le tracce del pensiero inconscio, diventa così - grazie al contributo di Mukařovský - una delle forme acquisite e largamente sperimentate dell'espressione casuale del contenuto inconscio (essa può costituire, ad esempio, un argomento a favore della conservazione della rima).

Non vogliamo sopravvalutare i legami tra il surrealismo e lo strutturalismo praghese, ma non sarebbe nemmeno giusto lasciarli inosservati. Bisogna sottolineare almeno il fatto che Mukařovský, costruendo e verificando la sua teoria in contatto con il Surrealismo, trova nell'elemento irrazionale e/o inintenzionale il momento cruciale della costituzione e della percezione di ogni opera artistica. Riteniamo questo punto il più vivo e, allo stesso tempo, il più trascurato di tutta l'estetica mukařovskiana. Su questo punto, inoltre, essa differisce dalle altre scuole strutturaliste e semiotiche, conservando il pregio di non escludere mai il fatto irrazionale, casuale, inintenzionale dall'analisi letteraria.

Abbiamo detto all'inizio che nell'ambito del surrealismo ceco troviamo, in una prima sintesi, anche l'incontro dell'avanguardia con il marxismo. Il problema della funzione sociale dell'arte era già stato uno dei temi centrali del poetismo ceco. L'anno della fondazione del gruppo surrealista praghese è il 1934, ma questa data non segna un ritardo nell'accoglimento del surrealismo: essa può invece essere letta come una periodizzazione dell'evoluzione dei surrealisti francesi fatta dall'esterno. I due protagonisti del surrealismo praghese, Nezval e Teige, erano infatti - nonostante le simpatie e i vivi contatti con il gruppo di Breton - tra i critici più avveduti del primo surrealismo. Per Nezval l'automatismo psichico, se rivendicato dogmaticamente, comporta una limitazione delle possibilità espressive e creative.

Nel 1930, in un lungo testo che potrebbe essere definito autobiografia sur-

¹⁰ Di Karel Hynek Mácha (1810-1836) in italiano si può vedere *Maggio*, trad. e intr. di E. Lo GATTO, Sansoni, Firenze 1950.

¹¹ *Ani labut' ani Lúna* (Né cigno né Luna), a cura di V. NEZVAL, Praha 1936.

reale (*Voleva derubare Lord Blamington: poesia e analisi*)¹², Nezval racconta le proprie esperienze nel campo dell'occulto, affermando di aver scoperto la scrittura automatica ancora da studente, sette anni prima di Breton (e molte sue poesie accreditano questa affermazione). Nezval voleva sottolineare che la mediazione bretoniana non gli era necessaria per saper trarre illuminazioni dalla lezione di Freud e per mettere a frutto il proprio lavoro inconscio. La sua adesione al surrealismo avviene invece in base a considerazioni apparentemente esterne. Nel 1933 Nezval scrive a Breton commentando il Congresso degli scrittori rivoluzionari di Char'kov: "I nostri rappresentanti hanno dimostrato poca capacità di resistere alle tendenze *volgar-marxiste* che hanno dominato il Congresso... Il nostro movimento, che esiste dal 1921 e che, nel corso del suo sviluppo e grazie alla sua propria dialettica ha sempre più punti in comune con i surrealisti, per quanto concerne il suo rapporto nei confronti della direzione ufficiale del Partito Comunista e del Fronte di sinistra si trova nella stessa situazione del movimento surrealista... Non vediamo perché dovremmo continuare senza una collaborazione più stretta"¹³.

Riassumendo: il gruppo surrealista ceco nasce sì in base alla constatazione di una convergenza di ordine poetico-artistico all'interno dei due movimenti autonomi (poetismo e surrealismo), ma la causa immediata della costituzione del gruppo surrealista sembra scaturire da ragioni ideologiche. In verità, si tratta non di una causa esterna bensì di una scelta organica dettata dalla concezione artistica dell'avanguardia praghese.

Teige, il teorico del poetismo, marxista e uno dei primi studiosi che abbiano cercato di compiere una sintesi tra Marx e Freud, individua nell'orientamento ideologico rivoluzionario dell'avanguardia una componente intrinseca alla creazione artistica stessa. Egli sottolinea che l'avanguardia non aderisce alle posizioni socialiste per ragioni esterne e nemmeno per un bisogno immediato di lotta di classe, né a causa della proletarizzazione dell'artista, ma obbedendo a un bisogno interno dell'attività creativa, alla sua logica di forza liberatrice.

È stato necessario precisare queste circostanze per poter individuare la costante più significativa del surrealismo ceco: sia Teige che il suo successore Vratislav Effenberger (teorico e animatore del gruppo surrealista negli anni '50 e '60) mettono in primo piano la *funzione critica* - ideologica - dell'attività surrealista, rifiutando ogni artisticismo o estetismo. Il termine *ideologia* ha qui un'accezione opposta a quella oggi assunta dalla semiotica: ideologia/ipocodifica; i surrealisti intendono il contrario, l'ipercodifica.

Durante la guerra il surrealismo rimane, in Cecoslovacchia, uno dei poli di attrazione culturale, spirituale e ideologica più forti e vivi. Una nuova generazione di poeti, pittori e studiosi si identifica con esso. Menzioniamo almeno il cosid-

¹² *Čhtěla okrást Lorda Blamingtona*, ora in V. NEZVAL, *Dílo*, XXIV, Praha 1967, pp. 235-308.

¹³ Cf. il volantino *Surrealismus v ČSR* (Il Surrealismo in Cecoslovacchia), Praha 1934, pubblicato anche su *Le surréalisme au service de la révolution*, n. 5. Oggi in V. NEZVAL, *Dílo*, XXV, pp. 69-70.

detto gruppo surrealista di Spořilov, di cui fanno parte, tra gli altri, il filosofo Robert Kalivoda e il poeta e psichiatra Zbyněk Havlíček. Dopo la guerra è lo stesso Mukařovský, in occasione dell'inaugurazione della mostra *La Toyen durante la guerra*, nel '46 a Praga, a fare il punto della nuova situazione del surrealismo. Ricordando le polemiche degli anni '30, egli afferma: "Vi erano in quegli anni dispute intorno al problema se l'arte deve rappresentare la realtà o se può invece diventare fine a se stessa. Avevo affermato allora che proprio la pittura surrealista rappresentava la più attuale realtà in un momento in cui la menzogna pretendeva di essere più veritiera della verità... Avevo notato che coloro che rifiutavano quest'arte lo facevano non per amore della realtà ma per paura di scoprire la vera faccia della realtà. Poi venne la guerra... La surrealtà divenne la realtà ufficiale. Un righeglio sulla scrivania poteva diventare una rivoltella, se alla Gestapo questo serviva per dimostrare un crimine. Sopraggiunsero i bombardamenti e nelle strade delle città avvenivano continuamente incontri ben più fantomatici dell'incontro lautréamontiano della macchina da cucire con l'ombrello sul tavolo operatorio. In questa prospettiva, l'arte ha confermato ancora una volta di essere non l'immagine bensì una prefigurazione (o prognosi) della realtà"¹⁴.

Partendo dalla constatazione che la guerra ha definitivamente abolito ogni possibilità di tracciare un confine tra fenomeni razionali e irrazionali nella realtà esterna, i surrealisti riesaminano tutte le premesse del movimento. Scrive Z. Havlíček nel saggio *Conoscenza e creazione*: "il surrealismo è nato compiendo una rivoluzione nella sfera spirituale e psichica, si è scontrato con barriere sociali, ha integrato nel suo programma la necessità di abbatterle, per ritornare poi, arricchito di questa esperienza, alla sua sfera originaria. Esso ha compiuto un movimento dialettico; ha negato le proprie premesse originarie per integrarle nel programma totale della libertà dell'uomo"¹⁵. Ecco, dunque, l'unico punto fermo in tutte le metamorfosi del surrealismo: la libertà dell'uomo. Sarà legittimo parlare ancora di surrealismo? Al teorico spetta prendere atto del fatto che un numero rilevante di artisti si autodefinisce surrealista e riconosce la propria identità attraverso l'evoluzione di tutto il movimento. Nostro compito sarà vedere i risultati concreti dell'attività dei surrealisti, anche se noteremo, negli anni '50 e '60, molti capisaldi originari del surrealismo rovesciati in nome del surrealismo stesso.

Così, per esempio, entra a far parte dei concetti surrealisti l'interpretazione come parte necessaria e inscindibile della proiezione dei contenuti psichici irrazionali nella realtà. Havlíček, ad esempio, giunge a definire tre dimensioni dell'attività surrealista nel modo seguente: a) immaginativa-irrazionale, b) interpretativa-razionale (egli precisa, a questo proposito, che proprio l'interpretazione libera l'immaginazione dalle cieche determinazioni delle forze repressive), c) terza dimensione è l'irradiazione, l'intervento sul mondo esterno: "solo attraverso l'attività intenzionale, attraverso la realizzazione delle cose immaginate, la poesia esce

¹⁴ J. MUKAŘOVSKÝ, *Toyen za války*, in *Studie z estetiky*, cit., p. 312.

¹⁵ Z. HAVLÍČEK, *Poznání a tvorba*, in *Surrealistické východisko*, a cura di V. EFFENBERGER, S. DVORSKÝ, P. KRÁL, Praha 1969, p. 16.

da se stessa diventando non già l'idea poetica bensì un atto politico che trasforma il mondo reale"¹⁶. Sostanzialmente identiche sono le posizioni espresse da V. Effenberger, P. Král e S. Dvorský nel manifesto che introduce la raccolta *Surrealistické východisko. 1938-1968*: "l'autenticità dell'attività surrealista non consiste nell'assegnare un ruolo predominante al dettato di energie inconscie, bensì nella conflittualità dialettica tra il pensiero effettivo e quello concettuale, in una attività in cui gli impulsi inconsci vengono sviluppati con una partecipazione di componenti razionali le quali, invece di deformarli, li potenziano portandoli a livello di incisività ideologica"¹⁷.

I surrealisti non elaborano nessuna poetica, visto che ogni tentativo di canonicizzare le manifestazioni surrealiste introduce criteri stilistici esterni che non potrebbero che limitare il movimento del pensiero autentico. Il rifiuto di ogni criterio o fine estetico costituisce infatti un altro punto fermo nella concezione dell'attività surrealista. Le forme e i mezzi di espressione hanno invece subito cambiamenti profondi. Il termine chiave negli scritti teorici di Effenberger, Dvorský e Král è l'*irrazionalità concreta* (termine usato già da Nezval), ma non è un concetto, quanto piuttosto l'espressione di un principio; l'aggettivo *concreta* mette l'accento sulle funzioni critiche che il movimento del pensiero irrazionale deve esercitare sulla realtà.

Esaminando le opere create nell'ambito del Surrealismo praghese del dopoguerra, possiamo constatare che - a differenza del primo surrealismo - vi è una tendenza a far prevalere i *momenti contemplativi*, tendenza che deriva dalla necessità di confrontare due livelli di irrazionalità, vale a dire la compresenza - e lo scontro - tra l'irrazionalità della poesia o del sogno e l'irrazionalità che riscontriamo direttamente nella realtà sociale. Si tratta comunque di una contemplazione oppressiva, atta a provocare inaspettati movimenti di pensiero, a scoprire lo stimolo psichico come un *oggetto ritrovato*, a mettere in moto lenti e apparentemente logici processi di metamorfosi per vedere come torso fantomatico anche un dettaglio insignificante e normale della realtà esterna. Le forme dimostrative del romanticismo rivoluzionario vengono sostituite da forme di immaginazione aggressiva: ironia, humor nero, sarcasmo, travestimenti parodici, ecc., forme che troviamo, ad esempio, nelle biografie irrazionali di Král, nei testi di logica comparata del sogno e della realtà di Prokop Voskovec o nelle litanie assurde di Milan Nápravník¹⁸. Secondo Effenberger assistiamo a un nuovo capitolo del surrealismo in cui l'irrazionalità concreta cessa di essere un fermento della rivoluzione sociale per diventare una forma particolare di riflessione ontologica in cui predomina l'inquietudine¹⁹.

¹⁶ Op. cit., p. 20.

¹⁷ Op. cit., pp. 10-11.

¹⁸ Una scelta rappresentativa della produzione surrealista del gruppo praghese degli anni '50 e '60 è pubblicata nel volume *Surrealistické východisko*, cit. e nell'unico numero della rivista "Analogon" (1969). Una gran parte di questa produzione rimane invece ancora inedita o pubblicata in edizioni private e semiprivato, comunque pressoché irreperibili.

¹⁹ V. EFFENBERGER, *Realita a poezie* (Realtà e poesia), Praha 1969.

