

Le radici dell'underground letterario ceco negli anni 1949-1953

Egon Bondy

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 55-59 ◇

L'UNDERGROUND cecoslovacco degli anni '70 e '80 è stato un importante elemento costitutivo della cultura non ufficiale, della quale faceva parte e alla quale ha apportato molti elementi di controcultura esplicita. È stata una corrente molto attiva dal punto di vista artistico, più di quanto sia avvenuto in altri paesi del blocco orientale, andava dal rock fino alle arti figurative e nel suo ambito sono stati addirittura realizzati progetti come la storia della filosofia mondiale, oggi giunta al XIV volume, la cui origine è stata semplicemente dettata da una situazione in cui per più di 40 anni sul mercato non era disponibile praticamente nulla in questa disciplina. Era altrettanto sviluppata anche l'attività di traduzione. Sono nati periodici di livello paragonabile ai loro analoghi mondiali. La cultura underground ha influenzato ampi strati giovanili, non è rimasta confinata al centro e ancora meno ai circoli intellettuali, ed è stata invece recepita in particolare dalla gioventù operaia. Il suo rapido fiorire negli anni 1972-73 è dovuto, tra le altre cose, al fatto che ha consentito ai giovani di fare riferimento a opere che li avevano preceduti di oltre vent'anni. Le scoprivano, se le ristampavano, le recitavano, le mettevano in musica e ne traevano ispirazione. Le radici dell'underground cecoslovacco risalgono pertanto agli anni 1949-53, cioè a un periodo in cui il concetto di underground non era stato ancora coniato – tuttavia, come dimostreremo, questo concetto è applicabile a pieno titolo alle opere di tale periodo e si tratta di un caso unico nel blocco orientale.

A ciò bisogna aggiungere che tra le due guerre l'arte ceca è stata una componente integrale dell'arte moderna mondiale, molto più di quella di qualsiasi altro paese dell'Europa centra-

le o dell'Europa orientale, e che, dopo l'ascesa del fascismo in Germania, Praga è diventata direttamente la seconda capitale mondiale dell'arte moderna dopo Parigi. Ciò ha condizionato anche la nascita dell'underground. Nel 1950 dal gruppo surrealista cecoslovacco, che si trovava già nell'illegalità, si sono staccati alcuni giovani membri, che si erano resi conto di come la classica estetica surrealista fosse insufficiente a riflettere la realtà in cui ci eravamo ritrovati allora. Che non si trattasse solo di una questione accademica e fosse invece una questione che riguardava l'interessa dell'atteggiamento nei confronti della vita e dello stile di vita, lo documenteremo più avanti. Il gruppo distaccatosi era relativamente numeroso, avevamo tutti più o meno vent'anni, ma solo l'opera di alcuni è sopravvissuta al tempo. Si tratta in particolare di Honza Krejcarová, Ivo Vodsed'álek, Egon Bondy, Vladimír Boudník. Negli anni 1951-54 abbiamo poi avuto tra le nostre fila anche Bohumil Hrabal, che apparteneva a una generazione più anziana. Dal 1949 fino a circa il 1954 abbiamo pubblicato le edizioni samizdat Půlnoc [Mezzanotte], per le quali sono usciti complessivamente 43 volumi, di dimensioni più o meno grandi. Le opere dei protagonisti del gruppo hanno avuto destini differenti. Honza Krejcarová, figlia di Milena Jesenská¹, è stata tra tutti la più duramente colpita dalle retate della polizia. Della sua opera rimane solo una brevissima raccolta incompiuta di poesie di carattere "hard sex", allora del tutto unico, una raccolta di cosiddette "poesie dalla terapia", basate sull'utilizzo di una simbologia psi-

¹ Intellettuale e giornalista, destinataria delle *Lettere a Milena di Kafka*.

coanalitica, e una breve prosa erotica². Negli anni '50 e '60 ha pubblicato ufficialmente letteratura commerciale per guadagnarsi da vivere. Ivo Vodsed'álek ha scritto per tutta la vita, fatte salve alcune pause, ed è rimasto il più fedele ai fondamenti teorici ed estetici del gruppo. Dopo il 1953 ha rifiutato per principio di pubblicare, anche in samizdat, e solo nel 1989 ha autorizzato la pubblicazione della sua opera in samizdat, essendone sempre stato insoddisfatto fino a tale data. Quando la sua opera, che potrebbe essere raccolta in un unico tomo voluminoso, verrà pubblicata fra non molto, il panorama della storia della letteratura ceca degli ultimi quarant'anni, ci tengo a sottolinearlo, dovrà essere sottoposto a una significativa correzione. Egon Bondy è un autore relativamente prolifico, che è stato direttamente all'origine dell'underground ceco degli anni Settanta. Per questo motivo in Cecoslovacchia la sua opera è ampiamente nota tra i giovani. Questi tre autori, a differenza di Bohumil Hrabal, hanno categoricamente rifiutato di pubblicare selezioni mutilate della propria opera negli anni Sessanta, per non parlare poi dei decenni successivi. Va tuttavia richiamata l'attenzione sul fatto che solo Bondy ha motivato politicamente tale decisione, la sua opera è d'altronde molto esplicita a tale riguardo.

Cosa proponevamo e cosa facevamo a quei tempi? Dire che dopo il febbraio del 1948³ abbiamo cominciato da un giorno all'altro a vivere in un mondo orwelliano, è un *common place*. Lo shock tuttavia è stato ulteriormente moltiplicato dall'onnipresente propaganda stalinista. La metropoli era interamente ricoperta di manifesti realizzati nello stile del socialismo reale e decorata ovunque da striscioni con slogan concettualmente e linguisticamente assurdi. Per completare il quadro dirò solo che tutta la stampa, i film e le trasmissioni radiofoni-

che avevano un aspetto analogo. Si trattava di un assalto al quale non era possibile resistere, la maggior parte della gente non riusciva in alcun modo a difendersene, poiché era un assalto del tutto inatteso e il suo carattere massiccio ne faceva un fenomeno senza precedenti, anche dopo l'esperienza della propaganda nazista. Gli effetti naturalmente non hanno tardato a farsi sentire. Negli anni 1948-54 l'entusiasmo per lo stalinismo è diventato un fenomeno di massa, soprattutto tra i giovani. Molti dei miei colleghi che sono presenti a questa mia relazione, per esempio, hanno preso attivamente parte durante tale periodo alla politica e alla propaganda stalinista. Si ricordano sicuramente di come l'isterica adorazione di Stalin e del programma staliniano di edificazione del socialismo arrivasse fino a un parossismo per cui masse di giovani non solo esultavano, cantavano, danzavano ed edificavano collettivamente, ma allo stesso tempo piangevano, maledicevano, odiavano collettivamente e così via. Sono convinto che allora non fossero a conoscenza dell'altro lato della medaglia di quei tempi, quello dei campi di concentramento creati in fretta e furia, degli arresti di massa e così via – anche se poi le esecuzioni e i processi politici erano oggetto della più ampia pubblicità, proprio per motivi propagandistici. Per noi, giovani poeti e artisti, era una situazione in cui in un modo o nell'altro dovevamo cercare una risposta artistica a quanto ci circondava, una risposta per quanto possibile offensiva. Eravamo, grazie a dio, troppo giovani per chiuderci semplicemente in un'emigrazione interna.

Quello a cui siamo arrivati è stata la teoria estetica della cosiddetta poesia imbarazzante e del cosiddetto realismo totale. Imbarazzante nel senso più autentico della parola, totale in tutta la profonda ambivalenza del senso di questa parola. Abbiamo scoperto e realizzato la possibilità di sfruttare la pseudoestetica della mitologia stalinista per giungere alla sua stessa negazione. Non ci siamo rifugiati nell'ironia, né tantomeno nell'antipropaganda, e abbiamo in-

² Testi per la maggior parte tradotti in italiano nel volume J. Černá, *In culo oggi no*, Roma 1992.

³ Data del colpo di stato con cui il partito comunista ha preso il potere.

vece sfruttato, per esempio, la fraseologia degli slogan in modo tale da impossessarcene esteticamente, in maniera analoga a quanto aveva fatto a suo tempo Duchamp con i suoi *ready mades*. Non abbiamo sottovalutato, né messo in dubbio, la carica emozionale della produzione artistica stalinista, la abbiamo solo potenziata fino a livelli vertiginosi e *ad absurdum*. Le nostre poesie di quell'epoca hanno a volte una struttura apparentemente ingenua, sembrano un tentativo non riuscito di imitare l'estetica stalinista nel quale non si fa che incespicare nel metro o nella rima, oppure si utilizza una metafora "non riuscita", che non è ironica, bensì solo imbarazzante. A volte queste poesie sono scritte come il semplice estratto di un reportage, oppure riassumono la realtà in un'espressione lapidaria totale, come quando nello spazio di sei-sette versi si constata senza commenti che stiamo facendo l'amore e allo stesso tempo dagli altoparlanti che diffondevano la radio per strada risuonavano notizie di esecuzioni e l'ora esatta. In questa poetica erano rigorosamente esclusi non solo la didatticità o il moralizzare, ma anche ogni motto di spirito o freddezza ("esprit"). Li abbiamo sempre intenzionalmente evitati, a ogni costo. È tuttavia difficile dare un'idea di questi aspetti senza presentare dei materiali testuali. Nella mia relazione non vi è tempo per farlo, ma ho portato con me alcuni samizdat di quell'epoca e nel corso della riunione sarà possibile sondarli in traduzione. Riporto comunque ancora la citazione da un articolo in cui Ivo Vodsed'álek ricorda quei tempi:

Vedevamo le gigantesche prospettive sovietiche di felicità e fierezza nelle opere artistiche. Non si trattava di un riflesso della realtà, come allora si sforzavano di farci credere i teorici dell'arte. Era un peculiare e complesso sistema mitologico, che riusciva a fissare valori morali ed estetici... Di fronte a queste opere i nostri ideali di un tempo si rivelavano compromessi e d'impaccio. Abbiamo cominciato a renderci conto della superfluità generale della libertà, che fino a quel momento era stata all'apice della gerarchia dei valori. Era una situazione del tutto assurda.

Il nostro stile, naturalmente, si è evoluto con il tempo e d'altronde fin dall'inizio non erano

mancate le opere di ampio respiro, dalle novelle fino all'epos. È tuttavia importante e significativo per la storia dell'underground cecoslovacco il fatto che all'inizio degli anni '70 quest'ultimo attingesse direttamente alla letteratura da noi scritta negli anni 1949-53 e la ritenesse come qualcosa di inerentemente proprio. Da allora, non solo quest'opera letteraria, ma anche la sua specifica poetica si è diffusa tra la generazione più giovane fino al punto che i poeti degli anni '80 venivano definiti, un po' per scherzo, la generazione di Bondy (Jan Placák, Petr Placák, Jáchym Topol, Krchovský e altri ancora).

Ma gli aspetti più interessanti e, dal punto di vista della letteratura comparata, più importanti, li affronterò solo ora. In conseguenza sicuramente del fatto che l'arte ceca – come ho già ricordato – ha tenuto per intero il passo dello sviluppo dell'arte moderna mondiale, nel gruppo intorno alle edizioni Půlnoc si sono prodotti, negli anni 1949-53, alcuni fenomeni degni d'attenzione. Per esempio il fatto che da noi si è dato vita in pratica a una vera e propria analogia della letteratura americana della *beat generation* – oltretutto con un anticipo di alcuni anni – e che qui sono stati anticipati in maniera evidente e documentabile altri trend che andavano in direzione della pop art e dell'iperrealismo. Non è in alcun modo mia intenzione formulare una dichiarazione di priorità temporale, voglio solo limitarmi a porre in evidenza la sincronicità nello sviluppo, frutto della forza viva della tradizione dell'arte ceca moderna. Gli autori del gruppo Půlnoc vivevano in un contesto incommensurabilmente più crudo e pericoloso di quanto non lo fosse la vita che conosciamo dalle biografie e dalle opere della *beat generation*. Sempre all'ombra della guerra, ma anche dei campi di lavoro forzato e delle persecuzioni politiche di massa, vivevamo in un modo i cui punti di contatto con i beatnik erano il be bop (che però era rigorosissimamente vietato e perseguito), l'hard-sex (con l'eccezione dell'omosessualità), il vagabondage, il furto, l'accattonaggio e attività antisociali di ogni

tipo, solo che invece delle auto – da noi semplicemente non c'erano – rubavamo quello che si riusciva a rubare. Vagabondavamo senza un tetto come girovaghi, anzi, data la situazione politica di allora, come veri e propri fuorilegge (in un'epoca in cui vigeva l'obbligo di lavorare, non lavoravamo e di conseguenza non ottenevamo le tessere alimentari, in un periodo di totale registrazione della popolazione, non avevamo libretti di lavoro e nemmeno carte di identità). Invece delle droghe, avevamo il vermouth di frutta, invece di girovagare per gli States, attraversavamo avanti e indietro il confine statale sotto le fucilate per contrabbandare calze di nylon dall'Austria e invece del buddhismo zen avevamo il filosofo ceco paramistico (ma assolutamente non cristiano) di inizio secolo Ladislav Klíma (del quale, penso, si parlerà in questa sede) e (o) Trockij. Era un'espressione e uno strumento di difesa istintiva nei confronti dell'establishment totalitario. Da questo stile di vita derivava un corrispondente modo di sentire la vita, che ha trovato espressione a livello artistico altrettanto apertamente di quanto avviene nell'*Urlo a Carl Solomon* di Ginsberg o in *On the Road* di Kerouac. Anche in questo caso si può fare riferimento ai testi a fini documentativi. Questa tappa della nostra vita ha coperto gli anni 1949-52. *Residui d'epos* di Egon Bondy è stato scritto nel 1954, le prose andate perdute, che allora avevano entusiasmato Hrabal, sono degli anni 1952-53, il retrospettivo *Questionario per i quadri* è del 1961, *Urlo* è del 1953, *On the Road* del 1957. E vivendo in questo modo abbiamo fatto esperienze come minimo pari a quelle dei beatnik negli Usa, ci siamo immedesimati con il volto nascosto della realtà ufficiale d'allora, della quale i letterati che esordivano nelle riviste di stato non sapevano nulla.

Con questi ultimi non mantenevamo alcun contatto né allora – quando quelli tra loro che sapevano di noi ci proclamavano “socialmente dannosi” e ci denunciavano alla polizia politica – né nei decenni successivi, quando le loro posizioni sono cambiate a più riprese. È co-

munque sintomatico il fatto che noi non abbiamo mai cercato contatti nemmeno con la generazione poetica più anziana (Seifert, Hrubín, Holan e così via). L'antiautoritarismo, che era la base della nostra rivolta di vita, era già allora accompagnato da un antielitarismo a livello intellettuale. E queste orme sono state seguite dall'underground degli anni '70.

Non mi dilungherò oltre nell'analisi dell'analisi “gruppo Půlnoc-beat generation”, perché ciò che è stato scritto allora parla da sé. Affronterò ora un altro punto. La teoria estetica e la prassi della poesia imbarazzante e del realismo totale hanno anticipato l'estetica e la creazione artistica della pop art e dell'iperrealismo. Siamo giunti, nella teoria e nella prassi, alla conclusione che la banalità, quando diventa categoria estetica, assume l'aspetto di mostruosità – con fasi intermedie di assurdità e scurrilità. La pop art ha sfruttato esteticamente l'aggressività del triviale, che ci assale con immagini e parole dalle reclame commerciali e dalle merci di consumo, e noi abbiamo sfruttato allo stesso modo l'aggressività della trivialità degli anni 1949-53 nella Cecoslovacchia di allora, che si fondava sull'onnipresenza dei feticci e degli slogan stalinisti (cito Vodsed'álek: “È forse qui che porta direttamente la strada iniziata con la convulsività di Breton. Sentivamo questo fenomeno in tutti i campi della vita, nella politica, nel sesso e nell'arte. L'obiettivo era quello di glorificare l'imbarazzo. Non ci immaginavamo ancora che il nostro programma sarebbe stato messo in atto dalle trasmissioni televisive”). I momenti di mitologismo insiti nel fascino malefico dei simboli consumistici e dei loro eroi onirici ci erano ben noti sul piano analogico della manipolazione politica della coscienza. La tecnica di estraniare casi tipici, che potevano andare dal documento fotografico fino alle merci più banali e più ordinarie, ci era ben nota e veniva da noi coscientemente utilizzata (documenti fotografici di questo tipo erano, per esempio, la fila infinita di ritratti di uomini di stato su un muro o un simbolo del benessere: un salame, che

spesso compariva sui manifesti in funzione feticistica). Dirò ancora, a solo titolo di esempio, che quando nello stesso periodo il pittore Mikuláš Medek stava vivendo anch'egli una crisi di allontanamento dal surrealismo, gli abbiamo consigliato di dipingere, per esempio, un normale tram (veristicamente o alla maniera naif) e di scrivere sotto tale immagine semplicemente "tram" e così via. Medek lo ha considerato assolutamente intollerabile e ha scelto una strada che portava verso l'astrazione.

Per concludere, solo questo: le radici dell'underground cecoslovacco risalgono alle edizioni Půlnoc degli anni 1949-53 allo stesso modo in cui le radici dell'underground americano risalgono alla generazione dei beatnik. L'assoluta sincronicità temporale è davvero notevole. Alcuni rappresentanti del gruppo Půlnoc hanno preso personalmente parte – come negli Usa è il caso, per esempio, dell'autore dell'*Urlo* – anche alla nascita "ufficiale" dell'underground in Cecoslovacchia. È un legame reciproco ancora oggi vivo e questo nonostante il fatto, per esempio, che Egon Bondy sia noto a tutti come marxista di sinistra. Una caratteristica in certa misura specifica dell'underground cecoslovacco è il suo ininterrotto substrato filosofico (Stankovič, Jan Placák, Topol, ma anche un poeta che manca di qualsiasi erudizione come Fanda Pánek) e la peculiare connessione tra il reale concreto e il sogno lirico – un'eredità tardiva degli antenati surrealisti. Entrambi questi elementi rendono la letteratura dell'underground ceco molto attraente per i lettori, consentendole così di diffondersi tra strati amplissimi della gioventù. La storia dell'underground cecoslovacco, poi, sicuramente non finisce qui e continuerà a svilupparsi anche dopo il cambiamento di establishment.

gennaio 1990, per N.Y.C.

[Relazione letta in occasione di una conferenza tenutasi a New York City il 17-22 marzo 1990, E. Bondy, "Kořeny českého literárního undergroundu v letech 1949-1953", *Hant'a press*, 1990, 8, pp. 5-9. Traduzione dal ceco di Andrea Ferrario]