

ReD: l'arte è morta, viva l'arte!

Giovanna Siviero

◇ eSamizdat (XII), pp. 117-141 ◇

RED (= revue Devětsil) vuol essere una rivista sintetica della moderna produzione artistica internazionale. Il suo contenuto sarà semplicemente la vita della produzione moderna, la nascita di nuove forme, la conquista di nuove scoperte e l'eccitazione della sperimentazione. Vuol essere un prospetto delle idee che sono in corso di realizzazione, e anche di quelle che fino a ora non sono o non possono essere realizzate, un reporter dai laboratori e atelier dove si cristallizzano progetti e forme di nuovi valori di vita, [...] vuol essere un bollettino di tutti i campi cosiddetti artistici e scientifici, in breve una visione panoramica e completa del mondo e un atlante della poesia.

ReD, volendo essere un' autentica rivista sintetica della produzione culturale moderna, volendo partecipare attivamente alla creazione di nuove forme estetiche, scientifiche, sociali e di vita, naturalmente non può limitare il proprio interesse [...] a un unico settore del lavoro culturale universale, ad esempio alla creazione estetica, [o] all' "arte", bensì dev'essere un bilancio da tutti i campi della produttività moderna: come lavoro produttivo verrà considerato soltanto quello attualmente in grado di rispondere alle massime esigenze della vita e dell'uomo contemporanei, quello che, in pratica, costituisce un record.

[...]

Il punto di vista di *ReD* fa riferimento all'Associazione di cultura moderna "Devětsil", di cui la nostra rivista è organo. *ReD*, dunque, sarà prima di tutto un catalogo e un'antologia di

costruttivismo e poetismo

Indicherà teoricamente e praticamente il senso, la missione e gli esiti di questi metodi di pensiero, creazione e vita. [...] Lo spettro d'interesse attivo della nostra rivista può essere indicato dalle seguenti voci, attorno alle quali essa organizzerà il proprio materiale:

poesia • letteratura • musica • danza • teatro • music-hall e circo • quadri e sculture • film e fotografia • estetica • filosofia • psicologia • architettura e urbanistica • tecnica • igiene • cultura fisica • industria e organizzazione del lavoro • sociologia • socialismo e lotta di classe • urss • fatti e immagini dal mondo • giornalismo e informazione • propaganda e pubblicità • tipografia e poligrafia • documenti e notizie •

[...] *ReD* tratterà una netta linea di demarcazione tra la creazione moderna e le vecchie forme morenti. [...] Sarà un indicatore del fermento dei tempi e dell'energia creativa [,] e un manifesto della modernità. *ReD* è il segnale rosso dell'imminente nuova epoca della cultura¹.

ReD (acronimo di Revue Devětsil), rivista di cultura moderna e principale tribuna dell'avanguardia ceca nel periodo di massimo sviluppo del poetismo.

L'Umělecký Svaz Devětsil [Associazione artistica Devětsil], dal 1925 nota come Svaz moderní kultury Devětsil [Associazione di cultura moderna Devětsil], era stata fondata a Praga il 5 ottobre 1921 da un gruppo di giovani politicamente orientati a sinistra. Sebbene Devětsil significhi letteralmente "le nove forze", il riferimento è in realtà al nome popolare del farfaraccio, il primo fiore a sbocciare dopo l'inverno. Tra i membri fondatori si possono annoverare il regista teatrale Jindřich Honzl, lo scrittore Vladislav Vančura, il poeta e futuro premio Nobel Jaroslav Seifert (l'unico ad avere origini autenticamente proletarie) e il critico Karel Teige, leader e massimo teorico del movimento; in seguito vi si sarebbero uniti numerosi altri artisti, quali ad esempio i poeti Konstantin Biebl, František Halas e Vítězslav Nezval. Originariamente vicino all'arte proletaria di Stanislav Kostka Neumann, il Devětsil si sarebbe presto differenziato da essa, scambiando i suoi versi ideologizzati con una poetica spensierata e libera da toni enfatici, patetici o moralistici. A questo periodo risalgono gli almanacchi *Devětsil*² e *Vita*³. Di un "movimento poetista" si può parlare soltanto dal 1924, quando il Devětsil avrebbe pubblicato il suo primo vero e proprio manifesto⁴, presentando il poetismo come un'autentica filosofia di vita. Opposto e complementare al costruttivismo, il poetismo si rivolgeva al lato emotivo e sensuale dell'uomo e faceva della felicità la sua missione⁵. Il

CON questa dichiarazione programmatica nell'ottobre 1927 si apriva il primo numero di

¹ "ReD", *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 1-2.

² *Devětsil: Revoluční sborník*, Praga 1922 (ristampa Praga 2010).

³ *Život: výtvarný sborník*, 2, Praga 1922.

⁴ K. Teige, "Poetismus", *Host*, 1923-1924 (III), 9-10, pp. 197-204.

⁵ Per la traduzione del primo manifesto poetista si veda Idem, "Poetismo" [1924], *eSamizdat*, 2004 (II), 3, pp. 195-203 (con l'introduzione di M. Tria, "Poetismo, un manifesto su un crocevia", Ivi, pp. 195-200).

Devětsil ha vissuto tra il 1925 e il 1928 i suoi anni più vivaci e produttivi, esprimendosi nei più svariati campi con la sperimentazione della “poesia visiva”, le raccolte poetiche di Seifert e Biebl, la fondazione dell’Osvobozené divadlo [Teatro liberato] e la pittura di Jindřich Štyrský e Toyen (pseudonimo di Marie Čermínová)⁶.

ReD, con una trentina di numeri usciti tra il 1927 e il 1931 in tre annate⁷ per la casa editrice praghese Odeon, rappresenta il più longevo e maturo esperimento editoriale dell’associazione culturale Devětsil, che in passato aveva già tentato di dotarsi di un proprio periodico con l’effimera pubblicazione di almanacchi e delle riviste Disk e Pásmo. Per qualità e respiro dei contenuti, ReD può essere considerata l’equivalente ceco di importanti riviste internazionali come L’esprit nouveau, che del resto ne costituiva uno dei modelli d’ispirazione⁸. Sin dall’inizio, infatti, ReD si è caratterizzato per una duplice natura: da una parte, organo ufficiale del movimento poetista (che vi avrebbe pubblicato, tra l’altro, il suo secondo manifesto); dall’altra, divulgatore delle più vivaci idee sorte in ambito internazionale, per quanto filtrate dall’analisi di Karel Teige⁹.

⁶ Per un approfondimento, si vedano A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma 1981; S. Corduas, “La duplice rivoluzione del poetismo praghese in Karel Teige”, prefazione a K. Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino 1982, pp. IX-XXIII; A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie: il lungo cammino dell’arte moderna ceca”, *Manifestazioni*, a cura di A. Catalano – M. Maurizio – R. Merlo, Milano-Udine 2014, pp. 95-117. Tra le fonti in lingua ceca, vale la pena ricordare i tre volumi curati dall’Accademia delle scienze ceca *Avantgarda známá a neznámá I. Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, Praga 1971; *Avantgarda známá a neznámá II. Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, Praga 1972; *Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse 1929-1931*, Praga 1970, che raccogliendo testi programmatici e articoli polemici dell’epoca, ci permettono di contestualizzare l’attività del Devětsil, ricostruendo le sue interazioni con altre componenti della scena culturale cecoslovacca.

⁷ Le tre annate della rivista (1927-1928, 1928-1929 e 1929-1931) sono consultabili e scaricabili all’indirizzo <<https://monoskop.org/ReD>> (ultimo accesso 11/09/2019).

⁸ K. Teige, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 87.

⁹ Karel Teige (1900-1951), storico e critico d’arte attivo anche in tipografia, architettura e arti figurative. Co-fondatore del Devětsil, Teige ne sarebbe sempre stato il principale punto di riferimento, dettandone la linea e formulando assieme a Nezval il concetto di poetismo. In seguito allo scioglimento del Devětsil, egli avrebbe ricoperto un ruolo di spicco anche nel Gruppo surrealista cecoslo-

In qualità di leader del Devětsil e direttore di ReD, Teige avrebbe sotto molti aspetti plasmato la rivista a propria immagine somiglianza, attraverso la scelta dei contenuti e la pubblicazione di editoriali che non è esagerato considerare piccoli saggi critici. Per questo motivo ReD si trova in perenne dialogo con l’apparato teorico elaborato da Teige in altri anni e in altre sedi, costantemente richiamato, completato e rielaborato in una fitta rete di rimandi. Fortunatamente, tutto ciò non ha rappresentato un limite per la rivista, i cui orizzonti hanno anzi beneficiato dell’onnivora curiosità di Teige e della sua tolleranza per interpretazioni del poetismo non sempre identiche alla propria (*in primis*, quella di Nezval).

Sulla base di queste considerazioni, appare chiaro che la lettura di ReD sia imprescindibile per tracciare un quadro completo del poetismo e dei suoi rapporti con le altre avanguardie. Grazie alla propria collocazione temporale, ReD ha inoltre testimoniato alcuni eventi cruciali per la storia del Devětsil, e come un film in movimento ha fotografato passo per passo le evoluzioni della sua età più matura.

I primi numeri di ReD escono al culmine degli “anni d’oro” del movimento, identificati dalla critica con il periodo tra il 1925 e il 1928¹⁰; il poetismo è

vacco. Pur evolvendosi nel tempo, le sue teorie si caratterizzeranno sempre per un profondo antropocentrismo, non di rado riflettendo un’interpretazione di costruttivismo e critica marxista fortemente personale. Non sorprende quindi che Teige sia stato particolarmente in viso al regime comunista, né che le sue teorie siano state recuperate dai sostenitori del “socialismo dal volto umano”. Per uno studio monografico in italiano si veda M. Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa*, Firenze 2012. Buona parte degli scritti di Teige è riunita nell’antologia in tre volumi a cura di J. Brabec e V. Effenberger: *Svět stavby a básně: Výbor z díla I. Studie z 20. let*, Praga 1966; *Zápasy o smysl moderní tvorby: Výbor z díla II. Studie z 30. let*, Praga 1969; *Osvobodování života a poezie: Výbor z díla III. Studie z 40. let*, Praga 1994. In italiano sono invece disponibili le seguenti raccolte: K. Teige, *Il mercato dell’arte: l’arte tra capitalismo e rivoluzione*, a cura di G. Pacini, Torino 1973; Idem, *Arte e ideologia*, op. cit.; Idem, *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo: 1934-1951*, a cura di Sergio Corduas, Torino 1982. Per approfondire l’attività di Teige nell’ambito dell’architettura si veda inoltre K. Teige: *architettura, poesia*, a cura di M. Castagnara Codeluppi, Milano 1996; per quanto riguarda la tipografia è invece disponibile in lingua ceca il volume di K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská *Karel Teige a typografie*, Praga 2009.

¹⁰ M. Blahynka, “Zlaté časy avantgardy”, prefazione ad *Avantgarda*

qui all'apice delle sue potenzialità – ma anche a un passo dalla crisi. Nel giugno del 1928, in seguito alle “campane a morto”¹¹ suonategli da alcuni suoi detrattori, il Devětsil smentisce le voci su un suo declino pubblicando su *ReD* il secondo manifesto del poetismo¹² – un testo programmatico diverso e molto più elaborato rispetto alla versione originale del 1924. In primo luogo, si tratta di una presa di responsabilità: un movimento già attivo da diversi anni non può più limitarsi a prodigare promesse, ma è tenuto a tracciare un bilancio autocritico del proprio operato¹³. Responsabilità, però, significa anche presentare obiettivi definiti e supportati da valide argomentazioni: i propositi del 1924, tanto poeticamente quanto vagamente tratteggiati, trovano ora un'impostazione sistematica, con fondamenti di stampo storico e scientifico. Per il Devětsil è un successo; soltanto un anno più tardi, però, l'avanguardia poetista sarebbe caduta in una profonda crisi, scatenata dall'adesione di Seifert e Vančura (assieme a Vladislav Kostka Neumann e al letterato Josef Hora) al cosiddetto “Manifesto dei sette”¹⁴, uno scritto polemico nei confronti della nuova dirigenza del partito comunista. Su *ReD* compare allora una controdi chiarazione, in cui dodici membri del Devětsil (tra cui Teige, Biebl e il teorico Bedřich Václavěk) affermano di prendere le distanze dai contestatori, inclusi i propri compagni¹⁵; Teige, poi, avrebbe ribadito la sua posizione di condanna in vari articoli dai toni piuttosto accesi – rivolti, tuttavia, soprattutto alla persona di Hora¹⁶, che in più oc-

casioni si era espresso negativamente nei confronti del Devětsil. Con questo suo ergersi a giudice si sarebbe però esposto ad aspre critiche, provenienti tanto da Hora, quanto da intellettuali più vicini al partito: Teige non avrebbe avuto alcuna autorevolezza critica, in quanto leader di un movimento nei fatti ben poco marxista¹⁷, severo con gli avversari ma colpevolmente tollerante verso il conservatorismo di molti compagni e amici¹⁸. La polemica, il cui bersaglio principale è ora un'ipocrita “generazione su due sedie”¹⁹, è destinata a degenerare con l'intervento del pittore Jindřich Štyrský, che a sorpresa di tutti disconoscerà pubblicamente l'autorità di Teige, trasformando definitivamente la disputa in una faida intestina. Dato il moltiplicarsi degli attacchi gli articoli di Teige, oltre a rilanciare le accuse, dovranno assumere un sempre più spiccato carattere difensivo²⁰. Per il movimento, destinato a sciogliersi definitivamente nel 1930, è l'inizio della fine, ma non si deve pensare che i conflitti siano stati l'unico fattore della sua dissoluzione. Nel 1929 il Devětsil aveva sostanzialmente delegato l'attivismo politico all'appena nato *Levá Fronta* [Fronte di sinistra], e da ancor più tempo stava vivendo delle trasformazioni interne: sin dai primi numeri di *ReD*, i poetisti avevano infatti mostrato un certo interesse per tematiche care al surrealismo – un'inclinazione in seguito sfociata nell'adesione di gran parte dell'ex avanguardia poetista al Gruppo surrealista cecoslovacco, fondato nel 1934 da Nezval. Ancora una volta, quindi, la rivista ci permette di seguire le graduali trasformazioni del movimento poetista, colte direttamente nel loro svolgimento.

Per la sua vastità, *ReD* costituisce un eccellente riflesso dell'“universo poetista”, anche se non è mai stata oggetto di un'analisi sistematica. In questa sede, per motivi di spazio, si è scelto di circoscrivere l'ambito alla concezione estetica del poetismo (e del suo teorico Karel Teige) così come traspare da

známá a neznámá II., op. cit., p. 7.

¹¹ B. Mathesius, “Poetické hrany” [1927], *Ivi*, pp. 479-483.

¹² K. Teige, “Manifest poetismu”, *ReD*, 1927-1928 (I), 9, pp. 317-336; nel seguito si citerà dalla traduzione italiana, *Idem*, “Manifesto del poetismo” [1928], *Idem*, *Arte e ideologia*, op. cit., pp. 286-319.

¹³ A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie”, op. cit., p. 114.

¹⁴ J. Hora – M. Majerová – H. Malířová – S. K. Neumann – I. Olbracht – J. Seifert – V. Vančura, “Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům” [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 47-48.

¹⁵ K. Teige – V. Nezval – K. Biebl – V. Závada – F. Halas – K. Konrad – L. Novomeský – V. Clementis – B. Václavěk – J. Weil – J. Fučík – V. Tittelbach, “Ke krisi Komunistické strany Československé”, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, pp. 264-265.

¹⁶ K. Teige, “Josef Hora: Literatura a politika”, *Ivi*, 9, p. 297; *Idem*, “Odpověď Josefu Horovi”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 1, pp. 20-21; *Idem*, “Literatura a prostituce”, *Ivi*, 1, p. 28; *Idem*, “1929”, *Ivi*, 2, pp. 41-45.

¹⁷ J. Hora, “Karel Teige napsal do ReDu” [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 94-95.

¹⁸ I. Sekanina, “Jindřicha Štyrského koutek plný omylů čili z kouta do kouta” [1929], *Ivi*, pp. 139-144.

¹⁹ J. Štyrský, “Koutek generace I” [1929], *Ivi*, pp. 102-103.

²⁰ K. Teige, “Polemické poznámky k aktuálním sporům”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, pp. 88-90; *Idem*, “Epilog k diskusi o generaci na dvou židlich”, *Ivi*, pp. 91-92.

ReD, “rivista sintetica di tutte le arti” votata al superamento di ogni divisione tra le espressioni creative, con l’implicita domanda se tali propositi siano stati effettivamente attuati, ovvero se tutti gli ambiti artistici siano stati ugualmente valorizzati, e se una loro sintesi sia stata realmente raggiunta.

ARTI FIGURATIVE

Nel secondo manifesto del poetismo – e in molti altri scritti teorici – le argomentazioni di Teige sono supportate da un’analisi diacronica delle correnti pittoriche, ambito in cui più agevolmente si possono distinguere le diverse tappe evolutive dell’arte. Secondo il teorico era nelle pitture rupestri che si poteva osservare l’arte nella sua purezza primordiale: tali opere, infatti, erano espressione di un’umanità ancora non scissa tra necessità materiali (descrittività) e spirituali (invenzione), in quest’epoca perfettamente coincidenti²¹ e soddisfatte in egual misura dalla produzione di graffiti.

In seguito, e in particolar modo nel Medioevo, all’arte erano state attribuite finalità estranee al suo scopo originario: funzioni documentarie, letterarie (la Bibbia degli analfabeti), di rappresentanza (gli opulenti ritratti di nobili) e ideologiche, alle quali la costruzione dell’opera era stata totalmente sottomessa, “costretta a usare a priori determinati temi, emblemi e schemi compositivi”, per cui “il manto della Madonna [era] azzurro non perché [...] una determinata superficie [...] aveva bisogno di questo colore, ma perché il regolamento ecclesiastico [lo] aveva decretato”²² – una concezione, quindi, agli antipodi del costruttivismo.

A scoccare un primo vero colpo alla pittura così intesa erano stati gli impressionisti, per i quali il soggetto rappresentava ormai poco più di un pretesto per giocare con luce e colore. Privata dei suoi contorni, la forma aveva perso definizione, e con ciò ogni ambizione di riprodurre “fotograficamente” la realtà²³. Il punto di non ritorno era però stato segnato dai cubisti, che avevano definitivamente liquidato la forma, squarciandola, scomponendo-

la e utilizzandola senza “alcun significato oggettivo”²⁴; ciò che mancava loro era soltanto il coraggio di tagliare anche l’ultimo, residuale contatto con la realtà.

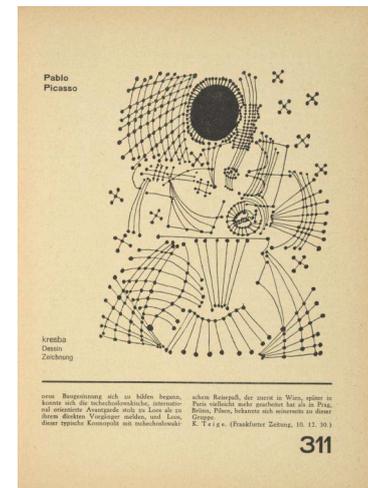


Fig. 1. Disegno di P. Picasso dal quaderno *Costellazioni*, 1924, *ReD*, 1929-1931 (III), 10, p. 311.

Pochi anni prima di ReD, Teige dichiarava che il passo finale di questo processo sarebbe ora spettato al suprematismo, per il quale la “pittura è il colore e il colore non ha forma”, eccetto quella di “rettangoli regolari [...] una specie di *normalizzazione degli elementi figurativi*”²⁵. Si sarebbe presto giunti al “grado zero della pittura”²⁶ che, portata al massimo livello di purezza, non avrebbe più avuto ragione di esistere (perlomeno non nel suo significato tradizionale): si avvicinava la fine dell’era figurativa²⁷. A dimostrarlo, del resto, sarebbe stato il passaggio dei suprematisti al costruttivismo²⁸: dato che la fase distruttiva poteva dirsi compiuta, era finalmente tempo di aprire quella propositiva. In un articolo pubblicato su ReD, El Lisickij teorizzava ad esempio un uso funzionale del colore, applicato in architettura come strumento di organizzazione spaziale e segnaletica urbana²⁹.

La quantità di articoli sulle arti figurative comparsi all’interno di ReD sembra tuttavia smentire i

²¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 301.

²² Ivi, p. 302.

²³ Ivi, p. 303.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem, “Il neoplasticismo e il suprematismo” [1926], Ivi, p. 41.

²⁶ Ivi, p. 42.

²⁷ Idem, “L’arte figurativa della Russia sovietica” [1926], Ivi, p. 72.

²⁸ Ivi, p. 74.

²⁹ E. Lissicky, “Element a vynalez”, *ReD*, 1927-1928 (I), 2, p. 53.

proclami su un ipotetico tramonto della pittura, che anzi parrebbe rivestire ancora un ruolo di primo piano tra le arti. Del resto, volendo trattare di personalità quali Marinetti e Apollinaire, era impossibile aggirare i loro legami con grandi correnti pittoriche – un dato da tenere anzi in gran considerazione nell'analisi della loro produzione poetica. Se la celebrazione di Apollinaire come primo sostenitore del cubismo non è sorprendente, più inaspettato è l'apprezzamento riservatogli per aver saputo riconoscere la grandezza di Henry Rousseau. Apparentemente alieno all'avanguardismo di ReD, il pittore dallo stile naif veniva ricordato quasi affettuosamente per essere vissuto in miseria e tra l'incomprensione dei contemporanei – “ultimo pittore» ai tempi dell' «emergente poesia ottica astratta”³⁰; il numero dedicato alla memoria di Apollinaire recava del resto in copertina proprio il ritratto fattone da Rousseau. La simpatia di Teige per il primitivismo era di lunga data e affondava le radici nei suoi esordi da aspirante pittore. Come molti altri a quel tempo, anch'egli subiva l'influenza artistica della Skupina Tvrdošijných [Gruppo dei Testardi]³¹, al cui interno coesistevano correnti piuttosto diverse: se Josef Čapek era l'esponente più vicino al cubismo, Jan Zrzavý era invece più orientato al primitivismo di Rousseau, e a differenza del primo avrebbe sempre continuato a godere della stima di Teige³². Non sarebbe invece rimasta traccia dell'antica ammirazione per Čapek, cui Teige era pure sotto molti aspetti debitore. Nel 1927 il teorico scriveva su ReD:

I quadri di Čapek erano, o meglio volevano essere, cubisti. Solo di tanto in tanto [...] Čapek si spinge a rompere le forme naturalistiche [...] svincolandosi dal [...] soggetto. Più spesso egli cubicizza il suo modello: si tratta di una fondamentale mancanza di comprensione [...] del cubismo. [...] è una stilizzazione cubistizzante; invece di cubismo un vuoto squadrato³³.

Altrettanto taglienti erano le critiche di Teige verso l'orfismo, unico vero “errore estetico”³⁴ tra le correnti supportate da Apollinaire. Seppur animato dal desiderio “di sperimentare [...] i fenomeni dell'udito colorico”³⁵ già intuiti da Rimbaud, l'orfismo non si spingeva mai oltre una mera registrazione della melodia. Non vera creazione, ma una banale traduzione pittorica, e per di più inaccurata: la staticità della pittura, infatti, poteva al massimo corrispondere alla musica gregoriana, ma soltanto una proiezione in movimento avrebbe reso il contrappunto. Per Teige l'analogia perfetta tra suono e colore esisteva già – si trattava del film sonoro³⁶.

Pochi mesi dopo aver celebrato Apollinaire, ReD usciva con un numero interamente dedicato a Marinetti e al futurismo mondiale (di fatto, però, molto più concentrato sul versante italiano e sorprendentemente conciso sul futurismo russo). Il futurismo, paradossalmente, era per Teige quasi un ritorno al passato: un impressionismo all'ennesima potenza, un “surrimpressionismo”³⁷ che ne portava alle massime conseguenze il “divisionismo colorico”³⁸. Si trattava quindi di un passo indietro rispetto al cubismo, che dal canto suo non era comunque esente da limiti: con la sua staticità e i colori desaturati, non era infatti adatto a rendere “la simultaneità e la compenetrazione delle superfici, il dinamismo”³⁹ della modernità; un tale fermento di attività non poteva esprimersi che alla maniera futurista, per macchie di colore prive di contorni. Teige aveva però alcune obiezioni da opporre al futurismo: in primo luogo, la sua tendenza alla sovraccitazione sensoriale rischiava di sconfinare nell'assurdo:

[...] se [...] i pittori futuristi, dipingendo [...] una persona su un balcone [...] devono dipingere [...] anche le impressioni e le percezioni ottiche che prova la persona dipinta sul balcone, [...] sarebbe divertente se dipingessero [...] anche quello che vedono le persone per strada, viste dalla persona del balcone ecc. fino all'infinito⁴⁰.

³⁰ K. Teige, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, Ivi, 1928-1929 (II), 3, p. 86.

³¹ A. Catalano, “Avanguardia/Avanguardie”, op. cit., p. 104.

³² Basti pensare che, nonostante la sua avversione per il quadro inteso come complemento d'arredo, Teige aveva ceduto alla tentazione di appendere alle pareti del suo spoglio appartamento “un bel carboncino di Zrzavý e un suo ritratto dipinto da Šima” (altro artista da lui apprezzato e rispettato), J. Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, a cura di D. Massimi, Roma 1985, p. 38.

³³ K. Teige, “Josef Čapek: kresby a obrazy z let 1913-1916 v Sini Odeonu”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 42.

³⁴ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 310.

³⁵ Ivi, p. 309.

³⁶ Ivi, p. 310. Si veda anche Idem, “Orfismus”, *ReD*, 1928-1929 (II), 5, p. 162.

³⁷ Idem, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, Ivi, 3, p. 94.

³⁸ Idem, “F. T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale” [1929], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 112.

³⁹ Ivi, p. 113.

⁴⁰ Ivi, p. 117.

In secondo luogo, il futurismo non aveva poi inventato un granché, dato che gli artifici di cui si serviva per rendere pittoricamente il dinamismo esistevano in realtà già da molto tempo. ReD dimostrava questa tesi accostando un quadro di Russolo a una locomotiva di Turner⁴¹, e una brulicante folla di Severini a due opere di Seurat e Degas⁴² (anche se per il lettore il richiamo più immediato è forse al *Bal au moulin de la Galette* di Renoir). Quello dei futuristi era un espediente quasi infantile, “spostamento, non movimento”: la vera pittura dinamica poteva avere come unico supporto il film, non la tela⁴³ (a questo riguardo vale però la pena di ricordare un articolo di Malevič, in cui il pittore affermava di intravedere in alcuni fotogrammi di Dziga Vertov proprio l’influenza di Giacomo Balla)⁴⁴.

Teige serbava tuttavia una particolare ammirazione per Boccioni, colui che tra i pittori futuristi si era maggiormente avvicinato all’astrattismo⁴⁵, e che per tali parole si era guadagnato il riconoscimento di “progenitore del poetismo”:

Prevedo un’epoca in cui non ci sarà più l’immagine [...] La sua immobilità [...] [sarà] un anacronismo nel movimento vertiginoso della vita umana. [...] L’occhio umano percepirà il colore come un valore emotivo autonomo. I molteplici colori non avranno più bisogno delle forme e le forme esisteranno da sole, fuori da qualsiasi relazione con la realtà oggettiva. Le opere pittoriche saranno supreme architetture sonore e olfattive di immense emanazioni cromatiche⁴⁶.

La somiglianza tra le parole di Boccioni e i concetti enunciati nel secondo manifesto del poetismo è impressionante; del resto anche la *Pittura dei suoni, dei rumori e degli odori* (1913) di Carrà⁴⁷ e il *Tattilismo* (1921) di Marinetti⁴⁸ devono aver influito sull’idea di *Poesia per i cinque sensi* codi-

ficata da Teige a partire dal 1925⁴⁹. Se il Devětsil aveva preso in prestito l’immagine di un’arte che è “una bagatella” talmente “non-utilitaria [...] da non accorgersi [...] della sua scomparsa”⁵⁰, l’eredità più durevole e profonda del futurismo stava nel suo sperimentalismo multisensoriale. Nel frattempo, però, molti futuristi avevano fatto un brusco dietrofront, passando dalla distruzione della forma alla sua restaurazione⁵¹. Questo valeva tanto per i futuristi della prima ora, quanto per gli esponenti della seconda generazione: archiviata la parentesi innovativa, in Italia si era aperta l’era del “ritorno all’ordine” – una tendenza ben visibile, ad esempio, nel gruppo di Valori Plastici⁵². Tutto ciò era in perfetto accordo con lo spirito del regime fascista, a causa del quale l’Italia era tornata a essere “una delle più infruttuose provincie del mondo intellettuale, [...] un paese di madonne e di cimici”⁵³. Nonostante l’infatuazione di Marinetti per il fascismo, i due sistemi culturali non potevano in realtà essere più incompatibili: uno turbolento e antipassatista, l’altro moralista e autoritario⁵⁴. Il movimento che col suo “grido” aveva destato un intero continente⁵⁵ avvizziva ora in un ambiente ostile; il futurismo oramai apparteneva al passato⁵⁶, tristemente rinnegato dai suoi stessi esponenti.

Per quanto riguarda il surrealismo, la posizione ufficiale del Devětsil era sostanzialmente negativa: se il futurismo peccava di “surrimpressionismo”, per il surrealismo potremmo invece coniare il termine “surromantico”, poiché il suo totale abbandono alla sfera irrazionale non era per Teige che un romanticismo portato all’esasperazione⁵⁷. Nella trascrizione dell’inconscio, tra l’altro, non c’era nulla di creativo – un tradimento del concetto

⁴¹ J.M.W. Turner, “Rain, steam and speed”; L. Russolo, “Treno in corsa”, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 181.

⁴² G. Seurat, “Le Chahut”; E. Degas, “Danseuse verte”; G. Severini, “La danza del ‘pan-pan’”, *Ivi*, p. 180.

⁴³ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁴ K. Malevič, “Maliřské zákony v problémech filmu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, pp. 265-266.

⁴⁵ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁶ *Ivi*, p. 116.

⁴⁷ *Idem*, “Manifesto”, *op. cit.*, p. 310.

⁴⁸ *Ivi*, p. 316. Si vedano anche *Idem*, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 134, e F.T. Marinetti, “Navigation tactile”, *ReD*, 1929-1931 (III), 4, p. 100.

⁴⁹ K. Teige, “Poezie pro pět smyslů” [1925], *Avantgarda známá a neznámá II.*, *op. cit.*, pp. 191-196.

⁵⁰ *Idem*, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 106.

⁵¹ *Ivi*, p. 116.

⁵² Teige esprimeva particolare delusione per la strada intrapresa da De Chirico, che negli anni giovanili era stato un “autentico precursore della pittura surrealista” con “alcune opere [...] significative quanto [...] Picasso”, *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 98.

⁵⁴ *Ivi*, p. 129.

⁵⁵ I. Goll, senza titolo, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 176.

⁵⁶ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, pp. 97 e 134.

⁵⁷ *Idem*, “Surrealistické maliřství”, *ReD*, 1928-1929 (II), 1, p. 26.

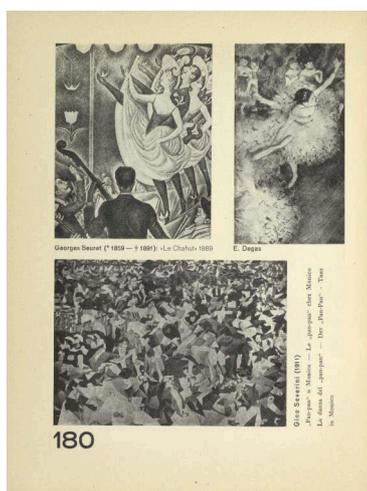


Fig. 2. G. Seurat, *Le Chahut*, 1889; E. Degas, *Danseuse verte*, 1877-1879; G. Severini, *La danza del pan-pan al Monico*, 1911-1912, *ReD*, 1928-1929 (II), 6, p. 180.



Fig. 3. G. Balla, *Plasticità di luci + velocità*, 1912-1913; D. Vertov, fotogramma dalla pellicola *Odinnadcaty*[L'undicesimo], 1928, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, p. 275.

di “sovra-realtà” originariamente inteso da Apollinaire, che identificava un’invenzione autonoma da qualsiasi riferimento: “L’uomo, cercando di imitare la camminata umana, inventò la bicicletta, che a una gamba non somiglia per niente”⁵⁸. Se ridotto a una seduta di autoanalisi, il surrealismo costituiva una forma di “igiene psichica [...] troppo personale”⁵⁹ per coinvolgere davvero l’osservatore; per questo motivo, e per la sua descrittività, avrebbe potuto suscitare soltanto emozioni di seconda ma-

no. Un caso a parte rappresentava invece il pittore Josef Šíma, le cui opere si situavano per Teige “al confine tra surrealismo e poetismo”⁶⁰.

A ogni modo, molti contenuti pubblicati su *ReD* fanno sembrare le due correnti ben più vicine di quanto si volesse ammettere. I primi echi surrealisti erano comparsi negli scritti di Nezval, che nel trattare della creazione poetica poneva l’accento tanto su una costruzione metodica dell’opera, quanto su un’ispirazione inconscia, innata e quasi medianica⁶¹. Altro segnale anticipatore era l’interesse dei poetisti per i cosiddetti “poeti maledetti”⁶² — un’ammirazione non del tutto ortodossa dal punto di vista ideologico, che ancora una volta li accomunava ai surrealisti. Negli ultimi due anni, su *ReD* sarebbero comparsi sempre più spesso riferimenti alla dottrina psicanalitica⁶³; persino il teorico Bedřich Václavek, noto per un certo dogmatismo ideologico, era arrivato a servirsi di concetti freudiani nei suoi articoli teorici⁶⁴. Nel 1930, poi, un intero numero della rivista sarebbe stato dedicato al gruppo surrealista *Le Grand Jeu*, nei cui confronti Teige era ancora critico ma in qualche modo incurioso; nello stesso anno avrebbe altrove pubblicato *Poesia, mondo, uomo*⁶⁵, uno scritto che reinterpretava i propositi del secondo manifesto poetista alla luce delle teorie freudiane. La conoscenza *ex post* dei fatti, infine, ci conferma come il poetismo fosse effettivamente destinato alla qui preannunciata metamorfosi, compiutasi nel 1934 con la fonda-

⁶⁰ Idem, “Malíř Josef Šíma”, Ivi, 1927-1928 (I), 8, p. 275.

⁶¹ V. Nezval, “Káпка inkoustu”, Ivi, 9, pp. 307-314. Si veda anche Idem, “Imaginace a snění”, Ivi, 1928-1929 (II), 8, pp. 260-261.

⁶² Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine e Lautréamont, il cui “Maldoror” verrà energicamente difeso da *ReD* contro la censura subita in Cecoslovacchia. Per il ruolo dei poeti maledetti (in particolare Baudelaire, con le sue *corrispondenze* tra sensi, e Rimbaud) nella creazione di una poesia sinestetica libera da contenuti ideologici si veda K. Teige, “Manifesto”, op. cit., pp. 292-295. Per la difesa di Teige contro le accuse di incoerenza ideologica destinate dalla sua ammirazione per i poeti maledetti si vedano Idem, “1929”, *ReD*, 1929-1931 (III), 2, pp. 44-45; Idem, “Polemické poznámky k aktuálním sporům”, Ivi, 3, pp. 89-90.

⁶³ R. Allendy — R. La Forge, “Vědomí a nevědomí”, Ivi, 1928-1929 (II), 10, pp. 301-305; B. Brouk, “Marxismus a psychoanalýza”, Ivi, 1929-1931 (III), 9, pp. 257-261.

⁶⁴ B. Václavek, “Umění socialistické společnosti (1)”, Ivi, 1, pp. 26-28.

⁶⁵ K. Teige, “Poesia, mondo, uomo” [1930], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., pp. 320-332.

⁵⁸ Idem, “Guillaume Apollinaire a jeho doba”, Ivi, 3, p. 93.

⁵⁹ Idem, “Nadrealismus a Vysoká Hra”, Ivi, 1929-1931 (III), 8, p. 250.

zione del Gruppo surrealista cecoslovacco da parte di Nezval.

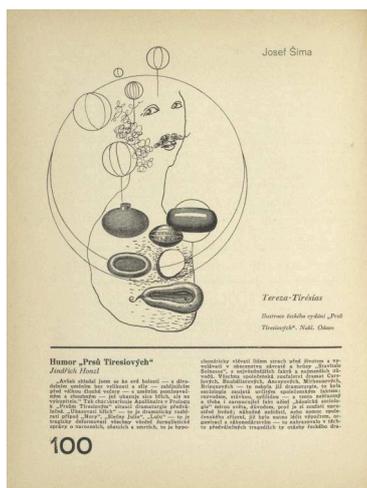


Fig. 4. J. Šíma, *Tereza-Tirésias*, illustrazione per l'edizione ceca de *Le mammelle di Tiresia* di G. Apollinaire, Praga 1926, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 100.

Al capo opposto dello spettro creativo si trovava invece l'artificialismo di Štyrský e Toyen: la luce ultravioletta del mondo iper-cosciente contro la fioca radiazione infrarossa dell'inconscio⁶⁶. Pur riconoscendo la realtà, “l'artificialismo sceglie di non opera[re] con essa”, aspirando invece al “massimo della capacità immaginativa”⁶⁷ e rovesciando l'impostazione del cubismo, che “aveva ruotato la realtà invece di mettere in moto l'immaginazione”⁶⁸. Štyrský e Toyen si differenziavano tanto dall'irrazionalismo surrealista quanto dall'aridità emotiva del cubismo, esercitando un distacco cosciente dalla realtà. La loro pittura, che Teige sentiva vicina al poetismo e in particolare all'opera di Nezval⁶⁹, era giunta alla perfetta “identificazione tra poeta e pittore”⁷⁰ perché aveva posto al centro il concetto di “POESIA” intesa come *poiesis*⁷¹: creazione ex novo, un “prodotto di laboratorio” 100% artificiale, frutto di intenso sforzo inventivo e massima preci-

sione tecnica⁷². L'artificialismo appare in sostanza come il corrispondente pittorico del poetismo – non a caso nel numero del giugno 1928 il secondo manifesto del movimento era corredato da *Una goccia d'inchiostro* di Nezval e dall'articolo di Teige *Quadri ultravioletti, ovvero dell'artificialismo*. Si noti che anche in seguito la pittura di Štyrský e Toyen avrebbe condiviso le evoluzioni del poetismo: il loro stile sarebbe infatti migrato verso il surrealismo, recuperando così il carattere figurativo che l'artificialismo intendeva negare.

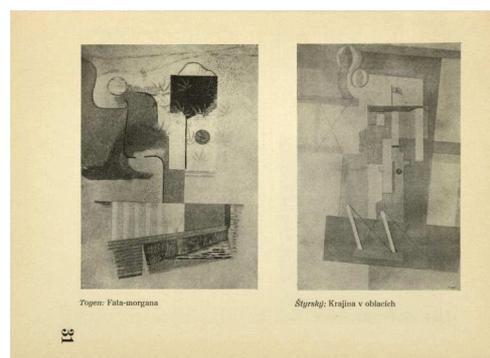


Fig. 5. Toyen, *Fata-morgana*, 1926; J. Štyrský, *Krajina v oblacích* [Paesaggio tra le nuvole], 1925, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 31.

In alcune occasioni sulla rivista sono comparsi anche articoli di Mondrian e Van Doesburg, che con neoplasticismo ed elementarismo avevano ridotto la pittura a superfici di colore puro, particolarmente predisposte a unirsi organicamente con l'architettura circostante⁷³ (Teige però manteneva alcune riserve su tali correnti⁷⁴, ritenendo forse che avessero una rischiosa tendenza al decorativismo)⁷⁵. Lo stesso interesse misto a criticismo veniva riservato al purismo di Ozenfant, che in suo articolo pubblicato su *ReD* aveva suggerito la possibilità di creare una vera e propria “tastiera emotiva”: un catalogo scelto di associazioni poetiche (stimolo sensoriale – reazione psicologica), che, come un dizionario, avrebbe permesso all'artista di suscitare preci-

⁶⁶ Idem, “Ultrařialové obrazy, řili artificialismus (Poznámka k obrazům Štyrského & Toyen)”, *ReD*, 1927-1928 (I), 9, p. 315; Idem, “Astrattismo, surrealismo, artificialismo” [1928], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 94.

⁶⁷ J. Štyrský – Toyen, “Artificielisme”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 28.

⁶⁸ Ivi, p. 27.

⁶⁹ K. Teige, “Ultrařialové obrazy”, Ivi, 9, pp. 315-316.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 318.

⁷² J. Štyrský – Toyen, “Artificielisme”, *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 28.

⁷³ P. Mondrian, “Neoplasticismus a malřství”, Ivi, pp. 26-27.

⁷⁴ Nota di K. Teige a T. Van Doesburg, “Orientační poznámky”, Ivi, 1928-1929 (II), 7, p. 215.

⁷⁵ K. Teige, “Malřství a poezie” [1923], *Avantgarda známá a neznámá I.*, op. cit., p. 495.

samente l'emozione desiderata⁷⁶. Quest'idea lo accomunava al poetismo, il cui obiettivo era una ricerca sistematica delle modalità artistiche più performanti, ovvero quelle in grado di provocare “la massima emotività, per il mezzo della massima efficacia fisiologica”⁷⁷.

Sebbene gli articoli pubblicati su *ReD* fossero prevalentemente rivolti alla pittura, all'interno della rivista erano numerose le riproduzioni di opere fotografiche. Secondo Teige, ancor prima del cinema, era stata la fotografia a liberare l'arte dalla funzione documentaria, che era in grado di svolgere in modo infinitamente più preciso di qualsiasi descrizione pittorica o reportage giornalistico (si noti inoltre che Teige considerava l'immagine fotografica documento autentico, non riproduzione). L'impatto della fotografia era stato tale da influenzare il corso evolutivo dell'umanità, sviluppandone la vista al di sopra degli altri sensi: esperimenti di laboratorio avevano dimostrato “l'assoluta preponderanza di tipi visivi [...]” nella società moderna⁷⁸. È per questo motivo che, pur puntando alla riabilitazione dei sensi “minori”, il poetismo ammetteva che nell'attuale “secolo dell'occhio”⁷⁹ fosse la dimensione visuale ad avere le maggiori potenzialità emotive (proprio la necessità di una progressiva “otticizzazione”⁸⁰ dell'arte aveva ispirato al Devětsil il concetto di “poesia visiva”). All'interno di *ReD*, una frase ripresa da una rivista internazionale recitava: “In futuro non solo chi non sa scrivere, ma anche chi non padroneggia la fotografia sarà considerato analfabeta”⁸¹. Del resto il suo contributo alla conoscenza si stava facendo sempre più insostituibile: non limitandosi più a testimoniare eventi o avvicinare luoghi prima inaccessibili (fotografia aerea e subacquea), la fotografia si stava ora spingendo oltre il dominio del sensibile, demistificando i segreti della materia (fotografia a raggi x di strutture atomiche)⁸² e della vita (fotografia di microorganismi,

sezioni istologiche e cellule in riproduzione)⁸³.



Fig. 6. E. Degas, *La danseuse chez le photographe*, 1875; J. Abbe, ritratto fotografico della celebre ballerina russa Ida Rubinstein, 1928, *ReD*, 1927-1928 (I), 6, p. 208.



Fig. 7. Microfotografia di sezioni istologiche e cellule in scissione, *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 352.

Fotomontaggio e composizione tipografica erano alla base della poesia visiva, forma artistica per eccellenza degli “anni d'oro” del Devětsil, creata per essere percepita (più che letta) con la stessa immediatezza di un manifesto pubblicitario o di un segnale stradale⁸⁴. Su *ReD*, un “quadro-poesia” di Mondrian⁸⁵ verrà esplicitamente paragonato al-

⁷⁶ A. Ozenfant, “Purismus”, *ReD*, 1928-1929 (II), 5, p. 148.

⁷⁷ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 300.

⁷⁸ Ivi, p. 312.

⁷⁹ Idem, “Sul fotomontaggio” [1932], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 201.

⁸⁰ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 299.

⁸¹ Internationale revue, senza titolo, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 263.

⁸² V. Santholzer, “Architektura hmoty”, Ivi, 1927-1928 (I), 6, pp.

209-210.

⁸³ E. Markalous, “K mikrofotografiim”, Ivi, 10, p. 351.

⁸⁴ K. Teige, “Poetismo”, op. cit., p. 202.

⁸⁵ P. Mondrian – M. Seuphor, “Tableau poème ou Manuscript illustré”, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 223.

la poesia visiva del Devětsil – o perlomeno alla sua forma più precoce, prima che si emancipasse definitivamente dal carattere illustrativo di cui la composizione di Mondrian continuava invece a soffrire. In ogni caso, la composizione tipografica avrà una risonanza piuttosto limitata all'interno di ReD: l'opera riprodotta sulla copertina del dicembre 1927⁸⁶, tratta dall'allora nuovissima raccolta di Biebl *Con la nave che porta tè e caffè*, rappresenta quasi un'eccezione; esemplari simili compariranno di rado e generalmente in posizioni di scarsa visibilità. Tra le pagine di ReD saranno invece numerosi i fotomontaggi, in molti casi firmati da Moholy-Nagy ed El Lisickij; non mancheranno però anche opere realizzate da Teige stesso (o talvolta anonime, e a lui attribuibili soltanto in via ipotetica), caratterizzate da uno spirito in genere più ideologico che lirico. Ne è un esempio il fotomontaggio di Lenin troneggiante sul globo terrestre, stampato sulla copertina per il decennale della rivoluzione russa⁸⁷, o il collage di scene ginniche che accompagna l'articolo sulla *Cultura fisica in Unione Sovietica*⁸⁸. L'incisività propagandistica del fotomontaggio poteva però anche essere rovesciata a scopo polemico – ne è un esempio l'immagine pubblicata su ReD nel decimo anniversario della repubblica cecoslovacca: in essa, la figura del presidente Masaryk si staglia sullo sfondo della mostra di cultura contemporanea inaugurata per l'occasione a Brno – il tutto coronato dall'enigmatica dicitura *Dritto*⁸⁹. Voltando pagina, ecco rivelato il *Rovescio*: i corpi frustati e umiliati di alcuni abitanti della Russia subcarpatica, vittime di una spedizione punitiva effettuata dalla polizia cecoslovacca per ragioni etniche e politiche⁹⁰. È invece un manifesto pubblicitario in piena regola il fotomontaggio che, evocando immagini di divertimento e vivace vita studentesca, esorta a stu-

diare presso il Bauhaus⁹¹. Ciò che unisce ciascuno di questi esempi è la sintetica efficacia che rendeva il fotomontaggio tanto congeniale al poetismo; come avrebbe scritto Teige qualche anno più tardi, lo si potrebbe quasi considerare “un ‘film statico’ [...] un equilibrio di contrasti [...] dialettico”⁹².

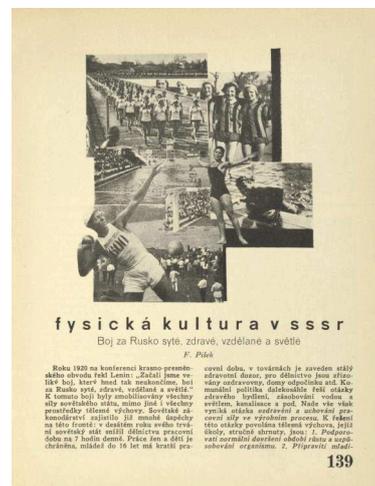


Fig. 8. *Fysická kultura v SSSR* [Cultura fisica in URSS], fotomontaggio, 1928, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 139.

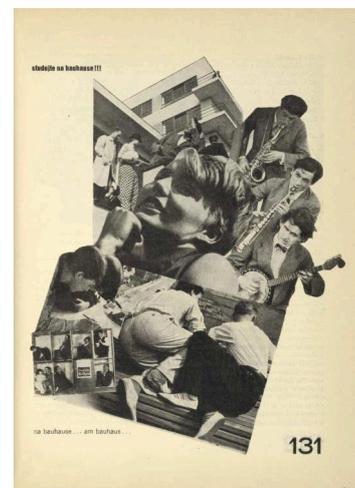


Fig. 9. *Studujte na bauhause!!!* [Studiate al Bauhaus], fotomontaggio, 1930, *ReD*, 1929-1931 (III), 5, p. 131.

⁸⁶ K. Teige, “Typografická kompozice”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 3, copertina.

⁸⁷ Idem, “1917-1927: 10 let sovětské kulturní práce”, *Ivi*, 2, copertina.

⁸⁸ “Fysická kultura v SSSR”, *Ivi*, 4, p. 139.

⁸⁹ “Výstava Soudobé kultury v Brně 1928”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 2, p. 45.

⁹⁰ “Kolonialní systém a režim na podkarpatské Rusi v ČSR v jubilejním roce osvobození”, *Ivi*, p. 46.

CINEMA

Nei suoi primi anni di vita il Devětsil era un grande ammiratore del cinema americano con i suoi *detective* e *buffalo-bill*, per non parlare di Charlie

⁹¹ “Studujte na bauhause!!!”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 5, p. 131.

⁹² K. Teige, “Sul fotomontaggio”, op. cit., p. 198.

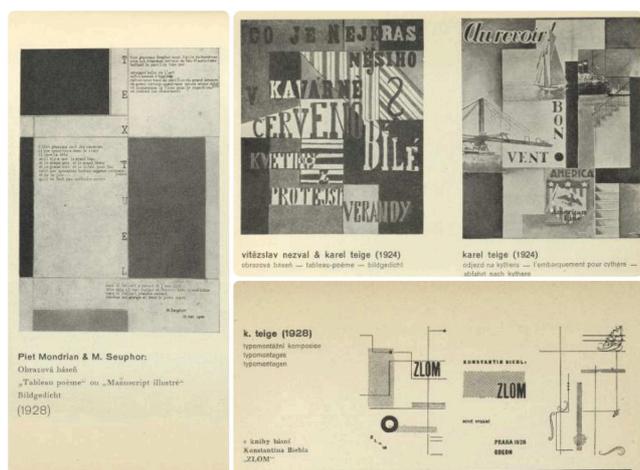


Fig. 10. A sinistra: P. Mondrian, M. Seuphor, “Tableau poème ou Manuscript illustré”, 1928, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 223. In alto a destra: V. Nezval, K. Teige, *Obrazová báseň* [Poesia visiva], 1924; K. Teige, *Odjezd na Kytěru* [Partenza per Citera], 1924, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 249. In basso a destra: K. Teige, tipomontaggi realizzati per la raccolta di poesie di K. Biebl *Zlom*, Praga 1928, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 261.

Chaplin (definito addirittura “primo poeta” e “Rimbaud del cinema”)⁹³, del quale *ReD* avrebbe pubblicato uno scritto dalle amare riflessioni sociali intitolato *Nessun dove*⁹⁴. Per il resto, l’iniziale infatuazione per il cinema occidentale si era decisamente spenta: poetisti e critici internazionali erano infatti unanimi nel condannare l’industria di Hollywood, colpevole di impedire a una delle forme artistiche più promettenti di spiccare il volo. Non avendo interesse a sviluppare le potenzialità del film, la cinematografia commerciale l’aveva sostanzialmente trasformato in un’imitazione del teatro (dunque un’imitazione al quadrato!)⁹⁵, resa più remunerativa da una diffusione e riproduzione potenzialmente illimitata. Ci si doveva guardare, però, anche dai benpensanti che vedevano nel film uno strumento pedagogico, anziché pura poesia⁹⁶. Rielaborando il concetto di *fotogenia* teorizzato da Delluc, il poetismo riteneva infatti che la vera poesia filmica potesse svilupparsi soltanto nell’assenza di una trama narrativa, o perlomeno riducendola a puro pre-

testo per una successione di scene emotivamente suggestive (tale carattere “associativo” è ben visibile nei due soggetti cinematografici pubblicati su *ReD*⁹⁷, uno dei quali opera di Vančura)⁹⁸. Un primo esempio di “film lirico” era stato *Il cane andaluso*⁹⁹ di Salvador Dalì e Louis Buñuel, ma in futuro la poesia fotogenica sarebbe andata ben oltre, trasformandosi in un “balletto meccanico [di] forme e luci” più affine agli spettacoli pirotecnici¹⁰⁰ che a un racconto per immagini. Sebbene fosse nato proprio per svolgere funzioni documentarie, come tutte le altre discipline anche il film doveva infatti sbarazzarsi di ogni contatto con la realtà, sublimandosi nell’astrazione¹⁰¹.



Fig. 11. H. Richter, film astratto, *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 349.

Sebbene i sovietici perseverassero sulla strada del film documentario, letterario e propagandistico, nel campo della sperimentazione tecnica veniva riconosciuto loro un primato assoluto — in particolare grazie alla scuola del *kinoglaz* di Dziga Vertov,

⁹³ V. Vančura, “Lethargus (Láálanegulo)”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 1, pp. 22-25; G. Neveux, “Tanečnice-hvězda”, *Ivi*, 3, pp. 65-70.

⁹⁸ Nella scrittura di soggetti cinematografici si erano cimentati anche Nezval, Seifert e lo stesso Teige; il film costituiva poi il principale oggetto d’interesse della sezione morava del *Devětsil* (formatasi a Brno nel 1923) e del suo capogruppo, il critico cinematografico Artuš Černík, che su *ReD* avrebbe pubblicato un articolo sul cinema sovietico (A. Černík, “Sovětský film”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 2, pp. 69-72). A questo riguardo si veda P. Ingerle — L. Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy*, Brno, 2014, catalogo dell’omonima mostra dedicata all’attività del *Devětsil* di Brno nelle arti multimediali. A ogni modo, si deve osservare che, dei tanti esperimenti cinematografici teorizzati dai poetisti, non un singolo progetto avrebbe trovato realizzazione.

⁹⁹ “Z filmu: Andaluský pes”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, p. 76.

¹⁰⁰ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., pp. 312-313.

¹⁰¹ Idem, “Sull’estetica”, op. cit., p. 158.

⁹³ Idem, “Sull’estetica del film” [1929], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 148.

⁹⁴ C. Chaplin, “Nikde”, *ReD*, 1927-1928 (I), 8, p. 280.

⁹⁵ K. Teige, “Sull’estetica”, op. cit., p. 146.

⁹⁶ E. Donce-Brisy, “Mocnosti kina”, *ReD*, 1927-1928 (I), 6, p. 229.

che aveva influito anche sulla formazione di Pudovkin ed Ejzenštejn (e le cui teorie Teige riproporrà nel saggio *Sull'estetica del film*, pubblicato su Studio). Nel numero dell'ottobre 1929, Vertov avrebbe presentato in un articolo le basi del suo metodo lavorativo: una complessa tecnica in più fasi volta a perfezionare il montaggio cinematografico come vero e proprio “dominio [...] sul tempo”, in grado di concentrarlo o scomporlo, e di creare “un legame visivo tra eventi distanziati”¹⁰², tracciando un filo logico nell'apparente caos della realtà. Il montaggio inoltre permetteva di osservare il medesimo fenomeno da diverse angolazioni e di “organizzare il movimento”¹⁰³ con strumenti quali rallentatore, acceleratore, moltiplicatore, moviola¹⁰⁴. Il *kino-glaz* aveva rivoluzionato il sistema cinematografico sostituendo all'occhio umano l'infinitamente più sensibile cine-occhio della macchina da presa, unico strumento in grado di cogliere senza fallo ogni singolo istante e sfumatura della realtà; ne conseguiva quindi il declino della figura del regista, soppiantato dalla più specializzata professione del montatore¹⁰⁵. Dai calcoli preliminari si sarebbe passati alla fase pratica del *trial-and-error*, per giungere infine alla formula esatta di una “creazione al cento per cento cinematografica”¹⁰⁶; non quindi una versione impura di teatro, né di letteratura. Altra figura destinata a decadere era quella dell'attore professionale, al quale il *kino-glaz* preferiva l'uomo della strada, ripreso mentre “è intento a vivere realmente la propria vita e non a recitare”¹⁰⁷. In termini di materialismo dialettico, se la figura del montatore rappresentava l'apice della specializzazione, quella dell'attore non professionista già guardava al futuro senza divisioni sociali e lavorative, in cui non ci sarebbe stata distinzione tra arte e gesti quotidiani.

L'obiettivo di sviluppare al massimo le potenzialità del cinema non si limitava alle ultime conquiste tecniche, ma si estendeva a tutte le risorse fino-

ra utilizzate in maniera scontata, come l'illuminazione. La concezione imperante nell'industria occidentale era quella di “fotogenia passiva”, ovvero di illuminazione naturalistica, quanto più neutra possibile; mai ci si era spinti a un suo utilizzo attivo, come “portatore di significato ed emozioni [...] che deve recitare con l'attore”¹⁰⁸ – un grave sottoutilizzo di ciò che rappresentava la materia costitutiva stessa della poesia fotogenica, “così come il colore è della pittura e il suono della musica”¹⁰⁹. Questa era anzi stata l'altra grande vittoria del cinema nei confronti della pittura: la manipolazione diretta dei raggi luminosi, senza la rudimentale mediazione del pigmento colorato, che è torbido e materico¹¹⁰. In un suo articolo, il regista Leo Mur proponeva quindi di sperimentare con intensità, direzione e rifrazione della luce, sistemi di illuminazione mobili anziché fissi, e materiali di diversa trasparenza, allo scopo di evidenziare elementi o suscitare particolari sensazioni, fino all'idea più temeraria e antinaturalistica di vestire ciascun personaggio di un proprio “abito di luce”, creando *leitmotif* luminosi correlati ad aspetti psicologici (illuminazione enfatica, triste, ironica) e persino alla classe sociale di appartenenza¹¹¹.

A differenza del montaggio, l'innovazione del film sonoro era stata accolta con un certo scetticismo, perché facilmente vittima di un uso ingenuo (inserimento di musica, rumori e canto del tutto ingiustificati, soltanto per far bella mostra delle nuove possibilità)¹¹² o ancor peggio speculativo (ai produttori si apriva la possibilità di esportare in tutto il mondo, potendo cambiare la lingua del sonoro molto più facilmente delle originarie didascalie). Personalità come Moholy-Nagy ponevano l'accento sulla necessità di un vero e proprio *montaggio sonoro*, non dissimile da quello visivo: un uso del suono dichiaratamente antinaturalistico, con pause, alternanze, sovrapposizioni e campi uditivi di-

¹⁰² D. Vertov, “Kino-glaz”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 6.

¹⁰³ K. Teige, “Sull'estetica”, op. cit., p. 161.

¹⁰⁴ D. Vertov, “Kino-glaz”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 6.

¹⁰⁵ V. Clementis, “Kinoglazisté na socialistickou výstavbu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 9, p. 266.

¹⁰⁶ D. Vertov, “Kino-glaz”, *Ivi*, 1, p. 7.

¹⁰⁷ V. Clementis, “Kinoglazisté”, op. cit., p. 266.

¹⁰⁸ L. Mur, “Pasivní a aktivní fotogenie”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, pp. 70-72.

¹⁰⁹ K. Teige, “Sull'estetica”, op. cit., p. 141.

¹¹⁰ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 304.

¹¹¹ L. Mur, “Pasivní a aktivní fotogenie”, op. cit., pp. 70-72.

¹¹² D. Milhaud, “Ke zvukovému filmu”, *ReD*, 1929-1931 (III), 3, p. 72.

versi (registrazione da posizioni diverse rispetto alla fonte sonora, o attraverso materiali più o meno isolanti)¹¹³. Il suono era ancora relegato a una funzione di puro supporto; un suo uso maturo si sarebbe raggiunto solo con il “film acustico”, in cui i rapporti di potere tra immagine e suono si sarebbero invertiti¹¹⁴. Alla luce degli sviluppi odierni, poi, suona quasi profetica la proposta di unire proiezione cinematografica e teatro, superando il presunto antagonismo tra le due forme, così come la previsione di un “film plastico e a colori”, simile al moderno cinema a tre dimensioni¹¹⁵.

TEATRO

L'entusiasmo per le potenzialità del cinema non significava però un minore interesse verso il teatro, altrettanto presente all'interno di ReD. Gli articoli erano solitamente firmati dal direttore dell'Osvobozené Divadlo, Jindřich Honzl, e talvolta da Nezval, che con lui collaborava di frequente; all'attività del teatro poetista sarebbe stato inoltre dedicato l'intero numero dell'aprile 1928. L'Osvobozené Divadlo era nato con l'intenzione di liberare il teatro dalla “stilizzazione, la mancanza di realismo degli strumenti [scenici] e delle modalità di recitazione” attraverso

il lavoro sulla scena, che non aveva quasi niente della [precedente] struttura [...], il lavoro con una compagnia amatoriale priva di formazione accademica [...], il lavoro sulle rappresentazioni, non benedette dal successo [...] all'estero [...] o [...] nelle terre ceche. Gli unici soggetti moderni con un'idea della nuova sintassi drammaturgica sono quelli di Nezval¹¹⁶.

Le sue fonti d'ispirazione erano da una parte i futuristi e Apollinaire, dall'altra i russi Tairov e Mejerchol'd¹¹⁷. Ai primi era debitore per il loro superamento “dello psicologismo di Ibsen [...] e del decrepito ‘amletismo’”¹¹⁸: ne *I seni di Tiresia* (una delle *pièces* favorite dell'Osvobozené Divadlo) Apollinaire aveva sfidato il pessimismo della prima

guerra mondiale portando in scena una soave ironia¹¹⁹; Marinetti aveva spopolato con il varietà del *music-hall* e creato

sintesi [...] astratte [...] senza logica e psicologia [che] si rivolgono a tutti i sensi [...] divertono il pubblico con [...] sorprese e gli permettono di partecipare al gioco e all'azione [...] infischia[ndosene] dei tradizionali problemi del teatro¹²⁰.

Dalla pantomima di Tairov (che ai poetisti aveva ispirato anche il nome del loro teatro “Liberato”)¹²¹ e dalla biomeccanica di Mejerchol'd, l'Osvobozené Divadlo aveva invece tratto l'uso espressivo del corpo e un nuovo concetto di scenografia. La sua forma tradizionale, decorata con intenti naturalistici e rigidamente separata dal pubblico, costituiva infatti una grave limitazione: “un palcoscenico ligneo per una recitazione lignea”¹²². La nuova scena, progettata dall'architetto Obrtel coniugando “materia statica” (oggetti inanimati, colore) e “materia dinamica” (oggetti in movimento, luce e l'attore stesso)¹²³, non era un fondale passivo ma uno spazio tridimensionale che “coadiuva i movimenti ritmici dell'attore”¹²⁴. Ogni oggetto al suo interno, lungi dall'essere soltanto un “tocco di realismo”, doveva essere funzionalmente giustificato; in caso contrario si sarebbe verificata una contaminazione tra realtà scenica e realtà esterna, con risultati né autentici né poetici¹²⁵. Le sue linee geometriche non dovevano però scadere in un manierismo, come era di fatto accaduto al palcoscenico costruttivista e ai suoi iconici rettangoli e scalette, divenuti ormai una moda¹²⁶.

Era questa una delle svariate obiezioni mosse da Honzl al teatro di ispirazione russa; l'avanguardia poetista riconosceva l'importanza delle innovazioni di Tairov e Mejerchol'd, ma non vi si adeguava pedissequamente, tanto meno se nella versione banalizzata da accademici desiderosi di apparire

¹¹³ L. Moholy-Nagy, “K mluvicímu filmu”, *Ivi*, 1928-1929 (II), 8, p. 254.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ S. Ježek, “Revanche divadla”, *Ivi*, 1929-1931 (III), 9, p. 269.

¹¹⁶ J. Honzl, “O modernost v českém divadle”, *Ivi*, 1927-1928 (I), 7, p. 261.

¹¹⁷ V. Nezval, “Několik poznámek k tvorbě Jindřicha Honzla”, *Ivi*, p. 268.

¹¹⁸ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁹ J. Honzl, “Humor Prů Tiresiových”, *ReD*, 1928-1929 (II), 3, p. 101.

¹²⁰ K. Teige, “F. T. Marinetti”, *op. cit.*, p. 108.

¹²¹ J. Honzl, “O modernost v českém divadle”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 261.

¹²² *Idem*, “Nestavte divadla!” [1922], *Avantgarda známá a neznámá I.*, *op. cit.*, p. 419.

¹²³ V. Obrtel, “Hmota a scéna”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 244.

¹²⁴ *Ivi*, p. 245.

¹²⁵ *Ivi*, p. 246.

¹²⁶ J. Honzl, “O modernost”, *op. cit.*, p. 252.

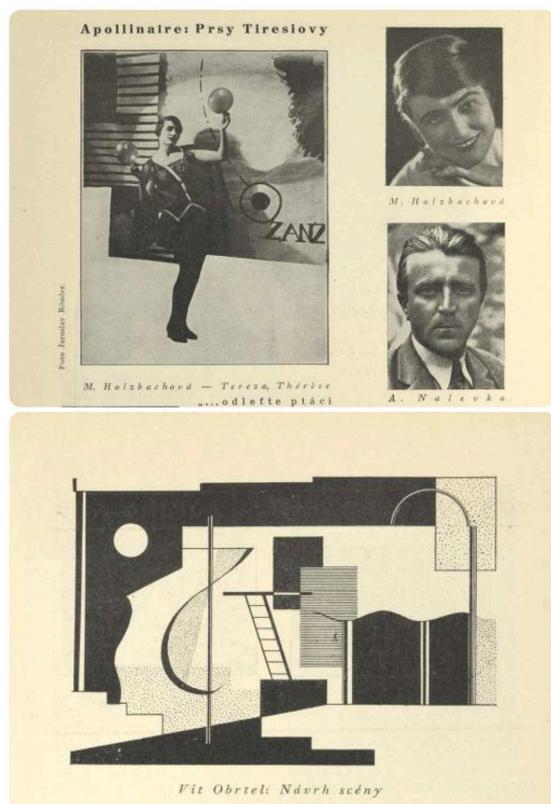


Fig. 12. In alto: J. Rössler, foto dalla rappresentazione de *Le mammelle di Tiresia* di G. Apollinaire presso l'Osvobozené Divadlo, regia di J. Honzl, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 236. In basso: V. Obrtel, progetto di scena teatrale, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 245.

moderni. L'Osvobozené Divadlo non aveva dovuto liberarsi soltanto dal classicismo in tutte le sue forme (architettura scenica, divisione aristotelica, impostazione attoriale), ma anche dal costruttivismo stesso¹²⁷ nelle sue derive schematiche. Un'altra conquista in seguito abusata era stata quella del movimento, che il teatro russo aveva depurato dal "gran gesto" enfatico, riportandolo allo stadio elementare di una contrazione fisica dei muscoli¹²⁸; tutto ciò era però ben presto degenerato nella "malattia [...] dell'arabesco costruttivista [...] cioè una serie di movimenti privi di significato solo perché l'attore si muova"¹²⁹, pure esibizioni ginniche. Nella concezione di "poesia del movimento" di Honzl, invece, la carica espressiva del corpo non si manifestava in appariscenti acrobazie, bensì nell'uso con-

trollato delle sfumature: l'attore doveva conoscere e padroneggiare i meccanismi del proprio "inconscio motorio" e saper manifestare anche i "movimenti invisibili [...] e improvvisi, associati [...] alle idee, alle parole o [...] agli stimoli nervosi"¹³⁰ – il concetto originario di costruttivismo era del resto l'economia dei mezzi, non un arbitrario sfoggio di abilità¹³¹. Agli inseguitori di mode Honzl ribatteva con le

belle parole di Teige su cosa sia [...] la modernità: una perfezione [...] che non si raggiunge abbandonando precipitosamente le vecchie posizioni e opere a caccia di qualcosa di più vistosamente moderno [...] bensì uno sforzo costante di levigatura [...]. La modernità è molto più tradizionale di quanto si immaginino¹³².

Non sorprende quindi che nel cartellone dell'Osvobozené Divadlo le più recenti creazioni di Honzl, Nezval, e altri membri del Devětsil coesistessero con opere non più recentissime (le *pièces* di Marinetti e Apollinaire, pur non dimostrandolo, avevano ormai superato la decina d'anni)¹³³. L'atteggiamento moderato di Honzl, tuttavia, gli si sarebbe in seguito ritorto contro, dopo aver intrapreso con il regista e compositore Burian un tentativo di svecchiare la scena teatrale di Brno. Conscio dei limiti materiali e culturali che vi avrebbe incontrato, Honzl aveva cautamente rinunciato a operazioni troppo avventurose, optando per una più ragionevole via di mezzo (limitarsi a rendere Brno "una scena provinciale decente")¹³⁴; la critica avrebbe però stroncato il suo operato, apparso troppo blando persino alla platea locale. Quest'insuccesso avrebbe avuto ripercussioni più ampie del previsto: i detrattori di Teige e Václavěk se ne sarebbero serviti per minare l'autorevolezza critica e ideologica dei due teorici, troppo tolleranti verso le scelte conservatrici dei loro amici e compagni (Honzl e Burian, ma anche Nezval e Seifert)¹³⁵.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Idem, "O modernost", op. cit., p. 262.

¹²⁹ Ivi, p. 255.

¹³⁰ "Repertoár Osvobozeného divadla", *ReD*, 1927-1928 (I), 7, pp. 247-248.

¹³¹ B. Václavěk, "Honzl a E.F. Burian v Brně", Ivi, 1929-1931 (III), 2, p. 39.

¹³² I. Sekanina, "Jindřicha Štyrského koutek plný omylů čili z kouta do kouta" [1929], *Avantgarda známá a neznámá III.*, op. cit., pp. 139-144.

¹²⁷ Ivi, p. 262.

¹²⁸ J. Honzl, "Osvobozené divadlo", *ReD*, 1927-1928 (I), 1, p. 40.

¹²⁹ Ivi, p. 41.

Un caso a parte era rappresentato dal duo comico Voskovec + Werich, il cui cavallo di battaglia era lo spettacolo *Vest Pocket Revue*, che costituiva un genere a sé stante, basato più sull'aspetto performativo che recitativo: se “in teatro si lavora al quadrato”, perché oltre ad *agire* gli attori devono cercare anche di *assomigliare* a ciò che rappresentano, “toreadori, giocolieri, clown e *showgirls* invece hanno sempre fatto [solo] ciò che sanno ben fare. Per il teatro la *performance* è il mezzo, per il *music-hall* è lo scopo”¹³⁶. Sotto quest'aspetto si avvicinava molto al circo, che nel loro primo periodo i poetisti avevano eletto come “esempio di pulizia esecutiva, [...] metodo scientifico, e disciplina artistica”, per il fatto di saper tenere “insieme con una solida organizzazione cose [ecletticamente] stravaganti”¹³⁷, senza la minima apparenza di sforzo o pianificazione. Per il loro *music-hall*, Voskovec e Werich ricercavano una forma che non avesse nulla di teatrale o cinematografico, ma fosse unica nel suo genere: uno spettacolo “pervaso dal ritmo della vita moderna”, con “musica non solo per le orecchie ma anche per la bocca e per le gambe”, e una comicità che “come un fungo [...] si moltiplica” all'infinito, ovvero la risata per la risata di origine dadaista, umorismo allo stato puro “il cui unico collegamento con la realtà è il riso”¹³⁸.

ARCHITETTURA

ReD riservava all'architettura un ruolo di primo piano, testimoniato dagli svariati articoli, progetti (spesso corredati da disegni estremamente tecnici e dettagliati) e numeri monografici a essa dedicati nel corso delle tre annualità. Nel 1930 un numero speciale sarebbe stato interamente occupato da un saggio sulla sociologia dell'architettura¹³⁹, scritto da Teige in occasione del suo ciclo di lezioni al Bauhaus di Dessau (a sua volta protagonista dell'uscita precedente¹⁴⁰, eccezionalmente redatta in tede-

sco). L'importanza attribuita a questa tematica rispecchiava gli interessi personali di Teige, che tra le varie branche creative considerava l'architettura non solo quella maggiormente predisposta a svilupparsi in termini costruttivistici (dipendendo da fattori tecnologici e industriali più di ogni altra disciplina), ma anche quella con le ricadute più dirette sulla vita della popolazione. Fedele alla sua visione antropocentrista¹⁴¹, Teige poneva infatti l'efficienza del metodo costruttivista al servizio dell'uomo, e non viceversa:

Lo scopo è creare case a misura d'uomo, un'umanizzazione dell'architettura [...] perché la vita ci si possa svolgere in modo migliore. Pensare a un'architettura di qualità significa pensare a una vita di qualità, socialmente ordinata. La questione [...] abitativa diventa [...] la base di filosofia, sociologia ed etica. Una mappatura della vita¹⁴².

Tra architettura e organizzazione sociale sussisteva infatti un rapporto di reciproca influenza, che permetteva sia di spiegare le principali emergenze cittadine come risultato di scelte urbanistiche errate, sia di analizzare le modalità costruttive come una proiezione di ideologie e interessi di classe; uno strumento completo di “critica della vita”¹⁴³ in una data epoca e società.

Come sempre, l'analisi di Teige non poteva prescindere da uno studio diacronico dell'architettura, affrontato però con metodo costruttivista: un approccio, cioè, che non suddividesse le varie epoche in base a stili decorativi, ma secondo le evoluzioni tecniche dettate da innovazioni tecnologiche e rivoluzioni socio-economiche. Più che una storia dell'arte, una storia della tecnica – una lotta dialettica di tipo darwinista, svoltasi in un alternarsi di crescendo e ribaltamenti¹⁴⁴. Nel diciottesimo secolo la borghesia emergente aveva coltivato il progresso per raggiungere e scalzare l'aristocrazia; quando poi ciò si era realizzato, l'innovazione scientifica e tecnologica era improvvisamente divenuta una

¹³⁶ J. Voskovec – J. Werich, “Music-hall a co z toho pošlo”, *ReD*, 1927-1928 (I), 7, p. 264.

¹³⁷ J. Honzl, “O modernost”, op. cit., p. 262.

¹³⁸ J. Voskovec – J. Werich, “Music-hall”, op. cit., p. 264.

¹³⁹ K. Teige, “K sociologii architektury”, *ReD*, 1929-1931 (III), 6-7, pp. 163-223.

¹⁴⁰ Si veda il numero monografico di *ReD*, 1929-1931 (III), 5.

¹⁴¹ “Contro tutti i criteri estetici e stilistici il costruttivismo pone il [...] criterio umano. [...] l'uomo è la misura di tutte le cose”, K. Teige, “Il costruttivismo e la liquidazione dell'arte” [1925], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 33.

¹⁴² Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, *ReD*, 1927-1928 (I), 5, p. 196.

¹⁴³ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 205.

¹⁴⁴ Ivi, p. 163.

minaccia, poiché il proletariato avrebbe potuto servirsi allo stesso modo. Per quanto controproducente potesse sembrare, la nuova classe dominante si preoccupava ora di porre un freno allo sviluppo, imbrigliandolo con istituzioni e ideologie conservatrici, di cui lo stile storicizzante era una delle varie manifestazioni¹⁴⁵. A esso si doveva l'aspetto attuale delle città, con "esemplari autentici accanto a numerosi falsi"¹⁴⁶ di costruzione recente. L'opinione comune, del resto, non attribuiva all'architettura moderna più di venti-trent'anni; perché ci si accorgesse della sua esistenza era stato prima necessario che iniziasse a coinvolgere le costruzioni civili, unico ambito degno dell'attenzione degli storici dell'arte.

Le origini della nuova architettura risalgono invece già alla metà del diciannovesimo secolo, quando il passaggio dalla produzione manifatturiera a quella industriale aveva posto sfide mai affrontate prima, che richiedevano nuove soluzioni e competenze. Alla costruzione di stabilimenti industriali e infrastrutture era infatti estranea ogni velleità artistica; si trattava di progetti puramente utilitaristici, la cui forma doveva imperativamente adeguarsi alla funzione d'uso e a un'economia delle risorse, producendo un'architettura "inusitata, nuova, audace e leggera"¹⁴⁷, a suo modo non priva di una certa bellezza. È stato in questo periodo che dalla specializzazione del lavoro era emersa la figura dell'ingegnere, tanto lontano dall'arte quanto lo era l'architetto dalla scienza¹⁴⁸. La nuova architettura, infatti, "non crea monumenti, bensì strumenti"¹⁴⁹; scambia "la quantità con la qualità", e la goffa imponenza con "costruzioni leggere, aperte, di dimensioni minime, ragnatele e merletti d'acciaio"¹⁵⁰, che presto si sarebbero potute ordinare in fabbrica e montare come prefabbricati¹⁵¹.

Con l'industrializzazione, tuttavia, si era verificata anche una migrazione di massa dalle campagne,

cosa a cui non si era preparati perché la razionalizzazione del metodo costruttivo si era finora limitata al settore produttivo, ignorando del tutto quello civile¹⁵². Questa mancanza di pianificazione non poteva che sfociare in una serie di problemi; la sovrappopolazione, in particolare, era responsabile di tutte le maggiori emergenze sociali: sfruttamento, mancanza di istruzione, degrado morale, criminalità e problemi igienico-sanitari¹⁵³. Un'altra conseguenza era il traffico, esasperato dalla conformazione tipica delle città europee, sorte in un'epoca in cui l'accesso e il raggiungimento del centro cittadino venivano resi quanto più disagiati per ragioni difensive. Mura di cinta, porte d'ingresso e vicoli tortuosi erano aspetti pittoreschi ma anche antieconomici e insalubri, poiché impedivano tanto la circolazione dei mezzi di trasporto, quanto quella di luce e aerazione¹⁵⁴. Anche là dove da metà Ottocento si era provveduto a ricostruire viali ampi e rettilinei, lo si era fatto in modo poco lungimirante, non potendo immaginare la diffusione dell'automobile e pensando piuttosto a motivazioni di ordine pubblico, ovvero a rendere impossibile l'innalzamento di barricate¹⁵⁵. Del resto le metropoli americane, pur avendo un impianto più moderno delle città del vecchio mondo, soffrivano ugualmente del traffico urbano, a causa del simultaneo spostamento di migliaia di persone negli orari di punta – il risultato di un'eccessiva concentrazione delle attività cittadine.

Sotto l'aspetto urbanistico, Praga era considerata da Teige un esempio da manuale di gestione scorretta, dalla misera baraccopoli che la circondava ai presunti quartieri risanati, di recente ricostruzione, ma con gli stessi problemi di prima: "le nostre case [...] sono bare a cinque o sei piani. Tra le tombe del cimitero c'è più spazio d'aerazione [...] e attorno [...] c'è almeno una striscia d'erba"¹⁵⁶; la città sarebbe stata addirittura una delle più sporche d'Europa e gli stabilimenti industriali erano situati proprio là dove le correnti d'aria avrebbero meglio

¹⁴⁵ Ivi, pp. 169-170.

¹⁴⁶ Ivi, p. 170.

¹⁴⁷ Idem, "Mezinárodní soudobá architektura", *ReD*, 1928-1929 (II), 9, pp. 270-271.

¹⁴⁸ Idem, "K sociologii", op. cit., p. 168.

¹⁴⁹ Ivi, p. 171.

¹⁵⁰ Ivi, p. 172.

¹⁵¹ Idem, "Soudobá mezinárodní architektura", op. cit., p. 196.

¹⁵² Idem, "Mezinárodní soudobá architektura", op. cit., pp. 270-271.

¹⁵³ Idem, "K sociologii", op. cit., p. 186.

¹⁵⁴ Ivi, p. 181.

¹⁵⁵ Idem, "Soudobá mezinárodní architektura", op. cit., p. 196.

¹⁵⁶ Ivi, p. 187.

trasportato ceneri e fumi sul centro abitato¹⁵⁷. Le autorità promettevano continuamente nuove abitazioni ma si limitavano a smantellare gli insediamenti dei più disagiati¹⁵⁸ seguendo una politica di gentrificazione – risanamento sì, ma *dal proletariato*¹⁵⁹. La situazione appariva ancor più desolante se si pensava che a inizio secolo l'architettura ceca era stata una delle più innovative d'Europa; in breve tempo, però, si era docilmente piegata alle esigenze del cliente borghese¹⁶⁰.

La pianificazione urbana era in ogni caso un problema universale, che da tempo immemore stimolava gli intellettuali a elaborare progetti spesso privi di ogni senso pratico, come lo erano le città ideali del Rinascimento. Un caso a parte era rappresentato dalla “città futurista” dell'italiano Sant'Elia, in cui dominavano due concetti: libertà di movimento (con aeroporti, stazioni, ponti a tre corsie e ascensori in moto perpetuo) e temporaneità (“le nostre costruzioni non ci sopravvivranno, lasciate che ogni generazione si costruisca la sua città”)¹⁶¹. Pur riconoscendovi una buona dose di utopismo, Teige ammetteva che l'idea di costruire “non monumenti [...] ma edifici semipermanenti” aveva colto perfettamente le esigenze della modernità, poiché “le case costruite oggi non potranno più essere adeguate tra un centinaio d'anni”¹⁶². La ricerca della massima adattabilità era una costante nel pensiero di Teige, che immaginava facciate rotanti per meglio sfruttare la luce solare¹⁶³ e ammirava la flessibilità della casa tradizionale giapponese: uno scheletro privo di pareti, ma dotato di pannelli retrattili che permettevano di trasformare gli spazi a proprio piacimento¹⁶⁴.

A ogni modo, nemmeno i progetti più razionali solevano apportare miglioramenti, perché imbevuti di idee filantropiche, tipiche del sentimentalismo

borghese¹⁶⁵. Ne erano un esempio lampante le cosiddette “città giardino”, innovazione anglosassone importata in Cecoslovacchia da Baťa. Dietro al paternalistico sfoggio di generosità si nascondeva un calcolo senza scrupoli: le misere abitazioni fornite e i servizi di *welfare* sarebbero stati ampiamente ripagati dall'aumento della produttività e dalle trattative sul salario¹⁶⁶, oltre a rendere gli operai ancor più vincolati al datore di lavoro; una forma più raffinata di sfruttamento, quindi. Il presupposto di molti progetti, incluse le case-alveare di Le Corbusier, era infatti il seguente: “costruite a questa gente abitazioni umanamente sostenibili (Voi capitalisti!), altrimenti si vedrà costretta a fare una rivoluzione!”¹⁶⁷. Il persistere di questa *forma mentis*, borghese e antirivoluzionaria, era peggiore del più fantasioso utopismo: nel tempo molti ostacoli tecnici si sarebbero potuti superare, ma ciò non sarebbe comunque servito se come punto di partenza continuavano a esserci presupposti errati. “Gli errori alla base delle singole teorie [...] sono in genere prova di insufficiente esperienza sociale e mancanza di consapevolezza di classe da parte degli architetti”¹⁶⁸, che continuavano a mancare il bersaglio perché si ponevano le domande sbagliate. La questione abitativa non poteva essere risolta nell'ambito del sistema economico e sociale vigente, che rappresentava il nucleo stesso del problema; l'architettura doveva perciò elaborare dei piani che non fossero solo una toppa a questa o quell'emergenza, ma puntassero a un cambiamento strutturale: “non un miglioramento, ma la rivoluzione”¹⁶⁹. In quest'ottica, il primo passo da compiere sarebbe stato l'abolizione della proprietà privata, che rendeva possibile la speculazione edilizia in tutte le sue forme: dallo spreco di una risorsa preziosa come lo spazio alla catena di sfruttamento rappresentata dalla pratica dell'affitto e subaffitto¹⁷⁰ – la casa non come diritto, ma come merce¹⁷¹.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ivi, p. 188.

¹⁵⁹ Idem, “Architettura e lotta di classe” [1931], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 268.

¹⁶⁰ Idem, “Mezinárodní soudobá architektura”, op. cit., pp. 272.

¹⁶¹ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 190.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, op. cit., p. 198.

¹⁶⁴ Ivi, p. 197.

¹⁶⁵ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 165.

¹⁶⁶ Ivi, p. 197. Si veda anche Idem, “Architettura”, op. cit., p. 273.

¹⁶⁷ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 166.

¹⁶⁸ Ivi, p. 167.

¹⁶⁹ Ivi, p. 204.

¹⁷⁰ Ivi, p. 200.

¹⁷¹ Ivi, p. 201.

Se le case popolari avevano l'aspetto di caserme o carceri, l'abitazione privata borghese era un misto tra fortezza difensiva e palazzo di rappresentanza, giunto dal Medioevo al Ventesimo secolo praticamente immutato: innumerevoli stanze, ciascuna adibita a una funzione differenziata¹⁷², e spesso nemmeno sfruttata su base quotidiana. Pur con tutti i suoi comfort, la casa di proprietà non era comunque impermeabile al degrado circostante, e per di più contribuiva non solo all'oppressione del proletariato, ma anche dei suoi stessi abitanti: in particolare della donna, moglie-madre-casalinga e sempre più spesso anche impiegata, sfruttata ben oltre le otto ore garantite a ogni lavoratore, e certamente impossibilitata a “vivere come una persona di cultura, leggere, istruirsi, fare sport (o forse il lavoro in cucina è uno sport?), partecipare alla vita pubblica e alle attività artistiche”¹⁷³. Il focolare domestico negava la possibilità di un’“autonomia individuale e della psicologicamente necessaria distanza tra individui [...] anche all'interno del vincolo coniugale” : il risultato di una visione borghese e bigotta dei rapporti tra i sessi, del tutto anacronistica per la persona dotata di “nervi moderni”¹⁷⁴. Per questo motivo, e in seguito all'aumento di coppie senza figli e persone celibi, il concetto di famiglia come unità di misura sociale e abitativa era del tutto superato; l'appartamento minimo dotato di camera matrimoniale e cucina privata non avrebbe risolto la penuria abitativa e con buona probabilità sarebbe diventato la dimora di una giovane coppia benestante¹⁷⁵. La proprietà privata era insomma un simbolo del possesso in tutte le sue manifestazioni ideologiche: patriarcato, sfruttamento, sentimento nazionale¹⁷⁶: ecco spiegato perché la “libertà sta nell'abbandono delle case”¹⁷⁷.

La scienza costruttiva, inoltre, avrebbe dovuto abbandonare la ricerca dell'*appartamento minimo* come prospettiva riservata al solo ceto medio-

basso (in opposizione ai benestanti, che potevano restare nelle loro case spaziose: “un piccolo appartamento per un piccolo uomo”)¹⁷⁸ per farne una soluzione universale all'altezza dell'uomo moderno¹⁷⁹. In ultima istanza, “la socializzazione dell'abitazione è attuabile soltanto in concomitanza con la socializzazione [...] della produzione industriale e agricola, dei trasporti e della distribuzione”¹⁸⁰, ovvero in un contesto di nazionalizzazione, dove le attività economiche non sono lasciate all'anarchia capitalista, ma alla pianificazione scientifica di un grande trust socialista – lo stato¹⁸¹.

La Russia, che spesso per Teige rappresentava un riferimento culturale più a parole che di fatto, in quest'ambito era davvero riuscita a imporsi come modello vincente: ciò che in Europa era sempre rimasto allo stato di utopia, soltanto in Unione sovietica si era potuto realizzare¹⁸². Abitazioni e fabbriche erano passate nelle mani dello stato, che aveva poi dato il via a un'imponente opera di elettrificazione del territorio e alla fondazione di nuove città, sorte sulla base di un piano razionale. I terreni particolarmente fertili o dotati di risorse naturali erano stati preservati dall'edificazione selvaggia, mentre la distinzione tra città e campagna¹⁸³ si stava superando con la creazione di ibridi tra la fabbrica e il *sovchoz*. L'innovazione principale, tuttavia, era la nuova abitazione mutuata dal modello alberghiero: cellule abitative per una sola persona (le coppie potevano però richiedere stanze contigue), prive di cucina, salotto o angolo studio. Per quest'ultimo bastava l'ufficio, mentre la preparazione e distribuzione dei pasti spettava a mense comunitarie in grado di sfamare centinaia di persone, razionalizzando al massimo le risorse; la vita sociale, poi, poteva svolgersi nei club e luoghi di svago appositi¹⁸⁴. I bambini e ragazzi sotto i diciassette anni risiedevano in una sorta di cittadina a loro riservata, dove la

¹⁷² Ivi, p. 195. Si veda anche Idem, “Soudobá mezinárodní architektura”, op. cit., p. 194.

¹⁷³ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 215.

¹⁷⁴ Ivi, p. 200.

¹⁷⁵ Idem, “Architettura”, op. cit., p. 271.

¹⁷⁶ Idem, “K sociologii”, op. cit., p. 198.

¹⁷⁷ Ivi, p. 206. Si veda anche Z. Rossmann, “Architektura a sovětské zřízení”, *ReD*, 1927-1928 (1), 2, p. 64.

¹⁷⁸ K. Teige, “K sociologii”, op. cit., p. 167.

¹⁷⁹ Ivi, p. 202.

¹⁸⁰ Ivi, p. 199.

¹⁸¹ Ivi, p. 210.

¹⁸² Si noti però che tra i progetti pubblicati su *ReD*, gran parte era opera di architetti occidentali.

¹⁸³ Ivi, p. 212.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 216-217.

nuova generazione comunista [...] cresce, educata secondo i metodi pedagogici più moderni, nelle più favorevoli condizioni igieniche e psicologiche, [...] liberata dalla pressione dei rapporti familiari, non guastata da un'educazione dilettantesca governata [...] dal cieco amore materno, non schiacciata da complessi psicologici verso i genitori, non viziata dal tepore del focolare domestico¹⁸⁵.

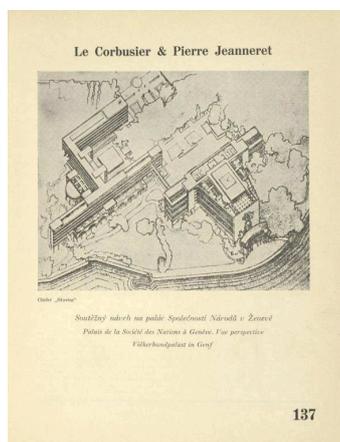


Fig. 13. Le Corbusier, P. Jeanneret, proposta di progetto per il Palazzo delle Nazioni a Ginevra, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 137.

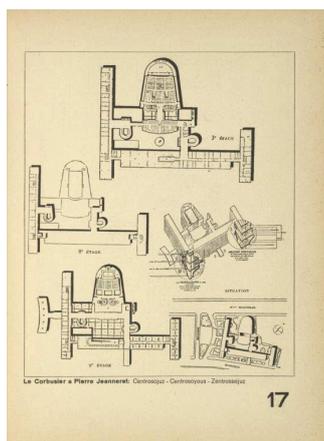


Fig. 14. Le Corbusier, P. Jeanneret, progetto per il *Centrosojuz* di Mosca, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 17.

Sebbene non si fosse ancora provveduto alla ricostruzione di quel “villaggio semiorientale da due milioni di abitanti”¹⁸⁶ che era la capitale russa, Teige attendeva con entusiasmo la realizzazione del *Centrosojuz* di Mosca, che in seguito a un lungo ciclo di concorsi era stato affidato a Le Corbusier¹⁸⁷.

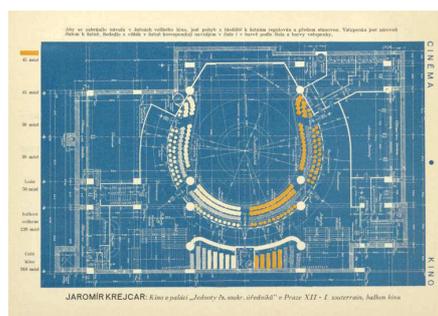


Fig. 15. J. Krejcar, progetto di cinema, *ReD*, 1927-1928 (I), 5, p. 179.

Altra fonte di ammirazione erano poi le impressionanti costruzioni “da record” della Russia sovietica, come ad esempio la Direzione dell’industria di stato a Charkov. Si trattava del complesso più grande d’Europa e forse del mondo¹⁸⁸, paragonabile a una cittadina e dotato al suo interno di ogni servizio – sicuramente non un esempio dell’architettura leggera e flessibile esaltata da Teige in altri suoi articoli.

Oltre alle analisi di Teige, *ReD* avrebbe pubblicato anche contributi di architetti cechi e internazionali (Obrtel, Rossmann, Krejcar, Ginsburg, Le Corbusier e altri), dalle cui teorie, del resto, Teige traeva a piene mani. A riguardo di Le Corbusier, è interessante notare come la rivista fosse molto attiva nel sostenere il suo progetto per il *Mundaneum* di Ginevra¹⁸⁹, senza accennare alle svariate obiezioni che Teige avrebbe invece scelto di esprimere su altri periodici¹⁹⁰.

LE ALTRE DISCIPLINE

Del vasto raggio di discipline che *ReD* si proponeva di coprire, molte sono poi state toccate soltanto di sfuggita, messe in ombra da ambiti maggiormente privilegiati; sorprendentemente, tra gli argomenti “marginali” si può annoverare anche la musica, ambito di cui la rivista si occupava molto sporadicamente. Teige del resto dava espressamente precedenza alle forme artistiche di tipo visivo, auspicando una progressiva otticizzazione del-

¹⁸⁵ Ivi, p. 218.

¹⁸⁶ Ivi, p. 213.

¹⁸⁷ Idem, “Nová díla sovětské architektury”, *ReD*, 1928-1929 (II), 9, p. 276.

¹⁸⁸ Ivi, p. 278.

¹⁸⁹ R., “Le Corbusier a Ženeva”, Ivi, 1927-1928 (I), 5, p. 189.

¹⁹⁰ K. Teige, “Anti-Corbusier” [1929-1930], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., pp. 203-248.

la poesia e bollando la ricerca di effetti sonori come uno stratagemma accettabile nel “periodo pre-Gutenberg”¹⁹¹ ma non in un’epoca dominata dalla vista. A Marinetti, per esempio, Teige rimproverava proprio di essere caduto nel “notorio errore”¹⁹² dell’onomatopea, che nelle sue *Parole in libertà* aveva cercato di trasporre graficamente con l’uso del grassetto e di caratteri di diverse dimensioni¹⁹³ – una mortificazione del carattere tipografico, messo al servizio della sonorità invece di veder valorizzata la sua forma¹⁹⁴, quella “magia [...] dei segni”¹⁹⁵ che Nezval aveva saputo esaltare nel suo “Alfabeto”. Il rifiuto di una musicalizzazione della poesia era inoltre stato causa di divergenze tra i poetisti e Roman Jakobson, che suggeriva loro di sperimentare maggiormente con le potenzialità sonore della lingua ceca e dei neologismi¹⁹⁶. Per Teige, invece, l’impatto emotivo dell’udito sarebbe stato trascurabile, “persino [...] più debole degli altri cosiddetti sensi inferiori [...] come il tatto, l’olfatto ecc.”¹⁹⁷. Questa radicale sfiducia era motivata dalla scarsa sensibilità e precisione dell’udito nel registrare gli stimoli esterni, ma forse anche da una sua particolare propensione a subire interferenze da parte dell’intelletto – un’altra valida ragione per non eleggerlo a percorso ideale per raggiungere il nucleo emotivo dell’uomo.

L’esperienza uditiva suscitava il suo interesse solo se in qualche modo collegata con la vista, come nel caso dell’udito colorico¹⁹⁸ prefigurato da Rimbaud (in realtà un fenomeno neurologico denominato *sinestesia cromatica*) o della possibilità di una cosiddetta “arte optofonica”, realizzata dalla conversione reciproca di onde acustiche e luminose¹⁹⁹. Un intento simile animava la ricerca dello

scienziato russo Lev Theremin, che su ReD avrebbe presentato la sua invenzione in grado di tradurre il movimento in suono: un promettente passo verso una futura sintesi di “musica + colore, musica + movimento, musica + danza, musica + olfatto, musica + tatto”²⁰⁰. L’Unione sovietica dimostrava del resto un notevole interesse per gli studi musicologici, finanziando ricerche su nuovi materiali, sulla fisiologia del sistema uditivo, e sulla melodia della musica popolare²⁰¹ – cosa, quest’ultima, doppiamente lontana dal poetismo, che non nutriva grande simpatia per il folclore. Sulla radio il giudizio dei poetisti era unanimemente negativo: Václavek invocava la sua liberalizzazione scagliandosi contro il monopolio degli accademici, che trasmettevano solo brani antiquati e perseveravano nella distinzione tra musica “seria” e “leggera” (“suona come quando si dice ‘una ragazza leggera’”)²⁰². Teige bocciava i drammi radiofonici e affermava che

l’attuale radiodiffusione è senza dubbio [...] riproduttiva [...]. Ma a noi interessa una poesia radiogenica [...] tanto distante dalla letteratura e dalla recitazione quanto dalla musica [...] poesia senza parole e non [...] un’arte verbale²⁰³.

Per quanto ReD includesse anche riproduzioni di opere plastiche, tale ambito ha avuto un ruolo pressoché inesistente nei suoi articoli. L’opera scultorea veniva infatti ritenuta priva di scopo; la disciplina che più sapeva valorizzare la materia era l’architettura. Uno dei pochi articoli dedicati alle arti plastiche è uno scritto di Honzl sulle maschere dei popoli primitivi²⁰⁴, che però all’autore non interessavano tanto in qualità di sculture, quanto per il fatto di essere autentica poesia – in questo caso, poesia plastica. Non essendo ancora minate dal pensiero razionale, le tribù indigene vivevano la dimensione emotiva con intensità tale da credere che le proprie sensazioni potessero concretizzarsi in entità esterne, tangibili e ancor più reali di qualsiasi fenomeno naturale. Le maschere rituali, dunque, altro non

¹⁹¹ Idem, “Manifesto”, op. cit., p. 299.

¹⁹² Ivi, p. 300.

¹⁹³ Ivi, p. 298.

¹⁹⁴ K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., p. 38.

¹⁹⁵ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 300.

¹⁹⁶ J. Fabianová, “‘Ruku v ruce s básnictvím’. Roman Jakobson a Umělecký svaz Devětsil”, *Slovo a smysl*, 2005 (II), 4, pp. 74-95. Si veda anche R. Jakobson, “Konec básnického umprumáctví a živnostnictví”, *Pásmo*, 1925 (I), 13-14, pp. 1-2.

¹⁹⁷ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 313.

¹⁹⁸ Ivi, p. 307.

¹⁹⁹ Ivi, p. 314.

²⁰⁰ L. Theremin, “Nové cesty hudební tvorby”, *ReD*, 1927-1928 (I), 4, p. 154.

²⁰¹ A. M. Avraamov, “Universální zvukový systém”, Ivi, 6, pp. 222-223.

²⁰² B. Václavek, “O svobodní rozhlas”, Ivi, 10, p. 354.

²⁰³ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 313.

²⁰⁴ J. Honzl, “Taneční masky primitivů (Část 1)”, *ReD*, 1927-1928 (I), 3, p. 105-116.

erano che emozioni materializzate: nuove realtà artificiali, plasmate sotto la spinta di un puro istinto creativo e slegate da qualsiasi scopo o modello – in breve, il prototipo della vera poesia.

Ben più sorprendente è la scarsa presenza di articoli dedicati alla tipografia, uno dei principali campi di attività di Teige prima che rivolgesse il proprio interesse quasi esclusivamente allo studio dell'architettura. Sul piano pratico non aveva comunque smesso di interessarsene, occupandosi personalmente di progettare le copertine secondo i dettami della grafica costruttivista, con forme essenziali, un uso parsimonioso del colore, e un'impostazione rigorosamente asimmetrica²⁰⁵. Nel corso degli anni Teige si sarebbe orientato verso soluzioni sempre più minimaliste, riducendo le immagini di copertina ed eliminando le originarie bande colorate, perché poco funzionali. La minuzia con cui curava la realizzazione materiale della rivista è testimoniata da una nota agli impaginatori, visibile nel numero del luglio 1928, in cui Teige forniva rigorose istruzioni su dettagli quali la disposizione delle pagine e il colore della carta da risguardo²⁰⁶. Un articolo del grafico Oskar Poskočil, pubblicato nel numero *Foto film typo* dell'aprile 1929, identificava nel caos eclettico di stili ornamentali e nella simmetria le due più pericolose tendenze della tipografia odierna²⁰⁷. Invece di un assortimento di caratteri eccentrici e poco sfruttabili, ci si sarebbe dovuti attenere alle forme pulite dei caratteri senza grazie, compatti e leggibili, anche se ulteriormente perfezionabili (Teige aveva ad esempio studiato delle possibili modifiche al *sans-serif* di Herbert Mayer)²⁰⁸. Si sottolineava inoltre la necessità di abolire la simmetria come criterio compositivo, trattandosi non soltanto di uno spreco di spazio ma, come dimostrato da esperimenti sulla visione, anche di un ostacolo alla lettura, che guidava l'occhio da destra a sinistra anziché nel verso corretto²⁰⁹. Dai tempi di

Gutenberg, del resto, non si era ancora pensato a sfruttare il supporto cartaceo come vero e proprio strumento ottico, con caratteristiche cromatiche e di *texture* da valorizzare; per quanto riguarda le dimensioni, invece, si sarebbe dovuti procedere a una normalizzazione del formato, la cui disomogeneità era cagione di gravi sprechi²¹⁰ (fogli con tali caratteristiche, tuttavia, erano quasi impossibili da reperire in territorio cecoslovacco, e per questo motivo ReD doveva uscire in formato non normalizzato)²¹¹. In ogni caso, se c'era qualche prospettiva di innovazione, la si doveva attendere proprio dalla stampa utilitaria, molto più recettiva verso le innovazioni di quella letteraria, conservatrice nella forma quanto nei contenuti²¹². In un altro articolo, Jan Tschichold proponeva la completa abolizione dell'uso delle maiuscole, che del resto erano frutto di un errore storico risalente al rinascimento, quando a caratteri di epoca carolingia pensati per la scrittura a penna (minuscoli) erano stati uniti caratteri romani per iscrizioni lapidarie (maiuscoli), ritenuti coevi²¹³. Se un utilizzo esclusivo del maiuscolo era impensabile, a causa della difficoltà di lettura e dell'immediato effetto enfatico, la stampa in minuscolo era particolarmente rilassante per l'occhio e avrebbe evitato sprechi di tempo e denaro. Senza le maiuscole, le macchine da scrivere sarebbero costate meno; scrivere sarebbe inoltre stato più agevole, e ci si sarebbe finalmente potuti concentrare sul contenuto, anziché sulle norme ortografiche²¹⁴.

In realtà, la teoria di Tschichold era formulata dal punto di vista del tedesco, caratterizzato da un uso delle maiuscole molto più complesso che in altre lingue; la sua attuazione era vantaggiosa, ma solo in determinate condizioni. Come osservava Teige in una sua nota, all'interno di ReD un uso sistematico del minuscolo non sarebbe stato auspicabile, perché in una rivista già costretta a stampare in caratteri minuti per la scarsità di spazio ciò si sarebbe

²⁰⁵ K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., pp. 106-107.

²⁰⁶ K. Teige, "Upozornění pro kniháře", *ReD*, 1927-1928 (I), 10, p. 336.

²⁰⁷ O. Poskočil, "Nové typografické tendence", Ivi, 1928-1929 (II), 8, p. 255.

²⁰⁸ K. Teige, "Návrh reformy Bayerova písma", Ivi, p. 255.

²⁰⁹ O. Poskočil, "Nové typografické tendence", op. cit., p. 257.

²¹⁰ Ivi, p. 258.

²¹¹ K. Teige, "A + a – a, K článku Jana Tschicholda", Ivi, 1929-1931 (III), 4, p. 113.

²¹² O. Poskočil, "Nové typografické tendence", op. cit., p. 258.

²¹³ J. Tschichold, "Nač ještě veliká písmena?", Ivi, 1929-1931 (III), 3, p. 82.

²¹⁴ Ivi, p. 83.

rivelato un ostacolo più che un aiuto alla lettura. In precedenza, soltanto un paio di articoli di Moholy-Nagy erano stati stampati senza maiuscole, rispettando la volontà dell'autore; in seguito all'articolo di Tschichold, però, sia il numero dedicato al Bauhaus che quello sulla *Sociologia dell'architettura* sarebbero usciti interamente in minuscolo. In quest'ultimo Teige si era tuttavia riservato di apportare delle personali migliorie, come l'uso di caratteri grandi e l'accortezza di lasciare una doppia spaziatura dopo il punto, per una più chiara segmentazione del testo. In ogni caso, le ultime uscite di ReD sarebbero tornate al tradizionale rispetto delle maiuscole, probabilmente per motivi pratici.

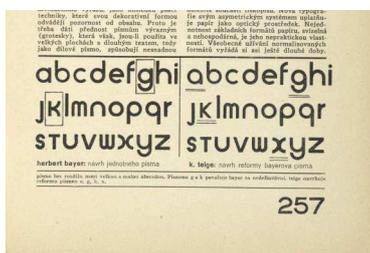


Fig. 16. K. Teige, proposta di modifica all'*Universal sans serif* di H. Bayer, *ReD*, 1928-1929 (II), 8, p. 257.

VERSO LA SINTESI

L'analisi finora condotta ha affrontato il ruolo delle arti all'interno di ReD considerando ciascuna disciplina singolarmente; ci si deve però ricordare che ReD non ambiva a essere soltanto un contenitore di forme artistiche eterogenee, bensì una "rivista *sintetica*" della produzione creativa. Tralasciando quest'aspetto si perderebbe di vista la caratteristica forse più peculiare del poetismo, ovvero la sua continua ricerca di una *reductio ad unum*, in cui le opposizioni non venissero cancellate ma sottoposte a una sintesi dialettica. Come teorizzato nel manifesto del 1928 (e già prima d'allora in *Poesia per i cinque sensi*)²¹⁵, l'obiettivo del poetismo era giungere alla collaborazione e riconciliazione di tutte le arti; per far ciò, tuttavia, si doveva prima procedere all'annullamento delle divisioni gerarchiche esistenti, elevandole tutte a pari dignità.

D'altro canto, l'etimologia stessa della parola indica che *poesia* (dal greco *poiesis*) è tutto ciò che è *creazione* – concetto preservato nella lingua ceca, in cui il termine *umění* [arte] è un derivato del verbo *umět* [saper fare], che è applicabile a qualsiasi tipo di abilità²¹⁶. La valorizzazione di ogni forma d'arte doveva però tradursi anche nella nobilitazione di tutti i sensi, poiché è proprio attraverso la stimolazione sensoriale – e non l'intelletto – che la poesia viene recepita. Pur riconoscendo una certa preminenza alla vista, era necessario ridare dignità a tutti gli altri sensi ingiustamente sviliti, perché più legati alla sfera corporale – per secoli, infatti, solo vista e udito erano stati considerati "estetici"²¹⁷. Non ci si sarebbe quindi dovuti limitare a

- *Poesia per la vista* "I) dinamica: la cinegrafia, i fuochi d'artificio, i giochi di riletteri e ogni tipo di spettacolo vivo (= 'teatro liberato'); II) statica: un contenuto visivo da tipo e fotomontaggio, una nuova immagine come poesia colorica"

e

- *Poesia per l'udito*: "una musica di rumori, il jazz, la radiogenia"²¹⁸;

l'arte avrebbe dovuto invece "parlare a tutto l'individuo", anzi, quasi *bombardarlo* da ogni lato di stimoli sensoriali, con forme d'arte finora mai osate, o mai considerate tali:

- *Poesia per l'olfatto*: "[...] gli odori hanno una profonda influenza sulla nostra psiche istintiva "bassa" [...] possono impressionarci in modo violento e indicibile. Baudelaire filtrava gli [...] odori nel sistema del linguaggio poetico; oggi, che gli odori agiscono esteticamente come i suoni e i colori!"²¹⁹;

- *Poesia per il gusto*: "[...] non si tratta però [...] della poesia di bevande inebrianti e narcotici [...]. La gioia di un buon pranzo non è meno elevata e meno estetica di qualsiasi altra [...] L'arte culinaria [...] oltre ai suoi valori degustativi [...] deve operare con le forme, i colori e con le variazioni degli odori";

- *Poesia per il tatto*, un senso da coltivare perché pur essendo stato "molto affinato [...] per quanto riguarda l'abilità, [...] è finora poco esercitato dal lato estetico"; Teige qui recupera il tattilismo di Marinetti, una modalità del tutto slegata dal tradizionale concetto di scultura. La poesia per il tatto è infatti un'armonia di "immagini tattili", "composta di materiali delicati, morbidi o ruvidi, caldi o freddi, di seta, di velluto, di spazzole, e di fili leggermente elettrizzati"²²⁰;

²¹⁶ Idem, "Manifesto", op. cit., p. 318. Si veda anche Idem, "Costruttivismo", op. cit., p. 34.

²¹⁷ Idem, "Poesia", op. cit., p. 323.

²¹⁸ Idem, "Manifesto", op. cit., p. 315.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ivi, p. 316.

²¹⁵ K. Teige, "Poezie pro pět smyslů" [1925], *Avantgarda známá a neznámá II.*, op. cit., pp. 191-196.

- *Poesia di equivalenze intersensoriali*, come l'arte optofonica, realizzata convertendo onde acustiche in onde sonore, e viceversa: "i raggi luminosi, proiettati sullo schermo cinematografico, suscitano negli apparecchi correnti induttive, che un particolare telefono trasmette in suoni. [...] Il quadrato evoccherà un suono diverso da quello del triangolo e si possono quindi combinare gli accordi di diverse forme geometriche luminose. E al contrario: quale forma e quale luminosità hanno determinati [...] suoni?"²²¹;

- *Poesia del senso del comico*: "Grock, Fratellini, Frigo, Chaplin, ecc.";

- *Poesia dei sensi corporali e spaziali*, espressione delle abilità motorie e propriocettive: poesia dell'orientamento e della velocità (ovvero la consapevolezza del "senso spazio-temporale del movimento"); la sete di vittoria e record dello sport, che è uno sforzo sommamente piacevole perché spontaneo: né lavoro, né esercizio prescritto da un medico²²²; la "danza liberata, indipendente dalla musica, dalla letteratura e dalle arti plastiche [...], la più fisica e astratta arte esistente"²²³.

Non si trattava soltanto di sollecitare, ma anche di esercitare i sensi, attraverso una vera "educazione sensoriale" volta a sviluppare capacità atrofizzate o latenti (come ad esempio l'udito colorico)²²⁴, perché ci si potesse "impadronire del mondo [...] con tutti i sensi"²²⁵. Finalmente all'uomo sarebbe stato concesso uno sviluppo psicofisico a tutto tondo, "liquidando] la disarmonia tra corpo e spirito" creata dalla "dittatura cristiana e ascetica dell'animo"²²⁶. Quando nel manifesto del 1924 si descriveva come un "epicureismo modernizzato"²²⁷, che "disperde la depressione" ed "è un'igiene spirituale e morale"²²⁸, il poetismo intendeva proprio questo: restituire all'individuo l'originaria condizione di integrità²²⁹, senza la quale non avrebbe mai potuto essere felice. La frammentazione delle arti era indissolubilmente legata alla disorganica spaccatura tra corpo e spirito; così come la divisione gerarchica tra sensi "inferiori" e "superiori" aveva il suo riflesso nella segregazione classista della società. Per essere completa, la missione *felicitologica*²³⁰ del poeti-

simo doveva infatti coniugare una fioritura personale dell'uomo con la sua realizzazione sociale, operando così una sintesi tra marxismo e umanesimo unica nel suo genere.



Fig. 17. *ReD*, 1927-1928 (I), 1-4, copertine.



Fig. 18. *ReD*, 1927-1928 (I), 7-10, copertine.

Se l'arte accademica veniva spesso dipinta come uno strumento di propaganda ideologica, in un articolo del 1929 Václavek la descriveva addirittura come un'arma di "distrazione" psicologica: un tentativo di sfruttare il sentimento del bello per deviare e sublimare pulsioni del tutto naturali, ma inaccettabili per le istituzioni sociali e religiose. L'arte era finora stata un inganno, un "insufficiente sostituto

²²¹ Ivi, pp. 316-317.

²²² B. Václavek, "O novou synthesu", *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 209. Si veda anche K. Teige, "Poezie", op. cit., p. 195.

²²³ K. Teige, "Manifesto", op. cit., p. 317.

²²⁴ Ivi, p. 307.

²²⁵ Idem, "Poesia", op. cit., p. 330.

²²⁶ Idem, "Manifesto", p. 319.

²²⁷ K. Teige, "Poetismo", op. cit., p. 202.

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Ivi, p. 203.

²³⁰ S. Corduas, "La duplice rivoluzione", op. cit., pp. XIV-XV.



Fig. 19. *ReD*, 1928-1929 (II), 2, 3, 6, 8 copertine.

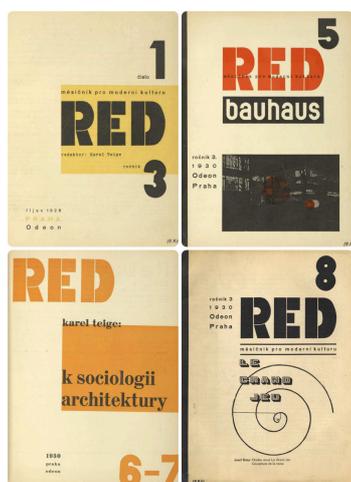


Fig. 20. *ReD*, 1929-1931 (III), 1, 5, 6-7, 8, copertine.

della poesia della vita”²³¹; il compito del poetismo era allora rivoluzionarla, perché invece di nascondere all’uomo la sua stessa insoddisfazione, essa diventasse una fonte di felicità autentica. Questo processo, però, si sarebbe pienamente compiuto soltanto con l’instaurazione della società senza classi, quando l’agire umano sarebbe stato perfettamente libero da imposizioni²³². A quel punto, l’arte non avrebbe più avuto ragione di esistere, ma si sarebbe semplicemente identificata con la vita quotidiana — o, se si preferisce, qualsiasi attività sarebbe diventata poetica²³³: “la filosofia del poetismo non considera la vita e l’opera [...] due cose

differenti. Il senso della vita è un’opera felice, facciamo della nostra vita un’opera”²³⁴. Ciascun uomo sarebbe stato creatore e artista, libero di agire secondo un’innata “pulsione produttiva”²³⁵ — la vera e propria *esigenza* di esprimersi creativamente che è alla base di uno sviluppo armonico della persona. Da qui il concetto di arte come “igiene spirituale”: il soddisfacimento di una necessità primaria, la cui repressione o condizionamento (effettuato con l’imposizione di modelli esterni) è inevitabile fonte di squilibrio psichico. Originariamente legato alla procreazione, tale istinto era poi divenuto un impulso generalizzato, “ai confini del campo spirituale e corporale”²³⁶ e ugualmente rivolto a ogni attività: una pulsione produttiva *unitaria*. Di conseguenza, secondo una logica costruttivista, a stimolo unitario (funzione) doveva corrispondere un’arte unitaria (forma): “la poesia è una sola”²³⁷ — è tutto ciò che è *invenzione*²³⁸. Nella loro multiforme varietà, “tutte le correnti [...] sono qualitativamente identiche e si distinguono solo per i mezzi espressivi e quantitativi”.

La divisione della società in classi, dei sensi in “alti” e “bassi”, e delle attività umane in “arte” e “non arte” altro non era che lo stesso problema, osservato da lati diversi; la risoluzione di una questione avrebbe contribuito e allo stesso tempo sarebbe dipesa dai progressi raggiunti sugli altri versanti. Restituendo all’arte il suo ruolo originario, ai sensi la loro dignità, e all’uomo la sua “libertà individuale sottoposta alla [...] appartenenza collettiva”²³⁹, tutte le espressioni dell’attività umana sarebbero potute confluire nella nuova sintesi²⁴⁰: l’*ars una*²⁴¹, ovvero l’arte di vivere.

²³⁴ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 319.

²³⁵ Idem, “Poesia”, op. cit., p. 324.

²³⁶ Idem, “Manifesto”, op. cit., 318.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ Altrimenti definita come il risultato di un’elevata padronanza degli strumenti tecnici, coniugata alla libera intuizione creativa; dalla sintesi tra razionalità e sensibilità scaturisce allora un “fattore biomeccanico”. L’inventore, per la sua capacità di “provocare nuove esigenze” a cui la tecnica deve allinearsi, è secondo Teige il motore che “spinge in avanti l’evoluzione”, Idem, “Sulla teoria del costruttivismo” [1928], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 257. Si veda anche Idem, “Costruttivismo”, op. cit., p. 39.

²³⁹ K. Teige, “Poetismo”, op. cit., p. 203.

²⁴⁰ B. Václavek, “O novou synthesu”, *ReD*, 1928-1929 (II), 7, p. 209.

²⁴¹ K. Teige, “Manifesto”, op. cit., p. 323.

²³¹ B. Václavek, “Umění socialistické společnosti (1)”, *ReD*, 1929-1931 (III), 1, p. 26.

²³² Ivi, p. 27.

²³³ Ibidem.

CONCLUSIONI

Da quanto finora osservato è evidente che il poetismo avesse raggiunto in questi anni un grado di raffinatezza concettuale molto elevato: l'apparato teorico esposto nel manifesto del 1928 e in vari altri articoli programmatici costituisce un sistema complesso e non sempre lineare, ma in cui “tutto si tiene”, persino le apparenti incoerenze – lo si potrebbe anzi considerare il massimo capolavoro sintetico del poetismo. Resta però da stabilire se *ReD* sia riuscita a proporsi come un'autentica “rivista sintetica” delle arti anche nella prassi. Come si è precedentemente rilevato, al suo interno non tutte le discipline hanno goduto della stessa attenzione; al contrario, alcune delle tematiche preannunciate in apertura sono poi state relegate in secondo piano o addirittura non sono mai state sfiorate. Consapevole di questo, Teige aveva progettato l'edizione di una *Biblioteca illustrata di ReD*, in cui sviluppare alcuni argomenti che altrimenti non si sarebbero potuti trattare esaurientemente²⁴² – un'idea, sfortunatamente, destinata a restare incompiuta. A ben vedere, *ReD* non si è poi distanziato molto dalla tradizionale gerarchia delle branche artistiche, finendo per privilegiare le “arti” universalmente riconosciute come la pittura, l'architettura, il teatro e il cinema (che, pur rappresentando una forma relativamente nuova e popolare d'arte, godeva ormai di uno status estetico pressoché indiscusso). Dal punto di vista di una compenetrazione e collaborazione degli ambiti artistici, i principi enunciati nel manifesto del 1928 faticavano a trovare attuazione nei contenuti della rivista, solitamente a carattere “monodisciplinare”; un'importante eccezione era rappresentata dagli articoli sul cinema, che aveva dalla sua parte una naturale predisposizione per la contaminazione tecnica e sensoriale.

Con ciò, tuttavia, non si intende affatto dire che la scommessa di *ReD* si sia risolta in un insuccesso. Tutt'altro; al massimo ci si può chiedere se non si fosse posta degli obiettivi troppo ambiziosi – impossibili da realizzare persino per un'enciclopedia, figuriamoci per una rivista. Nel suo spazio limitato, e a dispetto di vicende politiche, economiche e personali non sempre favorevoli, la rivista è perfettamente riuscita nell'intento di dar voce al poetismo e al contempo “aprire le finestre sul mondo”²⁴³, rappresentando per il contesto nazionale una delle più aggiornate fonti di informazione sulla coeva attività culturale europea. L'aderenza a un'ideologia politica e artistica non ha infatti mai impedito a Teige di elaborare fini analisi estetiche e di riconoscere i meriti – oltre agli errori – delle altre avanguardie, cogliendo spunti di riflessione ovunque ce ne fossero.

Il più grande successo di *ReD* è stato probabilmente quello di restituire all'arte il suo autentico valore. Non bisogna lasciarsi ingannare dalle dichiarazioni aggressive a cui Teige stesso si era unito: a essere smantellata sarebbe stata soltanto la fasulla imitazione di poesia rappresentata dall'arte accademica. La liquidazione dell'arte era in realtà la sua esaltazione: la volontà di elevarla al massimo grado di purezza e liberarla da ogni compito, fuorché di essere se stessa – e per questo infinitamente più utile. Il poetismo l'aveva paragonata a un gioco, elevandola in realtà a necessità primaria; l'aveva spogliata dei suoi privilegi, affinché potesse riconciliarsi con la vita; ne invocava la dissoluzione, perché diventasse una dimensione totale.

www.esamizdat.it

Giovanna Siviero, “*ReD: l'arte è morta, viva l'arte!*”, *eSamizdat*, (XII), pp.

117-141

²⁴² K. Srp – P. Bregantová – L. Bydžovská, *Karel Teige a typografie*, op. cit., p. 109.

²⁴³ K. Teige, “Produzione moderna” [1933], Idem, *Arte e ideologia*, op. cit., p. 282.